RUTH GUIMARÃES: PERCURSOS DE UMA TRADUTORA NEGRA NO SÉCULO XX

Thiago Martins Rodrigues [1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

O presente artigo tem como objetivo investigar a atuação de Ruth Guimarães como tradutora no Brasil. Neste estudo inicial, espera-se mapear as contribuições da tradutora para o cenário cultural, literário e editorial da literatura traduzida no Brasil em meados do século XX, bem como reconstituir seu papel na história da tradução no país. Para tanto, observam-se trabalhos acadêmicos disponíveis sobre a trajetória de Ruth Guimarães e também a introdução escrita pela autora para *Os melhores contos de F. Dostoiévski*. Em paralelo, consideram-se também discussões sobre o fazer tradutório e a constituição da história da tradução no Brasil baseados em questões contemporâneas, como gênero, raça e classe. Ao final, ficam problematizações sobre a importância e a validade de estudos como este, que resgatem os percursos de intelectualidades negras silenciadas ao longo do tempo.
Palavras-chave: Ruth Guimarães; Tradutora Negra; Literatura Russa.

Abstract

This article aims to investigate the work of Ruth Guimarães as a translator in Brazil. In this initial study, it is expected to map the translator's contributions to the cultural, literary, and editorial landscape of translated literature in mid-20th century Brazil, as well as to reconstruct her role in the country's translation history. To this end, the study examines available academic works on Ruth Guimarães' career, along with the introduction written by the author for *Os melhores contos de F. Dostoiévski* (F. Dostoevsky's Best Short Stories). In parallel, discussions on the practice of translation and the formation of translation history in Brazil are considered, based on contemporary issues such as gender, race, and class. Finally, the study reflects on the importance and validity of research that recovers the trajectories of Black intellectuals who have been silenced over time.
Keywords: Ruth Guimarães; Black Translator; Russian Literature.

1. Considerações iniciais

Ruth Guimarães (1920-2014) foi uma mulher negra das Letras com intensa atividade ao longo do século XX no Brasil. A partir de São Paulo — capital e interior —, Guimarães destacou-se por sua atuação em diferentes meios e com diferentes gêneros literários e jornalísticos. Na página dedicada à autora no site *Literafro*: portal de Literatura Afro-Brasileira, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), um dos maiores

[1] Doutorando e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - UFRGS. Licenciado em Letras - Português/Espanhol pela UFRGS. Professor na Educação Básica.

ISSN – 2236-4013

repositórios virtuais da literatura e da cultura negras do país, consta que "além de poeta, romancista, contista, cronista, jornalista e teatróloga, notabilizou-se como tradutora e pesquisadora da literatura oral no Brasil" (*Literafro*, *online*)[2]. Seu percurso pode ser reconstruído também através da imprensa e de entrevistas concedidas por ela, como fez Silva (2022) em artigo que trata sobre a trajetória intelectual de Ruth.

Apesar disso, os estudos sobre Ruth Guimarães no meio acadêmico só recentemente começaram a ganhar mais destaque, assim como o reconhecimento de sua produção literária nos círculos mais tradicionais, como as academias literárias. Em 2008, já aos 88 anos, Ruth passou a integrar a Academia Paulista de Letras (APL), como primeira mulher negra no grupo (Silva, 2022). Em que pese as exclusões, silenciamentos e preconceitos que agremiações como essa representam, a inserção de intelectuais e de escritoras negras significam, pelo menos, tensionamentos às estruturas dominantes e algum grau de valorização do seu trabalho como agentes de nossa cultura, história e sociedade. Não obstante, essa apreciação é quase sempre tardia e envolta de embates[3].

O movimento de retomada da obra da escritora, tradutora e professora paulista passa pela circulação de *Água funda*, romance de 1946. Em 2018, a Editora 34 lançou uma nova edição da obra, o que trouxe novo fôlego para a presença de Ruth no cenário da literatura brasileira: nas editoras, nas livrarias, nas universidades e nas escolas. Um dos destaques dessa nova publicação é o prefácio de Antonio Candido, um dos mais consagrados críticos literários brasileiros, que, sem dúvidas, ajudou a consagrar diversas obras e escritores em nosso dito cânone nacional. Nos últimos anos, o livro foi selecionado como leitura para os vestibulares de universidades como UFMS, USP e UFRGS, o que também incrementa seu fluxo em direção à educação básica. Além disso, desde 2020 a Faro Editorial vem lançando obras inéditas da autora, como *Contos Negros* e *Contos índios*.

Invariavelmente, Ruth tem uma trajetória que justifica novas abordagens e diálogos a partir daquilo que construiu além de escritora de literatura, ou seja como professora, articulista na imprensa e, especialmente, tradutora. Essa última será o objeto de nossa reflexão aqui, à guisa de um levantamento inicial. Ruth Guimarães formou-se na Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, quando conviveu com intelectuais, em geral homens, que ficaram bastante consagrados em nossos círculos universitários, como o próprio Antonio Candido, mas também Décio de Almeida Prado, Roger Bastide e Mário de Andrade

[2] Extraído de: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/434-ruth-guimaraes>. Acesso em 06 fev. 2025.
[3] Lembre-se também da candidatura de Conceição Evaristo à ABL em 2018: <https://www.intercept.com.br/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>.

ISSN – 2236-4013

(Silva, 2022; Miranda, 2019). Dedicou-se às Letras Clássicas e também fez cursos e pesquisas voltados para o Folclore e a Estética. A influência desses trabalhos fica bastante evidente na composição de *Água funda*, mas a atividade de Guimarães como tradutora ainda está por ser observada.

Com isso, estabelecemos como recorte as traduções de autores russos feitas por Ruth Guimarães. O objetivo do artigo, então, é investigar o contexto das suas traduções e seu papel como intelectual negra no século XX. Espera-se contribuir para a compreensão do lugar dessas produções na literatura nacional traduzida, bem como difundir as discussões sobre Ruth Guimarães, em particular no campo tradutório. Sugerindo que a figura de Guimarães e suas produções encampam uma abertura para pensar nas relações entre áreas e objetos aparentemente díspares, a composição deste texto propõe uma intersecção entre diferentes áreas que compõem as Letras: os estudos de tradução, do comparatismo, da história da literatura e das intelectualidades e autorias negras brasileiras.

2. Ruth Guimarães tradutora de Dostoiévski

A pergunta que suscita essa proposta de reflexão surge de uma afirmação feita por um dos filhos de Ruth Guimaẽs em uma matéria publicada no Jornal da USP. No texto de 2020, que tem como intuito publicizar o lançamento de livros inéditos de Guimarães — já mencionados aqui, *Contos Negros* e *Contos índios* —, ele afirma: "'Ela dava aulas e ainda fazia trabalhos de tradução para a Editora Cultrix, principalmente do francês, sendo a responsável pela popularização de Dostoiévski no Brasil'"[4]. Interessa-nos examinar o papel de Ruth Guimarães, como uma intelectual negra, nessa circulação da Literatura Russa aqui.

Afora o que parece, em um primeiro momento, a alegação de um filho que defende o legado da mãe, em termos de pesquisa há diversas perguntas que se abrem diante do trecho da sua fala: a partir de que meios Ruth Guimarães pode ter popularizado a obra de Dostoiévski no Brasil? Que intenções editoriais, literárias, culturais, sociais, históricas estavam implicadas na tradução da Literatura Russa, sobretudo a partir do francês, aqui no país? Quais as possibilidades de atuação de Guimarães como tradutora — e como mulher, negra e trabalhadora em um meio elitizado — nesse processo? Sem a pretensão de esgotar tais questionamentos, consideramos essa gama de problemáticas para pensar o trabalho tradutório

[4] Extraído de: <https://jornal.usp.br/cultura/livros-de-ruth-guimaraes-vao-ser-relancados-neste-ano/>. Acesso em 06 fev. 2025.

ISSN – 2236-4013

desenvolvido por ela, em particular pelo apagamento das mulheres como tradutoras e pela pertença étnico-racial, social e política de Ruth Guimarães.

No caso das traduções feitas da língua russa, um primeiro aspecto que se discute diz respeito às tensões entre tradução direta e indireta. Sobre esse aspecto e a inserção de obras russas em Língua Portuguesa no Brasil, Denise Sales refere em entrevista:

> No Brasil, quando tiveram início a tradução e a publicação de obras da literatura russa no final do século XIX, prevaleciam as traduções indiretas do francês. Um marco da nova tendência, de predominância e valorização das traduções diretas, foi a primeira tradução direta do russo do romance Crime e castigo, de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1826-1881), feita por Paulo Bezerra e lançada pela Editora 34 em 2001. Do ponto de vista dos Estudos da Tradução, a tradução indireta é um fenômeno comum. Segundo Gideon Toury, para entender esse fenômeno, devemos nos perguntar qual é o grau de tolerância de determinada sociedade, em determinado momento histórico, em relação à tradução indireta. Ela é aceita ou não? A informação de que a tradução foi feita indiretamente tem de ser fornecida ou não? Quais línguas são consideradas fontes legítimas para a tradução indireta? No Brasil, hoje, aceitaríamos, por exemplo, traduzir do russo um romance escrito em inglês? (Branco; Magalhães, 2021, p. 21).

Ante esse contexto, Ruth Guimarães estava inserida no período em que predominavam ainda as traduções indiretas. O francês, nesse caso, figura como a língua de prestígio, que atua como a referida fonte legítima para a tradução e, ao mesmo tempo, parece haver aí também uma afirmação cultural de traduzir para o Brasil uma obra que já circula em uma língua e cultura dominantes — e, diga-se, coloniais. Ao mesmo tempo, Guimarães atuava também com traduções diretas: ela traduziu diretamente do Latim, com sua formação em Letras Clássicas, *O asno de ouro*, de Apuleio, em 1963. Assim, cabe discutir quais eram as escolhas tradutórias e editoriais feitas, e se é possível traçar uma poética da tradução de Ruth, considerando, como destacado na entrevista de Denise Sales, os caracteres editoriais, sociais e culturais daquele período histórico.

No presente, estamos diante de outra conjuntura. As traduções diretas do russo se inserem no mercado editorial brasileiro com grande valor de distinção, enquanto as indiretas parecem ter ficado como marca de um outro momento histórico. Na apresentação da sua tradução de *Escritos da casa morta*, de Dostoiévski, Paulo Bezerra (2020) destaca o que chama de "enormes diferenças" entre os textos que chegaram ao Brasil em português diretamente do russo e os que vieram mediados pelo francês ou pelo inglês. Bezerra relata quando constatou, ao cotejar traduções indiretas do francês feitas por Rachel de Queiroz, que essas diferenças — ou erros de tradução — estavam, na verdade, entre o russo e o francês, enquanto o texto em português estaria fiel ao seu original indireto. No mesmo segmento, ele conclui:

ISSN – 2236-4013

> O tradutor que trabalha com o texto original é um mediador entre o leitor e o autor. Já na tradução indireta, a mediação se dá entre dois tradutores, três línguas, duas diferentes tradições tradutórias e dois diferentes códigos linguísticos. As diferenças são muitas, tanto de sentido quanto de estilo, e muitas vezes, quando o tradutor indireto não consegue penetrar nos meandros da linguagem do autor original, ele acaba usando de circunlóquios, sem conseguir chegar à essência do texto. (Bezerra, 2020, p. 25)

Posta essa diferenciação, Bezerra trata de reconhecer também a importância de escritores e intelectuais brasileiros que, segundo ele, abriram as portas para a literatura russa. Embora justa e adequada, a deferência do tradutor dá conta de fechar a porta e sacramentar a prevalência das traduções diretas do russo no Brasil. Por outro lado, se lança também o questionamento para a presença e o reconhecimento de Ruth Guimarães neste rol daqueles e daquelas que inseriram os russos no Brasil. Assim como em sua carreira de escritora, a atuação de Guimarães como tradutora ficou apagada nas produções acadêmicas, particularmente na atualidade: "Guimarães nunca foi invisível, está certo, mas seu percurso foi invisibilizado ao longo do tempo apesar do reconhecimento inicial e o trabalho permanente como pesquisadora e tradutora" (Silva, 2022, p. 18).

A própria Ruth Guimarães reconhecia os limites de fazer traduções indiretas. Em entrevista concedida a Mário Augusto Medeiros da Silva e Janaína Damasceno Gomes, na Academia Paulista de Letras, em 2008, ela disse: "'Eu traduzi mais de cinquenta livros. E tem o meu nome lá, carimbado. Gostei muito de traduzir Dostoiévski, apesar de ser de segunda mão'" (Silva, 2022, p. 17). A ressalva feita pela escritora, marcando a origem mediada do texto, indicia sua compreensão desse movimento de transição das traduções indiretas para as diretas, sem deixar, porém, de marcar o seu lugar em um contexto anterior. Do mesmo modo, Ruth afirma-se como tradutora e reconhece a importância de ter seu nome registrado nas inúmeras obras com que trabalhou na carreira. Não parece artificioso pensar que, considerando sua trajetória, estava no horizonte a validação não só como tradutora, mas como tradutora negra.

No entanto, essa posição não ganha destaque na introdução da seleção de *Os melhores contos de F. Dostoiévski* feita por Guimarães. Esta edição, publicada pelo Círculo do Livro, contém o mesmo material da publicação da Editora Cultrix. A opção da introdução é por uma reconstituição biográfica da vida de Dostoiévski em tom de prosa poética, que traz os fatos da vida entremeados por comentários que encaminham uma leitura da obra de Dostoiévski, como nessa passagem:

ISSN – 2236-4013

> Da infância transcorrida em ambiente tão taciturno e escurento do sofrer alheio e de mágoa muita, resultou que o menino virou em homem taciturno e de alma escura. Seja. Que há muitas coisas entre o céu e a terra para serem demonstradas. Seja. Que em certas almas, excepcionalmente sensíveis, tudo deixa a sua marca, como em certas plantas muito fecundas todo botão floresce e frutifica, e em certas terras fofas, muito férteis, qualquer pisada deixa rastro. (Guimarães, 1991, p. 5).

O texto da apresentação segue sem economia de adjetivos e de sonoridades. Ruth Guimarães parece querer dar à apresentação o tom solene e a envergadura que ela constata — ou o que projeto editorial impõe — na escrita do autor russo. Dessa forma, ainda que não afirme textualmente, tampouco reflita sobre a técnica da tradução, a forma de apresentar a coletânea evidencia que Ruth Guimarães concebia Dostoiévski na chave de um escritor incontestável e queria introduzi-lo segundo esse ponto de vista: um escritor com uma trajetória acidentada e improvável foi capaz de produzir uma literatura com tamanha profundidade. Pode-se presumir a partir disso também que suas escolhas tradutórias sigam por essa vereda, de dar a ver a dita poética de Dostoiévski, a qual se refere Bakhtin, em toda a grandiosidade que expunha. Sua análise, porém, não prescinde de uma visão, algo curiosa, que expressa uma formação baseada em preceitos morais:

> As obras de Dostoiévski tinham já tomado aquele tom que somente se pode chamar dostoievskiano, no sentido mais inquietante da palavra. São um conjunto de paradoxos e de personagens, das quais o que se pode dizer de mais piedoso é que são desequilibradas: casmurros, lunáticos, histéricos, maníacos, fanáticos, loucos. Ou então são monstros: a embriaguez, a mentira, o egoísmo, a vaidade, o despotismo são os seus pecados menores. Atingem no vício e no crime profundezas inimagináveis. (Guimarães, 1991, p. 12-13)

A apresentação percorre toda a obra de Dostoiévski, buscando estabelecer pontos de conexão entre os livros, os temas e a vida do autor. No texto, a própria tradutora, de certa maneira, coloca-se como fiel da balança e legitimadora da seleção de contos que fez, estabelecendo um alto grau de importância para o contato que os leitores terão com o escritor russo. De fundo, ecoa no argumento de Ruth noções que hoje já são consideradas questionáveis: como a de universalidade e, consequentemente, uma concepção de uma literatura clássica universal, que atravessaria todos os tempos e atingiria sem distinção a todas e todos. Lembre-se que Ruth Guimarães estava traduzindo indiretamente de uma língua considerada prestigiosa, o francês, como referido antes, o que pode explicar o registro assumido para introduzir Dostoiévski aos seus potenciais leitores e leitoras no Brasil.

Outro ímpeto de Ruth Guimarães para validar seu ícone russo é relacioná-lo com outras figuras que ratifiquem a posição de Dostoiévski no cenário da literatura mundial. Chama a atenção a menção a Mário de Andrade: “Mas Dostoiévski é múltiplo. Ele deveria ser trezentos

ISSN – 2236-4013

e sessenta, como esclareceu de si mesmo o nosso Mário de Andrade. Longo, longo seria o seu caminho até chegar a um" (Guimarães, 1991, p. 13). A intenção de Ruth não parece ser comparar o autor russo com o brasileiro, mas faz uma alusão que coaduna com a trajetória e os referenciais que a própria tradutora tinha, como pesquisadora do folclore, que tomou contato em algum momento com o próprio Mário de Andrade. Ao mesmo tempo, trazer um autor que já tinha status de consagração alguns anos depois de sua morte, pela grande atuação no Modernismo brasileiro, serve para reafirmar, primeiro, o valor do próprio Mário, na comparação com o grande autor russo, e vice-versa: Mário legitima a circulação de Dostoiévski no país.

3. Ruth Guimarães hoje

Chegamos a um contexto em que "as antigas narrativas já não convencem" (Silva, 2021, p. 142). O último período histórico revelou a necessidade de questionamento e de reversão das bases do sistema de exclusão perpetrado pela tríade colonialismo, capitalismo e racismo. No campo das humanidades, o trabalho de recuperação dos silenciamentos e exclusões promovidos pela ideologia dominante recoloca em nosso cenário as contribuições de mulheres, pessoas negras, indígenas, quilombolas, entre outros grupos minorizados, para a produção de saberes e conhecimentos ao longo dos séculos. Os Estudos de Tradução, invariavelmente, fazem parte desses deslocamentos, como refletem Loguercio e Silva (2020):

> Assim como os antropólogos, nós, pesquisadores em Tradução, também podemos nos concentrar na relação de tradutores e intérpretes com os terrenos sensíveis da sociedade. Para nós, isso passa desde situações de mediação em meio precarizado ou minoritário, em que a hegemonia linguística coloca em desvantagem, ou mesmo risco, pessoas em situação de vulnerabilidade (jurídica, de saúde etc.) – como fazem, por exemplo, tradutores e intérpretes comunitários que atuam junto a grupos linguísticos minoritários da sociedade, como surdos, indígenas, refugiados, entre outros – até escolhas de temáticas e discursos a serem traduzidos, bem como a maneira de traduzi-los, reveladoras de tomadas de posição por parte do profissional da área. (Loguercio & Silva, 2020, p. 73)

As autoras destacam um fazer tradutório politizado e assentado nas questões mais latentes dos movimentos e transições em curso na sociedade. Da mesma forma, ampliam o escopo e complexificam o trabalho do tradutor, bem como tensionam as escolhas disponíveis para esses profissionais diante do processo social vivido. Pensar a tradução em uma mirada histórica torna-se, portanto, uma reflexão que observa diferentes perspectivas, para além de uma mera relação de transposição entre duas línguas. Assim, tanto as traduções do presente quanto as suas revisões, reavaliações e retomadas de traduções já publicadas inserem-se em

ISSN – 2236-4013

uma construção dialética entre os diferentes momentos da história. Nesse sentido, ainda no mesmo artigo, as autoras arrematam:

> [...] é sensível também, para nós, o próprio status do profissional da Tradução em um país indiferente a políticas linguísticas que visem relações, interna e externamente, mais democráticas, porque mais plurais. A consequência disso é que, tanto no mundo profissional, ligado ao mercado editorial ou às agências de tradução, por exemplo, quanto no mundo acadêmico, em que os profissionais são avaliados em função de sua produção científica, tradutores e intérpretes tendem a ser minorados – afinal ainda prevalece a ideia de "reprodutores" de um discurso – e silenciados, devendo adequar-se a normas impostas por outros atores sociais (editores, agências de tradução, especialistas de outras áreas etc., estes, sim, capazes de decidir *o que* e *como* traduzir) como se nada tivessem a dizer sobre a produção de textos e discursos e, em última análise, sobre as trocas simbólicas que ocorrem em todo tipo de comunicação e das quais se tornam atores centrais em situação de tradução. (Loguercio & Silva, 2020, p. 73)

A discussão sobre o status da profissão empreendida por Loguercio e Silva (2020) ajuda a deslindar o apagamento de Ruth Guimarães das histórias da literatura e da tradução, bem como abre caminho para pensar o que estava em jogo e o que a autora tinha à disposição no momento histórico em que estava traduzindo. Como tradutora, Guimarães tem seus trabalhos publicados alguns anos após uma atuação significativa, por exemplo, de Rachel de Queiroz, que também traduziu indiretamente Dostoiévski no Brasil, pela Editora José Olympio, nos anos 1940. Considerando a repercussão e o panorama da literatura brasileira após o período, a discrepância dos lugares ocupados pelas duas escritoras é expressiva. Enquanto Ruth Guimarães ficou secundarizada nos anos 1960 e após, Queiroz permanece no já diminuto rol das consideradas grandes escritoras brasileiras, bem como tem seus trabalhos de tradutora, a maioria de língua inglesa, demarcados em um importante momento da história brasileira, o Estado Novo (Oliveira; Oliveira, 2008).

Se saímos da comparação entre duas mulheres e estabelecemos como parâmetro o reconhecimento de tradutores e tradutoras, a discrepância se acentua. A presença de mulheres no campo da Tradução e nos estudos acadêmicos ainda é hoje bastante secundarizada, especialmente quando se trata de espaços considerados consagrados, como é o caso de Ruth Guimarães, que traduziu Dostoiévski, tido como um escritor clássico da já desmentida "literatura universal". Ao disputar espaço traduzindo uma língua hegemônica como o francês — e o próprio Latim —, em um contexto que as críticas a essas relações de dominação perpetradas pelos idiomas coloniais não tinham a mesma força, Guimarães inscreveu-se em um espaço de poder que não identificava as mulheres, sobretudo as negras, como intelectuais, detentoras e produtoras de conhecimentos.

Como tal, Ruth Guimarães foi uma mulher da sua época. Desde meados da década de

ISSN – 2236-4013

1940, a autora teve espaços em periódicos da época e também foi significativamente repercutida pelas pautas que levantava em torno da necessidade de afirmação de uma literatura feminina no Brasil, ao lado, inclusive, da própria Rachel de Queiroz (Silva, 2022). Sobre sua pertença étnico-racial, Ruth escreveu em jornais sobre a condição da população negra naquele momento, como recupera Silva (2022), desde uma perspectiva da negritude que hoje se revelaria ambígua, considerando o estágio atual dos estudos de raça. Guimarães tinha como imperativo a necessidade de superação do racismo sem necessariamente questionar as estruturas criadas por esse sistema de opressão para barrar negras e negros de acesso aos direitos sociais mais básicos. Ao mesmo tempo, legitimou os trabalhos de Abdias Nascimento e Solano Trindade (Silva, 2022).

Ruth Guimarães viveu e produziu em um período histórico de transição. Logo no início do século XX, nas primeiras décadas após a Abolição, as recentes experiências de liberdade da população negra despertavam ainda incertezas acerca do que seria necessário para garantir o status de cidadania almejado. Em artigo sobre a Frente Negra Brasileira (FNB) e a educação, o historiador Petrônio Domingues (2008) recupera:

> Para a população negra, nesse contexto deveras adverso, ser cidadão significava ter direitos iguais – e não ser vista como inferior. Porém, diante da inclusão marginal e das práticas de discriminação racial e tratamento diferenciado em relação à população branca, a cidadania plena continuava sendo um sonho. Para transformá-lo em realidade, um grupo das "pessoas de cor" logo percebeu que era necessário unir-se e lutar coletivamente, por meio de reivindicações e projetos, pela conquista de respeito, reconhecimento, dignidade, empoderamento, participação política, emprego, educação, terra. Dessas bandeiras de luta, uma das prioritárias foi a da defesa da educação (Domingues, 2008, p. 517-518).

No artigo "Nós, os negros", publicado em 1948, no jornal negro *Novo Horizonte*, e recuperado por Silva (2022) em seu texto sobre a trajetória da autora, Ruth Guimarães escreveu:

> A questão não é pedir o favor de nos deixarem entrar seja onde for, mas conquistar o direito de entrar, sendo mais educados, mais cultos, economicamente melhor situados, e isso só se consegue melhorando o padrão de educação. E isso se conseguirá se formos mais numerosos nas escolas secundárias e superiores. Um japonês trabalha na enxada, mas põe o filho na escola e encaminha para os estudos superiores. Um preto trabalho de pedreiro e arranja um "pistolão" com um padrinho branco para que o filho entre como contínuo – parasita – numa repartição pública (Guimarães, 1948, p. 4 *apud* Silva, 2022, p. 15).

A reflexão de Guimarães, a meu ver, coaduna-se com a síntese de Domingues (2008). A educação era pauta de primeira hora para as populações negras no pós-abolição. O acesso à instrução formal, nas primeiras décadas do século XX, significava a possibilidade de ascensão

ISSN – 2236-4013

social e de afastamento do passado escravista, ainda associado diretamente às negras e negros. Com os avanços do ativismo negro, a educação seguiu na ordem do dia, mas a perspectiva reivindicatória foi transformando-se: a ascensão social e o acesso à cidadania, reivindicação da FNB, somou-se à vontade de inserção e o reconhecimento artístico-cultural-intelectual do negro na sociedade brasileira, com a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), na década de 1940. O que estava disponível para Ruth Guimarães naquele momento, então, era um ativismo negro e uma ideia de negritude em construção.

Neste milênio, a negritude como consciência política, como formula Neusa Santos Souza (2021), já está consolidada como uma afirmação. O ativismo negro, politizado e organizado, muito em função daquilo que as gerações da FNB e do TEN iniciaram, consolidou-se no questionamento constante às estruturas de poder que ainda não garantem os direitos sociais básicos à boa parte da parcela negra do país. Ao retomar as contribuições de Ruth Guimarães sob este prisma, está em jogo a recuperação da multiplicidade da atuação negra e a consolidação de sua intelectualidade, não para legitimar ou refutar, mas para reconhecer a atuação de uma mulher negra em seu período histórico e romper com o apagamento e o silenciamento impostos pelo edifício colonial, racista e misógino.

Como agente cultural e mediadora do encontro entre, pelo menos, duas línguas e seus respectivos contextos, Ruth Guimarães escreveu e traduziu a partir da formação intelectual possível para a sua realidade, como uma mulher negra, professora, mãe, habitante do interior de São Paulo:

> [...] tradutores-intérpretes traduzem e interpretam sempre de um determinado lugar: um lugar de enunciação definido pela situação mais imediata em que se encontram ao produzirem enunciados e, ao mesmo tempo, pelos mais variados determinantes sócio-histórico-culturais. (Silva; Loguercio, 2021, p. 3).

Dessa maneira, pensar nas contribuições de Ruth Guimarães hoje é também um modo de examinar esses "variados determinantes sócio-histórico-culturais" a que se referem Silva e Loguercio (2021) e dimensionar como eles perpassam o fazer tradutório de Ruth e contribuem para a circulação de seu trabalho no mercado editorial brasileiro. Movimentos como esse, de recuperação e discussão das produções de mulheres negras, tal como ocorreu com Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis, têm sido significativos nos últimos anos. No caso de Ruth Guimarães, além da sua atividade como escritora, o trabalho de tradução também abre a busca pela presença das mulheres negras na tradução ao longo da história.

4. Considerações finais

ISSN – 2236-4013

Ruth Guimarães foi uma intelectual negra brasileira com significativa atuação em meados do século XX. A partir do interior de São Paulo, onde viveu boa parte da vida, ela atuou como professora e escreveu sobre o modo de vida interiorano em sua obra mais conhecida, *Água funda*. Junto disso, esteve pesquisando sobre o folclore, influenciada por Mário de Andrade e sua passagem pela USP, e também traduzindo obras diretamente do latim e do francês para o português. Em tradução indireta, Ruth traduziu a obra de Dostoiévski no Brasil em um período em que as traduções diretas ainda não ocupavam o lugar de destaque que tem hoje.

A repercussão histórica desse trabalho ficou, no entanto, secundarizada na história da literatura e da tradução brasileiras. O processo de retomada de *Água funda* é bastante recente, quando a obra ganhou uma nova edição pela Editora 34 em 2018 e, alguns anos depois, foi adotada como leitura obrigatória em concursos vestibulares, a exemplo da UFRGS. Se, como escritora, foi tardia a reflexão em torno da obra da autora, como tradutora é ainda mais escassa a atenção dada a Ruth Guimarães. Assim, este artigo buscou mapear, à guisa de notas iniciais, um pouco desta vertente de atuação, com recorte em suas traduções de russo.

Nesta incursão, verificou-se que Ruth Guimarães carregava sua atuação de certo ímpeto de validação como mulher negra, intelectual, escritora e tradutora em meio a um contexto histórico em que poucas pessoas com este perfil obtinham reconhecimento por seu trabalho. Abrem-se, assim, novos questionamentos a serem observados a partir dos elementos apontados neste texto: o alcance das traduções de Ruth Guimarães no cenário editorial, literário e político de meados do século XX; a dimensão que o trabalho tradutório tinha na carreira da autora; como suas traduções foram recebidas em detrimento de outras que já circulavam, entre outros. Ante esse cenário, fica latente que o (re)conhecimento de Ruth torna-se hoje incontornável.

Referências

BEZERRA, P. Apresentação. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Escritos da casa morta**. Tradução, apresentação e notas de Paulo Bezerra; posfácio de Konstantin Motchulski; xilogravuras de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Editora 34, 2020.

BRANCO, S. O. MAGALHÃES, C. M. **Sobre a literatura russa em tradução no Brasil: Entrevista com Denise Regina de Sales.** Belas Infiéis, Brasília, v. 10, n. 1, p. 01-14, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/256910>. Acesso 06 fev. 2025.

ISSN – 2236-4013

COSTA, C. **Livros inéditos de Ruth Guimarães vão ser lançados neste ano.** Jornal da USP, São Paulo, 19 jun. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/livros-de-ruth-guimaraes-vao-ser-relancados-neste-ano/>. Acesso em 06 fev. 2025.

DOMINGUES, P. **Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação.** Rev. Bras. Educ., v. 13, n. 39, p. 517-535, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/hqBHpKJHNtbrVMgJb3Fpv9M/>. Acesso em 08 mar. 2025.

GUIMARÃES, R. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

GUIMARÃES, R. Os caminhos de Dostoiévski. In. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os melhores contos de F. Dostoiévski**. Tradução, seleção e introdução de Ruth Guimarães. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

LOGUERCIO, S. D.; SILVA, M. M. **Estudo exploratório: que temas são traduzidos e/ou pesquisados em cursos de tradução no Brasil?**. Cultura e Tradução, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 69-85, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/49179>. Acesso em 05 mar. 2025.

MIRANDA, F. R. **Corpo de romance de autoras negras brasileiras (1859-2006)**: posse da história e colonialidade nacional confrontada. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 251 f., 2019.

OLIVEIRA, P. P.; OLIVEIRA, M. C. C. **Rachel de Queiroz e a tradução na década de 40 do século XX**. Tradução em Revista, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1-20, 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=27138&numfas=11&nrseqcon=12705&NrSecao=11>. Acesso em 06 mar. 2025.

RUTH GUIMARÃES. **Literafro: o portal da Literatura Afro-Brasileira.** Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/434-ruth-guimaraes>. Acesso em 06 fev. 2025.

SILVA, M. A. M. **Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo.** Cadernos Pagu, São Paulo, n. 65, p. 1-20, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/xKKMB7mF3sKvD4xKkYMmChF/>. Acesso em 05 fev. 2025.

SILVA, J. M.. **Uma dívida jamais paga.** Echo - Rivista Interdisciplinare di Comunicazione, Bari/ITA, v. 3, p. 140-148, 2021. Disponível em: <http://ojs.uniba.it/index.php/eco/article/view/1300>. Acesso em 03 mar. 2025.

SILVA, M. M.; LOGUERCIO, S. D. **Por uma formação crítica e engajada de tradutores**. Belas Infiéis, Brasília/DF, v. 10, n. 4, p. 1-24, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/36372/31634>. Acesso em 09 mar. 2025.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ISSN – 2236-4013

Recebido em: 18/07/2025
Aprovado em: 15/12/2025

ISSN – 2236-4013

A LETRA SOB JULGAMENTO: OS CASOS *ANTILITERATURA* E *ANTITRADUÇÃO*

Nathaly Silva Nalerio
Universidade Federal de Pelotas

Eduardo Marks de Marques
Universidade Federal de Pelotas

Resumo

A partir de uma reflexão acerca do conceito de antiliteratura de Marx (2019), e de seus litígios de autoridade, verdade, moral e sociedade, o presente artigo tece algumas considerações iniciais sobre a existência de um movimento semelhante que historicamente ataca o texto traduzido e a figura do tradutor, ao qual optou-se por denominar de antitradução. Para isso, esta pesquisa propõe quatro litígios que considera-se serem os principais: a secundariedade, a invisibilidade, a infidelidade e a intraduzibilidade. O presente trabalho tem como intuito resgatar e problematizar esses ataques, além de refletir sobre como os litígios antiliterários se relacionam com os litígios antitradutórios. Para isso, foca-se nas dicotômicas que giram em torno da tradução literária e poética, como autor versus tradutor, original versus tradução e fidelidade versus liberdade. Por fim, conclui-se que algumas premissas antiliterárias ajudam a explicar também movimentações antitradutórias, principalmente por conta do ataque cíclico ao texto poético, bem como à autoridade do gênero e do autor, influenciando na crise autoral do tradutor e do texto traduzido.
Palavras-chave: Antiliteratura; Antitradução; Invisibilidade do tradutor; Intraduzibilidade; Autor versus tradutor.

Abstract

Based on a reflection on the concept of antiliterature by Marx (2019), and its disputes involving authority, truth, morality, and society, this article offers considerations on the existence of a similar historical movement that targets the translated text and the figure of the translator, here referred to as antitranslation. To this end, the research focuses on four key disputes: secondariness, invisibility, unfaithfulness, and untranslatability. This study aims to recover and problematize these attacks, while also reflecting on how antiliterary disputes relate to antitranslational ones. The article focuses on dichotomies surrounding literary and poetic translation, such as author versus translator, original versus translation, and faithful translation versus free translation. It concludes that certain antiliterary premises also help explain antitranslational movements, particularly due to the cyclical attack on poetic texts, as well as on the authority of genre and author, which contributes to the authorship crisis of both the translator and the translated text.
Keywords: Antiliterature; Antitranslation; Translator's invisibility; Untranslatability; Author versus translator.

1. Introdução

No presente estudo, propõe-se, como objetivo central, relacionar a noção de

antiliteratura proposta por William Marx, na obra *Ódio à literatura: uma história da antiliteratura* (2019) e seus quatro litígios – autoridade, verdade, moral e sociedade, e as discussões que costumam desvalorizar o tradutor e o texto traduzido, especialmente no campo da tradução literária. A tradução é uma prática que historicamente se viu em meio a certas intrigas que buscaram diminuir seu valor em comparação ao sistema de partida. As críticas fazem uso de dicotomias como a de autor *versus* tradutor e a de original *versus* tradução, por exemplo, as quais serão discutidas no trabalho com os aportes de Mário Laranjeira, em seu livro intitulado *Poética da tradução: do sentido à significância* (2003). Essa prática também é atravessada por uma condição de invisibilidade a que os tradutores foram impostos em determinados cenários, principalmente no contexto editorial.

Para tratar do ponto abordado acima, optou-se por usar a obra intitulada *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução* (2021), de Lawrence Venuti. Outra investida contra a tradução é a defesa da intraduzibilidade, discussão que visou principalmente problematizar a tradução de textos mais criativos, como a poesia, ou a resolução de problemas específicos, como a tradução de humor. Por fim, acredita-se que um dos principais pontos de crítica à prática tradutória ao longo de sua história, dentro e fora da academia, foi a acusação de sua infidelidade, algo eternizado nos adágios *Traduttore traditore* e as *belles infidèles*. Quanto a este ponto, a crítica costuma apontar para perdas semânticas ou decisões criativas realizadas por seus tradutores e tradutoras, estratégias vistas como sinais de uma traição ao texto original.

Visto isso, no presente trabalho busca-se, também, propor discussões iniciais sobre a existência de movimentos históricos de antitradução, que tem tecido ataques cíclicos à prática tradutória, o que parece ser feito a partir dos seguintes litígios: secundariedade, invisibilidade, infidelidade e intraduzibilidade.

A seguir, são introduzidos os principais ataques realizados à literatura. Depois, examina-se o caso da antitradução e seus litígios.

2. A Antiliteratura

Marx (2019) propõe que a literatura é um discurso que sempre esteve separado de todos os outros discursos, considerado como não confiável e foco de ataques do que ele denomina de antiliteratura. Enquanto outros discursos são considerados fortes por ter uma identidade positiva, tais como a busca pela sabedoria no discurso filosófico (Marx, 2019), a Literatura é

vista como um discurso enganoso e comprometido com a falta de verdade. A questão é que a literatura se encontra em julgamento há muito tempo, sofrendo diversas ofensivas e tendo que se defender. Diante disso, Marx (2019) observa quatro litígios comumente apresentados pelo lado acusador: autoridade, verdade, moral e sociedade. Trata-se de quatro pontos argumentativos que costumam se fundir nesta discussão polêmica, que se complementam e se relacionam entre si, e que foram utilizados de forma repetitiva e cíclica pela antiliteratura ao longo da história (Marx, 2019).

É necessário iniciar pelo primeiro litígio que é abordado, o da autoridade. Marx (2019) retoma a história da Grécia Antiga, momento em que o discurso poético era considerado o mais confiável, na mesma medida de confiança das leis. Isto acontecia porque nesse período acreditava-se que as palavras dos poetas eram inspiradas diretamente pelas Musas da mitologia grega, sendo estes abençoados com a habilidade de encarná-las em sua prática. Além disso, o texto era construído em versos justamente para demonstrar a invulgaridade do conteúdo, ou seja, o emprego do verso formava parte do caráter extremamente especial e divino do texto. Dito isso, os poetas tinham uma autoridade tremenda como difusores das palavras das Musas, a partir de um conhecimento "inato, um conhecimento sem consciência e sem prova, um conhecimento que as Musas esbanjam com seus servos fiéis[1]" (Marx, 2019, p. 24).

A problematização da autoridade da literatura começa com o ataque aos poetas por Platão, e até mesmo antes com o ataque às musas por Xenófanes. Os filósofos começam a problematizar esse conhecimento "inato" dos poetas, apontando que estes dispunham apenas de uma aparência do saber, um conhecimento que não era autêntico (Marx, 2019). Nessa disputa, Platão expulsa os poetas da cidade, destronando-os. Portanto, o problema de autoridade nasce em uma disputa política e por poder, uma brecha encontrada pelos filósofos para assumir o lugar da poesia, aproveitando-se da fragilidade do discurso poético. Junto com a autoridade, também é questionado o lugar da literatura:

> Eis então reunidos em alguns fragmentos as objeções principais que, durante séculos, seriam repetidas insistentemente contra os poetas e a literatura em geral: neles não se acham senão mentiras e imoralidades, imoralidades e mentiras – pouco importa a ordem, de qualquer forma não se sairá desse ciclo (Marx, 2019, p. 37).

O conteúdo da poesia não transmitia verdade aos filósofos. Os poetas, inspirados, muitas vezes falavam de coisas que não existiam na realidade. Junto a esse pensamento,

[1] Tradução nossa.

outras imputações eram adicionadas à poesia: o sono da razão, nostalgia de um poder decaído, sedutora e alienadora, enganosa por ter a capacidade de "encarnar numerosos personagens e, literalmente, transformar toda sorte de coisas" (Marx, 2019. p. 44). Pelo mesmo período, Marx (2019) também observa um ataque fora do meio filosófico, realizado pelo sofista Isócrates, que considerava que a poesia tinha muitos ornamentos para esconder um sentido raso ou pobre demais.

A poesia, portanto, perde sua autoridade porque passam a considerá-la uma corrupção da ideia de sociedade idealizada pelos gregos (e por seus filósofos). Pensavam a poesia como uma leitura maléfica para o cidadão grego e que prejudicava a busca pela verdade, o segundo litígio mencionado por Marx (2019). Não é, no entanto, apenas na Grécia Antiga - e a partir de filósofos - que se vê a literatura sendo atacada por ser considerada enganosa. A dicotomia beleza *versus* verdade também se fez presente dentro do cristianismo (Marx, 2019, p. 44), que se opunha aos charmosos escritos pagãos (mais por serem pagãos do que por serem charmosos). Neste caso, Deus era considerado a autoridade e a beleza da literatura afastava o servo do seu Senhor.

Por outro lado, assim como os filósofos fizeram uso da poesia após a expulsão dos poetas, o cristianismo mais tarde acabou usando a poesia como instrumento da fé. Há momentos em que a literatura não está disputando uma posição de poder e se torna submissa à autoridade em voga. Para Marx (2019), quando isso ocorre, a literatura não representa perigo algum e, por isso, a antiliteratura se torna supérflua ou faz uso de outros litígios para atacar.

O segundo litígio, o da verdade, relaciona-se com essa disputa por autoridade. Assim como a filosofia uma vez se contrapôs à poesia em nome da verdade, um exemplo muito mais recente é a oposição ciência *versus* literatura. Marx (2019) retoma a palestra de Charles Percy Snow, intitulada "As duas culturas" (1959), que se propõe a opor ciência e literatura como duas culturas opostas. Esse movimento antiliterário favorece enormemente a ciência como dotada de "franqueza, verdade, simplicidade, utilidade, eficácia e altruísmo" (Marx, 2019, p. 73), enquanto a literatura é considerada o total oposto, não só hipócrita e mentirosa, mas sobretudo perigosa. Para a antiliteratura, parecia não haver espaço ou utilidade para a literatura na sociedade moderna e pós-guerra, que precisava de um "melhoramento material e moral da humanidade" (Marx, 2019, p 80), apontando-se que isso só poderia ser conquistado pelas ciências duras. Após ter seu trabalho fortemente criticado, Snow se recusa a elevar o papel da literatura em sua visão, optando por abrir espaço para uma terceira cultura que teria mais chances de contribuir para a humanidade, a das Ciências Sociais, tais como a Sociologia,

a Psicologia ou a Ciência Política (Marx, 2019). Dessa forma, modernamente, a literatura perde autoridade para as ciências, sejam elas as exatas ou as sociais, o que afeta a sua valorização na educação ou desenvolvimento humano, sendo vista como uma futilidade. E à medida que ocorrem avanços na ciência e na tecnologia, a antiliteratura ganha força.

No terceiro litígio apontado por Marx (2019), a antiliteratura constrói uma visão do discurso literário como sendo imoral e danoso. Neste capítulo, Marx dá como maior exemplo antiliterário Tanneguy Le Fèvre, (1615-1672), que ataca a moral da literatura de três formas. Em um primeiro momento, coloca-se em xeque a moral dos próprios autores ou poetas, apontando para seus crimes ou falhas de caráter em sua vida pessoal, seja por terem sido bêbados, adúlteros ou cometerem práticas sexuais consideradas imorais. Marx chega a observar nessa premissa antiliterária um posicionamento semelhante à homofobia: "homofobia e Antiliteratura, mesmo combate: aquele contra uma atividade julgada inútil, antissocial, contraprodutiva e antifamiliar" (Marx, 2019, p. 129). Trata-se, portanto, de um ataque direto ao indivíduo que produz a literatura. E que se pauta na não recomendação ou até proibição do consumo de sua escrita para que o leitor não desvirtue sua própria moral com as ideias do autor.

Le Fèvre, com isso, aponta neste segundo momento como imoral a busca pelo rebuscamento no plano formal na poesia, pois considera que "induz o desvio moral porque ela comporta propriamente uma dimensão de amoralidade: não é moral consagrar o tempo a uma atividade tão fútil e tão inutilmente sofisticada como a da poesia (Marx, 2019, p. 131). Dessa forma, ele ataca a figura do poeta, por considerar que este "perde tempo" rebuscando a escrita, algo que ele considera uma futilidade.

Por fim, no terceiro ataque, Le Fèvre abomina o conteúdo e as ideias contidas nas obras literárias, citando como exemplo "o detalhe das façanhas sexuais de Hércules – que deflora, diz ele, quarenta e nove virgens em uma única noite" (Marx, 2019, p. 131). Dessa forma, o que está sendo julgado é a imoralidade presente na representação.

Quando Le Fèvre argumenta como imoral a figura dos escritores e poetas, ou o conteúdo de suas obras, isso reflete uma preocupação tola da época com os leitores de literatura. Ou melhor dizendo, especificamente com as leitoras mulheres e com as crianças. Acreditava-se que esses grupo não teriam discernimento em suas leituras e que poderiam ser facilmente afetados ou contagiados pelo seu conteúdo imoral:

> De maneira mais geral, se a acusação de imoralidade lançada contra a literatura é

> daquela que encontra eco sempre renovado e serve ainda hoje para justificar a interdição de tal ou qual livro, é porque ela diz respeito em primeiro lugar à infância e à educação e dá a impressão de um leitor sem defesa diante da representação do mal, incapaz de lhe opor a ajuda de sua inteligência e de sua própria consciência moral. [...] O julgamento ético que o indivíduo supostamente pode exercer em uma situação real, face a personagens de carne e osso, estima-se que esteja desprovido diante de um texto literário: a literatura privaria o leitor de sua autonomia moral, e é por essa razão que ele deve se emancipar da tutela literária (Marx, 2019, p.144).

É possível ver, portanto, que o litígio da moral na *antiliteratura* ataca pelo menos três dimensões do processo literário, desde sua produção (a imoralidade do autor), sua existência (a imoralidade do seu conteúdo) até o seu consumo (leitor influenciável e efeito de desconexão da realidade provocado pela leitura). E o que a sociedade costuma fazer para combater uma produção tão imoral? Infelizmente, presenciou-se na história a queima de livros ou a censura e a proibição da leitura de determinadas obras. E, como entende-se a partir de Marx (2019), a antiliteratura ciclicamente cometeu essas atrocidades em nome da moral e dos bons costumes.

Como exemplo, *O Avesso da Pele*, livro vencedor do Prêmio Jabuti em 2021 e escrito por Jeferson Tenório, chegou a ser censurado e momentaneamente removido das bibliotecas de algumas escolas públicas no Brasil em 2024. Essa censura ocorreu a partir do ataque da diretora de uma das escolas, que julgou o conteúdo indecente demais para ser lido por adolescentes. Felizmente, a obra voltou às bibliotecas, pois foi caracterizada como importante para a discussão sobre o racismo estrutural no Brasil.

Esse acontecimento nos mostra que a antiliteratura não só prova ser homofóbica, como já visto com Marx (2019), como também racista. Com esse ataque, também se percebe que a premissa antiliterária do leitor frágil e influenciável na educação está longe de ser superada. Mesmo com a atual excessiva exposição de adolescentes e crianças a conteúdos que poderiam igualmente ser considerados "imorais" nas redes sociais ou na música, a literatura ainda é um gênero visado para críticas e censuras. Fica claro um caráter contraditório da *antiliteratura* pois, ao mesmo tempo que esta desvaloriza a literatura, chamando-a de inútil ou supérflua, preocupa-se com seu poder de destruição.

Por fim, no litígio da sociedade, Marx (2019) observa que o ataque tem como premissa a relação de poderes e o *status* da literatura a partir de vieses políticos, religiosos e culturais. Instituições como a Igreja, o Estado e a Escola têm o poder de elevar ou censurar determinadas literaturas, dependendo da época e suas ideologias, como no caso comentado sobre a censura de *O Avesso da Pele*. O espaço disponibilizado para a literatura na educação é algo que também depende da ideologia dominante, como no período em que a ciência passou

a ser mais valorizada e a literatura perdeu seu espaço, ou nos momentos em que a literatura foi vista como algo perigoso e foi censurada totalmente.

Entende-se com Marx (2019) que, após a Revolução industrial, com o surgimento de uma cultura de massas e posterior desenvolvimento da disciplina de estudos culturais, a literatura passou a competir com uma série de elementos culturais novos, como a televisão e o cinema, perdendo ainda mais o seu espaço na sociedade. Na mesma época, a literatura também sofreu uma mudança negativa de *status*, passando a ser considerada um "instrumento de distinção entre as classes" e o "veículo de uma segregação cultural" (Marx, 2019, p. 191). Dependendo do regime político em voga, a posição da literatura na cultura pode sofrer uma mudança; no entanto, Marx (2019) indica que essa posição parece sempre inadequada de alguma forma:

> a literatura não é uma expressão adequada à sociedade. Quando o regime é aristocrático, reprova-se o fato de ela não ser suficiente para fazer parte do clã dos que estão no poder; quando é democrático, a literatura é acusada de ser elitista e de contribuir com as cesuras do sistema (Marx, 2019, p. 193).

Como foi possível perceber, a literatura tem um discurso suscetível a ataques cíclicos sob os quatro litígios mencionados. Mesmo assim, de alguma forma ela resiste na cultura, na educação e na sociedade. Marx (2019) menciona estudos que foram verdadeiros atos de defesa em prol da literatura, bem como mostra argumentos contra a antiliteratura. Este trabalho não se aprofunda nos argumentos que a defendem, visto que objetiva apenas comparar as acusações sofridas por ela com as acusações sofridas pela tradução. No entanto, é necessário apontar que a literatura sofreu diversas transformações e adaptações ao longo da sua história, aprimorando-se em parte por conta dessa hostilidade sempre presente. E que hoje, a literatura também é espaço de grupos que, assim como ela, foram muito hostilizados no passado. Literatura é poder, mas também é resistência.

A seguir, serão discutidos os principais ataques realizados contra a tradução e os tradutores. Também será observado como os principais litígios impostos a essas práticas podem ser relacionadas com os litígios da literatura.

3. A tradução é um escândalo

Na introdução sobre literatura e antiliteratura, Marx (2019) alerta seu leitor ao dizer que a literatura é uma fonte de escândalo, que sempre foi assim e que ser um escândalo é parte de

sua própria definição. Bem, a tradução também é um escândalo, fonte de diversas discussões dentro e fora da academia. A tradução é vista como um texto que está assumidamente correndo atrás de outro texto e, dependendo do tipo de texto que está sendo traduzido, presume-se que a tradução já sai perdendo antes mesmo da largada, como é o caso da tradução de poesia. A prática tradutória é, com isso, "estigmatizada como uma forma de escrita, desencorajada pela lei dos direitos autorais, depreciada pela academia, explorada pelas editoras e empresas, organizações governamentais e religiosas" (Venuti, 2002, p. 10).

A tradução, assim como a literatura, também é uma prática desencorajada e desprestigiada. Como será visto a seguir, também são levantados problemas quanto a sua autoridade, por conta da condição subalterna em que se encontra o tradutor, bem como o texto traduzido. Também é atacada por causa da verdade, já que esta costuma ser reservada ao original enquanto a tradução é vista como infiel em alguma medida. Ao ser infiel, também pode ser encarada como imoral e ser uma atividade atravessada por censuras. Por fim, a tradução também tem o litígio da sociedade, sendo uma prática social, ideológica, política e cultural, com potencial de reforçar conceitos ou propor inovações. E mais que isso, sua prática pode ser afetada negativamente pelas preferências das instituições e dos leitores, como será visto no litígio da invisibilidade. A seguir, discutiremos alguns de seus litígios.

4. Primeiro litígio – Secundariedade

O primeiro texto a existir é o texto original, escrito em uma língua-fonte, pelo autor para um público-alvo que tem a capacidade de assimilá-lo como parte integrante de sua cultura. A tradução começa a acontecer quando alguém decide ou tem o impulso de levar esse texto para outra língua e cultura-alvo. Esse impulso pode partir de uma instituição, uma editora, ou até mesmo do próprio tradutor. Temporalmente, a tradução é um segundo texto, que teve como base um primeiro, isso é lógico. No entanto, para a antitradução essa relação de secundariedade não para por aí, implicando uma inferioridade e incapacidade de originalidade.

A tradução literária, por exemplo, chega a ser apontada como incapaz de captar todo o original, pois a antitradução acredita que apenas o autor teria a chave para acessar o significado total de sua obra. Os partidários dessa ideia de inferioridade costumam seguir uma ideologia dualista, segundo Laranjeira (2003), acusando a tradução a partir das oposições autor/tradutor, original/tradução e, no caso da tradução poética, forma/conteúdo.

As dualidades autor/tradutor e original/tradução têm pressupostos fortemente relacionados um com o outro, além de uma inferioridade imposta ao texto traduzido e à figura do tradutor, original e autor são alçados a um pedestal, sob as premissas de potencialidade criativa do autor e perfeição e cabalidade do texto original. Quanto à atividade da tradução poética, Laranjeira (2003) observa que:

> Essa atitude mental e existencialmente depressiva, essa sensação de impotência total ou parcial que inferioriza o tradutor atado a um texto já existente, já decidido pelo autor, que para tal teve a plena liberdade de escolha quanto ao seu lugar como sujeito do texto, quanto ao ritmo de progressão e ao tom, é o fruto mais pernicioso da ideologia que mitifica o autor e atribui ao objeto resultante do seu trabalho - o poema - os predicados de perfeição e intocabilidade (Laranjeira, 2003, p. 14).

Dessa forma, enquanto o tradutor precisa alinhar suas estratégias criativas com as do autor, realizando uma operação condicionada, o autor tem total liberdade sob sua criação e se movimenta de forma mais fluida em seu processo. Assim, enquanto o texto original engloba tudo aquilo que se propôs a comunicar, o texto traduzido apresenta mudanças, ganhos e perdas, resultantes de um processo em que escolhas precisam ser realizadas. Por conta disso, assim como a antiliteratura desvaloriza a figura do autor em relação aos cientistas e aos filósofos, o tradutor é desvalorizado em relação ao autor. A verdade, litígio que também atinge a literatura, encontra-se aqui reservada ao texto original, uma verdade que o tradutor precisa desvendar, uma missão que a antitradução presume que será um fracasso.

Essas noções limitam o papel da tradução e do tradutor, ao sugerirem que a atividade original tem mais liberdade do que a tradutória. Em parte, isso é verdade. Existe uma multiplicidade de componentes que o tradutor precisa administrar em sua tarefa, como o texto original e suas intencionalidades, o público-alvo, o projeto de tradução, o contexto de publicação e as culturas envolvidas. Entende-se, no entanto, que mesmo com uma espécie de limitação de escolhas e possibilidades impostas ao processo por conta desses elementos, a tradução não deve ser vista como inferior ou limitada em relação ao original. Pelo contrário, ela amplia aquilo que é limitado: o texto de partida, que está preso ao seu próprio contexto e à cultura à qual pertence. Nesse propósito, é o tradutor quem liberta o texto do seu aprisionamento, permitindo que ele circule em outros espaços e dialogue com novas realidades. Por mais que a antitradução tenha como premissa que a tradução apresenta perdas de sentido ou seja infiel à verdade do original, o sentido de um texto em língua estrangeira, lido por alguém que não é conhecedor da língua fonte, seria nulo sem a tradução.

Por fim, também se faz importante invocar nesta discussão o litígio da autoridade

proposta por Marx (2019). A partir dessa premissa antitradutória de inferioridade do tradutor, percebe-se que há uma disputa por autoridade sob o domínio de um texto. Como o tradutor parte do texto do autor para realizar um novo texto, a tradução é vista como secundária e o tradutor é privado de um tanto de sua autoridade. Por conta disso, o nome do tradutor não costuma ir à capa do livro. Com raras exceções, esse espaço é reservado apenas para o autor, que detém a autoridade sob seu texto. É possível perceber que esse problema de autoridade parte de uma mistificação da figura do autor, a qual já foi problematizada por Roland Barthes em *A morte do autor* (1967). O problema em exaltar apenas o autor na capa é que o texto dentro do livro não foi gerado apenas por ele, é um texto novo em outra língua, gerado pelo tradutor.

Na mesma medida que o autor se identifica como dono de seu texto, o tradutor se identifica como dono de sua tradução. Por outro lado, parece que o espaço do original não é, segundo Barthes (2004, p. 62), um espaço de total autoridade, pois o texto do autor é "um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura". Dessa forma, teoricamente, a autoridade do autor sob seu próprio texto não é tão elevada, diminuindo a distância entre autor e tradutor defendida pela antitradução.

O litígio da secundariedade acarreta uma série de consequências para o trabalho do tradutor: há casos de não reconhecimento de sua autoria sobre a tradução, já que algumas vezes as empresas que detêm os direitos autorais e que contratam o tradutor não o creditam no trabalho final; a falta de autoridade sobre seu texto também resulta na desvalorização do seu pagamento, já que o tradutor literário muitas vezes recebe apenas uma quantia fixa pelo seu trabalho, não tendo direito a uma porcentagem dos *royalties* ou das vendas dos direitos subsidiários da sua tradução (Venuti, 2002, p. 94).

Apesar de hoje em dia ser possível ver algumas mudanças positivas quanto a isso, com a conquista de um espaço na Lei dos Direitos Autorais por parte dos tradutores, considerados autores de obras derivadas (Andrade, 2007), a desvalorização do trabalho e pagamento do tradutor ainda é muito forte. No Brasil, por exemplo, a tradução ainda não é uma profissão regulamentada e, apesar de possuir uma tabela de valores de referência do Sindicato Nacional dos Tradutores (SINTRA), grande parte dos contratantes não aceita pagar o valor desse ofício, negociando valores menores com o tradutor.

Como foi possível ver até aqui, os litígios de verdade e autoridade que são aplicados no ataque à literatura, também podem ser resgatados neste litígio da secundariedade. A partir

deste litígio, que desvaloriza a figura do tradutor e do seu trabalho, é possível depreender todos os próximos litígios, pois por conta do desprestígio da figura do tradutor e do texto traduzido, decorre uma preferência por sua invisibilidade, a subestimação de sua capacidade tradutória ao apontar certos textos como intraduzíveis e a acusação de sua infidelidade ao não considerar toda a "verdade" do original em seu labor.

5. Segundo Litígio – Invisibilidade

Ao realizar um estudo sobre a tradução nos Estados Unidos e Reino Unido, Venuti (2021) observa que a fluência na leitura do texto traduzido é a característica mais valorizada pelo mercado editorial e pelos leitores de língua inglesa. Essa fluência é obtida através do que ele chama de tradução domesticadora, uma tradução que apaga tudo o que pode causar um estranhamento na cultura receptora, neutralizando as diferenças culturais e dando a impressão de que o texto é transparente. Segundo Venuti (2021), toda tradução é domesticadora em algum nível, mesmo nas traduções que se esforçam em se aproximar do original. Isso acontece porque toda tradução pressupõe a administração das diferenças entre as duas línguas e culturas em jogo, de forma a tornar o texto de partida inteligível pela cultura receptora na língua-alvo. Do outro lado, tem-se a tradução estrangeirizadora, cuja abordagem busca registrar diferenças linguísticas e culturais na tradução, o que demanda um esforço maior do leitor da cultura receptora, que deve identificar e abraçar a cultura estrangeira no texto. Também, para que o texto traduzido tenha vínculo com o original, a tradução sempre é, mesmo que em uma medida mínima, um pouco estrangeirizadora.

Mais do que estratégias ou abordagens de processo de tradução, para Venuti (2021), as traduções domesticadoras e estrangeirizadoras são efeitos éticos da performance da tradução em relação à cultura receptora. O problema da tradução domesticadora é que ela revalida a cultura-alvo, "reafirmando padrões linguísticos, cânones literários e interpretações autorizadas, promovendo, entre os leitores que estimam tais recursos e ideologias, um narcisismo cultural que é pura satisfação pessoal" (Venuti, 2021, p. 22). A tradução domesticadora pode até mesmo reforçar estereótipos com respeito à cultura estrangeira e provocar o empobrecimento de conhecimento de cultura global de seus leitores. Venuti (2021) considera a tradução estrangeirizadora mais ética, pois esta tem o potencial de trazer inovações para a cultura receptora, estimulando novos pensamentos e escrita, usando recursos e ideologias marginais e desafiando lógicas dominantes da cultura-alvo.

Outro grande problema das traduções domesticadoras, e que nos interessa neste estudo, é o apagamento da tradução e da figura do tradutor. O texto traduzido fluente não causa estranhamentos ao leitor e cria a ilusão de acesso direto ao original. A tradução domesticadora permite ao leitor da cultura-alvo pensar que está lendo um texto escrito na sua própria cultura, sem mediações por parte de um tradutor. Isso acarreta a invisibilidade do tradutor, pois "quanto mais fluente for uma tradução, mais invisível será o tradutor e, presumivelmente, mais visível o autor, ou o sentido do texto estrangeiro (Venuti, 2021, p. 39), reforçando o desprestígio do tradutor que se observou no litígio da secundariedade.

Então por que os tradutores continuam trabalhando para tornar seus próprios trabalhos invisíveis? Os tradutores de língua inglesa costumam fazer traduções domesticadoras, pois essa é a estratégia dominante no mercado inglês e estadunidense. Pode-se dizer, então, que se trata de uma norma, como Toury (1995) aponta, influenciando a abordagem de trabalho do tradutor. Venuti (2021) mostra exemplos da crítica literária americana, que elogia a fluência dos livros traduzidos no meio editorial, mesmo se esquecendo de comentar o nome do tradutor em suas críticas. Ou seja, é uma prática tão validada nessas culturas que, caso o tradutor opte por uma tradução estrangeirizadora, corre o risco de ser reprovado pela crítica e, com o tempo, fechar menos trabalhos com as editoras.

Acredita-se que essa invisibilidade imposta pelo mercado editorial, através da domesticação, nega uma das grandes virtudes dessa atividade, que é o enriquecimento de culturas, a troca de ideias e a proposição de mudanças na cultura receptora. Além disso, torna as condições de trabalho dos tradutores cada vez mais difíceis, pois ao ter seu trabalho invisibilizado, ele é cada vez mais desvalorizado no mercado de trabalho (Venuti, 2021). Por fim, é um litígio que reforça a autoridade do autor, o único visível em uma tradução domesticadora.

6. Terceiro litígio – Infidelidade

A tradução é uma prática que, dentro e fora da teoria, teve seus modelos e abordagens dominantes. Um modelo que vingou por muito tempo foi a tradução palavra por palavra à moda de São Jerônimo quando traduziu a *Vulgata*. O sacerdote, considerado o patrono dos tradutores, reservava essa estratégia apenas ao texto sagrado, visto que em sua *Carta a Pamáquio*, São Jerônimo defendia que a melhor maneira de traduzir textos não religiosos era traduzir sentido por sentido (Kahmann, 2017). A maneira de traduzir palavra por palavra,

apegando-se muito ao sentido e significado do original costuma ser chamada de uma tradução fiel ou até servil:

> tradicionalmente, a noção de fidelidade em tradução esteve atrelada ao literalismo e à ilusão de simetria entre línguas e culturas, ou seja: trazia consigo a superada crença de que pudesse haver coincidência entre o significado e a composição de um interlinear palavra-por-palavra, e que este pudesse representar o mesmo em face das diferentes culturas envolvidas no processo de tradução (Kahmann, 2017, p. 81).

Todas as outras abordagens de tradução que não seguissem uma prática mais colada ao original costumavam ser tachadas de infiéis. Trata-se de mais uma dicotomia presente nos litígios da tradução, que é a oposição fiel *versus* livre, sendo a estratégia mais fiel uma estratégia considerada mais conservadora e literal, enquanto a tradução livre realiza mais adaptações com vistas à cultura receptora e pode ser considerada mais criativa.

Na França do século XVII, a abordagem tradutória dominante era chamada de *belles infidèles*, que "reivindicava a traição em prol do bom gosto, e trazia consigo o distanciamento cultural, a diferenciação linguística e o envelhecimento dos textos" (Kahmann, 2017, p. 45). Nessa época, os tradutores franceses realizavam diversas adaptações no texto para que este se encaixasse nos padrões do gosto estético francês. Por terem esse distanciamento do original, suas traduções eram consideradas infiéis, porém, é preciso dizer que essas traduções buscaram ser fiéis sim, mas à outra coisa que não as palavras do original - estavam sendo fiéis à beleza e ao gosto da cultura receptora.

A ideia do tradutor como traidor também encontra-se presente nas narrativas nacionalistas mexicanas a respeito de Malinche, indígena nahua que foi transformada em um símbolo de traição ao seu povo por ter sido intérprete e amante do conquistador espanhol Hernán Cortés durante a Conquista Espanhola do México. Segundo (Waquil, 2021), é um paradigma presente no campo da tradução, pois ao mesmo tempo que Malinche é uma das poucas mulheres tradutoras que é reconhecida, é lembrada de forma negativa por causa das consequências de sua atuação como intérprete para os espanhóis. Só no final do século XX que a visão de Malinche como traidora passa a ser questionada: "desde os anos 1970/1980, principalmente, a perspectiva feminista que passa ser incluída na reflexão sobre a tradução começa a dedicar especial atenção a Malinche enquanto figura sintética da injustiça perpetrada, ao mesmo tempo, em relação à mulher e à tradução (Waquil, 2021, p. 113).

Outro adágio que vincula a ideia de afastamento do texto com a de traição é o provérbio

italiano "*Traduttori traditori*[2]". Segundo Battafarano (2000), esse jogo sonoro foi usado pela primeira vez por Vittorio Imbriani em seu texto *Fame usurpate* de 1877, para se referir a Andrea Maffei, tradutor de Shakespeare, Goethe e Milton. O provérbio se popularizou e passou a ser usado em outros contextos linguísticos e culturais ao destacar erros, omissões ou imprecisões encontrados em atividades tradutórias. A partir dessas questões de fidelidade, surge o questionamento: fiel ao quê? Fiel a quem? Toda tradução tem algum nível de fidelidade ao texto original e é fiel a algo contido no original. O tradutor é responsável por avaliar o que ele considera ser a essência do original ou que ele considera ser o mais importante de ser levado em consideração no processo de tradução, operando verdadeiras negociações entre as duas culturas (Eco, 2007). Por isso, na mesma medida que uma tradução sempre vai ser fiel a algo do original, ela também vai ser infiel à outra parte. E, aos olhos de críticos literários ou avaliadores de traduções, o tradutor sempre vai ser considerado um traidor, pois ele não pode ser fiel a tudo. Mesmo na busca por ser fiel às palavras do original, o tradutor pode estar traindo o efeito do texto ou a compreensão pela cultura receptora.

O litígio da fidelidade é mais um problematizador que adiciona definições negativas ao que seria a tradução e o tradutor. Até aqui, vimos a antitradução apontar que a tradução é secundária, inferior, infiel, defeituosa e, como veremos a seguir, impossível. Na tradução de poesia, essa discussão de fidelidade é levada a outro patamar. Na tradução poética, haveria uma dupla traição: uma em detrimento da língua e outra em detrimento da poesia (Battafarano, 2000) pois, aqui, entra também a oposição forma/conteúdo, que a antitradução utiliza para justificar a ideia de intraduzibilidade poética.

7. Quarto litígio – intraduzibilidade

Há quem diga que o tradutor não trai o texto original, a não ser que este seja um texto literário. Para isso, utilizam a premissa de que há certos textos que têm um grau maior de tradutibilidade que outros, ou seja, não apresentam tantos problemas no processo de tradução e, portanto, não exigem tantos desvios (Laranjeira, 2003). É o caso de textos acadêmicos, textos comerciais e os textos jurídicos ou contratuais. Enquanto o texto literário e, principalmente, a poesia, teriam um grau muito menor de tradutibilidade, apresentando muitos desafios e impossibilitando o tradutor de ser considerado como suficientemente fiel pela crítica.

[2] A expressão significa "Tradutor traidor" (tradução nossa).

Muitos teóricos partem do trabalho de Roman Jakobson (1976) para apoiar ou questionar a intraduzibilidade da poesia, pois, ao avaliar que no texto poético a "semelhança fonológica é sentida como parentesco semântico", o autor russo chega à conclusão de que a poesia é intraduzível, sendo possível apenas realizar uma "transposição criativa" (p. 72). A segunda parte da proposição de Jakobson costuma ser esquecida nas discussões, sendo valorizada a parte que defende a intraduzibilidade. No entanto, a "transposição" comentada, segundo Laranjeira (2003), é retomada por Jakobson como "tradução" em trabalhos posteriores, ou seja, é errôneo pensar que Jakobson acredita na impossibilidade da tradução de poesia.

A antitradução defende a impossibilidade de tradução do texto poético com base no litígio da fidelidade, como mencionamos no ponto anterior, mas também com base na dicotomia verdade *versus* beleza, a mesma que a antiliteratura usou para atacar a escrita da poesia (Marx, 2019), dualismo que Laranjeira (2003) denomina forma/conteúdo ou forma/fundo. A antiliteratura utilizou essa oposição para criticar a construção poética, chamando-a de bela, porém rasa de sentido, chegando, como mencionado anteriormente, a chamar essa atividade ornamental de imoral por conta de sua inutilidade. Mais que isso, a antiliteratura apontou para uma impossibilidade de se ter um texto belo e ao mesmo tempo complexo de sentido:

> Assim se constrói a oposição entre a beleza e a verdade; pois se tem uma ou a outra, e jamais as duas juntas, é evidentemente a segunda que se deve preferir – de onde a condenação à literatura, definida como ornamento vazio (Marx, 2019, p. 57).

Além de vazia, a antiliteratura indicou que a falta de verdade na poesia se dá por conta da ornamentação do texto, pois seria necessário desvirtuar-se da mensagem proposta a fim de criar ritmo e rimas. A antitradução pensa algo semelhante da tradução poética: de que só é possível traduzir o sentido evitando traduzir a forma, ou traduzir a forma e perder muito do sentido. Algo que Laranjeira rebate, pois no processo de tradução poética não se separa forma e fundo, a operação tradutória supõe uma "visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial" (Laranjeira, 2003, p. 29). Entende-se, portanto, que a tradução poética pode trabalhar com essas duas oposições em conjunto, considerando todos os aspectos presentes no texto, sabendo que sempre se renunciará a algo na economia de ganhos e perdas (Eco, 2007) e que a tradução será considerada infiel em algum aspecto.

Considerações finais

A partir dessas reflexões iniciais, podemos concluir que algumas das acusações da antitradução podem ser explicadas a partir das premissas da antiliteratura. Talvez a disputa por autoridade entre autor e tradutor não fosse tão violenta se a valorização do autor se desse através de outros meios. A literatura já é uma prática desvalorizada em comparação às ciências duras e sociais, por isso, os ataques que são investidos contra as traduções literárias e seus tradutores podem revelar a reivindicação de um lugar de pertencimento que já está fragilizado.

O fato de a poesia ser muito atacada pela antiliteratura, talvez possa nos ajudar a explicar as acusações de infidelidade e de intraduzibilidade realizadas pela antitradução à tradução poética. Se há uma necessidade da poesia de se reafirmar como um texto especial diante desses ataques, talvez a antitradução defenda a ideia de sua intraduzibilidade com o objetivo de elevar o seu *status* como texto complexo. Isto é apenas uma hipótese, mas um tema que se acredita ser válido de ser explorado em trabalhos futuros.

Apesar da falta de prestígio e desvalorização enfrentadas pela literatura e pela tradução, os ataques contínuos mencionados neste estudo refletem um poder muito grande nas mãos de escritores e de tradutores. Literatura e tradução são mecanismos capazes de reforçar ideias conservadoras da sociedade, mantendo-a no seu *status quo*, como pôde ser visto com o litígio da sociedade em Marx (2019) e no litígio da invisibilidade com Venuti (2021) proposto neste estudo. Mas quando há abertura e validação dessas práticas por parte da sociedade e de suas instituições – sejam elas políticas, comerciais ou educacionais –, literatura e tradução têm a capacidade de propor novas visões de mundo aos seus leitores. A literatura, a partir da criação de universos novos que fazem o leitor refletir sobre as possibilidades da história, e a tradução, ao proporcionar o enriquecimento de culturas com traduções estrangeirizadoras. Ambas têm o poder de subverter a ordem de dominância e da subalternidade.

Por fim, observa-se que, tanto escritores como tradutores, ao terem suas práticas desvalorizadas pela sociedade, têm profissões economicamente instáveis, o que explica por que dificilmente eles vivem apenas de sua prática principal, explorando outras funções. Nesse sentido, além da disputa por autoridade, é possível ver autor e tradutor disputando os mesmos espaços no mercado de trabalho. Dessa forma, mesmo que um tenha mais glória que o outro, ambos coexistem nas margens do sistema.

Referências

ANDRADE, D. R. A legislação autoral e os direitos do tradutor. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n.4, dez. 2007.

BATTAFARANO, I. M. Traduttore / Traditore / Interpretatore: Giuseppe Gioachino Belli tradotto in tedesco da Heyse, Zacher e Rock (1878 - 1999). **Lares**, Florença, vol. 66, n. 2, abr - jun 2000, p. 235 - 257. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44630238?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 07 jun. 2025.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976, 63-72.

KAHMANN, A. C. **O Brasil lê María Luisa Bombal**: o sistema e suas traduções. 2017. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 2003.

MARX, W. **The hatred of literature**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.

MARX, W. **Ódio à literatura**: uma história da antiliteratura. Tradução de Humberto Pereira da Silva. 1. ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2019.

"NÃO vamos aceitar qualquer tipo de censura", diz Jeferson Tenório sobre retirada de livro de escolas na região de Santa Cruz do Sul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 mar. 2024. Caderno Educação. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao/noticia/2024/03/nao-vamos-aceitar-qualquer-tipo-de-censura-diz-jeferson-tenorio-sobre-retirada-de-livro-de-escolas-na-regiao-de-santa-cruz-do-sul-cltd4h52t00300161k9aljj2x.html>. Acesso em: 10 dez 2024

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Tradução de Laureano Pellegrin et al. São Paulo: Editora Unesp, 2021 [1995].

VENUTI, L. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de Marileide

Dias Esqueda et al. São Paulo: EDUSC, 2002 [1998].

WAQUIL, M. L. Tradução comentada de Malinche, de Rosário Castellanos: uma dupla correção na história. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, v. 23, p. 111 - 122, 2021. Disponível em: https://revistas.usp.br/clt/article/view/188160. Acesso em: 23 dez 2025.

Recebido em: 10/07/2025
Aprovado em: 17/12/2025

RENÉE VIVIEN E O "SONETO FEMININO": TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

Valter Pinheiro
Universidade Federal de Sergipe

Renata de Castro
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

Renée Vivien (1877–1909), escritora inglesa de expressão francesa, tem tido sua obra redescoberta principalmente nos estudos sobre literatura simbolista e homoerótica. No Brasil, entretanto, seu trabalho ainda permanece pouco divulgado. O objetivo deste artigo é, a partir dos estudos de Engelking (1993) e Leite (2018), apresentar um perfil biobibliográfico da autora e, em seguida, propor duas traduções para o português do "Sonnet féminin" – uma em versos alexandrinos e outra em decassílabos heroicos – acompanhadas de comentários sobre as escolhas formais, métricas e rímicas. A análise apoia-se nos preceitos de Banville (1998) e Grammont (2015) para a versificação em língua francesa e nas reflexões de Laranjeira (2003) e Meschonnic (1999) sobre os desafios da tradução poética, buscando-se, assim, traduções cujas estruturas formais dialoguem com a tradição poética da língua de chegada, e preservando-se, não obstante, tanto o efeito sonoro quanto o sentido do poema original.
Palavras-chave: Renée Vivien; Soneto feminino; Poesia homoerótica; Tradução poética.

Abstract

Renée Vivien (1877–1909), a French-speaking English writer, has been primarily rediscovered through studies on Symbolist and homoerotic literature. In Brazil, however, her work remains largely unknown. This article, drawing on the studies of Engelking (1993) and Leite (2018), presents a biobibliographical profile of the author and proposes two Portuguese translations of Sonnet féminin—one in alexandrine verse and another in heroic decasyllables—accompanied by commentary on the formal, metrical, and rhyming choices involved. The analysis is grounded in the principles of French versification established by Banville (1998) and Grammont (2015), as well as in the reflections of Laranjeira (2003) and Meschonnic (1999) on the challenges of poetic translation. The aim is to produce translations whose formal structures resonate with the poetic tradition of the target language while preserving the original poem's sound effects and meanings.
Keywords: Renée Vivien; Female sonnet; Homoerotic poetry; Poetic translation.

Na obra de Renée Vivien (1877-1909), escritora inglesa de expressão francesa, entrelaçam-se o estético, o político e a vida pessoal. A "musa das violetas", "filha de

Baudelaire" e "Safo de 1900", epítetos com os quais a autora era frequentemente designada, teve seus versos reconhecidos em sua época, como atestam as menções a seu nome em antologias de autoria feminina e num ensaio publicado pouco tempo após sua morte. Referimo-nos, aqui, aos seguintes títulos: *Le Romantisme féminin* e *L'Avenir de l'intelligence*, de Charles Maurras, de 1905; *Les Muses françaises: Anthologie des femmes poètes*, de Alphonse Séché, *Nos femmes de lettres*, de Paul Flat, e *La littérature féminine d'aujourd'hui*, de Jules Bertaut, de 1909; e o estudo de Jean de Gourmont intitulado *Muses d'aujourd'hui*, de 1910.

No entanto, pouco a pouco Renée Vivien foi sendo esquecida pelos leitores e pela crítica, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Foi apenas em 1986, por meio do trabalho de Jean-Paul Goujon – que resultou em *Renée Vivien: Œuvre poétique complète* –, que se viu ressurgir um interesse acadêmico pela escritora.

Muito embora haja pesquisas sobre Vivien em alguns núcleos de estudos de língua e literatura francesa pelo mundo – notadamente naqueles que se dedicam às questões de gênero –, no Brasil sua obra permanece praticamente desconhecida. Não foram localizadas teses ou dissertações sobre a autora em nosso país, mas tão somente um artigo sobre sua tradução dos fragmentos de Safo (Leite, 2018). Em vista disso, este texto propõe-se a apresentar a escritora e duas possibilidades de tradução de um de seus poemas mais representativos, o "Sonnet féminin", "Soneto feminino".

I – Pauline renasce Renée

Foi na Inglaterra, ainda sob seu nome de batismo, Pauline Mary Tarn, que Vivien recebeu sua primeira formação escolar. Por ter estudado em internatos franceses, teve seus primeiros contatos com a literatura por meio da língua francesa. Segundo Engelking (1993), Vivien era leitora de Ronsard, dos românticos franceses, de Petrarca e de Shakespeare. A única mulher a integrar a lista de autores de sua preferência, segundo a pesquisadora, era a francesa George Sand.

Aos dezesseis anos, a jovem inglesa decidiu que seria escritora e escolheu o francês como língua de expressão literária. Vivien resolveu, igualmente, que seria tradutora dessa língua. Em 1898, aos vinte e um anos, migrou para a França, adotou um novo nome – Renée Vivien – e iniciou seus estudos de grego com o professor e futuro correspondente Gaetan Baron. Entre verso e prosa, Vivien publicou quinze obras num período de oito anos.

Seus dois primeiros livros, *Études et Préludes*, de 1901, e *Cendres et Poussières*, de 1902, foram publicados sob o nome de R. Vivien. Nos exemplares enviados aos críticos, no entanto, a escritora assinava René Vivien, ou seja, ela adotara a forma masculina do pseudônimo escolhido. Tal comportamento sugere que tenha considerado a recepção negativa que sua obra poderia vir a ter caso fosse assinada por um nome de mulher. Demonstrou, assim, que seu interesse por George Sand – pseudônimo masculino de Amantine-Aurore-Lucile Dupin – não era exclusivamente de ordem literária: da romancista francesa, Vivien assumiu um procedimento que revela o quanto ainda eram difíceis a publicação e a recepção de obras escritas por mulheres no início do século XX.

Renée Vivien, que era assumidamente homossexual, vestia-se amiúde com trajes masculinos – prática proibida à época[1] – e compunha um círculo social de mulheres lésbicas e mulheres bissexuais. Todavia, na escrita, ela escamoteava, segundo Engelking (1993), o gênero do sujeito poético, fazendo com que apenas o objeto, o sujeito amado, fosse sempre uma mulher. Foi a partir de sua tradução dos fragmentos de Safo, *Sapho: Traduction nouvelle avec le texte grec*, de 1903, segunda tradução dos textos de Safo do grego para o francês realizada por uma mulher (Leite, 2018), que Renée Vivien passou a assinar seu nome no feminino, não deixando mais dúvidas sobre sua identidade.

A partir da segunda metade do século XIX, surge na França o interesse por Safo de Lesbos. Para Oliveira da Silva (2023), tal fenômeno é decorrente da menção ao nome da poetisa grega por parte de escritores como Paul Verlaine. A fim de elogiar sua contemporânea, a poetisa Marceline Desbordes-Valmore, Verlaine usou a poesia de Safo como referência de qualidade estética.

Foi sobretudo com Charles Baudelaire, no entanto, que a poesia sáfica ganhou contornos homoeróticos. Sabe-se que um dos títulos aventados pelo poeta para sua obra *Les fleurs du mal* foi *Les lesbiennes*. Ademais, entre os poemas condenados da edição original, há um intitulado "Lesbos", em que o sujeito poético fala de uma "Safo viril" – "De la mâle Sapho, l'amante et le poëte!".

Vivien tomou a poetisa grega como grande mestra tanto no que se refere à poética quanto à erótica e fez uma leitura de quem teria sido Safo, baseando-se no pouco que se sabia

[1] Havia em Paris uma lei de 1800 que proibia às mulheres usarem calças. Caso alguma mulher as quisesse usar para andar de bicicleta ou cavalgar, deveria portar uma autorização policial. (BARD, 2010)

sobre ela e nos fragmentos de seus textos, "acentuando-lhe os termos", segundo Alexandrian (1993, p. 281).

A escritora inglesa estava certa de que a ilha de Lesbos havia sido uma espécie de espaço sagrado reservado às mulheres que amavam mulheres. Tal crença a levou a Mitilene com sua amante, a escritora Natalie Clifford Barney, no ano de 1900. Vivien desejava conhecer o lugar que imaginara ser Lesbos e, a partir daí, fundar em Paris o Círculo Sáfico, "uma comunidade de mulheres que exalt[ass]e o amor à beleza e à sensualidade, a estética da arte e a ética do amor"[2] (Sánchez, 2022, p. 139, tradução nossa).

Renée Vivien dedicava-se bastante aos estudos do grego, mas também à prosódia de língua francesa. Foi nesse contexto que criou suas primeiras obras, concomitantemente às traduções de Safo. Sabe-se que estudava com afinco e que tinha comprometimento com seu trabalho de criação e tradução.

Sua fase sáfica estendeu-se de 1900 a 1906 (Engelking, 1993), mas as ideias desenvolvidas posteriormente mantêm a unidade com sua obra e até se radicalizam. Em *Une femme m'apparut*, por exemplo, é apresentada a argumentação explícita da eterna guerra entre os sexos, com afirmações de que mulheres e homens são regidos por princípios feminino e masculino inconciliáveis, apesar de a própria Vivien considerar a si mesma como "um ser andrógino do sexo feminino"[3] (carta a Charles-Brun, [4 mai 1901] 2020, p. 72 *apud* Albert, 2023, p. 10, tradução nossa).

Seu projeto literário, entretanto não se apoia unicamente nos temas ou em discussões em torno do gênero. Sua preocupação com os aspectos estéticos é evidente, como atesta, aliás, a adoção do soneto, estrutura pouco utilizada por outras escritoras de sua época. A escolha dessa forma poética não parece ter sido fortuita: como nos lembra Engelking (1993), historicamente o soneto é um gênero poético de dominância masculina. Até então, o motivo dessa primazia dar-se-ia, para muitos poetas e críticos, em função do rigor formal exigido pelo soneto, cujo domínio composicional poucas mulheres seriam capazes de ter.

De acordo com Camille Islert (2021), a poética de Renée Vivien ecoa diversas influências, das pré-clássicas às parnasianas. Para a pesquisadora, ao adotar a versificação clássica, Vivien insere-se na tradição poética canônica, o que lhe permite, de dentro, esgarçar as regras e criar uma poesia polifônica.

[2] "*una comunidad de mujeres que exalte el amor a la belleza y la sensualidad, la estética del arte y la ética del amor*" (no original).
[3] "un être androgyne du sexe féminin" (no original).

O que à primeira vista pode parecer um embate contra uma suposta dominação masculina, no que tange a certa forma poética, precisa ser relativizado: Vivien, como já afirmado, assinou seus primeiros títulos apenas com a inicial R e fez uso do soneto para cantar eroticamente a beleza e a sensualidade femininas. Em outras palavras, a escritora valeu-se de uma forma – soneto – e de um conteúdo – a mulher como objeto de desejo – tradicionalmente usados por autores homens. A subversão, portanto, não é de ordem estética, mas de perspectiva, posto que o louvor às formas femininas parte de uma voz igualmente feminina.

O "Sonnet féminin" integra seu segundo livro, *Cendres et Poussières*, como dito anteriormente, lançado em 1902. Dos vinte e cinco poemas que compõem a obra, apenas três são sonetos: "Sonnet", "Sonnet féminin" e "Les Arbres". Em seu título de estreia, *Études et Préludes*, há oito sonetos – de um total de trinta e oito poemas. O soneto, portanto, se não é sua forma poética preferida, é uma daquelas que certamente Vivien mais domina. Sendo os aspectos formais de sua poesia, como afirma Engelking (1993), tão pouco explorados pelos estudiosos de sua obra, é sobretudo a eles que faremos menção nas duas traduções que propomos a seguir.

II – Do "Sonnet féminin"

Vejamos, de início, o poema na versão da primeira edição, datada de 1902.

Sonnet féminin

Ta voix a la langueur des lyres lesbiennes,
L'anxiété des chants et des odes saphiques,
Et tu sais le secret d'accablantes musiques
Où pleure le soupir d'unions anciennes.

Les Aèdes fervents et les Musiciennes
T'enseignèrent l'ampleur des strophes érotiques
Qui versent dans la nuit leurs ardentes suppliques,
Ton âme a recueilli les nudités païennes.

Tu sembles écouter l'écho des harmonies ;
Bleus de ce bleu divin des clartés infinies,
Tes yeux ont le reflet du ciel de Mitylène.

Les fleurs ont parfumé tes étranges mains creuses ;
De ton corps monte, ainsi qu'une légère haleine,
La blanche volupté des vierges amoureuses.

Para além da evidente alusão à música – remetendo às origens da poesia como gênero de expressão artística –, bem como da multiplicidade de referentes que pode sugerir o catafórico "ta" (tua), que principia o poema – o poeta, o leitor, o próprio texto –, destaca-se, nesse soneto, a ruptura com a mais importante regra da versificação clássica francesa relativa à rima. Desde o século XVI, com Malherbe, é imperativo o revezamento – de modo emparelhado, interpolado ou alternado – entre as terminações masculinas e femininas.

Denomina-se de feminina a rima composta por versos cujas últimas sílabas terminam por um "e" átono, seguido ou não da desinência "s" de plural ou de, no caso dos verbos, da desinência pessoal – "(e)s" para a segunda pessoa do singular; "(e)nt", para a terceira pessoa do plural. Caso o verso se encerre por palavras cujas terminações se distingam das formas mencionadas, tem-se o que se chama de rima masculina. Ou seja, o que caracteriza a rima feminina é a presença da desinência de gênero "e", marca do feminino em francês, mesmo quando a palavra não designa necessariamente um gênero, como é amiúde o caso dos verbos, das preposições ou dos advérbios.

Assim como o português, o francês, em seu desenvolvimento, assistiu à absorção do gênero neutro latino pela forma masculina. As implicações dessa absorção são evidentes: tornando-se una, a forma masculina / neutra torna-se a base sobre a qual é posposta a terminação feminina, de sorte que o uso do masculino, transformado igualmente em neutro, inclui – e apaga – o feminino numa grande generalização. A terminação feminina, assim, invariavelmente delimita o gênero a que se refere.

Em "Sonnet féminin", Vivien usa exclusivamente rimas femininas, escolha que, para muitos, justifica e explica o título do poema. A poetisa, contudo, não foi a primeira a valer-se desse recurso: todos os poemas de *Les amies*, de Verlaine, por exemplo, são compostos por rimas desse tipo. Considerando que Vivien conhecia muito bem a poesia escrita na língua que adotara para expressar-se literariamente, pode-se afirmar que a construção desse soneto se fez de modo absolutamente consciente, posto que tudo nele é feminino: a estrutura rímica, o objeto de desejo – a mulher amada – e tudo o que a ele se relaciona, e a autoria. O fato de o adjetivo "féminin" fazer parte do título por si só induz o leitor a dar atenção à estratégia de composição do poema.

Engelking (1993) propõe uma leitura mais sensorial do poema, sugerindo que o leitor parta da sonoridade das palavras. Assim, o título tem seu sentido ampliado: tanto pode ser entendido como *sonnet* (soneto), como ganha a conotação do verbo *sonner* no infinitivo, resultando em um "soar feminino".

A primeira tradução que propomos para o “Sonnet féminin” é a seguinte:

Sonnet féminin	Soneto feminino
Ta voix a la langueur des lyres lesbiennes, L’anxiété des chants et des odes saphiques, Et tu sais le secret d’accablantes musiques Où pleure le soupir d’unions anciennes.	Tua voz tem o langor das liras lesbianas, Das odes e canções de Safo as agonias, E o segredo deténs de tristes melodias, Com seus ais de uniões antediluvianas.
Les Aèdes fervents et les Musiciennes T’enseignèrent l’ampleur des strophes érotiques Qui versent dans la nuit leurs ardentes suppliques, Ton âme a recueilli les nudités païennes.	Os Aedos fiéis e as músicas arcanas Mostraram-te a amplidão de carnais poesias Que vertem ao ocaso as súplicas que ouvias, Tua alma recolheu as nudezas profanas.
Tu sembles écouter l’écho des harmonies ; Bleus de ce bleu divin des clartés infinies, Tes yeux ont le reflet du ciel de Mitylène.	Das harmonias tu o som decerto escutas; Azul do divo azul de luzes absolutas, De Mitilene o céu o teu olhar reprisa.
Les fleurs ont parfumé tes étranges mains creuse ; De ton corps monte, ainsi qu’une légère haleine, La blanche volupté des vierges amoureuses.	Perfumou a florada as tuas mãos cavadas; Rompe do corpo teu, tal qual suave brisa, A nívea languidez das virgens namoradas.

Na tradição poética francesa, conforme delineada por Théodore de Banville em seu *Petit traité de poésie française*, a margem de liberdade concedida ao poeta na composição do soneto é consideravelmente estreita. Segundo o autor, cabe ao poeta apenas a decisão quanto ao metro e ao tipo de rima – feminina ou masculina – do primeiro verso. Fora essa escolha inaugural, não há, do ponto de vista formal, espaço para variações caso se deseje manter a integridade da forma clássica.

Para Banville, a regularidade do soneto reside em regras fixas e inflexíveis: quatorze versos organizados em duas quadras seguidas por dois tercetos; nas quadras, rimas cruzadas internamente e simetricamente espelhadas entre as estrofes; nos tercetos, um arranjo mais complexo que combina repetições e alternâncias entre as rimas. Essa disposição produz o conhecido esquema rímico abba / abba / ccd / ede, cuja violação descaracterizaria o soneto tradicional, convertendo-o em uma forma irregular (Banville, 1998, p. 194–203).

Maurice Grammont, por sua vez, ao tratar do mesmo tema no *Petit traité de versification française*, adota uma perspectiva mais flexível. Embora também sustente a divisão fundamental em duas quadras e dois tercetos, mostra-se menos rigoroso quanto ao padrão rímico. Aceita, por exemplo, tanto rimas alternadas quanto interpoladas nas quadras, e propõe, para os tercetos, o uso de três rimas com liberdade de organização: duas paralelas e quatro rimas que podem variar entre alternância e interpolação (Grammont, 2015, p. 102–103).

O “Sonnet féminin” de Vivien segue, em sua configuração estrófica e rímica, os preceitos preconizados pela tradição, excetuando-se, como visto, o revezamento entre rimas masculinas e femininas. A distribuição rímica, por exemplo, obedece à alternância advogada pelo mais conservador dos dois teóricos mencionados, Banville, e mesmo a adoção de rimas exclusivamente femininas, como igualmente afirmado, não é uma solução propriamente original. Vivien, portanto, não rompe com a forma clássica do soneto, ou, se o faz, é com muita moderação, um “desvio controlado” dentro de uma estrutura que ainda se mantém tradicional.

A tradução que aqui se propõe preserva as configurações estróficas, métricas e rímicas estabelecidas por Vivien, ou, para retomar os termos de Mário Laranjeira, “pela transposição de visilegibilidade” (2003, p. 103). Foram, assim, mantidos os quatorze versos, divididos em duas quadras e dois tercetos, em sua constituição original, isto é, a de versos alexandrinos, que são dodecassílabos compostos, constituídos de dois hemistíquios isométricos de seis sílabas métricas cada, separados por cesura medial obrigatória. O rigor estrutural desse verso exige que o acento principal recaia sobre a sexta sílaba, marcando o fim do primeiro hemistíquio e garantindo o equilíbrio rítmico da construção. Esse acento pode incidir tanto sobre uma palavra oxítona quanto sobre uma paroxítona terminada em vogal, desde que esta seja seguida, sem interrupção, por uma vogal átona no início do segundo hemistíquio, condição que favorece a formação de sinalefa e assegura a fluidez métrica. Tomem-se, como exemplo, os versos de abertura do segundo terceto: “Perfumou a florada‿as tuas mãos cavadas; / Rompe do corpo teu, tal qual suave brisa”. No primeiro, a sexta sílaba tônica recai sobre uma paroxítona terminada em vogal, cuja sílaba átona final se liga, por sinalefa, à vogal que inicia o hemistíquio seguinte – recurso que mantém o verso dentro da lógica prosódica do alexandrino –; no segundo, a cesura ocorre sobre uma oxítona, promovendo uma divisão métrica nítida.

As rimas femininas do soneto de Vivien foram traduzidas por rimas paroxítonas – chamadas por alguns teóricos da versificação em língua portuguesa igualmente de femininas – que, de certa forma, replicam o original francês. Todas as palavras sobre as quais incidem as rimas são, aliás, femininas, com exceção das que se situam no final dos versos sete, nove e onze, que são verbos. Tal como as terminações dos versos no original, as de nossa tradução também estão no plural, com exceção dos versos onze e treze (que tampouco estão no plural

em francês), e dos versos sete e nove, que, conquanto sejam verbos, terminam com o fonema "s", que integra a desinência "as", própria da segunda pessoa do singular.

No que se refere à qualidade das rimas, constata-se que o sistema empregado por Vivien alterna entre rimas *suffisantes* (rima soante perfeita) – sustentadas pela correspondência de dois fonemas – e rimas *riches* (rima soante rica), nas quais ocorre a repetição de três ou mais sons. Essa flutuação formal pode ser observada, por exemplo, nas seguintes séries extraídas das quadras do soneto analisado: *lesbiennes / anciennes / musiciennes / païennes* (rimas ricas) e *saphiques / musiques / érotiques / supliques* (rimas perfeitas). No processo tradutório, optou-se pela adoção da rima soante perfeita, definida pela reprodução plena da cadeia fônica a partir da última vogal tônica. Essa escolha visa manter, na língua de chegada, o mesmo grau de coesão sonora percebido no texto de partida. Ilustram tal estratégia as traduções propostas para a série rimática supratranscrita: *lesbianas / antediluvianas / arcanas / profanas* e *agonias / melodias / poesias / ouvias*.

Quanto à estrutura sintática dos versos, intentou-se preservar a ordem dos termos tais quais aparecem no poema original, mas, como invariavelmente acontece numa tradução que igualmente atenta às questões rítmicas, algumas adaptações fizeram-se necessárias. Dentre elas, mencionam-se os hipérbatos dos versos dois, nove e onze (que, no entanto, não rompem a fluidez da leitura) e a inserção de um sinal de pontuação no final do terceiro verso.

Duas breves observações finais referem-se a procedimentos tradutórios de ordem semântica, motivados por exigências formais do soneto. No verso dois, a manutenção da métrica e da cadência levou à conversão do adjetivo "saphiques" em uma locução equivalente – "de Safo" –, o que pode ser classificado, segundo a tipologia de Vinay e Darbelnet (1958), como um caso de "transposição", isto é, uma mudança de categoria gramatical sem alteração do sentido. Trata-se de uma adaptação estrutural orientada por critérios prosódicos. No verso quatro, o termo "anciennes" foi traduzido como "antediluvianas", operação que caracteriza uma particularização semântica (Vinay e Darbelnet, 1958), pois se substitui um termo genérico por outro mais específico, introduzindo, contudo, um desvio de campo semântico. Enquanto o original remete à antiguidade grega, a tradução desloca a referência para o imaginário bíblico. Nesse ponto, cabe lembrar da crítica de Antoine Berman (1991) às tendências etnocêntricas da tradução, especialmente no que diz respeito ao risco de distorção dos universos culturais por meio de deslocamentos simbólicos. No presente caso, contudo, a alteração dá-se de forma consciente, em resposta a exigências rítmicas, imprescindíveis no contexto da tradução poética, em que a preservação da significância pode exigir desvios em

relação à fidelidade semântica, como forma de manter os efeitos poéticos do original na língua de chegada (Laranjeira, 2003, p. 126).

Outros procedimentos tradutórios também foram empregados, sobretudo a amplificação e a redução, ainda segundo a tipologia de Vinay e Darbelnet (1958). No verso cinco, "les musiciennes" foi traduzido como "as músicas arcanas", constituindo uma amplificação léxico-semântica, pela qual o referente é expandido. Já no verso doze, a expressão "tes étranges mains creuses" foi reduzida a "as tuas mãos cavadas", procedimento que se inscreve no campo da elipse textual, orientado, aqui, por questões de ordem métrica e rímica.

Apresentou-se, inicialmente, uma tradução fortemente atrelada à forma métrica do original — ou, talvez, seria mais preciso dizer à sua "fôrma"? Essa escolha, embora à primeira vista mais fiel, não é, necessariamente, a mais adequada do ponto de vista tradutológico. A fidelidade em tradução, sobretudo a poética, não deve ser confundida com mera reprodução formal ou semântica; trata-se, antes, de manter o modo de significar do texto de partida, o que envolve considerar sua inserção histórica, cultural e estética. O verso alexandrino, por exemplo, tem na tradição literária francesa um estatuto específico: é a medida clássica por excelência, carregada de prestígio, e opera, assim, como um marcador formal fundamental. No entanto, essa carga simbólica não se transfere automaticamente para o sistema literário em língua portuguesa. Desde Camões, e sobretudo no contexto brasileiro, o decassílabo – em especial o heroico – ocupa lugar equivalente em termos de tradição e reconhecimento. A adesão à métrica original, nesse caso, poderia resultar numa tradução que, embora formalmente próxima, soasse artificial ou deslocada do horizonte de expectativa do leitor brasileiro. Assim, considerando uma perspectiva que entende a tradução como transposição de ritmos e modos de significar (Meschonnic, 1999), optou-se por reformular a tradução do poema de Renée Vivien na medida decassilábica, mais condizente com a tradição poética de chegada. O resultado é o que se apresenta a seguir.

Sonnet féminin	Soneto feminino
Ta voix a la langueur des lyres lesbiennes, L'anxiété des chants et des odes saphiques, Et tu sais le secret d'accablantes musiques Où pleure le soupir d'unions anciennes.	Tua voz tem o langor das liras lésbicas, A ânsia das canções e odes sáficas, E o segredo deténs de tristes músicas Em que choram seus ais paixões pretéritas.
Les Aèdes fervents et les Musiciennes T'enseignèrent l'ampleur des strophes érotiques Qui versent dans la nuit leurs ardentes suppliques, Ton âme a recueilli les nudités païennes.	Aedos bem fiéis e bardas únicas Mostraram-te a amplidão de árias eróticas Que vertem ao ocaso ardentes súplicas, Tua alma recolheu nudezas bárbaras.
Tu sembles écouter l'écho des harmonies ; Bleus de ce bleu divin des clartés infinies, Tes yeux ont le reflet du ciel de Mitylène.	Pareces escutar notas harmônicas; E teus olhos azuis, salvos de máculas, Mostram de Mitilene as nuvens límpidas.
Les fleurs ont parfumé tes étranges mains creuse ; De ton corps monte, ainsi qu'une légère haleine, La blanche volupté des vierges amoureuses.	De flores têm o olor tuas mãos côncavas; Rompem do corpo teu, tais brisas rápidas, Das virgens passionais volúpias cândidas.

Como a acentuação do decassílabo heroico recai sobre a sexta e a décima sílabas, buscou-se, a princípio, preservar o primeiro hemistíquio do alexandrino. Com efeito, seis dos quatorze versos dessa versão (um, três, seis, sete, oito e treze) retomam integralmente o primeiro hemistíquio da tradução apresentada anteriormente. Em três versos (dois, nove e quatorze), fizeram-se inversões (que, por sua vez, correspondem a reformulações da primeira tradução). Os demais versos sofreram leves modificações: no verso quatro, recuperou-se a estrutura original (pronome relativo + verbo "chorar" no presente do indicativo); no verso doze, inverteu-se a posição do sujeito e do objeto (sem que houvesse alteração em seu sentido); e no verso cinco, as alterações propostas (supressão do determinante, acréscimo do advérbio, substituição do substantivo "músicas" por "bardas" e alteração do adjetivo que o acompanha – "arcanas" por "únicas" –, inexistente, aliás, no original) pouco distinguem as duas soluções. Os versos cujas traduções mais se distanciam daqueles propostos na versão alexandrina (e do original) são os que encerram o primeiro terceto (dez e onze): o verso dez, que se constitui de um longo aposto que antecede o termo a que se refere, "tes yeux" ("o teu olhar"), amalgama, na segunda tradução, o sujeito e o aposto explicativo, o que permitiu a adoção de uma solução mais livre para o verso onze.

Resta, porém, mencionar o mais evidente: a adoção sistemática de terminações proparoxítonas no feminino plural. As rimas, assim, são substituídas por um efeito rítmico que, conquanto não inédito para o leitor – quem não conhece "Construção", de Chico Buarque? –, desperta certa perturbação, misto de espanto e encantamento diante de uma

solução estética atípica, talvez semelhante àquela experimentada pelo leitor de Renée Vivien ao deparar-se com esse "Sonnet féminin". Trata-se, afinal, de uma escolha que subverte a cadência esperada do soneto tradicional, deslocando a atenção da rima para a força da tonicidade. Se Vivien rompe com a alternância entre rimas masculinas e femininas – regra basilar da versificação francesa – para fazer soar (*sonner* / *sonnet*) uma voz feminina, nossa segunda versão busca igualmente introduzir uma dissonância, marcada, formal e sonoramente, por terminações femininas.

Para concluir, reúnem-se novamente – agora lado a lado – as duas traduções do "Soneto feminino" apresentadas neste trabalho, e expressa-se a expectativa de que novas traduções, tanto deste quanto de outros poemas de Renée Vivien, venham a ser publicadas no Brasil.

Soneto feminino	Soneto feminino
Tua voz tem o langor das liras lesbianas, Das odes e canções de Safo as agonias, E o segredo deténs de tristes melodias, Com seus ais de uniões antediluvianas.	Tua voz tem o langor das liras lésbicas, A ânsia das canções e odes sáficas, E o segredo deténs de tristes músicas Em que choram seus ais paixões pretéritas.
Os Aedos fiéis e as músicas arcanas Mostraram-te a amplidão de carnais poesias Que vertem ao ocaso as súplicas que ouvias, Tua alma recolheu as nudezas profanas.	Aedos bem fiéis e bardas únicas Mostraram-te a amplidão de árias eróticas Que vertem ao ocaso ardentes súplicas, Tua alma recolheu nudezas bárbaras.
Das harmonias tu o som decerto escutas; Azul do divo azul de luzes absolutas, De Mitilene o céu o teu olhar reprisa.	Pareces escutar notas harmônicas; E teus olhos azuis, salvos de máculas, Mostram de Mitilene as nuvens límpidas.
Perfumou a florada as tuas mãos cavadas; Rompe do corpo teu, tal qual suave brisa, A nívea languidez das virgens namoradas.	De flores têm o olor tuas mãos côncavas; Rompem do corpo teu, tais brisas rápidas, Das virgens passionais volúpias cândidas.

Referências

ALBERT, N. Renée Vivien, un discours à/de la marge. In: **Fabula / Les colloques, Penser la poésie. *Théorie littéraire féminine à la Belle Époque***, 2023. Disponível em: https://www.fabula.org/colloques/document11046.php. Acesso em: 04 jun. 2025.

ALEXANDRIAN. ***História da literatura erótica***. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello.

BANVILLE, T. ***Petit traité de poésie française***. Cœuvres-et-Valsery: Ressouvenances, 1998 [1871].

BAUDELAIRE. ***As flores do mal***. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. Tradução de Ivan Junqueira.

BERMAN, A. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, 1991.

BARD, C. L'interdiction de s'habiller en homme (1800). In: **Une histoire politique du pantalon**. Paris: Le Seuil, 2010. p. 69-89. Disponível em: https://www.cairn.info/une-histoire-politique-du-pantalon--9782021004076-page-69.htm. Acesso em: 03 jun. 2025.

ENGELKING, T. Genre and the Mark of Gender: Renée Vivien's 'Sonnet Féminin'. ***Modern Language Studies***, v. 23, n. 4, p. 79–92, 1993. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3195207. Acesso em: 1 jun. 2025.

GRAMMONT, M. ***Petit traité de versification française***. Paris: Armand Colin, 2015 [1911].

ISLERT, C. **Renée Vivien, une poétique sous influence ?** Tese de doutorado apresentada na École Doctorale Littérature Française et Comparée, da Université Sorbonne Nouvelle, 2021. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-03883263/file/These_ISLERT_Camille_2021.pdf. Acesso em 1 jun. 2025.

LARANJEIRA, M. ***Poética da Tradução: do Sentido à Significância***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LEITE, L. Renée Vivien, tradutora de Safo. ***Revista Criação & Crítica***, n. 20, p. 152-168, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/139845/139560. Acesso em: 30 mai. 2025.

MESCHONNIC, H. ***Poétique du traduire***. Lagrasse: Verdier, 1999.

OLIVEIRA DA SILVA, J. Dos arquivos invisíveis de escritoras sáficas: o caso de Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas. ***Convergência Lusíada***, v. 34, n. 50, p. 82-121, 2023. Disponível em: https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/642. Acesso em: 30 mai. 2025.

SÁNCHEZ, F. Renée Vivien, 1904: el amor lésbico, expresión del amor divino y terrenal. ***Tema y Variaciones de Literatura***, n. 58, p. 135-149, 2022. Disponível em: https://temayvariacionesdeliteratura.azc.uam.mx/index.php/rtv/article/view/336. Acesso em: 29 mai. 2025.

VERLAINE. ***Poèmes érotiques***. Paris: Éditions J'ai Lu, 2014.

VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. ***Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction.*** Paris: Didier, 1958.

Recebido em: 04/06/2025
Aprovado em: 15/10/2025

ETAPAS E RESULTADO DA AÇÃO TRADUTÓRIA SEGUNDO UMA PERSPECTIVA FUNCIONALISTA

Talita Ferreira de Souza Brito
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Este artigo discute etapas da ação tradutória a partir de uma atividade da disciplina "Formação de Tradutores", do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFC (POET-UFC). Os alunos deveriam traduzir um texto de livre escolha e, com base na teoria funcionalista de Christiane Nord (2016), definir escopo e encargos tradutórios. Além de revisar, o trabalho amplia a proposta, ao comparar texto-fonte e texto-alvo, discutindo as estratégias adotadas. Após a introdução, a seção dois apresenta uma breve sinopse do autor e do texto analisado. A seção três explora a teoria de Nord. A quarta seção traz os encargos da tradução e um quadro com informações sobre o texto-fonte e o perfil do texto-alvo. A quinta seção analisa a tradução, com base nas classificações estratégicas de Hurtado (2011) e Chesterman (1997). Por fim, as considerações finais destacam reflexões e aprendizagens do processo.
Palavras-chave: Estudos da Tradução; Formação de Tradutores; Teoria funcionalista de Christiane Nord

Abstract

This article discusses stages of the translation process based on an activity from the "Translator Training" course in the Translation Studies Graduate Program at UFC (POET-UFC). Students were to translate a text of their choice and, based on Christiane Nord's functionalist theory (2016), define the translation brief. In addition to reviewing, this paper expands the activity by comparing source and target texts and discussing the strategies used. After the introduction, section two provides a brief overview of the author and source text. Section three addresses Nord's theory. Section four presents the translation brief and a table with source and target text details. Section five analyzes the translation, based on strategy classifications from Hurtado (2011) and Chesterman (1997). The final section offers reflections and key insights gained throughout the process.
Keywords: Translation Studies; Translator Training; Christiane Nord's Functionalist Theory

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo discutir as etapas que compõem a ação tradutória e verificar os resultados alcançados na versão final do texto-alvo. Essa discussão será feita a partir da revisão e ampliação de uma atividade proposta na disciplina "Formação de Tradutores", oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará (POET-UFC). Os professores responsáveis pela disciplina

solicitaram que os alunos, individualmente ou em duplas, realizassem a tradução de um texto de livre escolha. Além da justificativa da escolha, os alunos deveriam definir o escopo e os encargos da tradução. O escopo diz respeito ao objetivo geral da tradução, enquanto os encargos representam os passos necessários para atingi-lo. Para tanto, os estudantes foram orientados a apresentar uma situação real ou hipotética que justificasse a necessidade de tradução do texto-fonte, o que permitiria, a partir do contexto definido, traçar o perfil do texto-alvo.

Para a realização da atividade, escolhi os dois primeiros capítulos do livro *An Experiment in Criticism*, de C. S. Lewis. Após a escolha, segui para uma leitura atenta do texto. Em seguida, determinei os encargos tradutórios e elaborei um quadro com base no modelo proposto por Christiane Nord (2016), o qual possibilitou a organização de um panorama do texto-fonte e um planejamento mais eficaz da tradução. Com essas informações, tracei as estratégias a serem adotadas para alcançar um produto tradutório adequado. A última etapa foi a produção do texto traduzido.

Essa divisão em etapas, no entanto, tem um caráter mais didático do que prático, uma vez que o processo tradutório não se desenvolve de maneira totalmente linear. Em diversos momentos, foi necessário retornar a etapas anteriores, ajustando escolhas e reformulando decisões. A própria Christiane Nord (2016), cujo referencial teórico fundamenta esta atividade, chama atenção para o caráter não-linear da tradução, descrevendo-a como um processo circular e recursivo, que envolve múltiplas retroalimentações. Segundo a autora, "a tradução não é um processo linear e progressivo [...], mas, sim, [...] circular e recursivo que inclui um número indeterminado de retroalimentações e em que é possível, e até mesmo aconselhável, voltar a fases anteriores da análise." (Nord, 2016, p. 413).

Partindo dessa perspectiva, este artigo revisita as etapas realizadas, aprofunda o embasamento teórico e propõe uma análise do produto final — etapa que, embora não faça parte da ação tradutória em si, encerra o processo reflexivo. Tal análise visa avaliar a adequação das estratégias adotadas em relação ao escopo, identificar acertos e dificuldades e apontar possíveis limitações do texto-alvo.

Após esta introdução, a seção dois apresenta uma sinopse do texto-fonte e do autor. A seção três aborda aspectos da teoria funcionalista de Nord. A seção quatro trata dos encargos da tradução e do quadro com dados sobre o texto-fonte e o perfil prospectivo do texto-alvo. A quinta seção traz a análise tradutória, com base nas classificações de Hurtado (2011) e Chesterman (1997). Por fim, a última seção apresenta as considerações finais.

2. Apresentando o texto-fonte e seu autor

O escritor irlandês Clive Staples Lewis, mais conhecido como C. S. Lewis, é considerado um dos autores mais influentes do século XX. Sua obra é vasta e diversificada, abrangendo ensaios, poemas, literatura infantojuvenil, autobiografia, além de outros gêneros de ficção e não ficção. Entre suas produções mais conhecidas estão *As Crônicas de Nárnia*, uma coleção de sete romances de fantasia que já foi adaptada, total ou parcialmente, para o rádio, a televisão e o cinema.

Além de escritor, Lewis foi também um renomado palestrante, professor universitário e crítico literário. Ficou famoso por suas exposições transmitidas pela Rádio BBC durante a Segunda Guerra Mundial. No meio acadêmico, lecionou nas prestigiosas universidades de Oxford (Magdalen College) e Cambridge (Magdalene College). Nesta última, conheceu o também escritor J. R. R. Tolkien, com quem desenvolveu uma amizade duradoura. Como crítico, Lewis abordou questões filosóficas e literárias, sendo o livro *An Experiment in Criticism*, publicado em 1961 pela HarperCollins, uma de suas obras mais importantes nesse campo.

No início desse livro, o autor propõe um experimento: inverter o paradigma tradicional da crítica literária. Em vez de avaliar os livros e, com base neles, classificar os leitores como bons ou maus, ele sugere que se observe primeiro o modo como os leitores leem. A partir dessa análise, seria possível reconsiderar a avaliação dos próprios livros, estabelecendo uma nova perspectiva crítica (BRITO, 2024).

An Experiment in Criticism é composto por 11 capítulos, além de um epílogo e um apêndice. Para a atividade proposta na disciplina, traduzi os dois primeiros capítulos: “Os muitos e os poucos” e “Falsas caracterizações”. Esses capítulos funcionam como uma introdução à obra, pois apresentam a proposta do autor e os dois grupos de leitores que ele analisa ao longo do livro.

O texto é particularmente desafiador do ponto de vista tradutório, devido ao uso constante de metáforas, comparações e exemplos. Além disso, Lewis equilibra com habilidade sutilezas irônicas e senso de humor — características que conferem à sua escrita uma marca estilística muito própria.

3. O funcionalismo de Christiane Nord

Desenvolvida no final dos anos 1980, a teoria funcionalista de Christiane Nord (2016) propõe um modelo de análise textual orientada para a tradução que leve em conta as "condições gerais e [...] constituintes da situação na qual a tradução acontece" (Nord, 2016, p. 21). Essas condições gerais, por sua vez, referem-se às circunstâncias de produção e recepção tanto do texto-alvo como do texto-fonte, na mediada em que estes, "[...] cada um vinculado a uma situação comunicativa, fazem parte de uma interação comunicativa." (Nord, 2016, p. 34).

Baseado nos estudos de Reiss e Vermeer, o modelo nordiano destaca os fatores intratextuais e extratextuais envolvidos nas situações de origem e de destino como sendo elementos essenciais para a análise e decisão do tradutor. Os fatores extratextuais dizem respeito às condições externas ao texto, como o emissor, o receptor, o canal de comunicação, a intenção comunicativa, e o lugar e tempo em que o texto foi produzido e será recebido. Já os fatores intratextuais dizem respeito às configurações que compõem o texto em si, abrangendo aspectos como o conteúdo, a estrutura textual, o tipo de linguagem, o léxico e a sintaxe.

Nord ainda assinala a importância do efeito, referindo-se a esse aspecto como "um conceito global ou holístico, que inclui a interdependência dos fatores extratextuais e intratextuais" (Nord, 2016, p. 75). A tese da autora enfatiza que só a partir da compreensão de todos esses elementos, pode-se chegar à função do texto na cultura de partida e, então, compará-la com a função pretendida na cultura de chegada. Para isso, Nord afirma ser necessário

> [...] primeiramente controlar a recepção do TF por um rigoroso modelo de análise que abranja todos os elementos ou características relevantes do texto, e, em segundo lugar, controlar a produção do TA com rigorosas "instruções de tradução" que definam claramente a função (prospectiva) do texto alvo. Com esta função em mente, o tradutor pode, então, encontrar argumentos para excluir uma solução ou dar preferência à outra, para que a variedade de possíveis traduções possa diminuir com base em critérios funcionais. (Nord, 2016, p. 75).

Para identificar com mais precisão as condições gerais que constituem a tradução, a autora (2016, p. 74) sugere uma série de perguntas que podem ser feitas a respeito de ambas as situações comunicativas envolvidas, a saber:

Quadro 1 – Perguntas a serem feitas sobre os dois textos no percurso da tradução

Quem transmite	Sobre **q**ual assunto ele diz
Para **q**uê	O **q**uê
Para **q**uem	(o **q**ue não)
Por **q**ual meio	Em **q**ual ordem
Em **q**ual lugar	Usando **q**uais elementos não verbais
Quando	Com **q**uais palavras
Por **q**uê	Em **q**uais orações
Com **q**ual função	Com **q**ual tom
Com **q**ual efeito?	

Fonte: Nord (2016, p. 74)

As respostas sobre o texto-alvo são feitas com base em sua função prospectiva.

Nord também propõe que o tradutor, por meio de um processo translativo circular no qual a tradução assume um caráter retrospectivo e prospectivo, olhe constantemente em direção ao texto-fonte e ao texto-alvo, fazendo as adequações necessárias, até chegar à escrita final. O objetivo desse processo é atingir a funcionalidade (2016, p. 62), qualificada por Nord como o aspecto mais importante a ser buscado numa tradução, podendo ser definida como o alcance da função pretendida na cultura de chegada sem sacrificar a intenção do texto de partida. Para isso, o *skopos,* um termo que se relaciona diretamente com a teoria funcionalista, precisa ser considerado.

O *skopos,* ou escopo, como nos referiremos a partir de agora, diz respeito à finalidade da tradução, "em que o texto alvo deve supostamente preencher uma determinada função que pode e, realmente, deve ser especificada antecipadamente" (Nord, 2016, p. 62). O objetivo principal do tradutor, nesse caso, não é produzir um texto que tente copiar ou alcançar a mesma função do texto-fonte, mas sim que cumpra adequadamente a função pretendida para o contexto da cultura de chegada, considerando as necessidades do público-alvo. Consequentemente, "se a tradução pretende ser adequada para um determinado propósito, ela deve satisfazer determinados requisitos, os quais são os encargos de tradução." (Nord, 2016, p. 28). Os encargos referem-se ao conjunto de informações e exigências relativas à situação-alvo que objetivam justamente definir o escopo do texto-alvo.

É nesse ponto que podemos nos perguntar quem será o responsável por determinar essas especificações da tradução. Até o presente momento, falamos apenas sobre a figura do tradutor. Nord, porém, nos chama atenção para outro importante elemento na produção da tradução.

> Um processo de ação tradutória é geralmente iniciado por um cliente ou "iniciador" (INI), que contrata um tradutor (TRD), uma vez que ele necessita de certo texto alvo (TA) para um destinatário ou receptor determinado (R-TA).3 Pode também acontecer de precisamente ser o iniciador quem queira entender na língua alvo (LA) um determinado texto fonte (TF) escrito em uma língua fonte (LF) por um autor inserido em uma cultura fonte (CF), ou ainda transmitido por um emissor desta língua fonte (E-TF). (Nord, 2016, p. 22)

O iniciador ou proponente da tradução é a figura por trás dos encargos. Ele pode ser também apontado como o cliente, o agente que comissiona a tradução, ou seja, quem define a necessidade de que um texto seja traduzido e estabelece suas condições e finalidades. Contudo, é bastante provável que o cliente não seja um especialista em tradução e não saiba definir suas exigências, pelo menos, não de forma explícita e técnica. É nesse contexto que o tradutor será o responsável por interpretar essas necessidades, mesmo que elas sejam apresentadas de modo vago ou impreciso, e transformá-las em diretrizes claras para o trabalho tradutório.

"A recepção do tradutor (isto é, a maneira como recebe o texto) acontece, portanto, tendo em vista as necessidades comunicativas do iniciador ou do público do TA, como se a leitura do TF fora feita pelo olhar do Outro." (Nord, 2016, p. 32). O tradutor atua, assim, como um elo entre as expectativas do iniciador e as demandas da prática tradutória, negociando soluções que respeitem tanto as intenções do cliente quanto os limites e possibilidades impostos pelo texto original e pelo contexto de recepção.

É importante destacar que o papel do iniciador pode ser desempenhado por diferentes agentes. Na primeira situação sugerida por Nord, ele é unicamente um cliente, mas podemos presumir inúmeras outras possibilidades. Por exemplo, ele pode ser o próprio produtor de um texto que solicita que este seja traduzido para outra língua ou para outra forma de mídia, como um filme ou uma série; ou alguém que precisa que um documento seja traduzido para que seja entregue a alguma repartição, sendo assim emissor e iniciador; ou até mesmo o próprio tradutor do texto. Na verdade, é necessário compreendermos que não somente o papel do iniciador não é exclusivo, mas também os dos demais indivíduos ou grupo de indivíduos envolvidos na tradução. Ou seja, podemos ter diferentes agentes em cada uma das etapas da ação tradutória, ou podemos ter alguns agentes exercendo mais de uma função. Para ficar mais claro:

> Os elementos e componentes essenciais do processo de ação tradutória são, em ordem cronológica: produtor do TF, emissor do TF, texto fonte, receptor do TF, iniciador, tradutor, texto alvo, receptor do TA. Estes são os papéis comunicativos

> que podem, na prática, ser representados por um mesmo indivíduo. (Nord, 2016, p. 24).

Nord considera o tradutor e o iniciador como elementos de grande relevância no processo tradutório, porque é nesses papéis (ainda que sejam desempenhados por um mesmo indivíduo) que repousa a responsabilidade de determinar o propósito da tradução e as estratégias necessárias para alcançá-lo. Contudo, o tradutor é aquele que atua como o mediador entre os contextos culturais e linguísticos de origem e destino, analisando as demandas do iniciador e interpretando-as à luz dos fatores contextuais envolvidos no processo.

4. Sobre o início da ação tradutória

A seguir será apresentada uma parte da atividade de tradução de que falei na introdução deste trabalho, realizada em razão da disciplina de Formação de Tradutores. No subtópico 4.1, é explicada a situação fictícia criada por mim para ilustrar as condições constituintes do perfil do texto-alvo, e, no subtópico 4.2, é exposto o quadro de análise de pré-tradução que usei para traçar estratégias ao longo do processo tradutório.

4.1 Os encargos de tradução

Uma professora universitária deseja dispor de uma tradução dos dois primeiros capítulos do livro *An Experiment in Criticism* de C. S. Lewis, uma obra ensaística que trata sobre assuntos relacionados à disciplina de Crítica Literária, ministrada por ela. Considerando o trabalho de C. S. Lewis como um dos mais importantes da bibliografia indicada por ela à sua turma de graduação e sabendo que grande parte dos alunos não possui a habilidade de leitura fluente em língua inglesa, a docente planeja fornecer a estes o texto traduzido como parte de seu material de apoio. A professora entra em contato comigo, uma tradutora *freelancer,* para me encomendar o trabalho. O texto-alvo deverá preservar todas as informações do texto-fonte, buscando manter também, na medida do possível, as marcas estilísticas do autor. Contudo, buscar-se-á priorizar o sentido em vez da forma.

4.2 Análise de pré-tradução

Agora vejamos o quadro de análise de pré-tradução com as informações do texto-fonte e perfil prospectivo do texto-alvo. Nele, conforme é proposto por Nord,

> [...] o resultado da análise do TF contrasta-se imediatamente com o "perfil" do TA, resultando da análise do encargo. Ao comparar ambos os resultados, o tradutor é capaz de decidir até que ponto o TF tem que ser adaptado à situação alvo e quais procedimentos adaptativos serão adequados para produzir um TA funcional. (Nord, 2016. p. 413)

Quadro 2 - Quadro de análise de pré-tradução baseado no modelo de Nord (2016)

	ANÁLISE DO TEXTO-FONTE:	**QUESTÕES DE TRADUÇÃO**	**PERFIL DO TEXTO-ALVO:**
A- FATORES EXTRATEXTUAIS			
EMISSOR	C. S. Lewis	Quem é o emissor e quem é o produtor	E: Professora universitária P:Talita Ferreira
INTENÇÃO	No capítulo 1, "The Few and the Many", Lewis se propõe a apresentar seu experimento, que consiste em inverter a abordagem tradicional da crítica literária. No capítulo 2, "False Characterisations", a intenção de autor é explorar as diferenças fundamentais entre dois tipos de leitores: aqueles que leem de maneira profunda e apreciativa, e a maioria, que lê de forma mais superficial e utilitária.	Há alguma negociação entre a intenção do autor da obra de partida e tantas outras intenções para a obra de chegada?	Apresentar parte da obra de C. S. Lewis para alunos de graduação na disciplina de Crítica Literária. / Transmitir o pensamento do autor sobre as questões da área de crítica literária. / Fornecer um material de apoio, que seja claro e acessível aos alunos.
RECEPTOR	Provavelmente um público acadêmico e intelectual, como professores, críticos literários, estudantes e outros interessados em teoria literária.	Diferentes conhecimentos prévios sobre as referências literárias e culturais → Compensar as deficiências	Alunos de graduação na disciplina de Crítica Literária do curso de Letras da UFC.
MEIO	Livro	Sem restrições de espaço para o texto em português.	Texto escrito para ser disponibilizado em meio eletrônico (PDF).
LUGAR	Inglaterra – produção e publicação. (Por ainda ser professor na Universidade de Cambrige, é provável que o texto do autor tenha circulado nesse meio, sendo discutido por seus pares e alunos.)	De onde para onde?	Departamento de Letras da UFC, Fortaleza, Ceará. / Sala de aula.
TEMPO	Publicado em 1961	Há alguma referência que precisa ser atualizada? (verificar)	2024

MOTIVO	Lewis era professor em Cambridge, no Magdalene College, na posição de Chair of Medieval and Renaissance English Literature, cargo que assumiu em 1954, alguns anos antes da publicação do livro, em 1961. É muito provável que sua experiência acadêmica tenha influenciado diretamente sua motivação para escrever a obra, mediante o contato constante com colegas e estudantes, além do gosto pessoal pelo tema.	Por que traduzir essa obra? Relevância? Linguagem acessível? Gosto pessoal?	Grande parte dos alunos não têm proficiência leitora em Língua Inglesa. / Gosto particular da professora pela obra.
FUNÇÃO	Ocupar um lugar no cânone da Crítica Literária. No nível da linguagem ele apresenta: Função metalinguística – Lewis emprega a linguagem para discutir literatura, a leitura, escrita, algumas terminologias e fenômenos culturais e estéticos. O texto também possui uma função emotiva e apelativa, uma vez que o emissor deixa transparecer suas opiniões pessoais e preferências como também estrutura suas ideias para convidar o público a repensar conceitos tradicionais sobre crítica literária e leitura.	O texto-alvo terá um alcance bem mais restrito e só será traduzido em parte.	Servir como material paradidático/ material de apoio. No nível da linguagem, o texto deve apresentar as mesmas funções.
B – FATORES INTRATEXTUAIS			
TEMA	Proposição de um experimento ou nova forma de encarar a crítica literária.	Apesar das diferenças culturais, o texto-alvo será apresentado dentro de um contexto muito específico, que se relaciona com a proposta de discussão presente na obra-fonte.	Proposição de um experimento ou nova forma de encarar a crítica literária.
CONTÉUDO	Apresentação da proposta do autor. Definição dos tipos de leitores e suas características. Referências a autores e obras da literatura universal.	Preservação do conteúdo de forma integral.	Apresentação da proposta do autor. Definição dos tipos de leitores e suas características. Referências a autores e obras da literatura universal.
PRESSUPOSIÇÕES	O autor confiava no conhecimento dos receptores da obra a respeito das referências literárias e culturais citadas por ele.	Como compensar essas diferenças? (Incluir algumas notas explicativas?)	Muitos alunos não têm experiência no tema e não possuem muito repertório literário.

ESTRUTURAÇÃO	11 capítulos, um epílogo e uma nota. (a obra completa). / texto em prosa	Usar mesma divisão	2 capítulos. / Texto em prosa.
ELEMENTOS NÃO VERBAIS	Não contém	Não se aplica.	Não contém
LÉXICO	Uso do Inglês padrão. O vocabulário, apesar de erudito, é claro e objetivo. Há presença de termos acadêmicos, expressões idiomáticas e referências literárias e culturais. Há também o uso de expressões de outros idiomas, especialmente advindas das línguas clássicas, como latim e grego.	Buscar por expressões idiomáticas equivalentes. Adicionar notas de rodapé para as referências literárias e culturais que sejam de pouco ou nenhum conhecimento da cultura-alvo.	Uso do português brasileiro padrão. A ideia é manter uma aproximação lexical com o texto-fonte.
SINTAXE	A sintaxe é predominantemente clara, lógica e formal, com momentos de variação rítmica e retórica para manter o texto envolvente. O autor utiliza estruturas sintáticas para sustentar o argumento, persuadir e criar um diálogo direto com o leitor.	Adaptar alguns períodos: alteração na concordância verbal e nominal de 3ª p. p. para 3ª p. s. afim de uniformizar número e grau dentro do mesmo parágrafo; mudança para a voz passiva em alguns casos para evitar ambiguidade.	A linguagem reproduz o estilo do autor até o limite que não destoe da norma padrão do português brasileiro. O texto deve soar um português natural sem necessariamente perder as características inerentes da tradução.

CARACTERÍSTICAS SUPRASSEGMENTAIS	Uso de itálico para indicar a inserção termos estrangeiros, nomes próprios e referência literárias. Uso de aspas para destacar certas palavras. Uso de parênteses para dar explicações.	O autor do texto-fonte usa diferentes destaques em caso iguais. Ex: ora usa aspas, ora usa itálico para assinalar um termo específico sobre o qual vai comentar algo. (Tentar uniformizar isso no sentido de tornar o uso dos destaques mais inteligíveis).	Manter todos os destaques.
C – EFEITO			
EFEITO	Há um forte caráter argumentativo por parte do autor, que tenta claramente manter um diálogo persuasivo com o leitor. Há também um tom de humor e ironia no texto. O leitor sente-se compelido a refletir criticamente sobre os temas apresentados, questionando suas próprias percepções e preconceitos em relação à literatura e à crítica literária. Essa abordagem, portanto, produz um certo engajamento no público.	O efeito deve ser mantido.	Reprodução do mesmo efeito do texto-fonte. (O emissor do texto-alvo deseja criar algum tipo de engajamento em seus alunos).

Fonte: minha autoria

5. Análise da Tradução

A tradução dos dois primeiros capítulos de *An Experiment in Criticism*, de C. S. Lewis, apresentou desafios em diferentes níveis, exigindo estratégias que respeitassem tanto as nuances do texto-fonte quanto as necessidades do público-alvo. Guiadas pela perspectiva funcionalista de Christiane Nord, as escolhas tradutórias buscaram equilibrar sentido e forma, priorizando a clareza e a função comunicativa do texto-alvo.

5.1 Palavras usadas com sentidos ou funções sutilmente diferentes

No primeiro capítulo de sua obra sobre crítica literária, para desenvolver sua tese central, C. S. Lewis (1961, p. 1-5) faz uma distinção entre o grupo dos *literary*, que seriam "os poucos", e o dos *unliterary*, "os muitos", por seu turno. No inglês, o termo *literary* é usado mais como adjetivo, entretanto, no texto-fonte, o autor preferiu usar essa forma de modo substantivado ao invés de utilizar o substantivo adequado – *literate*. Quando *literary* e *unliterary* foram empregados como substantivos, para designar os grupos dos leitores, optei pela tradução "literato(s)" e "não literato(s)".

Outras traduções possíveis e talvez mais frequentes para os termos seriam "letrado e não letrado", contudo, tais significados denotam uma ideia um pouco diferente e que não se encaixa bem com o sentido que o autor quis atribuir aos grupos que classificou, o que fica mais claro quando se analisa a obra por completo. "Não letrado", especialmente, pode acabar se tornando um termo mais abrangente, expressando um sentido mais negativo, como alguém que não possui habilidade leitora nenhuma ou conhecimento básico em geral, enquanto "não literato" parece mais restrito, referindo-se mais à falta de tato para a literatura e ao desinteresse ou incapacidade de se engajar com textos literários de forma significativa. Ainda que "não literato" possa parecer menos convencional em português, a tradução se alinha à intenção do autor, que deseja destacar um aspecto intelectual, em vez de uma falta absoluta de alfabetização. De acordo com Christiane Nord (2016), "o tradutor está comprometido bilateralmente tanto com a situação do texto fonte como com a situação do texto alvo." (Nord, 2016, p. 62). Por conseguinte, essa modulação evita interpretações que poderiam distorcer a nuance crítica do autor e considera o sentido que certos termos têm no contexto de chegada.

No texto-fonte, há também uma distinção entre as expressões *likes* e *has a taste for* (p. 8), que designariam atitudes diferentes diante da leitura. Analisemos o seguinte trecho: "If we say that A likes (or has a taste for) the women's magazines and B likes (or has a taste for) Dante, this sounds as if likes and taste have the same meaning when applied to both" (p. 1). Apesar dos mencionados termos serem frequentemente traduzidos da mesma forma para o português, achei necessário produzir uma diferenciação de sentido para fazer jus à intenção presente no texto-fonte. Desse modo, *likes* foi traduzido como "gosto" ou "gostar", a depender da estrutura frasal, enquanto *has a taste for* foi traduzido como "ter preferência por" e "ter inclinação para". Nesse último caso, optei por duas traduções para a expressão *taste for*, cada uma usada em momentos diferentes, para reforçar a diferença de sentido tencionada por Lewis e, exatamente porque esse era o objetivo do autor, não vi problema em não manter o paralelismo do texto-fonte.

Outro desafio semelhante foi a tradução das preposições *to* e *for*. No texto, o autor usa alguns exemplos e figuras para descrever os dois grupos de leitores de que sempre está tratando. Mais uma vez, ao falar sobre os "não literatos", ele afirma: "They will not like your book if the dedication begins with To instead of For" (p. 7). Na medida em que não existe nenhum par de preposições no português que cubra completamente o sentido de *to* e *for*, traduzi essas palavras, ou melhor, a relação criada entre elas, como "A" e "Para", o que corresponde em parte ao seu sentido na língua inglesa e se encaixa perfeitamente no exemplo que o autor usou no texto-fonte. "A" e "Para" vão funcionar como "equivalentes condicionados" de *to* e *for*, considerando a classificação proposta por Amparo Hurtado (2011), que define os equivalentes condicionados como aqueles que dependem do contexto para transmitir adequadamente o significado do original. Assim, na tradução do exemplo acima, minha escolha foi baseada na tentativa de reproduzir na nova situação comunicativa um jogo de palavras que imitasse o sentido presente no texto-fonte.

Texto-fonte	**Tradução**
Literary x unliterary	literato x não literato
likes x has a taste for	gostar x ter preferência por; ter inclinação para
To x For	A x Para

5.2 Expressões idiomáticas e ou metafóricas

A tradução de expressões de sentido figurado certamente é um dos maiores desafios para o tradutor. Vejamos alguns casos que demandaram diferentes estratégias para o alcance do efeito desejado. Ainda que com pouca frequência, é possível que encontremos expressões idiomáticas paralelas em diferentes línguas e culturas. No texto em discussão, temos pelo menos um caso desses. Sendo assim, a frase "The differences leap to the eye" (p. 2) pode ser facilmente traduzida como "As diferenças saltam aos olhos". Logo, apesar de tratar-se de uma expressão metafórica, podemos dizer que temos aqui uma tradução literal, que pode, entretanto, preservar o sentido e a estrutura do original.

Agora, passemos para outros casos que exigiram algum grau de adaptação. Para a expressão "rough and ready description" (p. 5) poderiam ser adotadas diferentes estratégias, inclusive uma tradução literal, que, contudo, poderia soar estranha ou artificial, resultando em algo como "descrição grosseira e pronta". Segundo o Dicionário Cambridge, *rough and ready*, pode ser entendido como "simple, but good enough". Trata-se de uma expressão idiomatizada

no inglês, cujo sentido convencional remete a algo funcional, não muito elaborado, mas adequado ao propósito. Considerando esse valor semântico, optei pela tradução "descrição rápida e prática", uma formulação bastante natural no português brasileiro, que preserva o caráter funcional da expressão e produz um jogo de palavras semelhante ao do original em inglês. Ainda que se trate de uma expressão mais literal e menos cristalizada do que *rough and ready*, a solução adotada equilibra os efeitos estilístico, pragmático e semântico.

A expressão *son of the manse* (p. 11) designa "uma criança do sexo masculino [...], filho de um ministro cristão ou de um homem diligente. Mais frequentemente usada na Escócia pelos filhos do clero presbiteriano." (WIKTIONARY, 2023). Essa figura evoca um imaginário cultural associado a uma formação rígida e moralista. Para o público imediato de Lewis, à época da publicação da obra, a referência funcionava como um marcador cultural altamente transparente, cumprindo efetivamente sua função ilustrativa. No entanto, no contexto brasileiro contemporâneo, faz-se necessário considerar um deslocamento temporal e cultural significativo, que impacta diretamente a recepção dessa referência no texto-alvo.

Manse, nesse caso, refere-se à moradia destinada a um ministro da igreja. Ainda que esse tipo de residência exista no Brasil, a exemplo de "casa paroquial" ou "casa pastoral", essas expressões são empregadas predominantemente em sentido denotativo, não possuindo a mesma carga cultural e simbólica condensada no termo inglês. Por conseguinte, considerei inicialmente a tradução de *son of the manse* como "filho da igreja", pois, além de se aproximar formalmente da expressão original, preservaria sua dimensão metafórica. No entanto, tal escolha tende a oscilar entre um sentido excessivamente amplo, de difícil delimitação, e outro específico, que poderia sugerir tratar-se de um ministro eclesiástico, o que não é o caso, uma vez que, no exemplo em questão, Lewis se refere a alguém jovem, inexperiente e ainda em formação.

Nessa perspectiva, optei pela tradução "filho de pastor", por ser a expressão que aproxima *son of the manse* de maneira mais direta e acessível ao público leitor brasileiro contemporâneo, especialmente considerando que o que Lewis buscou foi simplesmente ilustrar um exemplo de formação mais estrita e disciplinada que o comum. Ainda que a tradução perca parte do impacto estilístico da metáfora original, a adaptação preserva o núcleo semântico da expressão e assegura, sobretudo, a função didática do exemplo no texto-alvo, evitando que a referência cultural se torne um obstáculo à compreensão. Pode-se dizer que, desse modo, adotei uma estratégia de "filtro cultural" (Chesterman, 1997).

Uma última tradução que gostaria de discutir nessa subseção foi a de "the 'hammer, hammer, hammer on the hard, high road'" (p. 6) por "o 'bate, bate, bate do martelo na estrada dura e densa'". Nesse caso, tentei reproduzir a linguagem poética claramente presente no trecho, fazendo as mesmas repetições e aliterações e mantendo o ritmo métrico, a despeito das adaptações necessárias. Esse esforço para recriar o efeito melódico reflete uma tentativa de capturar a musicalidade e as marcas estilísticas do texto-fonte. A repetição do verbo "bater", reforçada pela repetição dos sons consonantais, imita a cadência e o impacto sonoro produzido na língua de partida. Uma tradução que transpusesse palavra por palavra em seu sentido e função perderia um pouco do efeito que o autor pretendeu evocar no texto-fonte.

Na opinião de Nord, elementos onomatopeicos, rimas, ritmo, entre outros, devem ser classificados como características suprassegmentais, as quais acarretam, principalmente, implicações de ordem estilística.

> As características suprassegmentais de um texto referem-se a todos os aspectos da sua organização textual que se sobreponham às fronteiras da análise de segmentos lexicais ou sintáticos, frases e parágrafos, e que formem a "configuração" fonológica ou o "tom" específico de um texto. (Nord, 2016, p. 212)

Texto-fonte	**Tradução**
The differences leap to the eye.	As diferenças saltam aos olhos.
rough and ready description	boa descrição
son of the manse	filho de pastor
[…] the *'hammer, hammer, hammer on the hard, high road*' has long since dinned it out of them.	[...] o "*bate, bate, bate do martelo na estrada dura e densa"* há muito tempo tirou isso deles.

5.3 Expressões estrangeiras

A respeito do uso de expressões estrangeiras advindas de outras línguas que não o inglês, adotei como estratégia a simples preservação destas em sua forma original, assim como são apresentadas no texto-fonte. No entanto, fiz a adição de notas de rodapé, principalmente porque algumas dessas expressões não são muito populares no contexto brasileiro. As expressões em questão (p. 6, 7 e 10) são *ex officio* (do latim), que nesse caso é relativamente bem difundida, *conoscenti* (do italiano) e *faibliaux* (do francês). O uso de notas de rodapé não apenas esclarece o significado desses termos, mas também enriquece a experiência de leitura ao oferecer um contexto adicional. Tivemos ainda palavra *apartheid* (p.

5), advinda do africâner, que, por ser um empréstimo amplamente conhecido devido às razões históricas que provocaram a sua difusão, dispensou nota.

Apesar de serem estratégias bastante simples, o empréstimo de expressões estrangeiras e o uso de notas de rodapé, que é classificado por Hurtado como "amplificação" e por Chesterman como "mudança de visibilidade", desempenham um papel fundamental na clareza de sentido do texto-alvo, ao considerar as necessidades do novo público. Outro detalhe interessante é que a presença do tradutor no texto se torna mais evidente. Para Nord, o papel do tradutor é o de um mediador cultural, capaz de transitar entre as duas situações comunicativas, fazendo escolhas equilibradas. Assim, ao preservar certas expressões e contextualizá-las de forma adequada, não apenas o conteúdo pode ser transmitido, mas também se promoveu uma compreensão mais profunda das referências culturais, ampliando a experiência do leitor, especialmente considerando-se as necessidades do público-alvo na situação proposta já apresentada nesse trabalho.

Texto-fonte	**Tradução**
ex officio (latim)	*ex officio* + nota de rodapé
conoscenti (italiano)	*conoscenti* + nota de rodapé
faibliaux (francês)	*faibliaux* + nota de rodapé
apartheid (africâner)	*Apartheid*

5.4 Títulos de obras

No quadro a seguir apresento alguns exemplos das estratégias tradutórias para nomes de obras. Basicamente traduzi títulos que já possuíam versão para o português, inclusive, de textos em outras línguas que não o inglês, e que Lewis optou por preservar em língua estrangeira, a exemplo de *Andromaque* (p. 8), que o autor deixou no francês e eu decidi usar a tradução já existente – "Andrômaca". Já para obras que não tinham tradução para o português, decidi por manter o título original e adicionar nota de rodapé explicando seu significado ou contexto, sempre que necessário. Essas abordagens foram adotadas para respeitar o reconhecimento cultural e literário das obras já traduzidas e, ao mesmo tempo, no caso de obras menos conhecidas ou sem tradução para o português, proporcionar ao leitor informações suplementares para entender os títulos que permaneceram no idioma original no texto-fonte.

Texto-fonte	Tradução
The Captain	The Captain + nota de rodapé
The Rape of the Lock	*The Rape of the Lock + nota de rodapé*
Treasure Island	A ilha do Tesouro
Andromaque (francês)*	Andrômaca

5.5 Sintaxe

Nord refere-se à sintaxe como um fator intratextual e chama atenção para seus aspectos formais, funcionais e estilísticos. Desse modo,

> a construção e complexidade de orações, a distribuição de orações principais e subordinadas no texto, a extensão das orações e o uso de focalizações e mecanismos de coesão na superfície do texto são algumas das características tidas como relevantes no processo de análise textual orientada à tradução. (Nord, 2016, p. 208).

O tipo de intervenção que leva em conta esses aspectos é fundamental dentro da perspectiva funcionalista de Nord, que enfatiza a importância de adaptar aspectos intratextuais – como coesão, léxico e sintaxe – às necessidades do público-alvo e às normas da língua de chegada. Para Nord, o tradutor deve sempre considerar a função comunicativa do texto-alvo, realizando adaptações que busquem assegurar que a mensagem seja transmitida de forma clara e eficaz, mesmo que isso implique mudanças significativas na estrutura do texto original.

Abaixo do nível das orações e frases, Nord afirma ser possível analisar suas partes constituintes. No texto-fonte do presente estudo, existem algumas passagens onde há uma alternância no tratamento do sujeito, o qual, dentro de um mesmo período ou em períodos diferentes, varia em número e pessoa. Por exemplo, no trecho "[…] the majority, though they are sometimes frequent readers, do not set much store by reading", (p. 2) temos *the majority* e *they* como dois núcleos isolados fazendo referência ao mesmo sujeito, que, no contexto da obra de Lewis, diz respeito a um grupo de leitores com certas características. Sabemos que o português tem regras mais restritas e relação a esse tipo de estrutura, sendo assim, optei por uniformizar na tradução a forma do sujeito em todos os casos em que o mesmo fenômeno aconteceu no texto-fonte, ficando a concordância verbal e nominal no mesmo número e pessoa quando se tratando do mesmo sujeito. A tradução do exemplo acima, por conseguinte, ficou "[...] a maioria, embora às vezes seja leitora frequente, não atribui muita importância à leitura."

Adaptações como essas ocasionaram outras, tais como a mudança de voz para evitar ambiguidade, como pode ser visto com mais clareza no segundo exemplo do quadro mais abaixo. Mudança estrutural de frase, de oração e de coesão também são algumas das propostas trazidas por Chesterman para lidar com os desafios de tradução em situações como essa, onde há diferenças estruturais significativas entre as línguas envolvidas. Essa estratégia busca não apenas evitar ambiguidades, mas também assegurar que o texto traduzido tenha fluidez e naturalidade na língua-alvo, respeitando suas normas gramaticais e estilísticas.

Além disso, outras mudanças estruturais envolveram a reorganização de orações ou a substituição de frases curtas por períodos compostos, uma vez que o uso da mesma estrutura do texto-fonte poderia fazer alguns trechos do texto-alvo soarem um pouco truncados. Assim, escolhas como as mencionadas acima se alinham com a proposta de produzir um texto-alvo funcional e adaptado às convenções do público-alvo.

Texto-fonte	**Tradução**
Secondly, *the majority*, though *they* are sometimes frequent readers, do not set much store by reading. *They* turn to it as a last resource. *They* abandon it with alacrity as soon as any alternative pastime turns up. *It* is kept for railway journeys, illnesses, odd moments of enforced solitude, or for the process called ‘reading oneself to sleep’. *They sometimes combine it* with desultory conversation; often, with listening to the radio.	Em segundo lugar, a maioria, embora às vezes seja leitora frequente, não atribui muita importância à leitura. Ela se volta para esta como um último recurso. Abandona-a com entusiasmo assim que surge qualquer passatempo alternativo. A leitura é guardada para viagens de trem, doenças, momentos estranhos de solidão forçada ou para o processo chamado de "ler para dormir". Às vezes, *ela é combinada* com conversas desconexas; frequentemente, com ouvir rádio.
It is pretty clear that the *majority*, if *they* spoke without passion and were fully articulate, would not accuse us of liking the wrong books	Está bem claro que *a maioria*, se falasse sem paixão e fosse totalmente articulada, não nos acusaria de gostar dos livros errados

5.6 Evitando repetições de palavras e sons

Sabemos que, na língua portuguesa, é preferível evitar repetições desnecessárias, optando-se por sinônimos e pronomes para retomar termos já mencionados. Em contraste, a língua inglesa lida com esse aspecto de forma diferente. De fato, o uso repetitivo de pronomes, por exemplo, torna-se obrigatório diante da ausência de outros mecanismos

linguísticos para indicar o sujeito. No português, por sua vez, as desinências verbais muitas vezes permitem até a omissão do sujeito.

Cada idioma, portanto, desenvolve suas próprias estratégias para garantir a coesão textual, o que reflete tanto características estruturais quanto culturais. No inglês, a repetição direta de palavras ou o uso frequente de pronomes é algo natural e necessário para evitar ambiguidades. Já no português, o uso repetitivo pode ser visto como um sinal de empobrecimento estilístico. Essa diferença estrutural destaca o papel ativo do tradutor, que, ao buscar manter a coesão e clareza, frequentemente precisa reorganizar o texto.

Na tradução do ensaio de Lewis, encontrei diversas situações em que foi necessário fazer essas escolhas. Por exemplo, em "[…] an experience so momentous that only experiences of love, religion, or bereavement can furnish a standard of comparison" (p. 2), optei por substituir "an experience" por "algo", a fim de evitar a repetição da palavra "experiência", que aparece novamente no plural na sequência. Já em "[…] with humming the tune, stamping in time, talking, and eating. And when the popular tune has once gone out of fashion they enjoy it no more" (p. 3-4), traduzi "tune" por "melodia" na primeira ocorrência e por "canção" na segunda, estratégia que evita a repetição, indesejada no português.

Outro aspecto relevante é a preocupação com a repetição de sons semelhantes — como rimas, aliterações e assonâncias — em contextos não literários. Para evitar esse tipo de efeito na tradução de: "What they have read is constantly and prominently present to the mind of the few" (p. 3), que, traduzido literalmente, seria: "O que leram está constante e preeminentemente presente na mente de alguns", reestruturei a frase, alterando a classe gramatical de certos termos e usando sinônimos, como mostro no terceiro exemplo do quadro abaixo. Segundo Chesterman (1997), essa estratégia, chamada de "transposição", pode ocorrer em nível de palavra ou de frase, e neste caso gerou uma paráfrase, recurso igualmente eficaz para garantir coesão.

Hurtado também ressalta que adaptar as estruturas e vocabulário na tradução é essencial para alcançar fluidez e naturalidade no texto-alvo. A tradução, afinal, vai além da simples substituição de palavras: trata-se de recriar o texto com sensibilidade às normas e ao estilo da língua de chegada.

Texto-fonte	**Tradução**
[...] an experience so momentous that only experiences of love, religion, or bereavement can furnish a standard of comparison	*[...] algo tão marcante* que somente experiências de amor, religião ou luto podem fornecer um padrão de comparação.

Many people enjoy popular music in a way which is compatible with humming the *tune,* stamping in time, talking, and eating. And when the popular *tune* has once gone out of fashion they enjoy it no more.	Muitas pessoas gostam de música popular de uma forma que é compatível com cantarolar a *melodia*, marcando o tempo, conversar e comer. E quando a *canção* popular sai de moda, elas não gostam mais dela.
[…] what they have read is *constantly and prominently present to the mind* of the few	[...] o que leram *marca presença de forma constante e preeminente na consciência* dos poucos
No doubt, a man who *has a taste for games* (and for overeating as well) may very properly act on the medical motive when he makes for himself a rule to give general priority to *his taste for games.*	Sem dúvida, um homem que *goste de jogos* (e também de comer em excesso) pode, muito apropriadamente, agir com base em um motivo médico ao estabelecer para si mesmo uma regra de dar prioridade geral *a esse gosto*.

5.7 Outros casos

Há ainda outros casos que valem a pena comentar, tais como o da expressão *prep* (p. 6), abreviação de *preparation*, que no contexto se refere a testes preparatórios ou a dever de casa. É comum ver *prep* sendo traduzido como "pré-vestibular", conquanto "vestibular" seja uma modalidade do contexto brasileiro. Desse modo é feita uma adaptação cultural. Eu preferi traduzir apenas como "exames preparatórios", que soa como um termo mais genérico e que acredito que corresponda mais ao contexto do texto-fonte, na medida em que, no inglês britânico, diferente do americano, a expressão está mais associada à rotina escolar e à preparação acadêmica desde cedo. Outro motivo para a escolha é que a tradução também se encaixa no contexto da cultura-alvo, mesmo não soando tão familiar.

Por último, destaco a tradução de *Army List* (p.7), que se trata de um tipo de publicação oficial britânica iniciada no começo século XVIII contendo informações sobre os oficiais e regimentos do Exército, mas que, no contexto de *An Experiment in Criticism*, adquire uma conotação mais ampla. Lewis utiliza o termo para criticar uma abordagem impessoal e técnica da leitura, sugerindo que certos leitores tratam as obras literárias de forma mecânica, como se fossem apenas listas a serem lidas sem uma reflexão mais profunda. Eu decidi pela tradução literal "Lista do Exército" e adicionei uma nota de rodapé para esclarecer o contexto ao explicar que, até o período em que C. S. Lewis escreveu a obra, esses documentos eram públicos, mas, desde o final da segunda metade do século passado, passaram a receber classificação, não ficando mais disponíveis a todos (Army...2025). Dessa forma, até mesmo

para leitores britânicos, a compreensão completa do exemplo usado pelo autor exige o conhecimento desse dado do passado.

Essa última escolha me fez refletir sobre as inúmeras nuances que envolvem o fator "tempo" na medida em que este "[...] engloba não só o tempo de produção e recepção do TF, mas também de produção (= tradução) e recepção do TA." (Nord, 2016, p. 122). Nesse sentido, considerei como o tradutor precisa estar atento não apenas às referências temporais presentes no texto-fonte, mas também à forma como elas ressoam ou se conectam com os leitores do texto-alvo, que podem estar distantes no tempo ou em contextos históricos diferentes. Essa atenção ao fator "tempo" é essencial para garantir que o texto traduzido alcance a função comunicativa desejada, dentro das condições temporais e culturais do público-alvo. As mesmas verdades valem para o fator "espaço". Sendo assim muitos dos fatores classificados por Nord podem ser subdivididos em várias camadas.

Texto-fonte	**Tradução**
Prep	exames preparatórios
Army List	Lista do exército + nota de rodapé

6. Considerações finais

Este trabalho buscou refletir sobre o processo tradutório dos dois primeiros capítulos de *An Experiment in Criticism*, de C. S. Lewis, a partir de uma abordagem sistemática e fundamentada na teoria funcionalista de Christiane Nord. Por meio de uma análise detalhada do texto-fonte e da consideração do escopo e dos encargos de tradução propostos, foi possível aplicar estratégias tradutórias voltadas para desafios que envolveram fatores semânticos e estruturais.

Ao considerar os encargos de tradução, priorizei o sentido sem perder de vista a forma, procurando, sempre que possível, equilibrar ambos os aspectos. Em alguns casos, a exemplo de expressões metafóricas, foi viável encontrar correspondentes que preservassem forma e efeito, como em *the difference leap to the eye*. Em outros, como *rough and ready description*, a tradução exigiu um grau mínimo de adaptação. Já em *the 'hammer, hammer, hammer on the hard, high road'*, acredito ter alcançado um equilíbrio satisfatório entre ritmo, melodia e conteúdo, respeitando a intenção do autor e preservando marcas estilísticas do original.

Em situações específicas, foi necessário optar entre manter o estilo do autor ou adaptar a estrutura textual às convenções da cultura-alvo, mesmo com perdas estilísticas. Esse tipo de

desafio aparece especialmente nos subtópicos 5.5 e 5.6, que discutem questões sintáticas e de coesão textual.

Outro aspecto relevante foram as decisões entre estratégias de estrangeirização e domesticação. Adotei a primeira quando mantive termos em línguas estrangeiras que não o inglês, como *ex officio* e *conoscenti*, com o intuito de preservar uma marca estilística do autor, conhecido por inserir expressões estrangeiras em seus textos. Essas palavras não foram extraídas do inglês, mas de outros idiomas, e sua manutenção visou reforçar a característica original da obra. Em contrapartida, expressões como *son of the manse* foram traduzidas por "filho de pastor", funcionando como adaptação cultural, por não haver alternativa mais eficaz que mantivesse clareza e contexto.

Ao analisar o produto final da tradução e as escolhas realizadas ao longo do processo, é possível concluir que, mesmo diante dos inúmeros desafios, uma tradução funcional – isto é, que cumpre sua função comunicativa – é uma realidade viável. Isso reforça o papel criativo e interpretativo do tradutor como mediador cultural, bem como a relevância de abordagens reflexivas e fundamentadas para enfrentar as múltiplas dimensões do ato tradutório.

Referências

ARMY Lists. 2025. Disponível em: https://armylists.org.uk/. Acesso em: 03 jan. 2025.

BRITO, Talita Ferreira de Souza. Um experimento em crítica literária por Clive Staples Lewis. **Revista Ponto de Vista**, *[S. l.]*, v. 13, n. 1, p. 01–06, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufv.br/RPV/article/view/17268. Acesso em: 3 jan. 2025.

CAMBRIDGE Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rough-and-ready. Acesso em: 28 nov. 2024.

CHESTERMAN, A. Translation Strategies. *In:* **Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory.** Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, p. 87-116.

HURTADO, A. **Traducción y traductología: introducción a la traductología.** 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2011.

LEWIS, C. S. **An Experiment in Criticism. London**: Cambridge University Press, 1961, 133p.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução:** bases teóricas, métodos e aplicação didática. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser.

WIKTIONARY (org.). **Son of the manse**. 2023. Disponível em: https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=son_of_the_manse&oldid=76023178. Acesso em: 05 jan. 2025.

Recebido em: 23/04/2025
Aprovado em: 13/12/2025

CÍRON, UM DRAMA SATÍRICO DE EURÍPIDES

Wilson Alves Ribeiro Jr
Universidade de São Paulo

Resumo

Círon é o único dos dramas satíricos de Eurípides cujo enredo se apoia em um dos episódios do mito ateniense de Teseu, herói e décimo rei de Atenas. Dispomos, para a reconstrução conjetural desse drama fragmentário, de uma *hypóthesis* parcial e de onze fragmentos encontrados em obras de autores tardios, três deles duvidosos. Há somente sete versos completos, dez versos parciais e duas palavras isoladas, mas, a despeito da pequena extensão, o texto se ajusta ao mito conhecido e indica que Eurípides adaptou os principais elementos da história de Círon ao formato dos dramas satíricos e a um de seus principais temas, a derrota do ogro e consequente libertação dos sátiros.
Palavras-chave: Eurípides; Drama satírico; Teatro grego; Fragmentos; Literatura grega.

Abstract

Among Euripides satyr plays, *Sciron* is the only one with a plot inspired by an episode of the Athenian myth of Theseus, hero and tenth king of Athens. For the conjectural reconstruction of this very fragmentary drama we have a partial *hypóthesis* and eleven fragments found mostly in works by later authors. There are only seven complete verses, ten partial verses and two isolated words, but despite their short length, the remaining text fits the known myth and shows that Euripides adapted the main elements of Sciron's story to satyr play format and to one of its main themes, the defeat of the ogre and liberation of the satyrs.
Keywords: Euripides; Satyr play; Satyr drama; Greek theather; Fragments; Greek literature.

O drama *Círon* (gr. Σκίρων) está listado no catálogo das obras de Eurípides e sua natureza satírica, atestada por Pólux (10.35), foi confirmada pela descoberta de um fragmento de papiro com parte de uma antiga *hypóthesis* (P.Oxy. 2455). Temos atualmente oito fragmentos reconhecidos (F 674a-681) e três de atribuição discutível: F *879[1], F *1084 e *adesp*. F 163a. A *hypóthesis* e o F 674a vieram de um papiro, o P.Oxy. 2455; os demais foram encontrados em fontes secundárias e tardias: Pólux, Ateneu, Estobeu, Hesíquio, Estrabon, Eustácio e o anônimo autor do léxico das *Anedotas Gregas* de Oxford. No passado, o F *953a foi atribuído ao *Círon*, mas atualmente admite-se que se trata apenas de comentário sobre um

[1] O asterisco antes do número do fragmento assinala passagem atribuída a Eurípides pela fonte, mas sem a citação da obra.

ISSN – 2236-4013

drama não identificado de Eurípides[2]. Nenhum documento iconográfico conhecido parece ter relação com o drama satírico.

A data da primeira apresentação é ainda desconhecida. Quanto ao enredo básico, o título, a *hypóthesis* e alguns fragmentos indicam que Eurípides recorreu ao mito ateniense de Círon, um dos bandidos obliterados por Teseu no início de sua carreira.

1. O mito ateniense de Teseu e Círon[3]

Assim como seu amigo Héracles, o herói ateniense Teseu, décimo rei de Atenas[4], aliviou o mundo da presença de bandidos e monstros[5]. Na juventude, viajando de Trezena a Atenas para se encontrar com o pai, Egeu, ele atravessou o istmo de Corinto e, de passagem, acabou com um monstro e cinco bandidos que infestavam o caminho[6]. Um dos facínoras era justamente Círon, ladrão e assassino que vivia nas proximidades de Mégara, em um caminho que passa no alto de uma escarpa junto ao mar, de frente para o Golfo Sarônico[7].

Numerosas cenas de vasos e um relevo do templo de Hefesto em Atenas atestam que o mito era já bem conhecido no final do século VI a.C., mas as raras fontes literárias anteriores a Eurípides aludem ao encontro entre Círon e Teseu, e nada mais: Baquílides[8], na primeira metade do século V a.C., disse que Teseu ἀτάσθαλον τε Σκίρωνα κατέκτανεν, 'matou o perverso Círon', e o próprio Eurípides[9] fez Teseu mencionar as Σκιρωνίδες, 'rochas cironianas' e insinuar que nesse local ele τοῖς κακοῖς μ' εἶναι βαρύν, 'foi rigoroso com os malfeitores'. Sófocles[10] conta, por outro lado, que na época de Egeu, pai de Teseu, a região de Mégara era já conhecida por Σκίρωνος ἀκτή, 'encosta de Círon'.

[2] P.Amherst 2.17, século VI-VII d.C. Ver LUPPE 1982; VAN LOOY 2002, pp. 41-2 n. 9; COLLARD & CROPP 2008, pp. 530-1.
[3] Para a versão megarense do mito, na qual Círon é considerado herói local, ver Praxion de Mégara F 1; Plutarco 10.2 e 25.4; Pausânias 1.39.6; HORN 2014, 9-47; ROBU 2014, 71-2. Sobre a discutível fusão entre os personagens Círon e Círos de Salamina, ver HANELL 1934, pp. 40-6; sobre o impacto religioso dessas questões em Atenas, Mégara e Elêusis, ver ROBERTS 1912.
[4] Cf. Castor de Rodes F 4.
[5] Diodoro Sículo 4.59.1.
[6] Em sua viagem de Trezena a Atenas, através do Istmo de Corinto, Teseu derrotou e matou, em sequência: Perifetes, em Epidauro; Sínis, na parte oeste do Istmo de Corinto; Feia, uma porca monstruosa, em Crômion (parte leste do Istmo); o nosso Círon, perto de Mégara; Cercion, entre Mégara e Elêusis; e Procusto, no caminho sagrado entre Elêusis e Atenas.
[7] O local, caracterizado por íngremes penhascos nos flancos dos Montes Geranianos (Γεράνεια Όρη), entre Atenas e Corinto, é atualmente conhecido por Κακιά Σκάλα, "Escadaria Ruim".
[8] Baquílides 18.24-5.
[9] Eurípides, *Hipólito* 979.
[10] Sófocles, *Egeu* F 24.

ISSN – 2236-4013

Xenofonte[11], na primeira metade do século IV a.C., também menciona Círon brevemente e talvez Calímaco[12], em meados do século III a.C, tenha descrito a façanha de Teseu com mais detalhes, mas essa possibilidade depende excessivamente da interpretação do duvidoso F 245 de Calímaco. Deve-se notar também que, se a hipótese do *Círon* de Eurípides foi criada na época dos eruditos da Biblioteca de Alexandria, como muitos outros, os mitógrafos podem ter enriquecido o mito de Círon a partir do enredo do drama satírico. De qualquer modo, descrições mais detalhadas são encontradas somente nos séculos I-II d.C., nas *Metamorfoses* de Ovídio (7.443-8), na *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo (4.59.4) e na *Epítome* da *Biblioteca* do Pseudo-Apolodoro (1.2)[13]:

> ele (sc. Teseu) matou Círon, o Coríntio, filho de Pélops ou, segundo alguns, de Posídon. Na Megárida ele controlava as rochas cironianas, assim nomeadas por causa dele; forçava os que passavam a lavar-lhe os pés e, enquanto lavavam, lançava-os no fundo (do abismo) para serem devorados por imensa tartaruga. Teseu pegou-o, porém, pelos pés e jogou-o no mar.

Pausânias[14] conta mais ou menos a mesma história; Diodoro não menciona a tartaruga gigante, mas diz que Círon lançava os passantes em local denominado Χελώνη, 'Tartaruga'; Ovídio[15], que Círon era um *latro*, 'ladrão' e seus ossos se transformaram no rochedo ou penhasco que leva seu nome; e Estrabon[16] informa que os atenienses também chamavam de "Círon" uma forte ventania que soprava nas rochas cironianas.

Fig. 1 - Teseu domina Círon.

[11] Xenofonte, *Memoráveis* 2.1.14.
[12] Calímaco, *Hécale* F 245.
[13] No original: ἔκτεινε (sc. Θησεύς) Σκείρωνα τὸν Κορίνθιον τοῦ Πέλοπος, ὡς δὲ ἔνιοι Ποσειδῶνος. οὗτος ἐν τῇ Μεγαρικῇ κατέχων τὰς ἀφ᾽ ἑαυτοῦ κληθείσας πέτρας Σκειρωνίδας, ἠνάγκαζε τοὺς παριόντας νίζειν αὐτοῦ τοὺς πόδας, καὶ νίζοντας εἰς τὸν βυθὸν αὐτοὺς ἔρριπτε βορὰν ὑπερμεγέθει χελώνῃ. Θησεὺς δὲ ἁρπάσας αὐτὸν τῶν ποδῶν ἔρριψεν εἰς τὴν θάλασσαν.
[14] Pausânias 1.44.8.
[15] Ovídio, *Metamorfoses* 7.444.
[16] Estrabon 9.1.4.

ISSN – 2236-4013

Fonte: Berlim F2288. Foto do Autor[17].

Esses sucintos relatos do encontro entre Teseu e Círon ecoam quase todos os documentos iconográficos que registraram o mito muito antes das fontes literárias. Os elementos invariavelmente presentes são a rocha e os dois lutadores, um deles (Círon) quase sempre caído; em algumas cenas de vasos, os lutadores estão até mesmo identificados por inscrições[18]. A representação mais antiga é, provavelmente, a de um cálice do final do século VI a.C. (Florença 91456)[19], que mostra Teseu segurando o inimigo caído, por um dos pés, diante de enorme rocha[20]. Dois outros cálices decorados por Douris na primeira metade do século V a.C., Berlim F 2288 (Fig. 1) e Londres 1843,1103.13[21], assim como uma das métopas

[17] Interior de cálice ático de figuras vermelhas atribuído a Duris. Vulci, 480-460 a.C. Berlim F2288. Inscrições: ver nota 18, a seguir.
[18] Ver Fig. 1: ΘΕΣΕΥΣ, *Teseu*; CKIPON, *Círon*.
[19] Lado B de cálice ático de figuras vermelhas assinado pelo ceramista *Kachrylíōn*. Orvieto, c. 510 a.C. Imagens disponíveis em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kachrylion_(potter)_ARV_108_27_Eros_flying_with_flower_-_deeds_of_Theseus_(05).jpg.
[20] Um esquifo fragmentário de figuras negras do final do século VI a.C. (Atenas Akr. 1.1280, lado B) talvez seja da mesma época ou um pouco anterior.
[21] Lado B da face externa de cálice ático de figuras vermelhas de Duris. Vulci, 485-480 a.C. Imagens disponíveis em https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-13.

ISSN – 2236-4013

do templo de Hefesto na ágora de Atenas[22], de 450 a.C., mostram igualmente a tartaruga. Na cena de Douris conservada em Londres e em uma ilustração de Onésimo datada de 500-490 a.C. (Paris G 104)[23], há também uma larga "bacia" (gr. ποδανιπτήρ), usada para lavação de pés. Representações artísticas posteriores são semelhantes e relativamente numerosas, sinalizando a popularidade dessa história na Antiguidade.

Além do *Círon* de Eurípides, essa versão do mito inspirou comédias homônimas de Epicarmo (F 123-4) e de Aléxis (F 210)[24].

2. Texto grego[25]

ΣΚΙΡΩΝ ΣΑΤΥΡΙΚΟΣ[26] / CÍRON, DRAMA SATÍRICO

ΥΠΟΘΕΣΙΣ[27]

Σκείρων [Σατυρικός, οὗ ἀρχή·
Ἡρμῆ, σὺ γὰρ δὴ [
ἔχεις. ἡ δ' ὑ[πόθεσις·
Σκείρων τῶν κατειστ[
θῃ· πετρῶνα καταλαβ[ὼν
ἀπὸ λῃστείας βίον εἶχ[εν ἀσεβῆ, παῖς
Ποσειδῶνος ὤν· καὶ τὴ[ν τῶν στενῶν αὐ-
τὸς ἔμβασιν οὐ θεωρῶν, [ἔχων δὲ πρόσκο-
πον καὶ διάκονον τῆς ὕβ[ρεως Σιληνόν,
ἐκείνῳ μὲν ἐπέτρεψ[εν τὴν ὁδὸν φρου-
ρεῖν, αὐτὸς δὲ ἐχωρίσθ[η. ἔπειτα δ' εἰς τὴν
ἐρημίαν σάτυ[ρ]οι εἰσκ[ωμάσαντες μετὰ

[22] Trata-se da terceira métopa da face norte, do leste para o oeste, esculpida em alto relevo. Mármore de Paros, *in situ*, c. 450 a.C. Imagens disponíveis em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metopes_of_the_temple_of_Hephaestus.jpg. Ver também MORGAN 1962, prancha 73a.
[23] Face A do lado externo de cálice ático de figuras vermelhas de Onésimo. Cerveteri, 500-490 a.C. Imagem disponível em https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010269995.
[24] Epicarmo floresceu entre 500 e 475 a.C.; Aléxis viveu entre 375 e 275 a.C.
[25] Edições utilizadas: TrGF 5.2, pp. 660-4; 896; 1011; e, para o *adesp*. F 163a, o TrGF 2, p. 61. Para a colometria dos F 678-9, segui Pechstein (1998).
[26] Cf. IG II/III^2 2363 col. i.5, c. 100 a.C.; IG XIV 1152 col. i.24 (Louvre Ma 343), século II d.C.; P.Oxy. 2456 2.3, século II d.C. Ver também a ὑπόθεσις, linhas 1 e 4.
[27] P.Oxy. 2455 fr. 6.74-90, século II d.C.

ISSN – 2236-4013

ἑταιρῶν θη[
θησαν ὑπ̣οτ[
κειας ἐχοντ[(88)
μ̣ετ̣ὰ χεῖρα[σ 16
δ[ ].τε

ARGUMENTO

drama satírico Círon, cujo início é:
Ó Hermes, pois és tu que ...
manténs. E eis o argumento: (76)
Círon, dos ... 4
... um lugar rochoso ocupou e
ali levava ímpia vida de roubos; era
filho de Posídon. A entrada dos estreitos (80)
ele mesmo não vigiava, tendo Sileno 8
como olheiro e servo nesses ultrajes,
a quem deixava a vigilância do caminho
enquanto ficava à parte. Depois de os sátiros (84)
irromperem naquele lugar isolado, na companhia 12
de prostitutas ...
...
tendo (?) ... (88)
com as mãos (?) 16
...

F 674a[28]

ΣΙΛΗΝΟΣ

Ἑρμῆ, σὺ γὰρ δὴ [– ◡ – – ×] ἔχεις

SILENO

Ó Hermes, pois és tu que ... manténs

[28] Cf. P.Oxy. 2455 fr. 6.75-6.

ISSN – 2236-4013

F 675[29]

καὶ τὰς μὲν ἄξῃ, πῶλον ἢν διδῷς ἕνα,
τὰς δέ, ξυνωρίδ'· αἳ δὲ κἀπὶ τεσσάρων
φοιτῶσιν ἵππων ἀργυρῶν. φιλοῦσι δέ
τὰς ἐξ Ἀθηνῶν παρθένους, ὅταν φέρῃ
πολλάς ⟨τις⟩

Poderás levar também estas, se deres um potro,
e essas, por um par (deles); aquelas ali irão contigo
por quatro cavalos de prata; e essas gostam
das donzelas de Atenas, quando ⟨alguém⟩
carrega muitas

F 676[30]

σχεδὸν χαμεύνῃ σύμμετρος Κορινθίας
παιδός, κνεφάλλου δ' οὐχ ὑπερτείνεις πόδα

(és) quase do mesmo tamanho do catre de uma garota
de Corinto; além do colchão não estenderias o pé

F 677[31]

οὐδὲ κωλῆνες νεβρῶν

e nem coxas de corços

F 678[32]

⟨ × – ⏑ – × – ⏑ ⟩ ἔστι τοι καλὸν
{τοὺς} κακοὺς κολάζειν

⟨ × – ⏑ – × – ⏑ ⟩ é belo, vês,

[29] Pólux 9.75, século II d.C.
[30] Pólux 10.35.
[31] Ateneu 9.368d, início do século III d.C.
[32] Estobeu 4.5.6, fl. século V d.C.

ISSN – 2236-4013

castigar malfeitores

F 679[33]

⟨ × – ⏑ – × – ⏑ ⟩ ἢ προσπηγνύναι

κράδαις ἐριναῖς

⟨ × – ⏑ – × – ⏑ ⟩ ou prender

nos ramos das figueiras

F 680[34]

ἁμαρτεῖν = ὁμαρτεῖν

acompanhar

F 681[35]

ἔμβολα

esporões

F *879[36]

ὁ λῷστος οὗτος καὶ φιλοξενέστατος

este (é) o melhor e mais hospitaleiro

F *1084[37]

⟨ΧΟΡΟΣ⟩

ἥκω περίκλυστον προλιποῦσ᾽ Ἀκροκόρινθον,

ἱερὸν ὄχθον, πόλιν Ἀφροδίτας

⟨CORO⟩

[33] Ateneu 3.76c.
[34] Hesíquio α 3456 Latte, fl. séculos V-VI d.C.
[35] Hesíquio ε 2307 Latte.
[36] CRAMER 1835, p. 452, linha 17. Outras atribuições: *Busíris* (WILAMOWITZ 1893, p. 18).
[37] Estrabon 8.6.21, c. 23 d.C., atribuído ao *Círon* por Pechstein (1998, p. 353). Outras atribuições: *Édipo* (HARTUNG 1843, p. 247) e *Alcmeon em Corinto* (WILAMOWITZ 1893, p. 12).

ISSN – 2236-4013

eu chego após deixar Acrocorinto cercada pelo mar,
colina sagrada, pólis de Afrodite

adesp. F 163a = 609[38]

ἕξιππα καὶ τέθριππα καὶ ξυνωρίδας

carruagens de seis cavalos, de quatro cavalos e um par de cavalos

3. Reconstrução conjetural e comentários

Nos manuscritos conservados, o texto dos dramas gregos é usualmente antecedido do título tradicional, de um (ou mais de um) argumento (ὑπόθεσις, transl. *hypóthesis*) que contém diversas informações sobre o drama, e de uma lista de personagens (δράματος πρόσωπα, lat. *dramatis personae*). As divisões tradicionais da tragédia, prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo, aplicam-se também aos dramas satíricos.

O título do *Círon* está registrado nos catálogos de dramas euripidianos; note-se que a *hypóthesis* registra a variante Σκείρων nas linhas 1 e 4. A *hypóthesis*, do tipo narrativo, é a mais completa dentre as *hypótheseis* fragmentárias conhecidas e tem numerosas informações sobre o enredo, personagens, cenário e a natureza satírica do drama, além do título. Esse modelo é seguido, em outras partes do mesmo papiro, em relação ao drama satírico *Sileu* e às tragédias *Medeia*, *Troianas*, *Télefo* e *Hipsípile*, entre outras.

A despeito da natureza fragmentária das informações, é possível reconstituir o enredo básico, a ação dramática e alguns detalhes do drama satírico, pois o argumento e os fragmentos sobreviventes são suficientemente compatíveis com os principais acontecimentos do mito de Círon e Teseu. O Quadro 1 compara os principais elementos do mito, do enredo do *Ciclope*, de Eurípides, único drama satírico completo que sobreviveu, e da reconstrução conjetural do *Círon*.

Quadro 1 – O mito de Círon e o enredo do *Ciclope* e do *Círon*

Mito	***Ciclope***	***Círon***

[38] Eustácio, *Comentários sobre a Odisseia* 1539.31, século XII. A inclusão deste fragmento no *Círon* é defendida por Steffen (1952) e Pechstein (1998). Outras atribuições: *comica adespota* F 1281 (KOCK 1888, p. 621). Kock escreveu, mais precisamente, *comici sit an tragici dubito*, 'duvido que seja cômico ou trágico'.

ISSN – 2236-4013

Círon assalta e rouba os passantes	Polifemo devora todos aqueles que chegam à sua ilha, mas escraviza os sátiros	Círon assalta e rouba os passantes, ajudado por sátiros escravizados
	Odisseu se identifica e conversa com os sátiros	Teseu se identifica e conversa com os sátiros
Teseu e Círon se encontram	Odisseu encontra Polifemo	Teseu encontra Círon
Círon oferece hospitalidade, tenta enganar, roubar e matar Teseu	Odisseu pede hospitalidade, mas Polifemo mata e devora alguns de seus companheiros	Círon oferece hospitalidade, tenta enganar, roubar e matar Teseu
Teseu derrota e mata Círon	Odisseu engana e cega Polifemo, depois foge	Teseu derrota e mata Círon
Teseu segue viagem	Odisseu liberta os sátiros e segue viagem	Teseu liberta os sátiros e segue viagem

Fonte: elaboração própria.

Os dramas satíricos usualmente têm três tipos de enredo[39]: (i) os sátiros estão presentes em mitos dos quais nunca participavam e simplesmente mostram sua natureza não convencional e anárquica em cena; (ii) recebem, além disso, tarefa que procuram realizar diligentemente, enquanto exibem suas "características satíricas"; (iii) dominados por um ogro[40] e obrigados a realizar tarefas incompatíveis com sua natureza, são finalmente libertados pela intervenção de um herói. No *Círon*, a inequívoca menção ao 'lugar rochoso', a Círon e à sua 'ímpia vida de roubos' (argumento 4-6) evoca o mítico encontro entre Teseu e Círon no istmo de Corinto, perto de Mégara, e indica que o enredo certamente apresenta um dos temas satíricos favoritos de Eurípides, o do ogro castigado pelo herói[41]. Nesse tema, os sátiros são inseridos no mito tradicional como servos de um ogro humano ou monstruoso, sujeitos a desempenhar, contra a vontade, tarefas incompatíveis com sua natureza. No *Círon*, Sileno é incumbido de vigiar o caminho e os sátiros, escravizados por Círon e encarregados de vigiar a

[39] RIBEIRO JR. 2015, pp. 167-9.
[40] O ogro pode ser um rei, um deus ou um monstro (IDEM, p. 170).
[41] Além do *Ciclope* e do *Círon*, Eurípides recorreu a esse tema também em *Busíris*, *Euristeu* e *Sileu*. Segundo Van Looy (2002, p. 44, n. 11 e 13), Wilhelm Schmid, Eric Turner e Thomas Webster apresentaram no passado algumas conjeturas que não são mais levadas em consideração pelos estudiosos modernos.

ISSN – 2236-4013

passagem, usam prostitutas de Corinto para atrair os passantes (argumento)[42]. Os acontecimentos seguintes, como a chegada de Teseu e sua interação com os sátiros (F 676-7), seu encontro com Círon (F *879?), a subsequente morte do vilão e a libertação dos sátiros (F 678?) podem ser inferidos, em linhas gerais, pela compatibilidade entre os fragmentos, elementos do mito e o tema básico.

Os personagens do drama são Sileno, Círon, o coro de sátiros, prostitutas de Corinto e Teseu; com exceção de Teseu, todos foram mencionados no argumento. A presença de Teseu é evocada através de suas façanhas: Círon é um dos malfeitores obliterados por ele; talvez o F 676, que menciona um leito, lembre Procusto; e o F 679, que menciona uma árvore, Sínis. De qualquer modo, a presença de Teseu é essencial, pois é ele o herói que libertará os sátiros. Para a representação das prostitutas há duas possibilidades: figurantes mudas ou os próprios sátiros, transvestidos. Esta última me parece a mais provável, uma vez que há precedentes para o transvestismo dos sátiros na arte[43] e no drama satírico *Ônfale*, de Íon de Quios[44].

O cenário era certamente simples e rústico; talvez mostrasse apenas uma rocha no fundo, como nas cenas de vasos que representam o encontro entre Teseu e Círon. Van Looy[45] propôs a entrada de uma gruta, o que me parece desnecessário para a representação do drama. Pechstein[46] defende a presença de uma espécie de "sofá" no palco, citando como base o F 676, mas a presença de mobiliário no palco, a meu ver, realmente não condiz com os cenários habituais dos dramas satíricos conhecidos. Note-se que o argumento menciona a 'entrada dos estreitos' (7-8) e o 'caminho' (10), mas nenhuma gruta, e o texto do F 676 não implica, de modo algum, que Sileno se referia a 'catre' e 'colchão' fisicamente presentes no palco.

O F 674a, que contém uma parte do primeiro verso do drama satírico e, portanto, do prólogo, foi conservado pelo autor do argumento (linhas 2-3). É Sileno quem enuncia o prólogo, como no *Ciclope*; após uma invocação a Hermes, semelhante à do verso 1 do Ciclope, Sileno provavelmente descreve a situação atual: ele e os sátiros, sob o domínio de Círon, foram encarregados de vigiar o caminho e atrair os passantes, a quem Círon rouba e mata. Esse procedimento "explicativo" era utilizado com frequência por Eurípides nos monólogos declamados no início das tragédias e dramas satíricos, e.g. *Suplicantes*, *Ifigênia*

[42] Conrad (1997, pp. 225-7) acredita que Sileno tentava encher os próprios bolsos, como no *Ciclope* (132-50). Ver também Sófocles, *Rastejadores* F314.50-6; Íon de Quios, *Ônfale* F 31.
[43] Cf. Atenas 1220, χοῦς ático de figuras vermelhas de 450-400 a.C. e Atenas Ágora P 169, fragmento de cratera ática de figuras vermelhas de 400-390 a.C.; imagens disponíveis em UHLIG 2021, p. 458-9.
[44] Ver Íon de Quios, *Ônfale* F 20 e 22. Cf. UHLIG 2021, 465-70 e RIBEIRO JR. 2023, pp. 9-10 e 14-15.
[45] VAN LOOY 2002, p. 41.
[46] PECHSTEIN 1998, p. 240.

ISSN – 2236-4013

em Táuris e *Ciclope*. Devido à saudação enfática a Hermes, "pois és tu que", documentada na épica, na lírica e entre personagens de outros dramas[47], Pechstein acredita que Hermes é um dos personagens da peça[48], mas acho isso improvável. No *Ciclope*, por exemplo, Dioniso é invocado e não está entre os personagens.

Fig. 2 – Coro de sátiros dança a *síkinis* diante de um auleta.

Fonte: Londres 1856.12-13.1. Foto do Autor[49].

De acordo com o argumento (linhas 11-3), o Coro de sátiros 'irrompe' em cena, 'na companhia de prostitutas'[50]. Essa referência a uma abrupta entrada do Coro no início do párodo provavelmente sinaliza a agitada, frenética e caótica dança dos sátiros, a *síkinis* (gr. σίκιν(ν)ις[51], caracterizada por pulos e movimentos bruscos e exagerados, com braços e pernas posicionados em ângulo reto, talvez acompanhados de mímica[52] (Fig. 2). As "prostitutas" (i.e., alguns sátiros transvestidos) formavam possivelmente um segundo coro, que dançava

[47] *Ilíada* 23.607; Arquiloco (F 269); Sófocles, *Filoctetes* F 246; Eurípides, *Alceste* 1138, Admeto a Héracles; *Electra* 82 e *Orestes* 1224 (interpolação), Orestes a Pílades. Na épica, a expressão foi também utilizada em invocações (*hino homérico a Deméter* 68). A construção do verso inicial de *O homem odiado* (gr. Μισούμενος), de Menandro, é quase idêntica: ὦ Νύξ – σὺ γὰρ δὴ, 'Ó Noite, pois és tu'. A expressão também está presente em diversas outras comédias de Menandro e em Platão, Xenofonte, Aristóteles, Libânio e outros prosadores.

[48] Ver PECHSTEIN 1998, p. 229 *ad* F 674a.

[49] Uma das cenas (c) do painel inferior de cálice-cratera ática de figuras vermelhas atribuído ao Pintor dos Nióbidas. Altamura, 460-450 aC. Londres 1856,1213.1.

[50] A palavra grega ἑταίρα, literalmente 'companheira', é usualmente traduzida por 'cortesã' ou por 'prostituta', dependendo do contexto e da natureza dos serviços prestados. A crua precificação descrita no F 676 indica que a tradução "prostitutas" é a mais apropriada; ver FUNKE 2013, pp. 212-3.

[51] Cf. Pratinas F 4.15-6; Sófocles F 772 e *Rastejadores* 218-9; Eurípides, *Ciclope* 37; Aristoxeno F 104 e 106; Ateneu 14.630b-c. Ver SEIDENSTICKER 2010 para discussões recentes sobre a *síkinis*.

[52] Um dos cantos corais remanescentes do drama satírico *Puxadores de rede* (Δικτυουκοί, 802-32), de Ésquilo, é altamente sugestivo de dança e canto com mímica.

ISSN – 2236-4013

separadamente; ou, talvez, os sátiros transvestidos dançassem individualmente em meio à agitação[53]. Se os versos anapésticos do F *1084, no qual um coro menciona ter chegado de Acrocorinto, efetivamente pertencem ao *Círon*, devem ser atribuídos a uma parte do párodo apresentada pelo grupo das prostitutas[54].

O primeiro episódio começa, provavelmente, com a chegada de Teseu, recebido por Sileno como cliente em perspectiva, a quem são oferecidas as "mercadorias" disponíveis (F 675-6 e *adesp*. F 163a). O F 675 é parte de um hilário pregão: "potro", "quatro cavalos de prata" e "donzelas de Atenas" são referências às imagens cunhadas em moedas de uso corrente na época, de valor crescente: estáteres de Corinto, com representação de Pégaso ('potros'); tetradracmas de Siracusa, com uma quadriga ('quatro cavalos de prata'); e tetradracmas de Atenas, com a efígie da deusa Atena ("donzelas de Atenas"). O adesp. F 163a, incluído por Steffen e por Pechstein[55] no Círon devido à semelhança com o F 675, refere-se também, provavelmente, a moedas, i.e. seis, quatro e dois estáteres coríntios. A menção ao 'catre de uma garota de Corinto' (F 676) indica inequivocamente a natureza do comércio, uma vez que a pólis de Corinto era notória por suas prostitutas[56]; Pechstein[57] observou, ademais, que πῶλος e παρθένος (F 675) são metáforas eróticas. O catre poderia ser, também, uma alusão ao leito de Procusto, mas é preciso considerar que esse vilão será destruído por Teseu mais tarde, perto de Elêusis, depois de liquidar Círon em Mégara.

A inserção dos demais fragmentos nos estásimos, nos episódios seguintes e no êxodo é problemática, pois seu tamanho é exíguo e o conteúdo é pouco informativo; após o prólogo, consequentemente, entramos no terreno das meras possibilidades. O F 679, que menciona "ramos das figueiras", pode ser uma alusão a Sínis, que Teseu matou antes de chegar a Mégara, durante a conversa entre Teseu e os sátiros, já cientes de sua identidade. Teseu pode ter conversado com Sileno sobre suas aventuras de viagem e, consequentemente, o F 678, que cita a punição de malfeitores, deve ser parte da conversa que segue a identificação de Teseu; e não é difícil imaginar que esses versos tenham sido enunciados pelo herói[58] quando é alertado

[53] Ver HUNTER & LAEMMLE 2020, p. 96 e 233 *ad* Eurípides, *Ciclope* 635-41.
[54] Cf. PECHSTEIN 1998, p. 353. Há evidências, no *Ciclope* euripidiano, de partes enunciadas por diferentes sátiros ou grupos de sátiros nos versos 632-41. Ver também Sófocles, *Rastejadores* 100-23 e, possivelmente, *Ínaco* 269c.20-4.
[55] STEFFEN 1952, *ad loc*.; PECHSTEIN 1998, pp. 353-4.
[56] E.g. Píndaro F 122; Aristófanes, *Pluto* 149-52; Estrabon 8.6.20. Já não se fala, porém, da "prostituição sagrada" em Corinto, largamente baseada em Píndaro e Estrabon, atualmente desacreditada; ver BUDIN 2008.
[57] Pechstein (1998, p. 231); cf. Epícrates F 8.3-4; Êubulo F 8.2. Em Hesíquio (π 4500), πῶλος é considerado semelhante a ἑταίρα, 'hetera, cortesã'.
[58] Cf. Eurípides, *Suplicantes* 339-41.

ISSN – 2236-4013

sobre o perigo[59]. O encontro entre Teseu e Círon provavelmente ocorre depois que Teseu, Sileno e os sátiros conversaram bastante[60] e podemos incluir na cena, experimentalmente, o F *879, que fala sobre hospitalidade, e o F 677, que menciona "coxas de corços", que poderia ser o cardápio da refeição prometida por Círon. Collard[61] imaginou, por outro lado, que o F 677 é alusão à dieta dos sátiros ou a ossadas vistas por Teseu; Pechstein[62] achou que esse fragmento deve ser parte do prólogo, quando Sileno teria lamentado a separação entre os sátiros e Dioniso. Essas explicações são igualmente plausíveis, mas não há dados suficientes para escolhermos qualquer uma delas. Depois, provavelmente, Teseu e Círon saem de cena e gritos e outras evidências de luta são ouvidos, possivelmente no último estásimo. A seguir, a morte de Círon é anunciada e os sátiros são libertados. Infelizmente não há fragmentos atribuíveis à derrota e morte de Círon e à libertação dos sátiros, que provavelmente se dá no êxodo; mas talvez o F 678, que há pouco situei após a identificação de Teseu, faça parte de um comentário de Teseu ou de Sileno após a morte do vilão.

Os F 680 e 681, constituídos por uma única palavra, até o momento são impossíveis de situar. Collard[63] defende que o substantivo "esporões" do F 681 é metáfora para o falo dos onipresentes sátiros e, nesse caso, o fragmento pode pertencer a qualquer parte do drama satírico.[64]

A despeito da exiguidade dos fragmentos e da enganadora simplicidade do argumento, a reconstrução do *Círon*, ainda que parcial, revela cenas elaboradas e marcantes que, certamente, emprestaram variedade, complexidade, humor, ironia e emoção à representação teatral. Este drama satírico deve ser uma das obras tardias de Eurípides, criadas nem muito antes, nem muito depois de *O Ciclope*.

Referências

Berlim Berlin, Altes Museum
Florença Firenze, Museo Archeologico Etrusco

[59] No *Ciclope*, Odisseu é devidamente avisado por Sileno que ele e os companheiros aportaram no lar de monstros antropófagos (117-30).
[60] No *Ciclope*, Polifemo entra em cena apenas no verso 203, depois do prólogo, do párodo e de uma longa conversa entre Sileno, Odisseu e os sátiros no primeiro episódio (96-202).
[61] COLLARD 2013, p. 401, n. 4.
[62] PECHSTEIN 1998, pp. 233-4.
[63] COLLARD 2013, p. 403, n. 7.
[64] (espaço reservado para os agradecimentos). Todas as traduções são de minha autoria. Devido ao estado fragmentário do texto, oriundo de fontes e períodos históricos diversos, não segui nenhum critério de tradução específico e procurei apenas reproduzir o estilo do autor de cada fragmento.

ISSN – 2236-4013

Londres	London, The British Museum
Paris	Paris, Musée du Louvre
TrGF	Ver KANNICHT, 2004; KANNICHT & SNELL 2007

BUDIN, S. **The myth of sacred prostitution in Antiquity**. New York: Cambridge University Press, 2008.

COLLARD, C. Major fragments of greek satyric drama. In: O'SULLIVAN, P. & COLLARD, C. **Euripides *Cyclops* and Major fragments of greek satyric drama**. Oxford: Oxbow, 2013, pp. 227-512.

COLLARD, C. & CROPP, M. **Euripides VIII. Fragments**. Cambridge, MA. & London: Harvard University Press, 2008.

CONRAD, G. **Der Silen: Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels**. Trier: Wissenschaftlicher, 1997.

CRAMER, J.A. **Anecdota graeca e codd. manuscriptis Bibliothecarum Oxoniensium**, v. 2. Oxonii, e Typographeo Academico, 1835.

FUNKE, M.K.A. **Euripides and gender: the difference the fragments make**. PhD Thesis. University of Washington, 2013.

HANELL, K. **Megarische Studien**. Lund: Lindstedts Univ. Bokhandel, 1934.

HARTUNG, J.A. **Euripides restitutus, sive Scriptorum Euripidis ingenüque censura**, vol. 1. Hamburgi: Frederici Perthes, 1843.

HORN, S.L. **The Battlefield of history: Megara, Athens, and the mythic past from 600 BC to 250 BC**. Bryn Mawr College, 2014. URL: https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/items/e3332e1a-b5dc-49f1-92ac-292ead3b759a. Consulta: 23/11/2021.

HUNTER, R. & LAEMMLE, R. **Euripides Cyclops**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

KANNICHT, R. **Tragicorum Graecorum Fragmenta**. **Euripides**, v. 5.2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

KANNICHT, R. & SNELL, B. **Tragicorum Graecorum Fragmenta. Fragmenta adespota**, v. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

KOCK, T. **Comicorum atticorum fragmenta**, vol. 3. Lipsiae: Teubneri, 1888.

LUPPE, W. Der Dramen-Papyrus P. Amherst II 17 (Pack^2 446). **Anagennesis**. Athens, v. 2, 1982, pp. 245-63.

MORGAN, C.H. The Sculptures of the Hephaisteion: I. **Hesperia**. Atenas, v. 31, n. 2, 1962, pp. 210-9.

ISSN – 2236-4013

PECHSTEIN, N. **Euripides satyrographos**. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1998.

RIBEIRO JR., W.A. Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides. In: SANTOS, F.B. & OLIVEIRA, J.K. (org.). **Estudos Clássicos e seus desdobramentos: artigos em homenagem à Professora Maria Celeste Consolin Dezotti**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 165-82.

RIBEIRO JR., W.A. O drama satírico Ônfale, de Íon de Quios: comentários. **Codex**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2023, e112202305.

ROBERTS, D.G. Theseus and the robber Sciron. **The Journal of Hellenic Studies**. London, v. 32, 1912, pp. 105-10+423.

ROBU, A. **Mégare et les établissements mégariens de Sicile, de la Propontide et du Pont-Euxin: histoire et institutions**. Berne: Peter Lang, 2014.

SEIDENSTICKER, B. Dance in Satyr Play. In: TAPLIN, O. & WYLES, R. (ed.). **The Pronomos Vase and Its Context**. Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 213-29.

STEFFEN, W. **Satyrographorum Graecorum Fragmenta**. Poznan: Towarzystwa Przyjaciól Nauk, 1952.

UHLIG, A. Satyrs in drag: transvestism in Ion's *Omphale* and elsewhere. In : ANTONOPULOS, P.; CHRISTOPOULOS, M. & HARRISON, George W.M. (ed.). **Reconstructing Satyr Drama**. Berlin / Boston: De Gruyter, 2021, pp. 455-75.

VAN LOOY, H. Σκυρων σατυρικος – Skiron drame satyrique. In: JOUAN, F. & VAN LOOY, H. **Euripide. Tragédies tome VIII, 3e partie**. Paris: Les Belles Lettres, 2002, pp. 39-49.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. **De tragicorum graecorum fragmentis commentatio**. Gottingae: Dieterichianis, 1893.

Recebido em: 13/10/2024
Aprovado em: 15/10/2025

TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DA REPRESENTAÇÃO DE ANÍBAL EM VALÉRIO MÁXIMO

Jéssica Frutuoso Mello
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Charlene Martins Miotti
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Apresenta-se uma tradução para o português brasileiro de um recorte dos *Feitos e ditos memoráveis*, de Valério Máximo. Tendo em mente que a obra é composta por um apanhado de *exempla* e que se nota que a atuação das personagens é avaliada pelo narrador a partir de uma visão que privilegia a paz e a ordem, decidiu-se observar como um dos inimigos mais ferrenhos de Roma teria sido representado, de modo que os trechos escolhidos são aqueles em que o autor romano do primeiro século da Era Comum trata de Aníbal. Ao mesmo tempo, almeja-se ampliar para o público em geral a visibilidade do texto – que ainda não dispõe de uma tradução integral no Brasil. A tradução é acompanhada por comentários introdutórios que abordam, principalmente, as características da obra e do processo tradutório.
Palavras-chave: Valério Máximo, *Feitos e ditos memoráveis*, Aníbal, tradução.

Abstract

This paper presents a translation into Brazilian Portuguese of an excerpt from *Memorable Deeds and Sayings* by Valerius Maximus. Bearing in mind that the work is made up of a collection of *exempla* and that the narrator evaluates the actions of the characters from a viewpoint that favors peace and order, it was decided to observe how one of Rome's staunchest enemies would have been represented, so the passages chosen are those in which the Roman author of the first century of the Common Era deals with Hannibal. At the same time, the aim is to increase to the general public the visibility of the text – which still doesn't have a full translation in Brazil. The translation is accompanied by introductory comments that deal mainly with the characteristics of the work and the translation process.
Keywords: Valerius Maximus, *Memorable deeds and sayings*, Hannibal, translation.

1. Sobre o autor e a obra

Pouco se sabe a respeito de Valério Máximo, pois as informações são limitadas àquilo que consta em sua única obra, os *Feitos e ditos memoráveis* (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*). Observa-se que o autor escreveu sob o reinado de Tibério e recebeu apoio de Sexto Pompeio, dado o tom elogioso com que se refere à sua amizade. Além disso, o

retrato negativo de Sejano permite considerar que sua publicação seria posterior à morte dele em 31 da Era Comum (Citroni, 2006, p. 680).

O texto divide-se em nove livros, nos quais, segundo o próprio Valério (1.*Prae.*), reúnem-se elementos de diversas fontes, de modo a facilitar o trabalho de um leitor que buscasse uma informação específica sobre as figuras históricas selecionadas. A partir desse trabalho, os *Feitos* são compostos por mais de 900 *exempla* (López Moreda; Harto Trujillo; Villalba Álvarez, 2003, p. 26).

Conforme autores antigos, como Cícero (*Orat.* 120) e Quintiliano (*Inst*. 5.11.6), um *exemplum* é estabelecido a partir de um ato heroico ou útil, cuja narrativa pode ser utilizada em um discurso com o objetivo de convencer ao fornecer credibilidade, autoridade e deleite. Além de cumprir papel específico no contexto forense, Rebecca Langlands (2018, p. 8) destaca que os *exempla* também desempenhavam uma função educativa, tornando o entendimento de um conceito abstrato mais tangível pela observação de uma ação concreta. Um *exemplum* configura-se, então, por uma narrativa, geralmente curta, de um grande ato de virtude ou vício que deveria ser emulado, evitado ou adaptado conforme o contexto de atuação daquele que aprende com sua observação (Langlands, 2018, p. 46; Roller, 2018, p. 4).

Em Valério, os *exempla* estão organizados a partir de virtudes e vícios determinados, de modo que o autor comumente apresenta uma definição, de tamanho variado, para o tópico que pretende explorar e, em seguida, aborda, primeiro, os atos de figuras romanas e, depois, de estrangeiros. Quanto a estes, destaca-se, por exemplo, o tratamento majoritariamente positivo dado a Alexandre, o Grande (López Moreda; Harto Trujillo; Villalba Álvarez, 2003, p. 341). Para Santiago López Moreda, Maria Luisa Harto Trujillo e Joaquín Illalba Alvarez (2003, p. 33-4), nos *Feitos*, Valério demonstra os ideais, ligados ao governo de Tibério, de *aurea mediocritas* e de paz, em que se buscam a *tranquilitas*, a *pax* e a *quies* – por conseguinte, as personagens são julgadas por seu autor a partir desses conceitos.

Nesse contexto, procuramos observar como um dos inimigos mais ferrenhos de Roma – Aníbal – teria sido ali representado. Ainda que seja de se esperar uma construção negativa, ao menos um texto posterior, o epítome de Justino[1], que também se dedica, em certa medida, à recolha de *exempla*, apresenta-o como uma figura dúbia, mas cujas virtudes podem ser ressaltadas, considerando tanto sua atuação militar, como sua contenção quanto aos prazeres. Por outro lado, a tradução aqui presente permite entrever que, em Valério, ainda que se

[1] Principalmente, mas não só, em Just. 22.4.9-12.

destaque a capacidade do general na estratégia militar – como em 3.7.*ext.*6 –, mesmo essa é julgada pelo prisma do engano, e "por isso, aliás, ocorreu que, ao deixar a memória insigne de seu nome, põe-se em dúvida se se deveria ter-lhe como o maior ou o pior homem"[2] (9.6.*ext.*2), visto que obtém bons resultados por meios escusos que poderiam eclipsar sua glória aos olhos do romano. Adicionalmente, percebe-se o estereótipo quanto aos cartagineses como um povo cuja fidelidade era incerta, dado que, por exemplo, é capaz de abandonar, quando lhe convém, mesmo aquele que lhe granjeou tantas vitórias (5.3.*ext.*1).

2. Sobre a tradução

Embora estudos, como o de Gabriel Dias da Silva (2009), demonstrem a relevância da obra de Valério Máximo para a observação da representação discursiva das múltiplas figuras elencadas em suas páginas – de modo que se pode divisar o que era considerado virtude ou vício em certo momento histórico de Roma – e apesar de seu sucesso durante a Idade Média e o Renascimento (Citroni, 2009, p. 682-3), sua tradução no Brasil ainda é fragmentária. Assim, além dos trechos citados e traduzidos isoladamente em pesquisas, parte dos *Feitos*[3] integra, na tradução de João Batista Toledo Prado e de Jaime Bruna, a antologia *Historiadores Latinos* (Valério Máximo, 1999, p. 146-53), organizada por Maria Novak, Maria Neri e Ariovaldo Peterlini. Enquanto analisamos a logística de uma tradução integral, o recorte aqui apresentado vem se somar a essas empreitadas.

Nossa tradução foi realizada a partir da edição de Karl Friedrich Kempf (Valerius Maximus, 1966), e a leitura das traduções para o espanhol e das notas de López Moreda, Harto Trujillo e Illalba Alvarez (Valério Máximo, 2003) e para o francês de Pierre Constant (Valère Maxime, 1935) contribuíram com o processo tradutório e com a construção desta introdução e das notas. O recorte é composto pelos seguintes trechos: 1.7.*ext*.1; 3.7.*ext*.6; 3.8.1-2; 3.8.*ext*.1; 5.1.*ext.*5-6; 5.3.*ext*.1; 6.6.*ext*.1-2; 7.2.3; 7.2.*ext*.16; 7.3.*ext*.8; 7.4.4; 7.4.*ext*.2; 9.1.*ext*.1; 9.2.*ext*.1-2; 9.3.*ext*.2-3; 9.5.*ext*.3; 9.6.*ext*.2; 9.8.*ext.*1, bem como fragmentos de 2.7.15 e 9.2.1.

Optamos por apresentar os subtítulos dados para as seções em que os *exempla* aparecem e inserimos a marca de supressão – [...] –, no meio da linha, quando, dentro de uma mesma

[2] *quo euenit ut alioqui insignem nominis sui memoriam relicturus, in dubio maiorne an peior uir haberi deberet poneret.*
[3] 1.5.4; 7.8.10; 4.6.1-2.5; 6.7.1-3.

seção, é destacado mais de um feito que, na narrativa, não constituem passagens contínuas. Já as notas de rodapé abordam, principalmente, a contextualização ou de alguma personagem histórica ou do trecho em relação ao que foi narrado antes.

Como se pode ver acima, Aníbal integra, sobretudo, os intervalos que dizem respeito aos estrangeiros, contudo, também ajuntamos as narrativas em que seus atos são colocados como motivação para determinada consequência – como o tratamento dispensado pelo senado romano ao exército que o general fizera prisioneiro em 2.7.15 – ou quando ele é utilizado como comparante – veja-se o caso de Sula em 9.2.1 –, porque acreditamos que tal artifício também inclui a construção do cartaginês na obra, ainda que de modo indireto. Todavia, não abrangemos no recorte todas as menções a ele, visto que, por vezes, em trechos como 1.6.6, seu nome é citado apenas como opositor de alguém cujo *exemplum* não necessariamente diz respeito à caracterização de Aníbal.

De maneira geral, buscamos, em nossa tradução, uma abordagem que respeitasse o estranhamento, conforme as proposições de Antoine Berman (2007 [1985]), causado por um texto do qual estamos afastados temporal e culturalmente por cerca de 20 séculos. Por isso, mantivemos, no corpo do texto, elementos culturais – como o sago (5.1.*ext*.6) e o módio (7.2.*ext*.16) –, limitando as explicações que julgamos necessárias às notas de rodapé. Também fizemos concessões ao leitor, como a inserção de certos referentes ausentes em latim, dado que as orações longas de Valério e as próprias características de uma língua sintética como o latim fazem com que a formação de sentido numa língua analítica como o português possa ser dificultada se optássemos, simplesmente, por uma transposição impermista de um sistema a outro.

3. A tradução

De somnis	**Sobre os sonhos**
[1.7.*ext*.1] Hannibalis quoque ut detestandum Romano sanguini, ita certae praedictionis somnium, cuius non uigiliae tantum sed etiam ipsa quies hostilis imperio nostro fuit: hausit enim proposito et uotis suis conuenientem imaginem existimauitque	[1.7.*ext.*1] Do mesmo modo que seria detestável para o sangue romano, assim foi certeira a predição do sonho de Aníbal, de quem não só as vigílias como também o próprio sono foram hostis a nossa soberania: descortinou, com efeito, uma imagem conveniente a seu propósito e aspiração e julgou que lhe fora enviado por Jove um

missum sibi ab Ioue mortali specie excelsiorem iuuenem inuadendae Italiae ducem. cuius monitu primo uestigia nullam in partem *deflexis* secutus oculis, mox humani ingenii prona uoluntate uetita scrutandi pone respiciens animaduertit inmensae magnitudinis serpentem concitato impetu omne, quidquid obuium fuerat, proterentem postque eam magno cum caeli fragore erumpentes nimbos lucemque caliginosis inuolutam tenebris. adtonitus deinde quidnam *id esset* monstri et quid portenderet interrogauit. hic dux 'Italiae uides' inquit 'uastitatem: proinde sile et cetera tacitis permitte fatis'.

jovem mais eminente do que a raça mortal para guiar a invasão da Itália. Seguindo, primeiro, esse presságio com os olhos sem se desviar de seus rastros em parte alguma, em breve, devido ao desejo da natureza humana inclinada a explorar o que lhe é vetado, voltando-se para trás, nota uma serpente de imensa magnitude esmagando, com seu veloz impulso, tudo o que estava em seu caminho, e, atrás dela, nuvens irrompendo com enorme estrondo do céu, e a luz envolta por uma escuridão sombria. Atônito, perguntou, em seguida, o que era aquele monstro e o que anunciava. O guia fala-lhe isto: "vês a devastação da Itália: silencia, portanto, e permite aos tácitos fados o restante".

De disciplina militari

[2.7.15] [...] Consimili animo, cum ei Hannibal vi milium Romanorum, quae capta in castris habebat, redimendorum potestatem fecisset, condicionem spreuit memor tantam multitudinem armatorum iuuenum, si honeste mori uoluisset, turpiter capi non potuisse. quorum nescio utrum maius dedecus fuerit quod patria spei an quod hostis metus nihil in his reposuerit, † haec pro se, ille ne aduersus se dimicarent parui ducendo.

Sobre a disciplina militar

[2.7.15] [...] Com semelhante ânimo[4], quando Aníbal deu ao Senado a oportunidade de resgatar seis mil dos romanos que tinha capturado em seu acampamento, rejeitou a condição, lembrando que tamanha multidão de jovens armados, se quisesse morrer honestamente, não teria permitido ser capturada com ultraje. Não sei se a sua ignomínia teria sido maior porque a pátria não imputava a eles esperança alguma ou medo algum o inimigo, † considerando esta que tinham lutado de maneira irrelevante a seu favor, aquele, por sua vez, que assim o tinham feito contra si.

[4] Anteriormente, Valério Máximo apresenta o tratamento dispensado pelo Senado ao exército de Quinto Petílio Espurino, o qual teria sido cônsul e morrido em 176 antes da Era Comum em guerra contra os lígures. Porque se considerava que seus soldados teriam permitido sua morte, não se contabilizou o período de um ano em seu serviço militar, nem lhe foi pago soldo pelo mesmo intervalo.

De fiducia sui

[3.7.*ext*.6] Hannibal uero, cum apud regem Prusiam exularet auctorque ei conmittendi proelii esset, atque is non idem sibi extis portendi diceret, ‘ain tu’? inquit, ‘uitulinae carunculae quam imperatori ueteri mauis credere’? si uerba numeres, breuiter et abscise, si sensum aestimes, copiose et ualenter: Hispanias enim dereptas populo Romano et Galliarum ac Liguriae uires in suam redactas potestatem et nouo transitu Alpium iuga patefacta et Trasimennum lacum dira inustum memoria et Cannas, Punicae uictoriae clarissimum monumentum, et Capuam possessam et Italiam laceratam ante pedes hominis effudit uniusque hostiae iocineri longo experimento testatam gloriam suam postponi aequo animo non tulit. et sane, quod ad exploranda bellica artificia aestimandosque militaris ductus adtinebat, omnis foculos, omnis aras Bithyniae Marte ipso iudice pectus Hannibalis praegrauasset.

Sobre a autoestima

[3.7.*ext*.6] Aníbal, na verdade, quando estava exilado com o rei Prúsias[5] e lhe competia dar início ao combate, mesmo que as vísceras pressagiassem algo diferente, falou: “por ventura acreditas mais em uns bocados de vitela do que em um general veterano?” Se considerares suas palavras, falou breve e concisamente; se avalias seu sentido, abundante e corajosamente: com efeito, jogou aos pés do homem as Hispânias tomadas do povo romano; as forças militares dos gauleses e dos ligúrios submetidas a seu próprio poder; as cordilheiras dos Alpes abertas por um novo caminho; o lago de Trasimeno marcado por funesta memória; Canas, o monumento mais preclaro da vitória púnica; Cápua dominada e a Itália dilacerada; e não tolerou, com ânimo concorde, que sua própria glória, averiguada com extensa comprovação, fosse preterida pelo fígado de um único sacrifício. E, sem dúvida, quanto ao comando relativo a planejar ardis bélicos e a avaliar exercícios militares, o coração de Aníbal excederia, pelo próprio juízo de Marte, todos os braseiros, todas as aras da Bitínia.

De constantia

[3.8.1] Sed dum exempla propositae rei persequor, latius mihi circumspicienti ante omnia se Fului Flacci constantia offert. Capuam fallacibus Hannibalis promissis Italiae regnum nefaria defectione pacisci

Sobre a constância

[3.8.1] Mas, enquanto procuro exemplos da matéria proposta, para refletir sobre o mais robusto entre eles, antes de todos se apresenta para mim a constância de Fúlvio Flaco[6]. Tomara com suas armas a Cápua, persuadida pelas promessas falaciosas de

[5] Prúsias I, o Coxo, é rei da Bitínia.

[6] Quinto Fúlvio Flaco foi um importante militar durante a Segunda Guerra Púnica. A Batalha de Cápua, que leva às ações aqui narradas, teria ocorrido em 211 AEC.

persuasam armis occupauerat. tam deinde culpae hostium iustus aestimator quam speciosus uictor Campanum senatum impii decreti auctorem funditus delere constituit. itaque catenis onustum in duas custodias, Teanam Calenamque diuisit consilium executurus, cum ea peregisset, quorum administrandorum citerior esse necessitas uidebatur. rumore autem de senatus mitiore sententia orto, ne debitam poenam scelerati effugerent, nocte admisso equo Teanum contendit interfectisque qui ibi adseruabantur e uestigio Cales est transgressus perseuerantiae suae opus executurus et iam deligatis ad palum hostibus litteras a patribus conscriptis nequiquam salutaris Campanis accepit: in sinistra enim eas manu, sicut erant traditae, reposuit ac iusso lictore lege agere tum demum aperuit, postquam illis obtemperari non poterat. qua constantia uictoriae quoque gloriam antecessit, quia, si eum intra se ipsam partita laude aestimes, maiorem punita Capua quam capta reperias.

[3.8.2] Atque ista quidem seueritatis, illa uero pietatis constantia admirabilis, quam Q. Fabius Maximus infatigabilem patriae praestitit. pecuniam pro captiuis Hannibali numerauerat, fraudatus ea publice tacuit: dictatori ei magistrum equitum Minucium iure imperii senatus aequauerat, silentium

Aníbal de que, com sua execrável deserção, ser-lhe-ia prometido o reino da Itália. Em seguida, tão justo avaliador da culpa dos inimigos quanto imponente vencedor, decidiu exterminar inteiramente o senado da Campânia por ser o responsável pelo decreto ímpio. E, assim, dividiu-o, coberto de correntes, em duas prisões, a teana e a calena, para realizar seu plano quando terminasse, antes, aquilo que lhe pareciam ser necessidades da administração. Contudo, tendo surgido um rumor sobre uma sentença mais branda do Senado, para que os criminosos não escapassem da pena devida, à noite, encaminha-se, montado a cavalo, a Teano e, assassinados, ali, os que estavam sob vigia, rumou, sobre seus passos, a Cales para realizar a obra de sua própria perseverança e, já com os inimigos amarrados no patíbulo, recebeu as cartas dos senadores que eram, em vão, favoráveis aos campânios: com efeito, pegou-as com a mão esquerda tal como eram entregues e, tendo ordenado ao lictor que agisse conforme a lei, abriu-as, então, somente após não poder mais as obedecer. Com essa constância, precedeu, do mesmo modo, a glória de sua vitória, pois, se o avalias pelo louvor granjeado em si próprio, o encontrarias maior por ter punido Cápua do que por a ter capturado.

[3.8.2] E, certamente, tal como esta constância da severidade, na verdade, é admirável aquela da piedade, a qual, infatigável, Q. Fábio Máximo[7] apresentou à pátria. Ele pagara uma quantia a Aníbal por uns prisioneiros; fraudado, calou sobre isso em público. Fez silêncio quando era ditador, e o Senado igualara-lhe em direito a Minúcio[8], magistrado da cavalaria. Além disso, atacado por muitas injúrias, manteve o

[7] Chamado de *Cunctator* (o Protelador) devido a sua estratégia militar descrita no trecho.
[8] Marco Minúcio Rufo. O acontecimento teria ocorrido em 217 AEC.

egit: conpluribus praeterea iniuriis lacessitus in eodem animi habitu mansit nec umquam sibi rei publicae permisit irasci. tam perseuerans in amore ciuium: quid? in bello gerendo nonne par eius constantia? imperium Romanum Cannensi proelio paene destructum uix sufficere ad exercitus conparandos uidebatur. itaque frustrari et eludere Poenorum impetus quam manum cum his tota acie conserere melius ratus, plurimis conminationibus Hannibalis inritatus, saepe etiam specie bene gerendae rei oblata numquam a consilii salubritate ne parui quidem certaminis discrimine recessit, quodque est difficillimum, ubique ira ac spe superior apparuit. ergo ut Scipio pugnando, ita hic non dimicando maxime ciuitati nostrae succurrisse uisus est: alter enim celeritate sua Karthaginem oppressit, alter cunctatione id egit, ne Roma opprimi posset.

mesmo estado de ânimo e nunca se permitiu encolerizar-se contra a república. Tanto perseverou no amor a seus concidadãos: por quê? Ao guerrear, sua constância não era a mesma? Com o combate de Canas, a soberania romana parecia perto de ser destruída, mal bastando para reunir os exércitos. E, assim, certo de que seria melhor frustrar e eludir o ímpeto dos penos do que lutar com a tropa inteira em campo, provocado com as constantes ameaças de Aníbal, que, frequentemente, também oferecia pretexto para iniciar uma batalha com êxito, nunca alterou seu plano, nem mesmo na ocasião de pequenas pelejas, e – o que era mais difícil – parecia ser, em toda parte, superior à ira e à esperança. Por conseguinte, da mesma forma que Cipião[9] ao combater, assim esse, ao não lutar, era visto como se socorresse eficientemente a nossa cidade: com efeito, um esmagou Cartago com sua velocidade, o outro procedeu com delonga para que Roma pudesse não ser esmagada.

[...]

[3.8.*ext*.1] Conplura huiusce notae Romana exempla supersunt, sed satietas modo uitanda est. itaque stilo meo ad externa iam delabi permittam. quorum principatum teneat Blassius, cuius constantia nihil pertinacius: Salapiam enim patriam suam praesidio Punico occupatam Romanis cupiens restituere Dasium acerrimo studio secum in administratione rei publicae dissidentem et alioquin toto animo Hannibalis amicitiae

[3.8.*ext*.1] Restam múltiplos exemplos romanos desta marca, mas, agora, deve-se evitar o enfado. E, assim, permitirei que meu estilo penda já para os estrangeiros. Detém o primeiro lugar deles Blássio: nada seria mais obstinado do que sua constância. Desejando devolver aos romanos sua própria pátria, Salápia, tomada por um destacamento púnico, decidiu, mais por desejo do que por esperança, aliciar, para que se empenhasse em um mesmo esforço, Dásio, sem o qual não poderia levar a cabo seu plano, mas com quem discordava terrivelmente quanto ao

[9] Cipião Africano é responsável pelo fim da Segunda Guerra Púnica.

uacantem, sine quo propositum consilium peragi non poterat, ad idem opus adgrediendum maiore cupiditate quam spe certiore temptare ausus est. qui protinus sermonem eius, adiectis quae et ipsum commendatiorem et inimicum inuisiorem factura uidebantur, Hannibali retulit. a quo adesse iussi sunt, ut alter crimen probaret, alter defenderet. ceterum, *cum* pro tribunali res gereretur et quaestioni illi omnium oculi essent intenti, dum aliud forte citerioris curae negotium tractatur, Blassius uultu dissimulante ac uoce summissa monere Dasium coepit ut Romanorum potius quam Karthaginiensium partes foueret. enimuero tunc ille proclamat se in conspectu ducis aduersus eum sollicitari. quod quia et incredibile existimabatur et ad unius tantum auris penetrauerat et iactabatur ab inimico, uerita*tis* fide caruit. sed non ita multo post Blasii mira constantia Dasium ad se traxit Marcelloque et Salapiam et quingentos Numidas, qui in ea custodiae causa erant, tradidit.

trabalho na administração da república e que, ademais, ocupava-se, com todo ânimo, em uma amizade com Aníbal. Ele, de pronto, relatou a sua conversa, com adições para que ou se fizesse mais confiável ou mais detestável ao inimigo. Eles receberam ordem para se apresentar para que um comprovasse o crime, o outro para se defender. Porém, quando a questão foi trazida ao tribunal, e os olhos de todos estavam atentos ao inquérito, enquanto se discutia um assunto cujo cuidado era, por acaso, precedente, Blássio, com rosto dissimulado e em voz baixa, começou a aconselhar Dásio para que favorecesse mais os romanos do que os cartagineses. Mas, naquele momento, este proclama que aquele, na presença do comandante, açulava-o contra ele; porque se julgava isso inimaginável, porque penetrara os ouvidos apenas de um único, e também porque era clamado pelo inimigo, faltou-lhe a credibilidade da verdade. Mas, assim, não muito depois, a admirável constância de Blássio perseverou sobre Dásio, e ele entregou a Marcelo[10] a Salápia e também quinhentos númidas, que nela estavam para sua guarda.

De humanitate et clementia

[5.1.*ext*.5] Campani autem exercitum nostrum cum consulibus apud Caudinas furcas sub iugum a Samnitibus missum nec inermem tantum, sed etiam nudum urbem suam intrantem perinde ac uictorem et spolia

Sobre a humanidade e a clemência

[5.1.*ext*.5] Contudo, quando, com os cônsules, nosso exército, não só desarmado, mas até desnudado, passou, sob o jugo dos samitas, nas bifurcações de Caudina, os campânios acolheram-no ao entrar em sua urbe, igual e respeitosamente, como se,

[10] Marco Cláudio Marcelo toma a Salápia em 210 AEC.

hostium prae se ferentem uenerabiliter exceperunt protinusque consulibus insignia honoris, militibus uestem, arma, equos, commeatum benignissime praestando et inopiam et deformitatem Romanae cladis mutarunt. quo animo si pro imperio nostro aduersus Hannibalem quoque usi fuissent, truculentis securibus materiem saeuiendi non praebuissent.

[5.1.*ext*.6] Facta mentione acerrimi hostis mansuetudinis eius operibus, quam Romano nomini praestitit, locum, qui inter manus est, finiam: Hannibal enim Aemilii Pauli apud Cannas trucidati quaesitum corpus, quantum in ipso fuit, inhumatum iacere passus non est. Hannibal Ti. Gracchum Lucanorum circumuentum insidiis cum summo honore sepulturae mandauit et ossa eius in patriam portanda militibus nostris tradidit. Hannibal M. Marcellum in agro Bruttio, dum conatus Poenorum cupidius quam consideratius speculatur, interemptum legitimo funere extulit punicoque sagulo et corona donatum aurea rogo inposuit. ergo humanitatis dulcedo etiam in *ef*ferata barbarorum ingenia penetrat toruosque et truces hostium mollit oculos ac uictoriae insolentissimos spiritus flectit. nec illi arduum ac difficile est inter

vencedores, trouxessem diante de si os espólios dos inimigos, e, de pronto, eles restituíram aos cônsules as insígnias de honra, e aos soldados, a veste, as armas, os cavalos, fornecendo com muita bondade provisões, e transformaram a pobreza e a desonra da ruína romana. Se também tivessem usado deste ânimo em prol de nossa soberania contra Aníbal, não lhe teria sido oferecida ocasião para nos mutilar com seus atrozes machados.

[5.1.*ext*.6] Feita a menção a nosso mais terrível inimigo, terminarei esta passagem que tenho em mãos com os atos de brandura que ele ofereceu ao nome romano: com efeito, Aníbal, quanto ao que lhe cabia, buscou Emílio Paulo[11], caído em Canas, e não permitiu que jazesse sem sepultura. Aníbal entregou Ti. Graco[12], cercado pelas insídias dos lucanos, à sepultura com suma honra e entregou os ossos dele aos nossos soldados para que o trouxessem de volta à pátria. Aníbal deu um legítimo funeral a M. Marcelo[13], caído no campo de Brútio enquanto observava o empenho dos penos, sendo mais ávido do que prudente, e colocou-o na pira adornado com um sago[14] púnico e uma coroa de ouro. Por conseguinte, a doçura da humanidade também penetra os engenhos selvagens dos bárbaros, suaviza os olhos ameaçadores e ferozes dos inimigos e amansa os espíritos mais insolentes com a vitória. E não lhe é árduo e difícil encontrar o caminho pacífico entre as armas contrárias, entre gumes desembainhados corpo a corpo. Vence a ira,

[11] Lúcio Emílio Paulo morre em 216 AEC.
[12] Tibério Semprônio Graco morre na Batalha dos Campos Antigos em 212.
[13] Mesmo Marcelo citado anteriormente no episódio da Salápia (3.8.*ext*.1), morre em 208. Valério também menciona sua morte em 1.6.9.
[14] Um manto.

arma contraria, inter destrictos conminus mucrones placidum iter reperire. uincit iram, prosternit odium hostilemque sanguinem hostilibus lacrimis miscet. quae etiam Hannibalis admirabilem uocem pro funeribus Romanorum ducum arbitria statuentis expressit. quin aliquanto ei plus gloriae Paulus et Gracchus et Marcellus sepulti quam oppressi attulerunt, si quidem illos Punico astu decepit, Romana mansuetudine honorauit. uos quoque, fortes ac piae umbrae, non paenitendas sortitae estis exequias: nam ut optabilius in patria, ita speciosius pro patria conlapsae supremi officii decus infelicitate amissum uirtute recuperastis.

derruba o ódio e mistura o sangue hostil com as lágrimas hostis. Ela que expressa também este discurso admirável de Aníbal ao fixar as ordens dos funerais dos comandantes romanos. Por isso, Paulo, Graco e Marcelo proporcionaram-lhe um tanto mais de glória por terem sido sepultados do que ao serem esmagados; certamente, se os enganou com sua astúcia púnica, os honrou com uma brandura romana. Vós, do mesmo modo, sombras fortes e pias, tivestes exéquias que não trariam pesar quanto a sua sorte: de fato, como é desejável tombar na pátria, assim é belo fazê-lo pela pátria; recuperastes com virtude a dignidade do serviço mais elevado, perdida por uma infelicidade.

De ingratis

[5.3.*ext*.1] Ac ne nostra confessis alienigenae urbes insultent, Karthaginienses Hannibalem, qui pro illorum incolumitate et uictoria tot imperatores totque exercitus nostros trucidauerat, quot gregarios milites hostium si occidisset magnae gloriae foret, conspectu suo summouere in animum induxerunt.

Sobre os ingratos

[5.3.*ext*.1] E para que as urbes estrangeiras não nos insultem por nossas confissões, os cartagineses resolveram afastar-se da presença de Aníbal, o qual trucidara, em seu favor, com segurança e vitória, tão grande número de generais e tão grande número de exércitos nossos; se tivesse matado essa mesma quantidade de soldados rasos dos inimigos já teria sido uma enorme glória.

De fide publica

[6.6.*ext*.1] Post duorum in Hispania Scipionum totidemque Romani sanguinis

Sobre a fidelidade pública

[6.6.*ext*.1] Após o encarniçado massacre dos dois Cipiões[15] na Hispânia e o sangue de tantos do exército romano, os saguntinos

[15] Públio Cornélio Cipião e Cneu Cornélio Cipião Calvo. O primeiro morre na Batalha de Cástulo, o segundo, na de Ilorci.

exercituum miserabilem stragem Saguntini uictricibus Hannibalis armis intra moenia urbis suae conpulsi, cum uim Punicam ulterius nequirent arcere, collatis in forum quae unicuique erant carissima atque undique circumdatis accensisque ignis nutrimentis, ne a societate nostra desciscerent, publico et communi rogo semet ipsi superiecerunt. crediderim tunc ipsam Fidem humana negotia speculantem maestum gessisse uultum, perseuerantissimum sui cultum iniquae fortunae iudicio tam acerbo exitu damnatum cernentem.

foram obrigados pelas armas vitoriosas de Aníbal a adentrar as muralhas de sua urbe. Sem poderem afastar a força púnica além disso – tendo reunido no fórum aquilo que era mais caro a cada um, se cercado, por todos os lados, com materiais inflamáveis e acendido o fogo – para que não abandonassem a nossa aliança, lançaram-se eles mesmos em uma pira pública e coletiva. Creio, então, que a própria Fidelidade, observando os assuntos humanos, demonstrou um rosto infeliz ao reconhecer que seus devotos mais perseverantes foram condenados a uma morte tão vil pelo julgamento de uma sorte injusta.

[6.6.*ext*.2] Idem praestando Petelini eundem laudis honorem meruerunt. ab Hannibale, quia deficere nostra amicitia noluerant, obsessi legatos ad senatum auxilium inplorantes miserunt. quibus propter recentem Cannensem cladem succurri non potuit. ceterum permissum est uti facerent quod utilissimum incolumitati ipsorum uideretur. liberum ergo erat Karthaginiensium gratiam amplecti. illi tamen feminis omnique aetate inbelli urbe egesta, quo diutius armati famem traherent, pertinacissime in muris constiterunt, expirauitque prius eorum tota ciuitas quam ulla ex parte respectum Romanae societatis deposuit. itaque Hannibali non Peteliam, sed fidum Peteliae sepulcrum capere contigit.

[6.6.*ext*.2] Os petelinos, agindo de modo semelhante, também merecem a honra do louvor. Sitiados por Aníbal, porque não queriam desertar de nossa amizade, enviaram embaixadores ao Senado implorando auxílio. Devido ao desastre recente em Canas, não era possível socorrê-los; porém, permitiu-se que fizessem o que lhes parecesse mais útil à sua própria salvação. Por conseguinte, estavam livres para se unir aos cartagineses por um acordo. Contudo, tendo sido as mulheres deles e todos os que não eram aptos para a guerra devido à idade evacuados da urbe, na qual, armados, prolongariam por muito tempo a fome, resistiram, muito obstinados nas muralhas, e toda a cidade deles pereceu antes que alguém, de algum modo, renunciasse ao respeito à aliança romana. E, assim, Aníbal granjeou capturar não Petélia, mas o sepulcro fiel de Petélia.

Sapienter dicta aut facta

[7.2.3] Q. quoque Metelli cum grauis tum etiam alta in senatu sententia, qui deuicta Karthagine *ne*scire se illa uictoria bonine plus an mali rei publicae adtulisset adseuerauit, quoniam ut pacem restituendo profuisset, ita Hannibalem summouendo nonnihil nocuisset: eius enim transitu in Italiam dormientem iam populi Romani uirtutem excitatam, metuique debere ne acri aemulo liberata in eundem somnum reuolueretur. in aequo igitur malorum posuit uri tecta, uastari, agros, exhauriri aerarium et prisci roboris neruos hebetari.

Ditos ou feitos de sabedoria

[7.2.3] Do mesmo modo[16], Q. Metelo[17] asseverou, no Senado, com graves e, além disso, também elevadas palavras, que não sabia se, com Cartago derrotada, aquela vitória traria mais benefícios do que malefícios para a república, pois, embora fosse vantajoso restituir a paz, não obstante, era nocivo, assim, ter afastado Aníbal: com efeito, com a passagem dele à Itália, a virtude do povo romano já adormecida foi despertada, e se deveria temer que, livre de um rival impetuoso, reincidiria nesse mesmo sono. Portanto, avaliava em igualdade de prejuízos os tetos serem queimados, os campos devastados, o tesouro esgotado, e o robusto vigor antigo embotar-se.

[...]

[7.2.*ext*.16] Sed nescio an Hannonis excellentissimae prudentiae consilium: Magone enim Cannensis pugnae exitum senatui Poenorum nuntiante inque tanti successus fidem anulos aureos trium modiorum mensuram explentes fundente, qui interfectis nostris ciuibus detracti erant, quaesiuit an aliquis sociorum post tantam cladem a Romanis defecisset, atque ut audiuit neminem ad Hannibalem transisse, suasit protinus legati Romam, per quos de

[7.2.*ext*.16] Mas não sei se o plano de Hanão[18] teve a prudência mais excelente: com efeito, enquanto Magão[19] anunciava o êxito no combate em Canas para o senado dos penos e, para credibilidade de tamanho sucesso, espalhava a medida de três de módios[20] repletos de anéis de ouro que foram retirados de nossos concidadãos assassinados, perguntou se algum dos aliados, após tamanho desastre, havia desertado dos romanos e, quando ouviu que nenhum passara a Aníbal, recomendou que fossem enviados, imediatamente, embaixadores a Roma, por meio dos quais se tratasse da paz. Se o conselho dele tivesse

[16] Do mesmo modo que Ácio Cláudio Cego, abordado antes por Valério Máximo, o qual, cônsul em 307 e 296 AEC, teria advogado pela ação constante dos romanos de modo a que não fossem corrompidos pela indolência, e Cipião Africano, que, em matéria bélica, considerava vergonhoso dizer "não pensei nisso" ("*non putaram*"; V. Max. 7.2.2).

[17] Quinto Cecílio Metelo foi cônsul em 206 AEC, lutou ao lado de Marco Lívio Salinador, o qual aparecerá, neste recorte, em 7.4.4.

[18] Senador cartaginês, rival de Aníbal.

[19] Magão Barca, irmão de Aníbal.

[20] Um módio equivale a 8,64 litros ou um alqueire (Modius, 2006 [1927], p. 745).

pace ageretur, mitterentur. cuius si sententia ualuisset, neque secundo Punico bello uicta Karthago neque tertio deleta foret.

prevalecido, Cartago não teria sido vencida na Segunda Guerra Púnica e nem destruída na Terceira.

Vafre dicta aut facta

[7.3.*ext*.8] Item Hannibal Fabium Maximum inuictam armorum suorum uim saluberrimis cunctationibus pugnae ludificantem, ut aliqua suspicione trahendi belli respergeret, totius Italiae agros ferro atque igni uastando unius eius fundum inmunem ab hoc iniuriae genere reliquit. profecisset aliquid tanti beneficii insidiosa adumbratio eius, nisi Romanae urbi et Fabii pietas et Hannibalis uafri mores fuissent notissimi.

Ditos e feitos com sagacidade

[7.3.*ext*.8] Igualmente[21], para que se levantasse certa suspeita por arrastar a guerra com as mais proveitosas delongas no combate por parte de Fábio Máximo[22], que ludibriava a força de suas armas invictas, Aníbal, ao devastar com ferro e fogo os campos da Itália inteira, deixou intacta somente a propriedade dele para, com isso, gerar uma ofensa. A simulação insidiosa dele teria obtido algum tanto de benefício se a piedade de Fábio quanto à urbe romana, e também os hábitos da sagacidade de Aníbal não fossem muito conhecidos.

Strategemata

[7.4.4] Idemque Iuppiter postea praestantissimorum ducum nostrorum sagacibus consiliis propitius aspirauit: nam cum alterum Italiae latus Hannibal laceraret, alterum inuasisset Hasdrubal, ne duorum fratrum iunctae copiae intolerabili onere fessas simul res nostras urguerent, hinc

Estratagemas

[7.4.4] E, de modo semelhante[23], Júpiter, propício, inspirou, posteriormente, os planos sagazes de nossos comandantes mais memoráveis. De fato, enquanto Aníbal dilacerava um lado da Itália, Asdrúbal invadia o outro, para que, juntas, as tropas dos dois irmãos não agravassem intoleravelmente, ao mesmo tempo, as nossas situações alquebradas, daqui, o plano

[21] Na seção anterior, Valério Máximo trata da derrota de Aníbal Giscão para Caio Duílio na Batalha de Milas em 260 AEC. Antes que a notícia pudesse chegar a Cartago, Aníbal envia um amigo para que perguntasse ao senado cartaginês se, caso estivessem frente a uma grande força naval inimiga, deveriam guerrear ou recuar; o senado ordena que lutem, ao que o amigo teria respondido que o general já o fizera e perdera. López Moreda, Luisa Harto Trujillo e Illalba Alvarez (2003, p. 35) observam, em nota à sua tradução, que Valério Máximo teria cometido um erro ao considerar que o Aníbal tratado nesta seção seria o mesmo que sofrera a derrota.

[22] Já citado aqui em 3.8.2.

[23] Valério Máximo narra, na seção anterior, que Júpiter ter-se-ia compadecido dos romanos durante o cerco dos gauleses e garantido a sua vitória após a decisão de lançar pães dos muros de Roma, de modo a demonstrar ao inimigo que dispunham de fartura, ainda que a realidade fosse diversa.

Claudii Neronis uegetum consilium, illinc Liui Salinatoris inclyta prouidentia effecit: Nero enim conpresso a se in Lucanis Hannibale praesentiam suam, quoniam ita ratio belli desiderabat, mentitus hosti ad opem collegae ferendam per longum iter celeritate mira tetendit. Salinator in Vmbria apud Metaurum flumen proximo die dimicaturus summa cum dissimulatione Neronem castris noctu recepit: tribunos enim a tribunis, centuriones a centurionibus, equites ab equitibus, pedites a peditibus excipi iussit ac sine ulla tumultuatione solo uix unum exercitum capiente alterum inseruit. quo euenit ne Hasdrubal cum duobus se consulibus proeliaturum prius sciret quam utriusque uirtute prosterneretur. ita illa toto terrarum orbe infamis Punica calliditas Romana elusa prudentia Hannibalem Neroni, Hasdrubalem Salinatori decipiendum tradidit.

robusto de Cláudio Nero[24], dali, a ínclita providência de Lívio Salinador[25] efetivou-se. Com efeito, Nero, com Aníbal contido junto aos lucanos, tendo fingido sua presença ao inimigo – pois assim a disposição da guerra exigia –, dirigiu-se, por um longo caminho, com admirável velocidade, para trazer reforço ao colega. Salinador, que lutaria na Úmbria junto ao rio Metauro no próximo dia, recebeu, ocultamente, Nero em seu acampamento à noite: com efeito, ordenou que os tribunos recebessem os tribunos; os centuriões, os centuriões; os cavaleiros, os cavaleiros; os soldados de infantaria, os de infantaria, e introduziu, sem qualquer tumulto, outro exército em um lugar que dificilmente acolheria apenas um. Por isso, ocorreu que Asdrúbal não soube que batalharia com os dois cônsules antes que fosse derrubado pela virtude de ambos. Assim, aquela malícia púnica, infame em todo o orbe terrestre, foi iludida pela prudência romana, que permitiu a Nero enganar Aníbal; a Salinador, Asdrúbal.

[...]

[7.4.*ext*.2] Quid, Hannibal Cannensem populi Romani aciem nonne prius quam ad dimicandum descenderet conpluribus astutiae copulatam laqueis ad tam miserabilem perduxit exitum? ante omnia enim prouidit ut et solem et puluerem, qui ibi uento multus ex*ci*tari solet, aduersum haberet. deinde partem copiarum suarum

[7.4.*ext*.2] Acaso Aníbal, antes que entrasse em campo partilhado em Canas para lutar contra o povo romano, não o conduziu, por meio das múltiplas arapucas de sua astúcia, a um fim tão deplorável? Antes de tudo, com efeito, precaveu-se para que lhe fossem adversos o sol e também a poeira que, ali, o vento costuma levantar com frequência. Em seguida, ordenou parte de suas tropas a fugir de modo deliberado na metade do combate, e arranjou para que, quando uma legião

[24] Caio Cláudio Nero foi cônsul, junto a Salinador, em 207 AEC.
[25] Marco Lívio Salinador derrota Asdrúbal na Batalha de Metauro, em 207.

inter ipsum proelii tempus de industria fugere iussit, quam cum a reliquo exercitu abrupta legio Romana sequeretur, trucidandam eam ab his, quos in insidiis collocauerat, curauit. postremo cccc equites subornauit, qui simulata transitione petierunt consulem, a quo iussi more transfugarum depositis armis in ultimam pugnae partem secedere destrictis gladiis, quos inter tunicas et loricas abdiderant, poplites pugnantium Romanorum ceciderunt. haec fuit Punica fortitudo, dolis et insidiis et fallacia instructa. quae nunc certissima circumuentae uirtutis nostrae excusatio est, quoniam decepti magis quam uicti sumus.

romana, separada do restante do exército, a perseguisse, fosse trucidada pelas dele, as quais posicionara em uma emboscada. Finalmente, subornou quatrocentos cavaleiros que procuraram o cônsul com simulada deserção, recebendo dele ordens para – conforme o costume para os que desertam – retirar-se, com suas armas depostas, para a última fileira do combate; tendo desembainhado os gládios que esconderam entre suas túnicas e couraças, cortaram as pernas dos romanos que combatiam. Esta foi a coragem púnica, instruída no dolo, na insídia e na falácia. Agora, esta é a escusa mais certa de nossa virtude enrolada por ela, pois fomos mais enganados do que vencidos.

De luxuria et libidine

[9.1.*ext*.1] At Campana luxuria perquam utilis nostrae ciuitati fuit: inuictum enim armis Hannibalem inlecebris suis conplexa uincendum Romano militi tradidit. illa uigilantissimum ducem, illa exercitum acerrimum dapibus largis, abundanti uino, unguentorum fragrantia, ueneris usu lasciuiore ad somnum et delicias euocauit. ac tum demum fracta et contusa Punica feritas est, cum Seplasia ei *et* Albana castra esse coeperunt. quid iis ergo uitiis foedius, quid etiam damnosius, quibus uirtus atteritur, uictoriae relanguescunt, sopita gloria in infamiam conuertitur animique pariter et corporis uires expugnantur, adeo ut nescias

Sobre a luxúria e a libido

[9.1.*ext*.1] E a luxúria campânia foi extremamente útil à nossa cidade: com efeito, com seus enredados atrativos, entregou Aníbal, invicto nas armas, para ser vencido pelos soldados romanos. Com opulentos festins, com abundante vinho, com a fragrância dos perfumes, com o hábito lascivo do amor, ela convocou, aos prazeres e ao sono, o comandante mais vigilante; ela, o exército mais perigoso. E, então, a ferocidade púnica foi, enfim, quebrada e abatida quando Seplasia e Albana começaram a ser seu acampamento. Por conseguinte, o que é mais funesto, o que é também mais danoso do que aqueles vícios pelos quais a virtude é arruinada, as vitórias debilitam-se, a glória entorpecida é convertida em infâmia e as forças do espírito e do corpo são, igualmente, tomadas de assalto, a ponto de que não saibas se seria

ab hostibus ne *an* ab illis capi perniciosius habendum sit?

mais pernicioso ser capturado pelos inimigos ou por esses vícios?

De crudelitate

[9.2.1] L. Sulla, quem neque laudare neque uituperare quisquam satis digne potest, quia, dum quaerit uictorias, Scipionem [se] populo Romano, dum exercet, Hannibalem repraesentauit, – egregie namque auctoritate nobilitatis defensa crudeliter totam urbem atque omnes Italiae partes ciuilis sanguinis fluminibus inundauit – quattuor legiones contrariae partis fidem suam secutas in publica uilla, quae in Martio campo erat, nequiquam fallacis dexterae misericordiam inplorantes obtruncari iussit. quarum lamentabiles quiritatus trepidae ciuitatis aures receperunt, lacerata ferro corpora Tiberis inpatiens tanti oneris cruentatis aquis uehere est coactus. [...]

Sobre a crueldade

[9.2.1] L. Sula[26], a quem não se poderia, de modo justo, louvar, nem desmerecer o suficiente, pois, enquanto buscava as vitórias, era um Cipião para o povo romano, enquanto as fruía, apresentava-se como um Aníbal – e, de fato, tendo defendido egregiamente a autoridade da nobreza, inundou a urbe inteira e todas as partes da Itália com rios de sangue –, ordenou que quatro legiões do partido rival, que seguiam a credibilidade de sua palavra, fossem executadas em um prédio público que estava no campo de Marte; em vão imploraram pela misericórdia àquela mão direita falaciosa. Os aflitos gritos lamentosos deles reverberaram nos ouvidos da cidade inquieta, e o Tibre, incapaz de suportar tamanho peso, foi forçado a transportar com suas águas sangrentas os corpos lacerados pelo ferro. [...]

[...]

[9.2.*ext.*1] Transgrediemur nunc ad illa, quibus ut par dolor, ita nullus nostrae ciuitatis rubor inest. Karthaginienses Atilium Regulum palpebris resectis machinae, in qua undique praeacuti stimuli eminebant, inclusum uigilantia pariter et continuo tractu doloris necauerunt, tormenti genus haud dignum passo, auctoribus dignissimum. eadem usi crudelitate milites nostros quo*dam*

[9.2.*ext*.1] Passarei, agora, àqueles episódios que, embora parelhos em dor, não são vergonha alguma à nossa cidade. Os cartagineses, tendo cortado suas pálpebras, mataram, pela vigília e, ao mesmo tempo, pelo prolongamento contínuo de sua dor, Atílio Régulo[27], fechado em uma máquina, da qual se projetavam, por todos os lados, aguilhões afiados; um tipo de tormento não digno do torturado, muito digno de seus autores. A mesma crueldade foi utilizada

[26] Lúcio Cornélio Sula foi cônsul em 88 e 80 AEC, destacou-se em importantes guerras, como a de Jugurta, mas seu legado, conforme pode ser observado no trecho, é ambíguo.
[27] Marco Atílio Régulo foi cônsul em 267 e 256 AEC e teria morrido entre 250 e 245.

mar*i*ti*mo* certamine in suam potestatem redactos nauibus substrauerunt, ut earum carinis ac pondere elisi inusitata ratione mortis barbaram feritatem satiarent, taetro facinore pollutis classibus ipsum mare uiolaturi.

[9.2.*ext*.2] Eorum dux Hannibal, cuius maiore ex parte uirtus saeuitia constabat, in flumine *Ver*gello corporibus Romanis ponte facto exercitum transduxit, ut aeque terrestrium scelestum Karthaginiensium copiarum ingressum terra quam maritimarum Neptunus experiretur. idem captiuos nostros oneribus et itinere fessos iam prima pedum parte succisa relinquebat. quos uero in castra perduxerat, paria fere fratrum et propinquorum iungens ferro decernere cogebat neque ante sanguine explebatur quam ad unum uictorem omnes redegisset. iusto ergo illum odio, uerum tamen tardo supplicio senatus Prusiae regis factum supplicem ad uoluntariam mortem conpulit.

com uns soldados nossos que, reduzidos a seu poder em certa peleja marítima, foram estendidos sob as naus, para que, com eles esmagados sob o peso dessas quilhas, saciassem sua ferocidade bárbara em razão dessa morte inusitada; deveriam violar o próprio mar com suas frotas manchadas por medonha abominação.

[9.2.*ext*.2] O comandante deles, Aníbal, cuja maior parte da virtude consistia em sua fúria, conduziu seu exército através do rio Vergelo sobre uma ponte feita com os corpos dos romanos, para que a terra experimentasse o transgressor avanço das tropas terrestres dos cartagineses tal como Netuno, o das marítimas. De modo semelhante, abandonava os nossos prisioneiros cansados pelas cargas e pela jornada, tendo-lhes cortado, primeiro, uma parte do pé. Mas também reunia em pares, geralmente, de irmãos e parentes, aqueles que conduzira ao acampamento, ordenando que lutassem com o ferro, e não se saciava diante do sangue, até que reduzisse todos a um único vitorioso. Por conseguinte, era justo o ódio a ele; com razão, ainda que com um suplício tardio, o Senado impeliu a uma morte voluntária aquele que se fizera suplicante ao rei Prúsias.

De ira aut odio

[9.3.*ext*.2] Quam uehemens deinde aduersus populum Romanum Hamilcaris odium! quattuor enim puerilis aetatis filios intuens eiusdem numeri catulos leoninos in perniciem imperii nostri alere se praedicabat.

Sobre a ira ou o ódio

[9.3.*ext*.2] Quão enfático era, então, o ódio de Amílcar contra o povo romano! Com efeito, olhando para seus quatro filhos[28] em idades pueris, proclamava alimentar aquele mesmo número de filhotes de leão para a calamidade de nosso império. Dignas provisões que, como sucedeu,

[28] Amílcar Barca, general cartaginês, é pai de Aníbal, Asdrúbal e Magão. López Moreda, Harto Trujillo e Illalba Alvarez (2003, p. 149) teorizam que Valério Máximo possa ter incluído em sua contagem um outro Asdrúbal que era, na verdade, neto de Amílcar.

digna nutrimenta, quae in exitium patriae suae, ut euenit, conuerterentur.

[9.3.*ext*.3] E quibus Hannibal mature adeo patria uestigia subsecutus est, ut eo exercitum in Hispaniam traiecturo et ob id sacrificante viiii annorum natu altaria tenens iuraret se, cum primum per aetatem potuisset, acerrimum hostem populi Romani futurum, *et* pertinacissimis precibus instantis belli commilitium exprimeret. idem significare cupiens quanto inter se odio Karthago et Roma dissiderent, inflicto in terram pede suscitatoque puluere, tunc inter eas finem fore belli dixit, cum alterutra [pars] in habitum pulueris esset redacta.

converter-se-iam na ruína de sua própria pátria.

[9.3.*ext*.3] Desses, Aníbal seguiu rapidamente os passos paternos a ponto de que, quando ele atravessava o exército para a Hispânia, e, enquanto fazia um sacrifício, Aníbal, com nove anos, teria jurado, segurando os altares, que, tão logo a idade permitisse, seria o inimigo mais ferrenho do povo romano e, com as mais perseverantes preces, teria conseguido servir como companheiro naquela guerra iminente. Ele mesmo, desejando assinalar a dimensão do ódio que fazia com que Cartago e Roma se desentendessem, tendo batido o pé na terra e levantado poeira, então, disse que o fim da guerra entre elas aconteceria quando uma das duas partes estivesse reduzida à condição de pó.

De superbia et inpotentia

[9.5.*ext*.3] Hannibal autem Cannensis pugnae successu elatus nec admisit quemquam ciuium suorum in castris nec responsum ulli *nisi* per interpretem dedit. Maharbalem etiam, ante tabernaculum suum clara uoce adfirmantem prospexisse quonam modo paucis diebus Romae in Capitolio cenaret, aspernatus est. adeo felicitatis et moderationis diuiduum contubernium est.

Sobre a soberba e a prepotência

[9.5.*ext*.3] Aníbal, por outro lado[29], arrogante com seu sucesso no combate de Canas, não admitiu qualquer um de seus próprios concidadãos no acampamento, nem deu resposta a qualquer um senão por meio de um intérprete. Desdenhou também Maharbal[30], quando, em frente à sua tenda, em voz alta afirmava que teria providenciado os meios para que, em poucos dias, jantasse no Capitólio de Roma. A tal ponto estão separadas as tendas da felicidade e da moderação.

[29] Anteriormente, Valério Máximo aborda a arrogância de Xerxes que, antes de ingressar na guerra contra a Grécia, teria reunido seus aliados e lhes dito que deveriam obedecer-lhe, não o aconselhar.

[30] "Principal oficial da cavalaria de Aníbal no início da Segunda Guerra Púnica. Esta frase, cf. Liv. 22.51.4, Sil. 10.375-ss., é atribuída a Magão, o irmão de Aníbal" (López Moreda, Harto Trujillo e Illalba Alvarez, 2003, p. 154); "Principal oficial de caballería de Aníbal en los inicios de la segunda guerra púnica. Sobre esta frase, cf. LIVIO, XXII 51, 4. SILIO ITALICO, X 375 SS., atribuye estas palabras a Magón, el hermano de Aníbal".

De perfidia

[9.6.*ext*.2] Hannibal porro Nucerinos hortatu suo cum binis uestimentis urbem inexpugnabilibus muris cinctam egressos uapore et fumo balnearum strangulando, et Acerranorum senatum eadem ratione extra moenia euocatum in profundum puteorum abiciendo nonne bellum aduersus populum Romanum et Italiam professus aduersus ipsam fidem acrius gessit, mendaciis et fallacia quasi praeclaris artibus gaudens? quo euenit ut alioqui insignem nominis sui memoriam relicturus, in dubio maiorne an peior uir haberi deberet poneret.

Sobre a perfídia

[9.6.*ext*.2] Aníbal, posteriormente, tendo exortado os nucerinos a saírem, com duas vestimentas, das muralhas inexpugnáveis que cercavam sua urbe a fim de os sufocar com o vapor e a fumaça dos banhos, e, com esse mesmo método, atraído o senado dos acerranos para fora de suas fortalezas a fim de os jogar no fundo de poços, não travou, com mais ímpeto, uma guerra contra a própria probidade do que contra o povo romano e a Itália, alegrando-se com os artifícios da mentira e da falácia como se fossem preclaros? Por isso, aliás, ocorreu que, ao deixar a memória insigne de seu nome, põe-se em dúvida se se deveria ter-lhe como o maior ou o pior homem.

De temeritate

[9.8.*ext*.1] Itaque minus miror apud trucem et saeuum animum Hannibalis defensionis locum innoxio gubernatori non fuisse, quem a Petilia classe Africam repetens freto adpulsus, dum tam paruo spatio Italiam Siciliamque inter se diuisas non credit, uelut insidiosum cursus rectorem interemit, posteaque diligentius inspecta ueritate tunc absoluit, cum eius innocentiae nihil ultra sepulcri honorem dari potuit. igitur angusti atque aestuosi maris alto e tumulo speculatrix statua quam memoriae Pelori tam

Sobre a temeridade

[9.8.*ext*.1] E, assim, não me admira[31] que o ânimo impiedoso e furioso de Aníbal não desse a ocasião de se defender a um inofensivo timoreiro. Ele, ao dirigir uma frota da Petília retornando para a África, como não acreditou que a Itália e a Sicília eram separadas por um espaço tão pequeno, matou o piloto como se mentisse sobre o caminho, e, depois, reconhecida, com mais atenção, a verdade, então o absolveu, quando já nada podia dar-lhe por sua inocência além da honra de um sepulcro. Portanto, no alto do penhasco e do mar agitado, advinda de seu túmulo, uma estátua observadora é um indício posto diante dos olhos dos

[31] Antes, Valério Máximo trata do assassínio de Aulo Postúmio Albino, perpetrado por seu exército devido a acusações de que o comandante não pôde se defender. A falta de surpresa do autor justifica-se pela comparação entre os romanos e a acreditada barbárie de Aníbal, de quem o comportamento seria considerado esperado. Segundo Orósio (5.18.22), por outro lado, o romano é morto por seus subordinados em consequência de sua insolência.

Punicae temeritatis ultra citraque nauigantium oculis conlocatum indicium est.	navegantes para a memória tanto de Peloro como da temeridade púnica.

Referências

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: 7Letras/PGET, 2007. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/bermanantoineatraducaoealetraouoalberguedolonginquo.pdf. Acesso em: 01 maio 2024.

CÍCERO. *Orator*; O orador. *In:* VICCINI, A. N. ***Como fazer um orador*: tradução e estudo do *Orator* de Cícero.** 2018. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-17122018-145846/publico/2018_AndreNovoViccini_VCorr.pdf. Acesso em: 01 maio 2024.

CITRONI, M. **Historiografia e erudição desde Tibério até Cláudio.** *In*: CITRONI, M. *et al*. *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 673-89.

DIAS DA SILVA, G. ***Valério Máximo, Roma e o outro*: imagens da Grécia em Roma no século I d.C.** 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17676/000721357.pdf?sequence=1. Acesso em: 01 maio 2024.

LANGLANDS, R. ***Exemplary ethics in ancient Rome*.** Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018.

LÓPEZ MOREDA, S.; HARTO TRUJILLO, M. L.; VILLALBA ÁLVAREZ, J. **Introducción, traducción y notas.** *In*: VALERIO MÁXIMO. *Hechos y dichos memorables*. Introdução, tradução para o espanhol e notas de Santiago López Moreda, Maria Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Gredos, 2003. 2 v.

MODIUS. *In*: SARAIVA, F. R. dos S. ***Novíssimo dicionário latino-português*.** Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006 [1927].

OROSIO. *Historias*: libros V-VII. **Tradução para o espanhol e notas de Eustaquio Sánchez Salor.** Madrid: Gredos, 1982.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. **Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto.** Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Tomos I e II.

ROLLER, M. B. ***Models from the past in Roman culture*: a world of *exempla*.** Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018.

VALÈRE MAXIME. ***Actions et paroles mémorables*.** Tradução, introdução e notes de Pierre Constant. Paris: Garnier, 1935.

VALÉRIO MÁXIMO. **Curiosidades, Amor conjugal e Fidelidade.** Tradução de Jaime Bruna e João Batista Toledo Prado. *In*: NOVAK, M. da G.; NERI, M. L.; PETERLINI, A. A. (orgs.). *Historiadores latinos*: antologia bilíngue. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 146-53.

VALERIO MÁXIMO. ***Hechos y dichos memorables*.** Introdução, tradução para o espanhol e notas de Santiago López Moreda, Maria Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Gredos, 2003. 2 v.

VALERIUS MAXIMUS. ***Factorum et Dictorum Memorabilium*: libri nouem.** Edição de Karl Friedrich Kempf. 2.ed. Stuttgart: Teubner, 1966.

Recebido em: 03/05/2024
Aprovado em: 14/10/2025

TRADUÇÃO ANOTADA DE *HEROIDES* 10 (*ARIADNE THESEO*): TEATRALIDADE E DISCURSO FEMININO NA EPÍSTOLA DA HEROÍNA OVIDIANA

Jéssica Rodrigues de Oliveira
Universidade Federal de Juíz de Fora

Carol Martins da Rocha
Universidade Federal de Juíz de Fora

Resumo

O presente estudo propõe uma tradução poética anotada da epístola de Ariadne a Teseu no *corpus* das *Heroides* de Ovídio. Nossa tradução visa favorecer a leitura deste texto clássico por meio de uma abordagem que destaca, sobretudo, a voz autoral feminina, característica predominante da obra, cuja maior parte dos poemas tem autoria interna atribuída a mulheres da tradição mitológica clássica (embora haja poucas exceções). Esse movimento se inscreve numa perspectiva crítica sensível às relações entre gênero, forma e autoria, que orienta nossa leitura da obra. Nosso escopo parte também da convergência entre o caráter epistolar do texto e a inserção de elementos teatrais, explicitando o potencial dramatúrgico da escrita de Ariadne, aspecto que evidencia a mistura de gêneros característica das *Heroides*. Através de notas explicativas e escolhas tradutórias, buscamos demonstrar como a teatralidade latente de *Heroides* 10 pode renovar sentidos cristalizados do mito, consolidado desde a Antiguidade. Ademais, ao reconhecer Ariadne enquanto uma autoridade textual feminina, que tem objetivos estéticos e discursivos próprios, viabilizamos uma tradução que se arrisca a recuperar, na medida do possível, efeitos poéticos do texto latino, propondo uma leitura a um só tempo poetizante e afirmativamente feminina de sua epístola.
Palavras-chave: Ovídio; *Heroides*; Tradução de poesia latina; Autoria feminina; Teatralidade.

Abstract

This study provides a poetic translation, followed by notes, of Ovid's Heroides 10, the epistle from Ariadne to Theseus. It aims to allow access to this classical text in Brazilian Portuguese, focusing on its female authorial voice. This voice is a defining feature of the collection, where most of the poems (with few exceptions) are internally attributed to women from the classical mythological tradition. Thus, our approach is grounded in a critical perspective that pays close attention to the intersections between gender, form, and authorship, which underpin our reading of the work. The project also explores the convergence of the text's epistolary form with its theatrical elements, highlighting the dramaturgical potential of Ariadne's writing as a key instance of the Heroides' generic hybridity. Employing explanatory notes and translation strategies, we aim to demonstrate how the latent theatricality in Heroides 10 can open new interpretative paths for a myth that has been fixed since Antiquity. Furthermore, Ariadne is recognized as a female textual authority with her own aesthetic and discursive aims. This premise informs a translation that dares to recover, as much as possible, the poetic texture of the Latin text. The outcome is a reading that is both imbued with poetic sensibilities and consciously aligned with a feminine interpretive stance.
Keywords: Ovid; *Heroides*; Translation of Latin Poetry; Female authorship; Theatricality.

1. Introdução

Neste texto, apresentamos uma tradução autoral da epístola de Ariadne a Teseu nas *Heroides* de Ovídio (43 AEC – 17/18 EC), obra que tem cativado cada vez mais a atenção de críticos e estudiosos da Antiguidade clássica. Um exemplo disso está nas recentes publicações de traduções integrais da obra, como a de Melo (2024a) para a língua portuguesa, a de Lombardo e McClure (2024) para a língua inglesa e ainda a de Holzberg (2024) para a língua alemã, além do crescimento do material bibliográfico sobre as *Heroides* nos últimos anos (por exemplo, Westerhold, 2023; Drinkwater, 2022; Suspes, 2022; Avellar, 2021; Melo, 2024b, 2021). Tais estudos em muito contribuem para a valorização dessa obra que, ao longo da história, recebeu menor diligência em comparação às análises de outros textos ovidianos.

Nesse sentido, um dos objetivos da presente tradução é cooperar para a leitura e recepção das *Heroides* em língua portuguesa, favorecendo o contato de leitores (especializados ou não) com esse texto clássico que possui, por sua vez, uma característica original notável, a saber, a prevalecente voz poética feminina (Fulkerson, 2005, p. 4; Rosenmeyer, 2003, p. 346; Brownlee, 1990, p. 24). Isso porque as *Heroides* nos apresentam vinte e um poemas elegíacos em formato epistolar, cuja autoria é majoritariamente atribuída a mulheres míticas da Antiguidade clássica – sendo somente três as epístolas assinadas por personagens fictícios masculinos e apenas uma atribuída a uma mulher histórica, a poeta Safo de Lesbos (*Her*. 15).[1] Por conseguinte, a maioria das cartas organizadas por Ovídio nessa coleção não apenas permite resgatar a autoridade do discurso feminino no contexto letrado antigo, como também possibilita o acesso a uma leitura feminina (Spentzou, 2003, p. 4) das histórias narradas e protagonizadas pelas mulheres inscritas no epistolário.

Levando isso em consideração, inserimo-nos numa perspectiva leitora orientada pelos *gender studies*, valorizando as *Heroides* como fontes poéticas de autoria feminina tão legítimas e relevantes quanto outros textos antigos tradicionalmente notabilizados – seja pelo prestígio de seus autores, seja pela narração dos ciclos heroicos masculinos. Seguindo o raciocínio de Fulkerson (2005), partilhamos da concepção de que o significativo

[1] É interessante conjecturar o motivo pelo qual Safo comparece numa obra em que a natureza mitológica do discurso é a tônica. Mas não é apenas por esse fator que sua epístola nas *Heroides* levanta questionamentos. Na verdade, *Heroides* 15 expõe diversos problemas filológicos na transmissão e na crítica textual, de modo que ainda hoje não se pode admitir com certeza que a carta atribuída a Safo é legítima. Para uma discussão mais detalhada sobre esse texto, *cf*. Dörrie (1975; 1971, p. 287-329); Jacobson (1974, p. 277-99); Knox (1995, p. 12-14, 278-315); Tarrant (1981, p. 133-53); e Thorsen (2014, p. 96-170).

comparecimento da voz autoral feminina nas *Heroides* forma uma esfera intelectual simbólica, uma rede de mulheres leitoras e escritoras que compartilham, de modo intratextual, saberes específicos da alçada da linguagem, com os quais compõem seus poemas e reverberam suas ideias. Entre as estratégias linguísticas e literárias investidas pelas heroínas-autoras, destacamos, em particular, o cruzamento de gêneros do discurso (ou *Kreuzung der Gattungen*, segundo Kroll, 1924), haja vista a perceptível incorporação de recursos oriundos da épica, da lírica, do drama, do epigrama e da retórica, por exemplo, associados à elegia em formato epistolar que caracteriza a obra.

Tendo em vista o caráter original da autoria feminina e a particular mescla genérica das *Heroides*, exploramos esses dois elementos em nossos estudos, partindo da hipótese de que a autoria feminina dos poemas constitui um teatro epistolar na obra. Em outros termos, propomo-nos a analisar como as heroínas constroem seus palcos, tramas e representações, bem como os efeitos que essa teatralidade produz nas histórias que conhecemos dessas personagens femininas. Assim, nossa tradução busca evidenciar tanto o poder autoral de Ariadne na escrita de *Heroides* 10 quanto os aspectos teatrais entremeados em seu discurso, discutindo também de que modo os recursos do drama exercem um poder ativo na produção de diferentes leituras de um mito já amplamente consolidado na tradição poética antiga.

Neste estudo, seguimos a edição crítica de Rosati (1989, p. 208-19), cujo texto latino será apresentado na próxima seção para viabilizar o cotejo com a tradução. Ressalvamos, contudo, algumas modificações pontuais em relação à edição de referência. A principal alteração refere-se ao grafema *-u* consonantal (como em *uerbum*), forma que adotamos em vez da grafia tardia *-v* empregada por Rosati nesse contexto morfofonológico (*e.g. verbum*), por considerá-la historicamente mais adequada à leitura de um texto do período clássico romano. Divergimos de Rosati (1989, p. 208, 212, 216) também quanto à grafia da vogal *-u* maiúscula, aqui apresentada como *-V*, em conformidade com a ortografia do latim clássico. Por fim, para explicitar a controvérsia sobre a autenticidade dos versos iniciais da missiva, apresentamos o primeiro dístico com as identificações 0a e 0b – recurso não adotado por Rosati, embora tais versos constem de sua edição (seguidos pelos versos numerados). A discussão em torno do trecho inicial da epístola será retomada na abertura da tradução, em nota específica.

Em sequência ao texto latino, apresentamos nossa tradução da epístola selecionada. Além de buscar relacionar o discurso epistolar de Ariadne aos códigos do teatro, procuramos espelhar certas faces poéticas do texto de Ovídio por meio de recursos próprios da linguagem

poética da nossa língua materna. Ou seja, nossas escolhas tradutórias visam elaborar uma tradução literária da carta de Ariadne e, na medida do possível, poetizar sua leitura em língua portuguesa brasileira, buscando a recuperação de certos efeitos expressivos – como a sonoridade, a cadência da leitura e a construção imagética – na incorporação do discurso da *persona* aos códigos literários do português. Tal propósito nasce de uma concepção extensiva de poesia, segundo a qual, *a priori*, o texto poético e literário tenciona, sobretudo, comover o leitorado, algo que pode ser alcançado por uma tradução poética que prescinde, em seu plano estético, da convencional metrificação, frequentemente pautada em regras métricas da poesia lusófona para representar o verso latino.

Por isso é que apresentamos nossa tradução em verso livre, no anseio de exercer a tradução da poesia latina como uma prática crítica e performativa – sobretudo no que tange à voz e ao discurso de Ariadne –, e optamos, ainda, pelo uso da segunda pessoa do discurso, interpelando o leitor como um agente ativo na arquitetura do teatro epistolar de Ariadne. Temos a expectativa de que esses e outros atributos tanto recuperem ângulos poéticos do texto em cotejo quanto disseminem propriedades estéticas concernentes à nossa língua – ainda que nem todos os aspectos textuais possam ser plenamente compatibilizados, em virtude das restrições próprias aos sistemas linguísticos do latim e do português. Em suma, buscamos proporcionar a leitura "poetizante" de *Heroides* 10 ao público leitor brasileiro, destacando os efeitos dramáticos decorrentes dos recursos teatrais empregados pela heroína-autora, com o intuito de clarificar a visualização das cenas formuladas por Ariadne ao compor seu teatro epistolar.

Embora essa tradução privilegie certos efeitos poéticos, buscamos equilibrar a fidelidade semântica e a teatralidade recôndita no discurso de Ariadne, de modo que os aspectos dramáticos realçados se apoiam em indícios do texto latino. As notas explicativas que acompanham a tradução têm por objetivo discutir os fundamentos da autoria feminina, a inserção do drama na epistolografia e o substrato mitológico, além de esclarecer escolhas tradutórias, sutilezas linguísticas e referências inter e intratextuais relevantes. Ressaltamos ainda que também são de nossa autoria as traduções de textos em língua estrangeira moderna.

2. Texto latino

Ariadne Theseo

[Illa relicta feris etiam nunc, improbe Theseu, 0a
uiuit et haec aequa mente tulisse uelis. 0b
Mitius inueni quam te genus omne ferarum:
Credita non ulli quam tibi peius eram.]
Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,
In quo me somnusque meus male prodidit et tu, 5
Per facinus somnis insidiate meis.
Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.
Incertum uigilans, a somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus: 10
Nullus erat! referoque manus iterumque retempto,
Perque torum moueo bracchia: nullus erat!
Excussere metus somnum; conterrita surgo,
Membraque sunt uiduo praecipitata toro.
Protinus adductis sonuerunt pectora palmis, 15
Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.
Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam:
Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
Alta puellares tardat harena pedes. 20
Interea toto clamanti litore «Theseu!»,
Reddebant nomen concaua saxa tuum,
Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat:
Ipse locus miserae ferre uolebat opem.
Mons fuit: apparent frutices in uertice rari; 25
Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
Ascendo – uires animus dabat – atque ita late
Aequora prospectu metior alta meo.
Inde ego, nam uentis quoque sum crudelibus usa,
Vidi praecipiti carbasa tenta Noto. 30
Aut uidi aut tamquam quae me uidisse putarem –

Frigidior glacie semianimisque fui.
Nec languere diu patitur dolor; excitor illo,
Excitor et summa Thesea uoce uoco.
«Quo fugis?» exclamo; «scelerate reuertere Theseu!
Flecte ratem! numerum non habet illa suum.»
Haec ego; quod uoci deerat, plangore replebam:
Verbera cum uerbis mixta fuere meis.
Si non audires, ut saltem cernere posses,
Iactatae late signa dedere manus;
Candidaque imposui longae uelamina uirgae,
Scilicet oblitos admonitura mei.
Iamque oculis ereptus eras. Tum denique fleui:
Torpuerant molles ante dolore genae.
Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent,
Postquam desierant uela uidere tua?
Aut ego diffusis erraui sola capillis,
Qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
Quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.
Saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
Sed non acceptos exhibiturus erat,
Et tua, quae possum pro te, uestigia tango,
Strataque quae membris intepuere tuis.
Incumbo, lacrimisque toro manante profusis,
«Pressimus» exclamo «te duo: redde duos!
Venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?
Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?»
Quid faciam? quo sola ferar? uacat insula cultu;
Non hominum uideo, non ego facta boum.
Omne latus terrae cingit mare; nauita nusquam,
Nulla per ambiguas puppis itura uias.
Finge dari comitesque mihi uentosque ratemque:
Quid sequar? accessus terra paterna negat.

Vt rate felici pacata per aequora labar,
Temperet ut uentos Aeolus, exul ero.
Non ego te, Crete centum digesta per urbes,
Aspiciam, puero cognita terra Ioui.
Nam pater et tellus iusto regnata parenti
Prodita sunt facto, nomina cara, meo,
Cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,
Quae regerent passus, pro duce fila dedi.
Tum mihi dicebas: «Per ego ipsa pericula iuro
Te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam.»
Viuimus, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuit
Femina periuri fraude sepulta uiri.
Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, claua:
Esset, quam dederas, morte soluta fides.
Nunc ego non tantum, quae sum passura, recordor,
Sed quaecumque potest ulla relicta pati.
Occurrunt animo pereundi mille figurae,
Morsque minus poenae quam mora mortis habet.
Iam iam uenturos aut hac aut suspicor illac,
Qui lanient auido uiscera dente, lupos.
Quis scit an et fuluos tellus alat ista leones?
Forsitan et saeuas tigridas insula habet.
Et freta dicuntur magnas expellere phocas;
Quis uetat et gladios per latus ire meum?
Tantum ne religer dura captiua catena,
Neue traham serua grandia pensa manu,
Cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
Quodque magis memini, quae tibi pacta fui.
Si mare, si terras porrectaque litora uidi,
Multa mihi terrae, multa minantur aquae.
Caelum restabat: timeo simulacra deorum!
Destituor rapidis praeda cibusque feris.
Siue colunt habitantque uiri, diffidimus illis;

Externos didici laesa timere uiros.
Viueret Androgeos utinam, nec facta luisses
Impia funeribus, Cecropi terra, tuis;
Nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,
Ardua parte uirum dextera, parte bouem;
Nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,
Fila per adductas saepe recepta manus!
Non equidem miror, si stat uictoria tecum,
Strataque Cretaeam belua texit humum.
Non poterant figi praecordia ferrea cornu;
Vt te non tegeres, pectore tutus eras.
Illic tu silices, illic adamanta tulisti,
Illic qui silices, Thesea, uincat, habes.
Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Aut semel aeterna nocte premenda fui.
Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati,
Flaminaque in lacrimas officiosa meas;
Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,
Et data poscenti, nomen inane, fides!
In me iurarunt somnus uentusque fidesque:
Prodita sum causis una puella tribus.
Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,
Nec, mea qui digitis lumina condat, erit?
Spiritus infelix peregrinas ibit in auras,
Nec positos artus unguet amica manus?
Ossa superstabunt uolucres inhumata marinae?
Haec sunt officiis digna sepulcra meis?
Ibis Cecropios portus patriaque receptus,
Cum steteris turbae celsus in ore tuae
Et bene narraris letum taurique uirique
Sectaque per dubias saxea tecta uias,
Me quoque narrato sola tellure relictam!
Non ego sum titulis subripienda tuis.

Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae
Filius: auctores saxa fretumque tui!
Di facerent, ut me summa de puppe uideres!
Mouisset uultus maesta figura tuos.
Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente
Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua.
Aspice demissos lugentis more capillos,
Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.
Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
Litteraque articulo pressa tremente labat.
Non te per meritum, quoniam male cessit, adoro:
Debita sit facto gratia nulla meo,
Sed ne poena quidem! si non ego causa salutis,
Non tamen est, cur sis tu mihi causa necis.
Has tibi plangendo lugubria pectora lassas
Infelix tendo trans freta longa manus;
Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos.
Per lacrimas oro, quas tua facta mouent:
Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo!
Si prius occidero, tu tamen ossa feres.

3. Tradução

Ariadne a Teseu

[Até agora aquela abandonada às feras está viva, 0a
desonesto Teseu; e querias ter admitido isto com indiferença.[2] 0b

[2] Na tradição filológica das *Heroides*, é comum que os versos introdutórios de várias epístolas gerem uma significativa discussão em relação a sua autenticidade (*e.g.*, nas cartas de Enone, Hipsípile, Dido, Dejanira, Cânace, Medeia, Helena e Cidipe; *cf.* Rosati, 1989, p. 128, 144, 160, 190, 222, 234, 328, 406). No caso da presente epístola, os dois primeiros versos (que aqui apresentamos como sendo 0a e 0b, conforme mencionamos na introdução) são transmitidos em um número muito diminuto de códices, mais especificamente em apenas duas lições impressas (*cf.* Battistella, 2010, p. 43). Tais versos são lidos como espúrios por muitos editores, que, sendo assim, optam por não imprimi-los em suas edições ou por incluí-los entre colchetes – como faz Rosati (1989, p. 208) em sua edição, embora sinalize por meio desse recurso gráfico que a disputa filológica do trecho inicial de *Heroides* 10 se amplia também para os versos seguintes, como logo comentaremos. Da mesma forma, Dörrie (1971, p. 140) também inclui o dístico em sua edição, apontando para sua problemática transmissão. Já

Encontrei toda espécie de animais mais dócil que tu:[3]
    a nenhuma pior que a ti eu poderia ter sido confiada.][4]
O que lês,[5] Teseu, daquela praia[6] envio-te,
    de onde teu barco sem mim as velas impeliram,
onde miseravelmente me traiu o sono, e tu,[7] 5

outros editores das *Heroides*, como Knox (1995) e Palmer (1898), por exemplo, o suprimem do texto. A supressão desse primeiro par de versos nessa carta acaba por ferir a convenção da *salutatio* epistolar (algo que ocorre com frequência em outras das *Heroides* apontadas). Ou seja, a missiva de Ariadne se inicia com um tom abrupto, não possuindo um *incipit* formal no qual seja possível reconhecer, de imediato, quem são remetente e destinatário. Com efeito, essa é precisamente a razão pela qual alguns editores julgam espúrios tais versos, entendendo que eles são introduzidos no texto para suprir a ausência da saudação formalmente esperada no início das cartas.

[3] A formulação de Ariadne neste verso é tópica, como, por exemplo, em *Am*. 1.10.26 *turpe erit, ingenium mitius esse feris*; Sen. *Phaedr*. 558 *mitior nulla est feris*; Sen. *Oedip*. 639 *fetus regessit, quique uix mos est feris*; e na peça de Shakespeare *Timon of Athens*, Ato 4, Cena 1 *Timon will to the woods, where he shall find / The unkindest beast more kinder than mankind*.

[4] Embora sejam transmitidos em todos os manuscritos das *Heroides*, os versos 1-2 têm suspeita de interpolação ao menos desde o final do século XV, na era humanística. Por essa razão, ou são também eliminados de muitas edições, ou são muitas vezes deslocados para a posição após o verso 6, onde estabeleceriam maior coerência interna (Knox, 1995, p. 235). Diante desse impasse filológico, nosso editor os agrupa entre colchetes junto com os versos introdutórios (indicados como 0a-0b) para assinalar a ausência de consenso a respeito da autenticidade de todo o trecho inicial da missiva de Ariadne. Rosati (1989, p. 209) considera, então, que o verdadeiro *incipit* da carta 10 ocorre no verso 3, onde aliás podemos reconhecer ao menos uma das *personae* envolvidas no diálogo epistolar: o nome do leitor interno da epístola é expresso (v. 3 *Theseu*), mas a identidade de nossa heroína-autora permanece obscura. O verso indicado como 0a, apesar de ser lido como espúrio, apresenta a remetente como *illa relicta feris*, uma identificação registrada também na epístola de Fedra no mesmo *corpus*, quando da menção intratextual de sua irmã Ariadne: *Her*. 4.116 *soror est praeda relicta feris*.

[5] Na linha de vários estudiosos que consideram as *Heroides* ineficazes em termos epistolares, ou mesmo inverossímeis, Jolivet (2001, p. 237) entende que as missivas das heroínas possuem destinatários, mas não quem as envie e/ou receba, devido à ausência de correspondências em resposta no subconjunto de cartas simples (numeradas de 1 a 15) ou à impossibilidade de acesso a materiais de escrita ou mensageiros. Embora *Heroides* 10 seja o exemplo mais referenciado nesse modelo de leitura (Avellar, 2019, p. 131), por ser escrita pela heroína que se encontra nas condições mais extremas de isolamento dentro da obra, vemos, no entanto, que Ariadne expõe aqui a expectativa de que sua carta seja efetivamente lida. Seguindo a ideia de Fulkerson (2005, p. 13), compreendemos que tal expectativa se fundamenta na existência de uma comunidade virtual de leitura e escrita feminina, em que as heroínas-autoras das *Heroides* baseiam suas narrativas nas histórias umas das outras, numa perspectiva intratextual. Por meio de referências cruzadas no interior da obra, ou de *intratextual footnotes* (Curley, 2013, p. 178 sg.), as autoras fazem circular seus poemas, que são compostos e lidos em conjunto no círculo literário feminino formado pela presença compartilhada dessas mulheres no *corpus* em questão. Nesse sentido, as *Heroides* têm, de fato, um público leitor *a priori*, esse sendo a própria comunidade de mulheres intelectuais constituída pela obra. Na escrita poética, as heroínas ovidianas criam um interessante procedimento de alteridade e autorreferenciação ancorado nos relatos do grupo de escritoras inseridas nesse coletivo feminino.

[6] *Ex illo … litore* (v. 3): Ariadne foi abandonada por Teseu na ilha de Dia, conhecida pelos antigos como ilha de Naxos. É possível supor, a partir do modelo homérico (Hom. *Od*. 11.321-25), que a ilha de Naxos era um território consagrado a Baco (Palmer, 1898, p. 373-74), algo que explicaria o fato de que, no prosseguimento da narrativa, o próprio deus resgata a jovem da ínsula deserta e a torna sua esposa. *Cf*. também a descrição que Apolônio de Rodes faz de Baco nas *Argonáuticas*, o associando à ilha de Naxos em 4.424-34.

[7] A ideia de traição em relação ao sono pode ser observada também em Cic. *Cat*. 1.26 *uigilare non solum insidiantem somno maritorum*; Sen. *Phaedr*. 782-83 *somnis facient insidias tuis / lasciuae nemorum deae*. Apesar disso, a queixa de Ariadne recai principalmente sobre Teseu, dado o enfático *et tu* ao final do verso, uma vez que a partícula enclítica *-que* no primeiro elemento (ou seja, *somnus*) é um recurso poético de antecipação que prepara o leitor para o elemento mais devastador e significativo da traição sofrida (Knox, 1995, p. 235-36).

que, com atos criminosos,[8] afligiste meu sono.
Era o tempo em que[9] primeiro a neve cristalina[10] sobre a terra
se espargia e, encobertas pela folhagem, as aves cantavam em lamento.[11]
Mais ou menos acordada, ainda entorpecida pelo sono,
meio deitada,[12] movi as mãos para alcançar Teseu:
não havia ninguém! Estendo de novo as mãos, uma e outra vez tento,
movendo os braços ao longo do leito: não havia ninguém.[13]
O medo repeliu o sono. Aterrorizada, levanto-me
e meu corpo se lança para fora do leito viúvo.
Logo o peito ressoou com os golpes das minhas mãos
e meus cabelos foram arrancados, desalinhados como estavam[14] pelo sono.

[8] *Per facinus* (v. 6): A expressão, que tem valor adverbial, é uma solução métrica preferível ao uso do advérbio *facinerose*, sendo atestada também em *Rem*. *Am*. 62 e *Ib.* 566. Knox (1995, p. 236) lembra que os advérbios comuns são geralmente evitados na poesia latina, onde se nota a predileção pelo uso de expressões perifrásticas. Em nossa tradução, tentamos reproduzir a mesma forma de rodeio ou circunlocução que Ariadne emprega no texto latino.

[9] *Tempus erat* (v. 7): No seu primeiro ato de descrição dos eventos, Ariadne imprime na carta um estilo sofisticado e um tom solene ao empregar uma estrutura frasal já consolidada na tradição épica latina: Verg. *Aen*. 2.268 *tempus erat quo prima quies…* De fato, essa fórmula já é atestada desde Ênio (*Ann*. 23 V.²), com o típico exórdio *est locus*. A chamada topotésia, então, consiste em uma estrutura formada pela combinação de uma forma do verbo *sum* com uma forma nominal (geralmente um elemento da natureza, em Ovídio). O uso da topotésia como fórmula sintética de introdução da narrativa para a posterior descrição da cena, como uma écfrase em miniatura (Barchiesi, 1992, p. 171), é bastante explorado por Ovídio e por poetas sucessores: *Met*. 6.587, 10.446; *Fast*. 2.215, 3.264, 4.495, 5.149.497, 6.9.495; Luc. 8.467; Stat. *Theb*. 4.680. Na epístola cotejada, Ariadne utiliza essa fórmula também em outras passagens (como em 10.11-12 *nullus erat ... nullus erat*; 17 *luna fuit*; e 25 *mons fuit*), o que confere peso à dimensão teatral de sua missiva pela proficuidade do estabelecimento do *locus* (ao modo de um palco) e da descrição dos gestos (ou dos *acta*) da heroína. *Cf.* ainda *Her*. 2.131 *est sinus;* 5.62 *mons fuit*; 12.67 *est nemus*.

[10] *Cf.* Prop. 2.9.41 *matutina pruina*; *Am*. 1.6.55-56 *uitreoque madentia rore / tempora noctis*. Ariadne indiretamente ressalta que sentia frio com a geada da manhã. *Cf. Her*. 10.32 *frigidior glacie semianimisque fui*.

[11] *Cf. Fast*. 4.166 *tactae rore querentur aues*; *A. A.* 1.58 *fronde teguntur aues.* Segundo Knox (1995, p. 236), *queror* é um verbo comumente usado para caracterizar o canto dos pássaros, embora também seja de uso expressivo na poesia elegíaca latina para marcar seu particular tom de lamento. Palmer (1898, p. 374) indica que o verso denota o primeiro canto dos pássaros pela manhã, ainda recém-acordados, antes de deixar seus ninhos e poleiros. Tal leitura nos parece decerto aguçada ao considerarmos que, nos versos seguintes, a própria heroína-autora se descreverá também no lânguido momento do despertar, sonolenta (e abandonada) em seu "ninho de amor".

[12] *Semisupina* (v. 10): Forma cunhada por Ovídio, documentada também em *Am*. 1.14.20 e *A. A.* 3.788.

[13] A repetição da construção *nullus erat ... nullus erat* nos v. 11-12, algo que procuramos imprimir na tradução, é um exemplo do *uersus serpentinus*, onde uma mesma estrutura textual é empregada no primeiro hemistíquio do hexâmetro e no segundo hemistíquio do pentâmetro, conferindo um aspecto circular (e estilisticamente afetado) ao par de versos em questão. Esse recurso poético é bastante caro a Ovídio, que o emprega logo na abertura de *Am*. 1.9 *militat omnis amans, et habet sua castra Cupido: / Attice, crede mihi, militat omnis amans*, e também aos epigramatistas latinos tardios como um todo (*cf. e.g.* Mart. 9.97). *Cf.* ainda as ocorrências ovidianas em *Am*. 1.4.13-14, 3.2.27-28, 3.6.61-62; *Rem*. *Am*. 71-72, 385-86, 705-06; *Fast*. 4.365-66; *Trist*. 4.3.77-78, *ES* 213-14. Nas *Heroides*, vemos outra ocorrência desse tipo de verso registrada na carta de Enone a Páris, em *Her*. 5.117-18 *Graia iuuenca uenit, quae te patriamque domumque / perdat! io, prohibe! Graia iuuenca uenit!* (Knox, 1995, p. 162-63, 237).

[14] *Vt ... erat* (v. 16): A estrutura é empregada para indicar modo ou estado, neste caso, qualificando os cabelos da heroína. Knox (1995, p. 237) aponta que essa é uma expressão idiomática latina que preserva a brevidade do

Havia luar; procuro ver se posso distinguir algo a não ser a praia.
Nada mais meus olhos tinham para ver exceto a praia.[15]
Ora para cá, ora para lá corro, de um lado para o outro,[16] sem rumo.[17]
A areia funda retarda meus passos de menina.[18]
Enquanto isso, em toda a praia, aos meus gritos de "Teseu!",
teu nome as rochas côncavas devolviam,
e quantas vezes eu te chamava, tantas o fazia o próprio lugar.
O próprio lugar queria oferecer ajuda a esta infeliz.
Havia um monte; no cume, estão visíveis arbustos dispersos.[19]
Daqui, uma rocha pende corroída pelas águas ruidosas.
Subo – a coragem dava-me forças – e, assim, ao longe,
com ampla visão descortino[20] o alto mar.
Dali eu, pois por ventos também cruéis[21] fui encontrada,[22]

momento narrado. Palmer (1898, p. 374-75) observa ainda que tal formulação tem a predileção de Ovídio, segundo vemos em *A. A.* 1.529; *Met*. 4.474, 9.113, 12.22; *Fast*. 1.503, 5.456.

[15] O paralelismo entre frações do v. 17 *siquid nisi litora cernam* e do v. 18 *nil nisi litus habent* é bastante acentuado. De acordo com Battistella (2010, p. 54), *litora* é um plural poético, aqui necessário por razões métricas. Dessa forma, no pentâmetro sucessivo (um verso naturalmente mais curto em relação ao hexâmetro datílico), Ariadne adota a forma singular *litus*. Como nossa tradução não tem como um de seus objetivos a metrificação do texto em língua portuguesa brasileira, não buscamos fazer distinção do termo no que concerne ao número gramatical, aderindo apenas à forma singular do vocábulo.

[16] *Nunc huc, nunc illuc, et utroque* (v. 19): A sequência de advérbios captura o estado de total confusão da jovem ao despertar subitamente e perceber que está abandonada. Numa epístola ao amigo Ático, Cícero relata sua viagem pelo Mar Egeu de maneira análoga: *Att*. 5.12.1 *hinc Syrum, inde Delum, utroque citius quam uellemus, cursum confecimus*.

[17] *Sine ordine* (v. 19): Esta é mais uma fórmula característica da poesia ovidiana. *Cf*. *Her*. 18.113; *Am*. 2.11.45; *A. A.* 2.467; *Met*. 8.389, 14.266; *Pont*. 3.9.53.

[18] Nossa heroína-autora dispõe, neste verso, a alternância entre as palavras, apresentando ao centro o núcleo verbal *tardat*, que intercepta a relação entre os adjetivos *alta* e *puellares*, organizados na primeira metade do verso, e os seus referidos substantivos, *harena* e *pedes*, também dispostos respectivamente, mas ao final do verso. Essa estrutura métrica é conhecida como verso áureo, com ocorrência também no v. 27 *aequora prospectu metior alta meo*.

[19] *Cf*. Catull. 64.126 *praeruptos ... montes*.

[20] *Metior* (v. 28): A opção por "descortinar" abarca a noção de enxergar à longa distância e, proveitosamente, representa a ideia da abertura das cortinas do "palco", simbolizado na e pela epístola de Ariadne. Uma tradução mais literal, no sentido de "medir com a vista", não proporciona tais efeitos pretendidos.

[21] *Ventis quoque ... crudelibus* (v. 29): Knox (1995, p. 239) sugere que *quoque* acompanha *uentis crudelibus* nesse verso, partindo da concepção de que Ariadne já havia sofrido um feito cruel anterior, qual seja, o abandono de Teseu. Assim, os ventos também são impiedosos com a heroína porque são favoráveis à navegação do amado.

[22] *Sum ... usa* (v. 29): Conforme indicam Glare *et. al.* no *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 2119.10), o verbo *utor* nessa passagem, sob uma forma nominal, não possui sentido literal de "usar, gozar de", mas sim de "encontrar (pessoas ou coisas) em determinado estado" (*cf. e.g.* Plaut. *Trin*. 827 *placido te et clementi ... usus sum*). Battistella (2010, p. 58) e Knox (1995, p. 239) também admitem essa interpretação.

vi as velas líneas[23] infladas pelo apressado Noto.[24]

Ou vi, ou foi como se eu pensasse tê-las visto.[25]

Fiquei mais fria que o gelo e quase morta.

Mas a dor não por muito tempo permite me abater. Com ela me reanimo,

sim, com ela me reanimo, e, com a mais alta voz, invoco[26] Teseu.

"Para onde foges?", grito, "Teseu, criminoso, volta!

Vira o navio! Ele está incompleto!"[27]

Eu disse isso;[28] e o que faltava à voz, eu supria com batidas no peito.

As pancadas se mesclaram às minhas palavras.[29]

Caso não me ouvisses, para que pudesses ao menos me ver,

agitei largamente meus braços[30] para enviar-te sinais,

[23] *Carbasa* (v. 30): O vocábulo latino designa um tecido feito especificamente de linho, geralmente utilizado como material das velas das embarcações, estabelecendo relação de metonímia. Ainda que não haja um termo latino que identifique as velas, subentendidas na passagem, escolhemos explicitá-las em nossa tradução.

[24] *Praecipiti ... Noto* (v. 30): Um dos Quatro Ventos, Noto é o vento que vem úmido e quente do Sul, formador de nuvens carregadas, filho de Aurora e Cetreu (Grimal, 2005, p. 333). A sua pressa é aqui descrita como se em conluio para afastar os amantes o mais rápido possível. No entanto, a precipitação aqui referida pode também sugerir a pressa do próprio Teseu no momento de sua partida. *Cf. Am*. 1.7.15-16 *talis periuri promissaque uelaque Thesei / fleuit praecipites Cressa tulisse Notos*. *Cf*. ainda *Met*. 11.481 *praeceps spirare ualentius Eurus*; Hor. *Od.* 1.3.12 *praecipitem Africum*.

[25] Ariadne descreve a incerteza das imagens vislumbradas nos mesmos termos do poeta Virgílio em *Aen*. 6.454 *aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam*. *Cf*. ainda *Her*. 18.32 *aut uidet aut acies nostra uidere putat*.

[26] *Voce uoco* (v. 34): Nesse trecho, procuramos reproduzir a sonoridade aliterativa da construção em latim. Ademais, lembramos que "invocar" denota a ideia de suplicar por auxílio, o que se coaduna com o objetivo de Ariadne ao chamar pelo herói para resgatá-la da ilha. Ovídio utiliza novamente o pleonasmo *uoce uocare* apenas nas *Metamorphoses* (10.3, 507).

[27] *Numerum ... suum* (v. 36): Na tradução, procuramos retomar a ideia do cômputo do total de integrantes da tripulação expressa pelo sintagma latino.

[28] *Haec ego* (v. 37): Palmer (1898, p. 375) lembra que o verbo (no caso, *dixi*) é frequentemente omitido em língua latina, resultando numa formulação um tanto sintética. *Cf*. *Her*. 14.67; *Am*. 2.5.33; *Rem. Am*. 39; Prop. 1.13.13; 1.16.45. Knox (1995, p. 240) comenta que tal forma de elipse é usual no estilo conversacional, o que interessa ao estilo epistolar. Sobre as construções elípticas nas epístolas de Cícero, *cf*. Conte (1994, p. 203).

[29] *Verbera cum uerbis ... meis* (v. 38): Ariadne elabora uma paronomásia ao utilizar duas palavras que se assemelham nos níveis gráfico e fonético, mas que diferem semanticamente (como no v. 82 *mora mortis* e *Her*. 9.31 *honor ... onus*). Esse recurso estilístico atribui ao discurso da heroína-autora um ar ligeiramente cômico, na visão de Knox (1995, p. 240-41). Nesse mesmo sentido, Battistella (2010, p. 63) registra que Ariadne extrai o jogo de palavras do verso a partir da linguagem da comédia. *Cf*. Plaut. *Truc*. 112 *me illis quidem haec uerberat uerbis*, *Men*. 978 *nam magis multo patior facilius uerba: uerbera ego odi*; Ter. *Heaut*. 356 *tibi erunt parata uerba, huic homini uerbera*. Em Ovídio, *Am*. 1.6.19-20.

[30] *Iactatae ... manus* (v. 40): Segundo Battistella (2010, p. 64), o uso do particípio perfeito nesse verso reitera uma série de descrições "impessoais" dos gestos de Ariadne, embora seja a própria heroína quem descreve a si mesma, como se estando fora do próprio corpo, de modo que a autora da carta 10 pode visualizar as cenas pela perspectiva de uma terceira pessoa do discurso (como faz, por exemplo, nos versos 14-16). No contexto narrado, sabemos que Ariadne tem o objetivo de ser vista (v. 39 *cernere*) pela tripulação que se distancia ao longe, movendo vigorosamente as mãos para chamar a atenção de Teseu. Entendemos, nessa passagem, que o termo *manus* é utilizado como hiponímia para *bracchia* por razões métricas, pois trata-se de um pentâmetro. Além disso, é preciso considerar que, para se fazer ver à longa distância, a agitação dos braços é mais efetiva do que a das mãos. Por essas razões, traduzimos *manus* por "braços", como recomenda também Knox (1995, p. 241): *she*

e um retalho do meu vestido branco[31] amarrei num longo ramo
para avisar-te de que certamente te esqueceste de mim.
E da minha visão já havias desaparecido. Então, chorei, enfim.
Antes, meus doces olhos[32] estavam entorpecidos pela dor.
O que de melhor poderiam fazer meus olhos, senão chorar por mim,
depois que deixaram de ver tuas velas?
Ora eu vaguei solitária com os cabelos soltos,[33]
como uma bacante[34] agitada pelo deus de Ógiges,[35]
ora gélida me sentei[36] no rochedo contemplando o mar,
e tal qual pedra era o assento, eu mesma pedra[37] me tornei.
Muitas vezes retorno ao leito que nos acolhera ambos,
mas que não mais haveria de nos fornecer abrigo,
e tuas marcas toco (é o que tenho em teu lugar),
e as cobertas que se aqueceram com teu corpo.
Desabo sobre o leito, úmido pelas lágrimas desenfreadas,

---

waved her arms, sending a signal far and wide (*late*) ("ela agitou os braços, enviando um sinal por toda parte (*late*)").

[31] *Candida ... uelamina* (v. 41): Como sabemos, *uelamen* é um termo regular para descrever a roupa da amada na poesia elegíaca, motivo pelo qual entendemos que Ariadne usa uma tira de suas vestes para chamar a atenção do amado ao longe. Segundo Knox (1995, p. 241), a peça é branca não apenas porque pode ser vista com mais nitidez à distância, mas também pelo fato de que é um lembrete das velas que Teseu se esquece de erguer.

[32] *Genae* (v. 44): O termo é assaz utilizado na poesia antiga como equivalente a "olhos" (bem como *uultus*, *lumina* e *oculi*, por exemplo, que estão difundidos ao longo de *Heroides* 10). Palmer (1898, p. 376) registra que, a rigor, *genae* nomeia as pálpebras inferiores ou as partes da bochecha abaixo dos olhos, que os antigos consideravam como origem das lágrimas.

[33] O eco entre os termos "solitária" e "soltos" nessa passagem não tem correspondência no texto latino, sendo uma escolha tradutória proposital para promover a sonoridade poética na leitura do verso. Os cabelos soltos são uma característica distintiva para simbolizar as bacantes na arte e na literatura (*cf*. *Am*. 1.9.38 *effusis ... comis*). Segundo Battistella (2010, p. 68), *capillus* é um termo habitual na prosa e, na elegia, está sempre situado no final do verso. Sobre as representações sugeridas pela narração dos cabelos femininos na literatura latina, *cf*. Azevedo (2023).

[34] *Baccha* (v. 48): Knox (1995, p. 242) lembra que a comparação de figuras femininas apaixonadas com as bacantes é um *tópos* (*cf*. *Her*. 4.47; Prop. 3.8.14; Verg. *Aen*. 4.301). Ovídio descreve a mãe da Ariadne, a rainha Pasífae, nos mesmos termos em *A. A.* 1.312. *Cf*. também Catull. 64.61 *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu*.

[35] *Ogygio ... deo* (v. 48): Nesse contexto, o sintagma identifica Baco, o deus tebano (Palmer, 1898, p. 376). Knox (1995, p. 242) comenta que *Ogygio* é um raro epíteto para Tebas e para Atenas, dado seu uso pelos poetas gregos, e o registro na epístola 10 das *Heroides* de Ovídio é o primeiro na literatura latina. O estudioso aponta também que essa é a primeira ocorrência do termo como um epíteto para Dioniso. Para informações sobre o rei Ógigo, personagem do qual deriva o epíteto, *cf*. Grimal (2005, p. 336).

[36] *Sedi* (v. 49): Lembramos que Ariadne se encontra sentada também na narrativa de Fílis no mesmo *corpus*, que descreve a heroína-autora da carta 10 altiva sobre os tigres de Baco: *Her*. 2.80 *inque capistratis tigribus alta sedet* (*cf. infra*). Sobre a distinção entre a bacante sentada, possuída e adormecida a partir de uma perspectiva de gênero, *cf*. Battistella (2010, p. 22-28).

[37] *Quamque lapis ... tam lapis* (v. 50): Há evidente paralelo entre as sentenças, e a forma sintética do verso é invulgar. Empenhamo-nos para reproduzir essa construção, o quanto possível, na tradução adotada.

e grito “Nós dois nos deitamos sobre ti! Traz de volta os dois!
Viemos para cá juntos! Por que não partimos juntos?
Onde está, leito traidor, a maior parte de mim?”
Que devo fazer? Para onde ir estando só? A ilha é inculta.
Não vejo os trabalhos dos homens nem dos bois.
De todos os lados o mar cinge a terra. Nenhum marinheiro em parte alguma,
nenhuma popa prestes a cruzar trajetos incertos.
Supõe que me sejam concedidos companheiros, ventos favoráveis e um navio:
para onde seguirei? A terra paterna me nega acesso.
Ainda que pelo mar calmo eu deslize numa venturosa embarcação
e que Éolo[38] suavize os ventos, serei uma exilada.
Não mais te verei, Creta dividida em cem cidades,[39]
terra conhecida por Júpiter desde menino.
Pois meu pai e o solo governado pelo meu justo pai,[40]
nomes a mim tão caros, foram arruinados pelas minhas ações
quando, para que tu, vitorioso, não morresses no sinuoso labirinto,
dei a ti como guia o fio que conduziria teus passos.
Tu, então, me dizias: “Por estes próprios perigos, eu juro que,
enquanto vivermos os dois e cada um de nós, tu serás minha.”[41]
Estamos vivos, Teseu, e não sou tua, se todavia vive

[38] Éolo é senhor e guardião dos Quatro Ventos na mitologia antiga. Há diversas personagens designadas por esse nome, as quais Grimal (2005, p. 138-39) busca distinguir.

[39] *Crete centum digesta per urbes* (v. 67): Creta é a maior e mais populosa ilha da Grécia, governada pelo pai de Ariadne, o rei Minos. A ilha é reconhecida desde os primeiros tempos por possuir cem cidades (como transmitido em Hom. *Il*. 2.649; Eur. *Frag*. 475.3; Verg. *Aen*. 3.104).

[40] *Iusto ... parenti* (v. 69): Reconhecido por sua justiça, Minos foi nomeado um dos três juízes do submundo após sua morte (*cf*. Hom. *Od*. 11.569). Sua boa reputação é narrada também na poesia de Hesíodo (fr. 144 M-W).

[41] *Te ... meam* (v. 74): Chama a atenção o fato de que o pentâmetro, que veicula o discurso direto de Teseu, distancia dois significativos pronomes que se referem à mesma pessoa, *i.e.*, Ariadne. Entre os pronomes (que colocam o verso “entre colchetes”, *bracketed*, conforme Knox, 1995, p. 246), vemos disposta uma oração adverbial que condiciona a promessa do homem (a qual sabemos que ele não pretende cumprir). Nesse sentido, o distanciamento entre Teseu e Ariadne devido à falsidade da promessa e ao abandono sofrido pode ser metapoeticamente visualizado e recuperado, uma vez que a jovem (indicada como *te*) não permanece sendo amada pelo herói (que a denominaria como sendo sua, *meam*). No que diz respeito à tradução, tal enquadre metapoético é de difícil representação em nossa língua. É interessante notar, porém, que podemos observar nessa passagem uma marcada oposição entre o discurso oral (e enganoso) masculino e o registro escrito (e confiável) feminino, algo que interessa nossa busca pela valorização do discurso das mulheres na Antiguidade e a validação das epístolas das *Heroides* como importantes fontes poéticas de autoria feminina acerca dos mitos antigos. Nesse sentido, Farrell (1998, p. 329) corrobora a intelectualidade das heroínas-autoras ovidianas, afirmando que *the women of the Heroides delineate a clear polarity between men, speech, and deception on the one hand, and women, writing, and honesty on the other* (“as mulheres das *Heroides* delineiam uma clara polaridade entre homens, discurso e engano, por um lado, e mulheres, escrita e honestidade, por outro”).

a mulher que foi sepultada pelo engano de um homem mentiroso.[42]

Deverias ter matado[43] também a mim, perverso, com a mesma clava com que mataste meu irmão,

e, com a minha morte, seria invalidada a promessa que fizeras.

Agora, imagino não apenas o que estou prestes a sofrer,

mas o que quer que pode uma mulher abandonada sofrer.

Vêm ao meu pensamento mil maneiras de morrer,

e a morte é de menor castigo do que a demora da própria morte.[44]

Já suspeito que virão, ora por aqui, ora por ali,

lobos que, com dente ávido, minhas vísceras rasgarão.

Quem sabe se esta terra não nutre também dourados leões?

Talvez a ilha tenha ainda tigres selvagens.[45]

E dizem que as ondas impetuosas arremessam enormes focas.

E quem pode impedir que espadas atravessem meu corpo?

Que somente não me amarre, prisioneira, uma dura corrente,

e que eu não fie grandes rocas de lã com mão escrava,

---

[42] *Femina ... uiri* (v. 76): Se no v. 74 suspeitamos que Teseu não tinha intenções de tornar Ariadne sua mulher devido ao afastamento dos pronomes *te* e *meam*, nesse passo podemos constatar que, de fato, a mulher e o homem se encontram distanciados, em lados opostos na arquitetura metalinguística do verso. Tal oposição acentua a *fraus*, que se interpõe na relação entre os correspondentes, situada na posição mediana. A construção da passagem nos fornece "quase uma pequena suma do amor elegíaco" (*quasi una piccola summa dell'amore elegiaco*, Battistella, 2010, p. 77). Buscamos representar em nossa tradução essa imagem presente no verso latino.

[43] *Mactasses* (v. 77): O verbo *macto* é um vocábulo emprestado da terminologia do sacrifício, de acordo com o apontamento de Battistella (2010, p. 77), e, portanto, não casualmente a vítima de Teseu é metade homem, metade touro.

[44] *Mora mortis* (v. 82): Outra paronomásia criada por Ariadne, como destacamos já em nota ao v. 38. O jogo de palavras com a *mora* está presente também em Prop. 1.13.6 *in nullo quaeris amore moram*. Como Ariadne expressa seu desejo pela morte nesse trecho, interessa destacar que a demora da chegada do próprio fim pode se instituir como um recurso teatral entremeado no discurso elegíaco epistolar. Segundo Barchiesi (1992, p. 179), *dato il carattere eminentemente scenico, tragico, di questa tradizione, può non essere casuale che* mora *abbia anche il valore tecnico di "pausa teatrale"* ("dado o caráter eminentemente cênico, trágico, dessa tradição [a morte], não pode ser por acaso que *mora* tenha também o valor técnico de 'pausa teatral'"). *Cf*. Quint. *Inst*. 11.3.158.

[45] A tradição filológica ovidiana enfrenta controvérsias na leitura do dístico 85-86 de *Heroides* 10 no que diz respeito a sua legibilidade, sobretudo em relação ao pentâmetro, de modo que a passagem geralmente é emendada sob diferentes formas pelos editores da obra (Battistella, 2010, p. 36, 80-82; Dörrie, 1971, p. 144; Knox, 1995, p. 70, 248; Palmer, 1898, p. 61, 377-78) – mesmo que nenhuma emenda seja totalmente satisfatória. Apesar disso, a referência aos tigres é sustentada por associação ao mito de Baco, pois esses são animais tradicionalmente inseridos no culto ao deus do vinho e do teatro (Rosati, 1989, p. 85, 215). Sob o prisma intratextual, é interessante observar ainda que Fílis comenta sobre os tigres como um atributo característico do "novo marido" de Ariadne: *Her.* 2.79-80 *illa – nec inuideo – fruitur meliore marito / inque capistratis tigribus alta sedet*. *Cf*. também *A. A.* 1.549-550 *iam deus in curru ... / tigribus adiunctis aurea lora dabat*; 1.559-560 *e curru, ne tigres illa timeret, / desilit*.

eu, cujo pai é Minos,[46] cuja mãe é filha de Febo,[47]
e – aquilo de que mais me lembro – eu, que a ti fui prometida em casamento.[48]
Se vi o mar, as terras e o extenso litoral,
muito as terras, muito as águas me ameaçam.
Restava-me o céu, mas temo as imagens dos deuses![49]
Sou abandonada como presa e alimento para animais sanguinários.
E se aqui cultivam e residem homens, neles não confio.
Aprendi, ferida, a recear homens estrangeiros.
Quisessem os deuses que Andrógeo[50] estivesse vivo! Não terias pagado
feitos ímpios, terra de Cécrope,[51] com a matança dos teus filhos;
nem a tua destra erguida com a nodosa estaca, Teseu,
teria matado aquele que era parte homem, parte touro;[52]

[46] Filho de Europa e Zeus, Minos é rei de Creta, conhecido por ter sido o primeiro a civilizar o povo cretense, governando suas terras com justiça, temperança e leis notáveis. É Minos quem ordena confinar o Minotauro, fruto do adultério de sua esposa, no palácio em forma de labirinto, onde o homem-touro permanece encarcerado até encontrar a morte pela mão de Teseu. *Cf*. Grimal (2005, p. 313-14).

[47] Pasífae é rainha de Creta, filha de Perseis e de Febo e esposa de Minos, com quem tem Ariadne e Fedra como filhas. Assim como a irmã Circe e a sobrinha Medeia, Pasífae é conhecida pelos seus talentos com a feitiçaria, dotes herdados pela linhagem de seu pai. O Minotauro, meio-irmão de Ariadne, é concebido pela relação entre Pasífae e um touro que suscita seu amor, animal enviado por Netuno para castigar o rei Minos por uma promessa descumprida. *Cf*. Grimal (2005, p. 358).

[48] Nesse passo, há a presença de pronomes relativos (v. 91 *cui ... cui*; v. 92 *quae*) que se referem à própria heroína-autora de forma implícita. Para cadenciar a leitura do trecho, nossa tradução explicita a presença de um pronome pessoal *ego*, que a oração relativa *quae tibi pacta fui* (v. 92) também retoma. O verbo *paciscor* diz de um pacto ou contrato firmado entre as partes nos termos do direito romano (Cic. *Verr*. 3.36; Liv. 25, 33), mas aqui, conjugado sob a forma nominal *pacta fui*, tem valor de nome e, em razão disso, preconiza em específico o acordo matrimonial. Tendo isso em vista é que Knox (1995, p. 249) sugere a tradução *whose betrothed I have been* ("de quem fui noiva") para o trecho.

[49] *Simulacra deorum* (v. 95): Palmer (1898, p. 378) entende que tais imagens são provavelmente fantasmas que Ariadne vê pairando no ar (c*f*. *Her*. 13.111 *excutior somno simulacraque noctis adoro*; *Am*. 1.6.9 *at quondam noctem simulacraque uana timebam*). Já Rosati (1989, p. 215) sugere que o vocábulo *simulacrum* tem valor técnico de "constelação", sendo uma alusão irônica ao destino de Ariadne no seguimento do mito, pois a mulher recebe posteriormente a ajuda do deus Baco, que, em algumas versões da história, a honra após a morte com um lugar no céu mediante o catasterismo de sua coroa. A *Corona Borealis*, portanto, como uma prova do amor de Baco, conserva a vida da jovem na forma de uma constelação.

[50] Andrógeo é irmão de Ariadne, também filho de Minos e Pasífae. O jovem se destaca por possuir altas habilidades em todas as modalidades atléticas. Ao participar de jogos promovidos em Atenas pelo rei Egeu, Andrógeo desperta a inveja do rei e dos seus rivais pelo bom desempenho e, por isso, sofre ataques dos atenienses, que o levam à morte. *Cf*. Grimal (2005, p. 25-26).

[51] *Cecropi terra* (v. 100): Atenas, onde Cécrope (ou Cécrops) é fundador e exerce o primeiro reinado. Ovídio costuma empregar determinadas perífrases com o adjetivo feminino em *-is*: *cf*. *Her*. 16.30 *Taenaris ... terra*; *Am*. 1.2.47; *Fast*. 2.663; *Met*. 5.648, 8.153, 9.448, 13.716; *Trist*. 1.2.82; *Pont*. 2.9.54.

[52] *Parte uirum ... parte bouem* (v. 102): Como sabemos, Ovídio evita explicitar o nome do Minotauro, provavelmente guiado pelo senso da poesia grega, na qual o nome da personagem não é atestado – e talvez pelo desejo de evitar o óbvio. Contudo, Knox (1995, p. 251) explica que nosso poeta tende a descrever o Minotauro com certa ingenuidade, sobretudo pela discussão em torno do verso 2.24 da *A. A.*, que Ovídio seleciona como uma de suas linhas mais passíveis de crítica ao ser confrontado pelos seus contemporâneos (*cf*. Sen. *Contr*. 2.2.12).

nem a ti o fio, que indicaria o retorno, eu teria dado,
fio tantas vezes recolhido pelas tuas mãos, que o puxavam!
Quanto a mim, não me admiro se a vitória é tua
e se a besta abatida cobriu o chão cretense.
Não podiam perfurar os chifres teu coração de ferro.
Ainda que desprotegido, pelo peito estavas seguro.
Ali dentro, pedras, ali o aço tu carregaste,
ali dentro tens Teseu, que supera em dureza as pedras.[53]
Ó, sono cruel, por que me deixaste inerte?
Ou então eu deveria ser condenada de uma vez por todas a uma noite eterna!
Cruéis também vós, ventos, e excessivamente preparados,
e ainda vós, brisas prestativas em provocar meu pranto!
Cruel mão direita, que matou a mim e meu irmão,
e cruel "promessa",[54] palavra vã, feita ao meu pedido!
Contra mim conjuraram o sono, o vento e a palavra dada.
Uma menina somente, fui enganada por três causas.
Assim, eu, prestes a morrer, não verei as lágrimas de minha mãe,
nem haverá quem cerre com os dedos os olhos meus?
Minha alma infeliz seguirá por ares estrangeiros,
e não haverá uma mão amiga para ungir meu corpo exânime?
Sobre meus ossos insepultos as aves marinhas pousarão?
É esta a sepultura digna dos meus favores?
Navegarás até os portos de Cécrope e serás recebido na tua pátria,
quando, então, estarás altivo diante dos olhos da multidão,
e contarás pomposamente sobre a morte do homem-touro
e sobre a morada de rochas cortadas por tortuosos corredores.
Fala também sobre mim, abandonada nesta terra solitária!
Eu não devo ser subtraída dos teus gloriosos títulos!

[53] Na leitura de Palmer (1898, p. 379), nesse trecho há um certo tipo de clímax também registrado por Fílis em sua carta a Demofonte: *Her.* 2.137 *duritia ferrum ut superes adamantaque teque*.
[54] *Fides* (v. 116): Segundo comentamos previamente (*cf. supra*), a promessa que Teseu faz a Ariadne é enganosa, desprovida de consistência, feita apenas para receber da heroína a ajuda de que precisa para sair do labirinto. Apresentamos o vocábulo entre aspas, portanto, para salientar o falseamento das palavras do homem.

Teu pai não é Egeu,[55] e tu não és filho de Etra,[56]
nascida de Piteu.[57] Teus genitores são os rochedos e o mar!
Os deuses fizessem com que, do alto da popa, pudesses me ver!
Minha imagem desolada teria comovido teu rosto.
Também agora, não com os olhos, mas, com o que podes, a mente,
olha para mim,[58] agarrada à pedra em que bate o vaivém d'água!
Vê os cabelos soltos[59] como os de alguém em luto[60]
e a roupa pesada pelas lágrimas, como se pela chuva!
Meu corpo arrepia, como as searas agitadas pelo vento norte,[61]
e estas letras oscilam traçadas pela minha mão trêmula.
Suplico-te não pelos meus favores, já que eles foram em vão.
Não seja devido nenhum reconhecimento pelas minhas ações,
tampouco nenhuma punição! Se não sou eu a causa da tua salvação,
não há razão para que sejas tu a causa da minha morte.
Cansadas de bater no peito lúgubre,[62] estas mãos

[55] Sucessor de Cécrope, Egeu é rei de Atenas e pai de Teseu. Além disso, a personagem empresta seu nome ao Mar Egeu por cometer suicídio nas águas que banham a Grécia. *Cf*. Grimal (2005, p. 130-31).
[56] Etra é filha do rei Piteu, de Trezena, e mãe de Teseu. De acordo com algumas versões, Etra influencia Helena de Troia a abandonar o marido Menelau e seguir Páris, posto que Teseu violenta a jovem troiana e a confia a sua mãe, Etra. *Cf*. Grimal (2005, p. 155).
[57] Rei da cidade de Trezena, Piteu é Filho de Pélops e Hipodâmia, irmão de Tiestes e Atreu. É reconhecido pelos seus poderes no campo da adivinhação e por ser o responsável pela educação do seu bisneto, Hipólito, fruto da união de Teseu com a irmã de Ariadne, Fedra. *Cf*. Grimal (2005, p. 378).
[58] *Aspice* (v. 135): Importa observar que o comando de Ariadne para que Teseu dirija os olhos (ou, melhor dizendo, a *mens*) para ela pode sugerir que a heroína-autora explicita a necessidade de um espectador para suas ações, além de um leitor para suas linhas. Tal percepção se harmoniza com nossa análise da construção de um teatro epistolar nas *Heroides* (Rocha e Oliveira, 2023). Esse requisito de um público leitor-espectador para o teatro epistolar de Ariadne não somente é reforçado no v. 137 (*aspice*), como também se insinua ao longo do poema (*cf*. v. 39, 133-34, 147). *Cf. A. A*. 1.99 *spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*.
[59] *Demissos ... capillos* (v. 137): Para Knox (1995, p. 255), os cabelos de nossa autora estão soltos porque Ariadne acaba de acordar (*cf*. v. 47). Todavia, entendemos que seja mais adequado analisar tal imagem em relação ao sentimento de luto declarado pela heroína, uma vez que a narração dos cabelos femininos arrancados, desalinhados ou soltos para representar a emoção fúnebre é tópica na poesia latina (*cf*. Azevedo, 2023; Battistella, 2010, p. 103).
[60] *Lugentis more* (v. 137): Acerca desse símile – que fornece um retrato significativamente patético da heroína, ampliado também para o verso seguinte –, Rosati (1989, p. 14-15) compreende que a descrição de Ariadne nesse ponto *denuncia la tipicità della situazione del gesto, la 'maniera' della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando* ("denuncia a tipicidade da situação do gesto, a 'maneira' da manifestação da dor, própria do papel que Ariadne está interpretando"), reconhecendo a natureza teatral de *Heroides* 10.
[61] *Aquilonibus* (v. 139): Áquilo (ou Bóreas) é o vento frio que sopra do extremo Norte, nascido na Trácia, uma região naturalmente fria. É um dos irmãos de Noto (v. 30). Em geral, é apresentado como autor de diversos atos hediondos, sobretudo casos de violência sexual. *Cf*. Grimal (2005, p. 62).
[62] *Lugubria pectora* (v. 145): O adjetivo *lugubria* concede uma expressiva carga elegíaca à passagem final da missiva pelo fato de ser um termo bastante reiterado na tradição da poesia elegíaca. De acordo com Knox (1995, p. 256), o gesto de bater no próprio peito comumente expressa a lamentação, de sorte que podemos compreender a razão pela qual Ariadne qualifica a palavra *pectora* como "lúgubre", por meio de uma enálage.

estendo-te eu, miserável, para além do vasto mar.
Inconsolável, mostro a ti estes cabelos que me restam.
Pelas lágrimas suscitadas pelas tuas ações, peço-te,
dobra o navio, Teseu, e vira as velas para retornar!
Se antes disso eu morrer, tu ao menos recolherás meus ossos. 150

Referências

AVELLAR, J. B. C. De Briseida para Aquiles: Estudo e Tradução Poética de *Heroides* 3, de Ovídio. **Em tese**: Tradução e Edição. Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 297-313, 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.27.2.297-313. Acesso em: 15 jul. 2022.

AVELLAR, J. B. C. **Uma teoria ovidiana da literatura**: os *Tristia* como epitáfio de um poeta-leitor. 2019. 612p. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30644/1/Tese_UmaTeoriaOvidianadaLiteratura_J%c3%baliaBatistaCastilhodeAvellar.pdf.

AZEVEDO, K. T. C. de. *Funestos capillos* – quando o cabelo feminino traduz a dor profunda do luto. **PROMETEUS**, n. 43, p. 209-237, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v15i43.19594. Acesso em: 03 jan. 2024.

BARCHIESI, A. ***P. Ouidii Nasonis, Epistulae Heroidum* 1–3**. A cura di Alessandro Barchiesi. Firenze: Felice Le Monnier, 1992.

BATTISTELLA, C. P. ***Ouidii Nasonis, Heroidum Epistula* 10**: *Ariadne Theseo*. Introduzione, testo e commento di Chiara Battistella. Texte und Kommentare, Band 35. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.

BROWNLEE, M. S. **The severed word**: Ovid's *Heroides* and the *novela sentimental*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

CONTE, G. B. **Latin Literature**: A History. Translated by Joseph B. Solodow. Revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

CURLEY, D. **Tragedy in Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DÖRRIE, H. ***P. Ovidius Naso* der Brief der Sappho an Phaon**. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft. Zetemata, Heft 58. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1975.

DÖRRIE, H. ***P. Ouidii Nasonis Epistulae Heroidum (quas Henricus Dörrie hannoveranus ad fidem codicum edidit)***. Heinrich Dörrie (Ed.). Texte und Kommentare, Band 6. Berlin; New York: De Gruyter, 1971.

DRINKWATER, M. O. **Ovid's *Heroides* and the Augustan Principate**. London: The University of Wisconsin Press / Wisconsin Studies in Classics, 2022.

FARRELL, J. Reading and Writing the Heroides. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 98, p. 307-338, 1998. Disponível em: https://doi.org/10.2307/311346. Acesso em: 28 nov. 2022.

FULKERSON, L. **The Ovidian Heroine as Author**: Reading, Writing, and Community in the *Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GLARE, P. G. W. *et al.* (Ed.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

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

HOLZBERG, N. **Ovid: *Epistulae Heroidum* / Briefe mythischer Frauen**. Sammlung Tusculum. Berlin: De Gruyter, 2024.

JACOBSON, H. **Ovid's *Heroides***. Princeton: Princeton University Press, 1974.

JOLIVET, J-C. **Allusion et fiction épistolaire dans les *Héroïdes***: recherches sur l'intertextualité ovidienne. Rome: École Française de Rome, 2001.

KNOX, P. E. **Ovid's *Heroides***: Select Epistles. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KROLL, W. **Studien zum Verständnis der römischen Literatur**. Stuttgart: J. B. Metzler, 1924.

LOMBARDO, S.; McCLURE, M. **Ovid *Heroides***. Introduction by Tara Welch. Indiana: Hackett Publishing Company, 2024.

MELO, J. V. L. **Tradução integral das *Heroides* de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo**. 2024a. 527p. Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024a. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/71dcaa63-0cdf-4977-a9c7-b9c3debad49b/content.

MELO, J. V. L. Uma Medeia para Medeia: Tradução e comentário da carta de Hipsípile a Jasão, das *Heroides* de Ovídio. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. [S. l.], v. 12, n. 1, 2024b. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/42521. Acesso em: 24 mar. 2025.

MELO, J. V. L. Retraduzindo as *Heroides* de Ovídio: a carta de Medeia a Jasão (*Ep*. 12). **Translatio**. Porto Alegre, n. 21, 2021, p. 73-94. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/111945. Acesso em: 15 out. 2021.

PALMER, A. ***P. Ouidi Nasonis, Heroides***. With the greek translation of Planudes. Edited by the late Arthur Palmer. Oxford: Clarendon Press, 1898.

ROSATI, G. **Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine**. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Testo latino a fronte. Prima edizione. Milano: Rizzoli Libri, BUR classici greci e latini, 1989.

ROSENMEYER, P. A. **Ancient epistolary fictions**: the letter in Greek literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SARAIVA, F. R. dos S. **Novíssimo dicionário latino-português**: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.. 9a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

SPENTZOU, E. **Readers and Writers in Ovid's *Heroides***: Transgressions of Genre and Gender. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SUSPES, V. D. **Bálsamo y Herida**: Memoria y Amor en las *Heroidas* de Ovidio. 2022. 101p. Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Colombia, 2022. Disponível em: https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/19b09e3c-cb16-4083-a8fc-582c411e5788/content.

TARRANT, R. J. The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV). **Harvard Studies in Classical Philology**. Harvard, v. 85, p. 133‑153, 1981. Disponível em: https://doi.org/10.2307/311169. Acesso em: 18 dez. 2024.

THORSEN, T. S. **Ovid's Early Poetry**: From his Single *Heroides* to his *Remedia Amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

TORRINHA, F. **Dicionário Latino-Português**. 3a ed. Porto: Edições Marânus, 1945.

WESTERHOLD, J. A. **Ovid's Tragic Heroines**: Gender Abjection and Generic Code-Switching. Ithaca; London: Cornell University Press, 2023.

Recebido em: 09/04/2025
Aprovado em: 18/12/2025

TRADUÇÃO DO TEXTO ALQUÍMICO DO CORPUS DE ZOSIMOS: SOBRE A EVAPORAÇÃO DA ÁGUA DIVINA QUE COAGULA O MERCÚRIO

Daniel Adrian
Universidade Estadual de Campinas

Flavio Ribeiro de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Este artigo apresenta uma tradução comentada do tratado grego Περὶ τῆς ἐξατμίσεως τοῦ θεῖου ὕδατος τοῦ πῆσοντος τὴν ὑδράργυρον, atribuído a Zósimo de Panópolis. O texto, redigido como lição dirigida a Teósébia, combina instrução técnico-experimental e reflexão hermética sobre a "água divina" que "coagula" o mercúrio. A receita descreve um aparato sofisticado, como *tribikos*, vasos macho-fêmea selados e controle rigoroso do *pneûma,* destacando a importância da vedação hermética na manipulação dos vapores. O protocolo operativo emprega enxofre em vaso inferior e *arsenikón* sobre placa perfurada, com aquecimento prolongado; os vapores embranquecem o sólido, posteriormente aplicado ao metal com sopro contínuo e betume. Do ponto de vista químico, discute-se a conversão de As_2S_3 em As_2O_3, situando o procedimento no horizonte empírico greco-egípcio. Em paralelo, a introdução enquadra o tratado no sincretismo tardo-antigo (hermetismo e correntes gnósticas), enfatizando a interdependência entre técnica, instrumentação e simbolismo soteriológico.
Palavras-chave: Zósimo de Panópolis; Alquimia; Água divina; Hermetismo; Filosofia antiga.

Abstract

This article presents an annotated translation of the Greek treatise Περὶ τῆς ἐξατμίσεως τοῦ θεῖου ὕδατος τοῦ πῆσοντος τὴν ὑδράργυρον, attributed to Zosimus of Panopolis. The text, written as a lesson addressed to Theosebia, combines technical-experimental instruction and hermetic reflection on the 'divine water' that 'coagulates' mercury. The recipe describes a sophisticated apparatus, such as *tribikos*, sealed male-female vessels, and strict control of *pneûma*, highlighting the importance of hermetic sealing in the manipulation of vapours. The operating protocol employs sulphur in a lower vessel and *arsenikón* on a perforated plate, with prolonged heating; the vapours whiten the solid, which is then applied to the metal with continuous blowing and bitumen. From a chemical point of view, the conversion of As_2S_3 to As_2O_3 is discussed, placing the procedure in the Greco-Egyptian empirical horizon. At the same time, the introduction places the treatise within late antique syncretism (Hermeticism and Gnostic currents), emphasising the interdependence between technique, instrumentation and soteriological symbolism.
Keywords: Zosimos of Panopolis; Alchemy; Divine Water; Hermeticism; Ancient Philosophy.

1. Introdução

Os tratados alquímicos da Antiguidade Tardia emergem de um caldeirão intelectual onde práticas metalúrgicas, filosofia hermética e correntes gnósticas convergiam no Egito romano (MERTENS, 1995). Nesse contexto destaca-se Zósimo de Panópolis, alquimista ativo entre os séculos III e IV d.C., reconhecido como um dos maiores expoentes da alquimia greco-egípcia (HOLMYARD, 1957). Autor prolífico, Zósimo compôs em grego egípcio uma série de escritos técnico-filosóficos que associam experimentação de laboratório e reflexões místicas sobre a purificação da matéria e da alma (PRINCIPE, 2013). Em seus textos, posteriormente preservados em manuscritos bizantinos e traduções principalmente árabes, revelam um *modus operandi* alquímico singular, no qual operações químicas concretas são descritas paralelamente a metáforas espirituais. Zósimo dizia que o sucesso na transmutação requeria tanto aparelhagem adequada quanto a preparação interior do alquimista (PRINCIPE, 2013) e, por esse caráter sincrético da obra, a obra se torna um desafio hermenêutico.

É nesse panorama que se insere o presente tratado *Περὶ τῆς ἐξατμίσεως τοῦ θεῖου ὕδατος τοῦ πῆσοντος τὴν ὑδράργυρον*, atribuído a Zósimo. Escrito sob a forma de uma lição endereçada a uma adepta chamada Teósébia, possivelmente discípula ou colega de Zósimo (MERIANOS, 2017; MARTELLI, 2016), o texto aborda de maneira detalhada um procedimento laboratorial destinado a *"branquear os corpos"*, isto é, a conferir coloração prateada a metais vis (DUFAULT, 2019). Ao que tudo indica, Teósébia havia solicitado a Zósimo uma técnica de branqueamento metalúrgico, e o tratado responde a essa demanda descrevendo o uso da misteriosa e amplamente utilizada pelos alquimistas: a "água divina" (*θεῖον ὕδωρ*) como agente de transformação. O título incomum já sugere do que se trata: Zósimo pretende explicar como a evaporação desse *líquor* especial seria capaz de "fixar" o mercúrio volátil, coagular o líquido metálico e, por extensão, alvejar ou dourar outras substâncias. Conforme nota Mertens (1995), a expressão *água divina que fixa o mercúrio* provavelmente funciona como uma especificação do termo polissemântico *água divina*, indicando um tipo particular dessa água empregada para fixar/coagular/solidificar o *hydrargyros* (DUFAULT, 2019). Curiosamente, o mercúrio metálico não figura como reagente explícito na receita preservada, uma ausência que levou comentadores modernos a concluir que Zósimo está realmente discutindo um preparado sulfuroso capaz de atuar sobre o mercúrio, e não alguma mistura contendo mercúrio (MERTENS, 1995, p. 196).

Do ponto de vista técnico, o texto oferece um vislumbre notável das práticas laboratoriais da alquimia na Antiguidade Tardia. Zósimo descreve a utilização de aparelhos complexos, destacando o *tribikos* (do grego τριβικός, "de três bicos"), um tipo de alambique de três braços. Este aparato (ὀργάνου) era um vaso de destilação com três tubos coletores, empregado para purificar substâncias por destilação. A ênfase na vedação, unindo firmemente as partes "macho" e "fêmea" dos recipientes, evidencia a sofisticação da técnica: era conhecida a técnica crucial de impedir a fuga dos vapores (*πνεῦμα*), considerados a parte volátil da matéria. Não por acaso, o próprio adjetivo "hermético" para designar um fechamento perfeitamente selado origina-se desses procedimentos alquímicos, em alusão à arte hermética de manter os segredos.

No relato de Zósimo, a "água divina" é preparada e empregada de forma engenhosa. Ele menciona o uso de vasos selados do tipo macho-fêmea e de uma placa perfurada dentro da qual certos reagentes são dispostos. Zósimo prescreve um vaso inferior com enxofre, coberto por uma placa perfurada de argila sobre a qual se coloca o *arsenikón*; tudo é bem vedado e aquecido por dois dias e duas noites. O vapor quente atravessa o "crivo" e embranquece o *arsenikón*, resultando em um pó branco dito *ψιμύθιον*. Então, esse pó se aplica ao metal e é aquecido, soprando o dia todo e adicionando betume durante o processo, para se obter o efeito de "tingimento" (branqueamento/prateado). Quimicamente, isso aponta para a transformação de As_2S_3 para As_2O_3 como o "arsênico branco" (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s.d.). Em tratados alquímicos greco-egípcios e em papiros químicos da época (como o Papiro de Leiden X), há receitas similares de branqueamento e douramento de metais usando compostos de enxofre e arsênico e são um exemplo de como o conhecimento empírico de química antecede em muitos séculos as teorias químicas (MARTELLI, 2009). Zósimo, ciente dessas fontes, chega a citar explicitamente a literatura dos "antigos" em busca de precedentes para seu método, mencionando tanto Maria quanto o mítico Agatodêmon e pseudo-Demócrito. Em um fragmento atribuído a pseudo-Demócrito, por exemplo, afirma-se que "sem a água divina, nada existe" (Pseudo-Demócrito, ap. Berthelot, 1888). Zósimo, ao retomar essa tradição, discute a fixação do mercúrio pela evaporação da água divina, ele indica como *aprisionar* o volátil num corpo sólido, antecipando o princípio básico da teoria sulfuroso-mercurial da matéria que dominaria a alquimia posterior (NEWMAN, 2014). Do ponto de vista químico, a combinação de mercúrio metálico com vapores de enxofre ou com minerais arsenicais resulta na formação de sulfeto de mercúrio (HgS), cinábrio, "coagulando" o mercúrio líquido em um composto estável (GIGLIO et al., 2024). Zósimo já dominava a manipulação do enxofre e

arsênico para produzir sulfetos metálicos, incluindo a "pedra" de mercúrio coagulado, ilustrando a surpreendente compreensão protoquímica dos alquimistas alexandrinos (BERTHELOT, 1888).

Para além da dimensão material, o texto também está imerso em metáforas herméticas que enriquecem a interpretação simbólica do texto. Exprimir os processos químicos em termos alegóricos num vocabulário velado é herdado da tradição hermética e gnóstica (FOWDEN, 1986). No texto presente, por exemplo, aludem-se a imagens "zoológicas" enigmáticas: logo no início, Zósimo menciona ter ficado perplexo com a *"cozedura de um certo pássaro selado"*. Essa referência obscura a um pássaro provavelmente não é literal, mas simbólica – possivelmente designa uma substância ou estado da matéria ou alude a um equipamento apelidado metaforicamente (VON FRANZ, 1980). Essa linguagem cifrada servia tanto para evitar que o conhecimento passasse para os não-iniciados quanto para conectar o trabalho laboratorial ao cosmos. No nosso caso, a "água divina" em evaporação é descrita como possuindo πνεῦμα[1] capaz de vivificar e tingir a matéria inerte (CHARRON/PAINCHAUD, 1999). Em suma, as metáforas herméticas presentes não são meros adornos literários, mas são parte integrante da filosofia da operação: elas fornecem um simbolismo para compreender que a coagulação do mercúrio representa, simultaneamente, a estabilização de um espírito inquieto na matéria e a obtenção de uma mudança espiritual.

Do ponto de vista filológico e tradutório, a compreensão desse intrincado jogo de sentidos exigiu cuidados especiais. A língua grega de Zósimo é deliberadamente ambígua e técnica, explorando trocadilhos como o já citado *θεῖον ὕδωρ* (MARTELLI, 2009). Do mesmo modo, termos técnicos de difícil equivalência foram deixados em grego transliterado, acompanhados de explicações, para evitar anacronismos e preservar o histórico da terminologia (MERTENS, 1995). As metáforas e alusões, por exemplo, referências a "pássaros" ou "peixes" alquímicos, são mantidas no corpo do texto, mas comentadas nas notas de rodapé (VON FRANZ, 1980; DOBBS, 1982). A tradução assim esforça-se para reproduzir, na medida do possível, o tom e o encadeamento argumentativo de Zósimo, sem

[1] O termo grego *πνεῦμα* (*pneûma*), literalmente "sopro" ou "ar em movimento", possuía na Antiguidade Tardia um campo semântico que ultrapassava o sentido físico de gás ou vapor. Na filosofia estóica e no pensamento médico (Hipócrates, Galeno), designava o princípio vital que anima o corpo, um intermediário entre a matéria e a alma. No contexto hermético e alquímico greco-egípcio, o vocábulo assumia uma dupla conotação: (1) técnica, para referir-se à fração volátil ou "espírito" de uma substância liberada durante o aquecimento cuja preservação era essencial no processo; e (2) espiritual, como símbolo da energia divina que penetra e transforma a matéria. Assim, a perda do *pneûma* durante uma operação equivalia, no plano material, à perda da parte ativa do composto, e no plano simbólico, à dissipação do princípio vivificante necessário à transmutaçã (Fowden, 1986; Martelli, 2013).

sacrificar a clareza necessária ao leitor moderno. As decisões tradutórias foram informadas pelas edições críticas de referência, de Berthelot (1888) e de Mertens (1995), bem como por estudos contemporâneos sobre a ciência antiga.

Em conclusão, esta tradução visa tornar acessível a pesquisadores de língua portuguesa uma fonte crucial para a alquimia e a história da ciência. A análise aqui apresentada evidencia que, sob o véu de alegorias, Zósimo legou descrições concretas de experiências químicas pioneiras, antecipando princípios que só seriam plenamente reconhecidos pela ciencia natural, e, posteriormente, a química, muitos séculos mais tarde. Ao mesmo tempo, sua obra ilustra de forma exemplar a mentalidade sincrética do final da Antiguidade, na qual o laboratório e o templo são faces de uma mesma busca, a transformação da natureza e do ser. Espera-se que este trabalho contribua para aprofundar a compreensão da alquimia greco-egípcia não apenas como uma proto-ciência empírica, mas também como uma filosofia da matéria imbuída de sincretismo.

2. Texto em Grego

Περὶ τῆς ἐξατμίσεως τοῦ θεῖου ὕδατος τοῦ πῆσοντος τὴν ὑδράργυρον

1. Ἐν τοῖς ὑμετέροις οἴκοις, ὦ γύναι, διὰ τὴν σὴν ἀκοήν ποτε διατρίβων, ἐθαύμαζον μὲν πᾶσαν τὴν τοῦ παρὰ σοὶ καλουμένου στρούκτωρος ἐργασίαν. Ἔκπληξιν δέ μοι ἱκανὴν ἐνέβαλεν ἀντὶ τῶν ἔργων αὐτοῦ· παρῆν μοι δὲ καὶ τὸν Πάξαμον ἐκθειάζειν καὶ ᾧμην καὶ τὸν ἴδιον νοῦν ἑκάστου τεχνίτου ὅτι περ ὀλίγας ἀφορμὰς παρὰ τῶν προγενεστέρων λαβόντες, κάλλιον αὐτοὶ ἐπετήδευσαν. Ἦν οὖν τὸ εἰς ἔκπληξίν με ἄξαν ἡ τοῦ ἠθμητοῦ ὄρνιθίου ἔψησις· πῶς πεπωμασμένον ἐκ τῆς αἰθάλης καὶ θέρμης ἕψεται καὶ τῆς τοῦ ζωμοῦ ποιότητος ἢ καὶ βαφῆς οὐκ ἀμοιρεῖ; Καὶ τοῦτο θαυμάζων ἐπὶ τὸ ἡμέτερον σπούδασμα ὁ νοῦς μέν ἡνιοχεῖται· ἦ ἄρα ἐκ τῆς ἀναδόσεως καὶ αἰθάλης τοῦ θείου ὕδατος δύναται ἕψεσθαι καὶ χρῴζεσθαι τὸ ἡμέτερον σύνθεμα;

2. Ἐξήτουν δὲ εἴ πού τις ἄρα καὶ τῶν ἀρχαίων τοῦ τοιούτου ὀργάνου μέμνηται καὶ οὐ παρῆν μοι κατὰ τὸν νοῦν. Ἔνθεν ἀθυμῶν καὶ τὰς σὰς περιβλεπόμενος βίβλους εὗρον ἐν ταῖς Ἰουδαϊκαῖς πλησίον τοῦ τεχνοπαραδότου ὀργάνου καλουμένου τριβίκου καὶ ταύτην τὴν τοῦ ὀργάνου διαγραφήν. Ἔχει δὲ οὕτως ὡς πρόκειται· "Λαβὼν ἀρσενικόν, λεύκανον οὕτως· πηλὸν λιπαρὸν ποίησον πλατὺν ὡς σπεκλαρίου σχῆμα λεπτότατον· καὶ τρῆσον λεπταῖς τρώγλαις κοσκινοειδῶς· καὶ ἐπίθες προσαρηρὼν λοπαδίῳ· εἰς ὃ ἔστω τοῦ θείου μέρος ἕν· εἰς δὲ τὸ κόσκινον ἀρσενικὸν ὅσον βούλει· καὶ ἐπιπωμάσας ἑτέρῳ λοπαδίῳ καὶ περιπηλώσας τὰς

συμβολὰς (ἔψει) νυχθήμερα δύο· εὑρήσεις ψιμύθιον τούτου ἐπίβαλλε τῇ μνᾷ τὸ τέταρτον καὶ ἔκφυσα ὅλην ἡμέραν ἐκ μικροῦ ἐπίβαλλων ἄσφαλτον καὶ ἐξῆς". Καὶ αὕτη μὲν ἡ τοῦ ὀργάνου κατασκευή.

3. Ἐγὼ δὲ ἐπὶ τὸ ἡμέτερον ἐλεύσομαι δεικνὺς ἐξ αὐτῆς τῆς γραφῆς ὡς οὐκ ἔστιν ἐξ αὐτῆς λεύκωσις. Ἐπεὶ πῶς δύο νυχθήμερα ἕψεσθαι παρακελεύεται, δυναμένη ὥρας μιᾶς πολὺ θεῖον ἐξατμίσαι; Ἀλλ' ἐκ τούτου ἀφορμής σοι δίδωσι νοημάτων· ἐμνημόνευσε δὲ καὶ Ἀγαθοδαίμων ὅτι περ τὸ ἀρσενικὸν ὅλον ἐστὶ τὸ σύνθεμα, περὶ οὗ ἐν τῷ ἕκτῳ τῆς ἐψήσεως τῶν Κατ' ἐνέργειαν ἰσχυρῶς διέλαβον. Ἐμνημόνευσαν δὲ καὶ ἄλλοι πολλοὶ ἀρχαῖοι· τῇ δὲ βουλῇ πολλῇ ἔστω. [Πότε;] Ἡ ἀρχὴ τῆς γραφῆς περὶ τοῦ παρόντος διδάσκει. Φησὶ γὰρ λεύκωσις ἀρσενικοῦ ποιοῦσα ἐν ἐκτάσει· τὸ μὴ ἀρσενικὸν λευκαινόμενον ἐκτείνεται· οὐ δῆτα μέν […] Δημόκριτον τὸν εἰπόντα ὅτι ἐὰν πλεονάσῃ τὰ φῶτα γίνεται ξανθόν. Ἀλλ' οὐ χρησιμεύσει σοι νῦν· λευκάναι γὰρ βούλει τὰ σώματα.

4. Πῶς δὲ ἄρα ἠλίβιός ἐστι τις ἀνὴρ ὁ μὴ τὸ πᾶν ἐννοῶν εἶδος τοῦ ἀρσενικοῦ· ἢ αἱ τούτου λᾶμναι, καθῶς ἡ προκειμένη γραφὴ φάσκει, ἐὰν λευκανθῶσιν οὕτως, οὐχὶ κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν ἔσται μόνον λευκόν· πυρὸς δὲ ὡς μηδὲν φεύξεται, καὶ αὐτὸ καὶ ἡ τούτου ἐπιφάνεια λευκή. Πῶς δὲ οὐκ ἔστιν ἠλίθιον ἀρσενικὸν ἐννοεῖν τὸ λευκαινόμενον, ὅπου καὶ ἐπιβάλλειν αὐτὸ ἐκέλευσεν ἡ γραφὴ καὶ ἐκφυσᾶσθαι, οὐδὲν μολύβδου ἔχοντος τοῦ ἀρσενικοῦ, ἀλλ᾽ αὐτοῦ διὰ τῆς πυρᾶς ἐξατμιζομένου. Ὅτι δὲ σύνθεμα ἐστι τὸ μολυβδώδη ἔχον, οὐ μόνον ἐκφυσᾶν παρακελεύεται ἀλλὰ καὶ ἄσφαλτον ἐπιβάλλειν ἵνα τρόπον τινὰ μολυβδώσῃ καὶ καθάρῃ καὶ λιπάνῃ τὸ πᾶν.

5. Καὶ ὅσα μὲν ἐστι μοι λέγειν εἰς τοῦτο, ὑμεῖς ἐστε μάρτυρες. Ἀλλ᾽ ἐπειδὴ πολλὰς ἀφορμὰς λαβόντες, λοιπόν ἐστε καὶ διδάσκαλοι· ἀλλὰ τὸ εἰς ἐμὲ ταὐτὸν μέχρις ἐνταῦθα παρακελεύομαι, ἐκδεχόμενος κἀγὼ τοὺς παρ᾽ ὑμῶν τοῦ τέλους καρπούς. Φησὶ δὲ ἡ γραφὴ ὅτι καὶ εἰς νομίσματα ποιεῖ. Ἔστι δὲ ὁ τρόπος οὗτος καρκινοειδής.

3. Tradução

Sobre a evaporação da água divina[2] que coagula[3] o mercúrio

[2] Aqui a palavra *θεῖου*, genitivo de *θεῖον*, podendo significa tanto divino ou sulfuroso. Essa ambiguidade está presente em muitos textos alquímicos posteriores.

[3] O particípio *πῆσοντος* qualifica *ὕδατος*. O verbo, muito usado frequentemente em autores médicos (como Hipócrates, Galeno) para o "coalhar" de líquidos orgânicos, passando à literatura técnica e alquímica com o sentido específico de "fixar" substâncias voláteis. Assim, *πῆξις*/*πήξιμος* tornou-se termo-chave da alquimia greco-egípcia: designa o momento em que o mercúrio (símbolo do princípio volátil e espiritual) é coagulado, tornando-se estável.

1. Enquanto passava tempo em sua casa, ó mulher, certa vez ouvindo você, admirava todo o trabalho do chamado "struktor[4]" por você. Suas obras causaram-me grande admiração; e também me ocorreu louvar Paxamos[5] e a refletir sobre o próprio intelecto de cada artesão, que, tendo recebido poucas instruções dos predecessores, melhoraram por si mesmos. O que me levou ao espanto foi o cozimento da ave no vapor[6]: como, estando selada, é cozida pela fuligem e calor, e não carece da qualidade ou da cor do caldo? E maravilhando-me com isso, minha mente se inclina ao nosso estudo: será que, a partir do resíduo e da fuligem da água divina, nosso composto pode ser cozido e tingido?

2. Busquei se algum dos antigos mencionava tal instrumento, e não me veio [nada] em mente. Então, desanimado, olhando seus livros, encontrei nos escritos judaicos, próximo do instrumento transmitido pela arte chamado "*tribikos*[7]", esta descrição do aparelho. É assim como está escrito: "Tomando arsênico, branqueie-o assim: faça uma argila oleosa plana na forma de um espelho[8] finíssimo; perfure com pequenos orifícios como uma peneira; ajuste firmemente com uma tampa, na qual haja uma parte de enxofre; na peneira coloque quanto de arsênico quiser; e, tampando com outra tampa e selando as juntas com argila, cozinhe por dois dias e duas noites; você encontrará cerusa[9]. Adicione a isso um quarto de chumbo e refine[10] o

[4] A palavra grega *στρούκτωρος* refere-se ao artesão especializado encarregado de montar e operar o dispositivo de cozedura: uma peneira fina de argila, perfurada e acoplada a outro recipiente para aquecimento. A escolha de manter a forma grega transliterada preserva tanto o estatuto histórico do termo quanto sua carga técnica original.

[5] A referência a *Πάξαμον* no texto indica um autor greco-egípcio, possivelmente ativo no Egito romano por volta do século I a.C., conhecido principalmente por um tratado culinário intitulado *Ὀψαρτυτικά* (“Sobre iguarias”) e citado em analogia à técnica de cozedura a vapor que impressionou o alquimista na comparação com seus próprios procedimentos laboratoriais.

[6] O particípio *ἠθμητοῦ* vem de *ἠθμός* (“peneira, tamis”) e, no contexto técnico de Zósimo, designa aquilo que foi “tamizado” ou “passado por peneira” antes de ser exposto a vapor ou calor. Em textos médicos antigos, ἠθμός refere-se ao instrumento perfurado que filtra sólidos de líquidos; Zósimo emprega-o metaforicamente para descrever a carne da ave submetida à ação da fuligem e do calor, realçando o processo de “cozedura por filtragem” que lhe suscitou assombro (cf. Liddell & Scott s.v. ἠθμός; Mertens 1995, p. 128).

[7] O termo *τριβίκιον*, um vocábulo de origem semítica via latim *tribikos* (“de três braços”), que designa um tipo de alambique de três ramificações usado para destilar e purificar substâncias por meio de separações sucessivas hoje em dia conhecido como destilação fracionada. Aqui, cita-se esse instrumento ao buscar nos “escritos judaicos” uma descrição técnica a fim de comparar com seu próprio aparato de “*struktor*” e exemplificar como realizar destilações fragmentadas em três coletores distintos, método que possibilita a obtenção de frações da “água divina” com diferentes matizes e propriedades alquímicas.

[8] A expressão *σπεκλαρίου σχήμα λεπτότατον* instrui a confeccionar o disco de argila com duas características essenciais: superfície perfeitamente lisa (como um speculum romano), e espessura extremamente reduzida. Essa finura maximiza a passagem e condensação dos vapores, garantindo que o alambique opere com mais eficiência.

[9] O substantivo *ψιμύθιον* na literatura alquímica grega designava originalmente o carbonato básico de chumbo, produzido desde pelo menos o século VI a.C. O termo foi latinizado como *cerussa* no mundo romano e usado como pigmento branco em tintas e cosméticos. A semelhança de cor e textura entre esse pó e o óxido de arsênico, também branco após a calcinação, levou alquimistas a confundirem ambos, acreditando que o arsenical resultante era “chumbo solidificado” pelo fogo. Essa confusão analítica, aliada ao valor simbólico atribuído ao branqueamento e à fixação de substâncias voláteis, consolidou *ψιμύθιον* como termo-chave para a etapa de albedo (“branqueamento”) na tradição hermética antiga.

[10] O verbo *ἔκφυσα* (*ἐκφυσάω*) é usado na tradição técnica grega, especialmente em tratados farmacêuticos e alquímicos, significa “expelir vapores por meio de sopro ou calor” e serve como termo para destilação ou

dia todo, adicionando aos poucos betume[11] e assim por diante." E esta é a construção do instrumento.

3. Mas eu vou passar passo ao nosso assunto, mostrando pela própria escrita que não há branqueamento a partir disso. Pois, como [é que] se aconselha cozinhar por dois dias e duas noites, quando muito do enxofre poderia evaporar em apenas uma hora? Mas isso lhe dá uma oportunidade de refletir; Agatodêmon também mencionou que o arsênico é todo o composto, sobre o qual discuti fortemente no sexto livro da *Cozedura* dos *Segundo as Operações*. Muitos outros antigos também mencionaram; mas que seja com muita consideração. [Quando?] O início do texto ensina sobre o presente assunto. Pois diz que o branqueamento do arsênico ocorre na extensão[12]; o arsênico, sendo branqueado, se estende; certamente não é […] Demócrito que disse que se as luzes aumentam, torna-se amarelo. Mas isso não lhe será útil agora; pois você deseja branquear os materiais.

4. Quão tolo é o homem que não compreende toda a natureza do arsênico; se suas lâminas[13], como diz o texto, forem branqueadas assim, não será branco apenas na superfície; e não fugirá do fogo de modo algum, sendo ele mesmo e sua aparência branca. E como não é tolice pensar que o arsênico está sendo branqueado, quando o texto ordena adicioná-lo e refiná-lo, não tendo o arsênico nada de chumbo, mas evaporando-se pelo fogo? Porque o composto tem algo de chumbo, não só aconselha refinar, mas também adicionar betume, para que de alguma forma possa tornar-se chumbo[14], purificar e ungir o todo.

5. E quanto ao que tenho a dizer sobre isso, vocês são testemunhas. Mas tendo aproveitado [de] muitas oportunidades, vocês também são mestres; quanto a mim, aconselho

---

volatilização contínua das substâncias submetidas ao fogo (cf. LSJ s.v. *ἐκφυσάω*); (fragmentos de papiros médicos gregos (REGGIANI, 2019)). Aqui, traduzi como refinar, como parte do último processo para se obter o possível produto.

[11] O termo ἄσφαλτον designa o betume ou seixo betuminoso – material hidrocarbonado, viscoso e impermeável, extraído de jazidas naturais ou destilado de resinas. Empregado desde a Mesopotâmia como vedante em construções e navios, passou à alquimia como fluxo protetor, impedindo a oxidação excessiva dos metais (impedindo o contato direto com o oxigênio) e retendo vapores valiosos durante o aquecimento prolongado (Greenberg, 2000; Schwartz & Hollander, 2000; Veronesi & Hanß, 2023). Em receitas herméticas, *ἄσφαλτον* surge como recomendação de aditivo "pingar" aos poucos no composto aquecido, atuando como ligante (por ser altamente viscoso a baixas temperaturas, e menos viscoso a altas) e agente redutor que favorece a coagulação e a purificação alquímica (Caley, 1926).

[12] O dativo singular de *ἐκτάσις*, derivado do verbo *ἐκτείνω* "estender, prolongar, levar ao limite" indica que o branqueamento (*λεύκωσις*) não ocorre de modo instantâneo ou superficial, mas "por extensão", ou seja, por difusão ou propagação gradual através de todo o volume do composto, e não apenas na superfície ou em pontos isolados. A escolha de traduzir dessa maneira enfatiza o caráter gradual e difuso do processo de albedo (branqueamento), em que a "brancura" se estende internamente, em vez de ser aplicada localmente.

[13] O termo *λᾶμναι* em tratados metalúrgicos e técnicos designa "lâminas" no sentido de chapas finas do material, geralmente obtidas por processos de laminação ou calcinamento. Aqui, refere-se às finas lâminas de arsênico que devem ser branqueadas de modo uniforme, ilustrando a propagação interna do Albedo no composto

[14] O verbo grego *μολυβδώση* vem de *μολυβδόω* ("tornar-se de chumbo"), termo técnico que significa "impregnar com chumbo" ou "metalizar de chumbo". No latim, corresponde a *plumbificare*, daí o neologismo "plumbificar".

o mesmo até aqui, aguardando de vocês os frutos do resultado[15]. O texto diz que até mesmo faz moedas. E este método é como o do caranguejo[16].

Referências

BERTHELOT, Marcellin. *Les anciens alchimistes grecs*, v. I-IV. Paris: Imprimerie Nationale, 1888.

CALEY, Earle Radcliffe. 1926. **"The Leyden Papyrus X: An English Translation with Brief Notes."** Journal of Chemical Education 3 (10): 1149–1166. https://doi.org/10.1021/ed003p1149

COLINET, Andrée (Texto estabelecido e traduzido por). Les Alchimistes grecs. Tome XI: Recettes alchimiques (Par. Gr. 2419 ; Holkhamicus 109) – Cosmas le Hiéromoine – Chrysopée. Paris: Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, Série grecque n. 475, 8 nov. 2010. CXXVIII + 252 p. Índice, bibliografia. Bilíngue (francês–grego antigo). ISBN 978-2-251-00559-1.

COPENHAVER, Brian P. Hermetica: **The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction.** Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. lxxxiii + 320. ISBN 0-521-36144-3.

DUFAULT, Olivier. **Early Greek Alchemy, Patronage and Innovation in Late Antiquity.** Berkeley: California Classical Studies, 2019. viii, 168 p. (California Classical Studies, 7). ISBN 978-1-939926-12-8. Disponível em: https://escholarship.org/uc/item/2ks0g83x. Acesso em: 13 ago. 2025. (Licença Creative Commons BY-NC 4.0)

EDMONDS III, Radcliffe G. **Transmutations of Quality: Alchemy and Magic.** In: EDMONDS III, Radcliffe G. *Drawing Down the Moon: Magic in the Ancient Greco-Roman World*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. p. 269–307. Online ed.: Princeton Scholarship Online, 23 jan. 2020. DOI: 10.23943/princeton/9780691156934.003.0009. Disponível em: https://academic.oup.com/princeton-scholarship-online/book/31265/chapter-abstract/264370862. Acesso em: 13 ago. 2025.

EL KHADEM, H. S. **A Translation of a Zosimos' Text in an Arabic Alchemy Book.** Journal of the Washington Academy of Sciences, Washington (DC), v. 84, n. 3, p. 168–178, set. 1996.

[15] Neste trecho, Zósimo destaca a centralidade e a importância da experiência prática na alquimia quando afirma que seus interlocutores "são testemunhas" e "mestres", enquanto ele mesmo aguarda "os frutos do resultado" antes de prosseguir. Essa passagem sublinha a natureza empírica, fundada não em meras especulações teóricas, mas em repetição controlada, observação direta e ajuste sistemático dos procedimentos de laboratório. Em outras palavras, Zósimo legitima o saber alquímico como produto de uma ciência de oficina, em que a verificação experimental confere autoridade às instruções transmitidas pelo autor.

[16] A expressão "como o do caranguejo" alude a um alambique tripartido, chamado em latim *cancer* ("caranguejo") e em grego *karkinos*, cujos três braços do alambique lembravam as patas de um caranguejo. A metáfora do caranguejo evoca também o movimento lateral e gradual do processo alquímico, em que a transformação avança por etapas não lineares.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. ***White arsenic.*** In: *Encyclopaedia Britannica*. [S. l.], s.d. Disponível em: https://www.britannica.com/science/white-arsenic. Acesso em: 13 ago. 2025.

GREENBERG, Arthur. 2000. **A Chemical History Tour: Picturing Chemistry from Alchemy to Modern Molecular Science.** New York; London: Wiley-Interscience. ISBN 0-471-15804-2.

HOLMYARD, Eric. ***Alchemy.*** Nova York: Dover, 1957.

LINDSAY, Jack. **The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt.** London: Frederick Muller Ltd., 1970. xi, 452 p. Ilustr. ISBN 0584100051.

MARCHINI, Marianna; MONTANARI, Giacomo; CASALI, Lucia; MARTELLI, Matteo; RAGGETTI, Lucia; BALÁŽ, Matej; BALÁŽ, Peter; MAINI, Lucia. **"What makes every work perfect is cooking and grinding": the ancient roots of mechanochemistry.** *RSC Mechanochemistry*, v. 1, p. 123–129, 2024. DOI: 10.1039/D3MR00035D. Disponível em: https://pubs.rsc.org/en/content/articlehtml/2024/mr/d3mr00035d. Acesso em: 13 ago. 2025.

MARTELLI, Matteo. **"Divine Water" in the Alchemical Writings of Pseudo-Democritus.** Ambix, v. 56, n. 1, p. 5–22, 2009. DOI: 10.1179/174582309X405192.

MARTELLI, Matteo. The Four Books of Pseudo-Democritus: Sources of Alchemy and Chemistry. Leeds: Maney Publishing (para a Society for the History of Alchemy and Chemistry), 2013. VIII, 298 p. Série Sources of Alchemy and Chemistry: Sir Robert Mond Studies in the History of Early Chemistry. Supplement 1. ISBN 978-1-909662-28-5

MARTELLI, Matteo. **Translating Ancient Alchemy: Fragments of Graeco-Egyptian Alchemy in Arabic Compendia.** Ambix, v. 64, n. 4, p. 326–342, out. 2017. DOI: 10.1080/00026980.2017.141213

MERTENS, Michèle (éd.; trad.). **Les Alchimistes grecs. Tome IV, 1re partie: Zosime de Panopolis – Mémoires authentiques.** Paris: Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (Série grecque), 1995. CLXXII + 299 p. ISBN 978-2-251-00448-8.

MERTENS, Michèle. **Alchemy, Hermetism and Gnosticism at Panopolis c. 300 A.D.: The Evidence of Zosimus.** In: EGBERTS, Arno; MUHS, Brian P.; VAN DER VLIET, Joep (eds.). Perspectives on Panopolis: An Egyptian Town from Alexander the Great to the Arab Conquest. Leiden–Boston–Köln: Brill, 2002. p. 165–175. DOI: 10.1163/9789004427853_013. Março 2002

NEWMAN, William R. **Mercury and sulphur among the High Medieval alchemists: from Rāzī and Avicenna to Albertus Magnus and pseudo-Roger Bacon.** Ambix, v. 61, n. 4, p. 327–344, nov. 2014. DOI: 10.1179/1745823414Y.0000000004. Disponível em: [Taylor & Francis]. Acesso em: 13 ago. 2025.

PRINCIPE, Lawrence M. ***The Secrets of Alchemy.*** Chicago: University of Chicago Press, 2013.

RAGGETTI, Lucia. **Alchemical Waters Run Deep: The Four Waters and Their Use in The Treasure of Alexander.** Nuncius: Annali di Storia della Scienza, [s.l.], v. 37, n. Extra 3, p. 675–692, 2022. DOI: 10.1163/18253911-bja10032.

REGGIANI, Nicola (ed.). **Greek Medical Papyri: Text, Context, Hypertext.** Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. xiii, 376 p. *(Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete – Beihefte; 40)*. eISBN 978-3-11-053640-9; ISBN 978-3-11-053522-8. Disponível em: https://library.oapen.org/bitstream/20.500.12657/23549/1/1006597.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.

RINOTAS, Athanasios. **Spiritual and Material Conversion in the Alchemical Work of Zosimus of Panopolis.** Religions, [s.l.], v. 12, n. 11, art. 1008, 16 nov. 2021. DOI: 10.3390/rel12111008.

SALAS-BANUET, Guillermo; RAMÍREZ-VIEYRA, José; RESTREPO-BAENA, Oscar Jaime; NOGUEZ-AMAYA, María; COCKRELL, Bryan. **La importancia de llamarse afinidad química. Parte III: el crecimiento vano = The importance of being chemical affinity. Part III: the vain growth.** Dyna, Medellín, v. 80, n. 181, p. 219–227, out. 2013.

SCHWARTZ, Mark; David Hollander. 2000. **"Annealing, Distilling, Reheating and Recycling: Bitumen Processing in the Ancient Near East."** Paléorient 26 (2): 83–91. https://doi.org/10.3406/paleo.2000.4712

THORNDIKE, Lynn. **A History of Magic and Experimental Science.** New York: Macmillan, 1923–1958. 8 v.

VERONESI, Umberto; Stefan Hanß. 2023. **"'The Lute of Wisdom': Alchemy, the Body, and Medicine in the Material Renaissance."** Nuncius 38 (1): 1–31. https://doi.org/10.1163/18253911-bja10054

VIANO, Cristina. **Byzantine Alchemy, or the Era of Systematization.** In: KEYSER, Paul T.; SCARBOROUGH, John (eds.). Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 943–964. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199734146.013.46

VON FRANZ, Marie-Louise. **Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1980.

Recebido em: 14/08/2025
Aprovado em: 14/11/2025