



LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas*. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021, 496 pp. ISBN: 9786559280797

Book Review

Saulo Santana de Aguiar¹

<https://orcid.org/0000-0002-7307-7581>
saulo_dirnt_2006@hotmail.com



DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v10i2.53389>



O renovado interesse pela leitura dos clássicos no Brasil, ainda que marcado pelo consumo de um público específico e não tão amplo quanto se desejaria, pode ser atestado, sem maiores contestações, pelo crescimento recente de tal nicho em nosso mercado editorial, e me refiro aqui especificamente aos textos produzidos por autores pertencentes ao período histórico que se convencionou chamar de Antiguidade clássica greco-latina. Um exemplo bastante ilustrativo disso são as novas traduções dos poemas homéricos, que vêm ganhando destaque nestas primeiras décadas do século XXI, no Brasil e em Portugal, fazendo da poesia do mítico rapsodo grego que, não obstante o prestígio, gozava até bem pouco tempo de uma parca difusão cultural, por meio de traduções, na língua portuguesa, um dos produtos mais acessíveis de nosso mercado livreiro. Tais traduções, o que é mais interessante, tem por principal mérito revelar, cada uma ao seu modo, facetas novas do velho aedo, que vão desde os aspectos propriamente poéticos e artísticos de sua criação até questões de ordem rigorosamente filológica que envolvem a composição dos seus poemas, e

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPA), sob a orientação da Profa. Dra. Alcione Lucena de Albertim.

tudo isso apresentado ao público das mais variadas formas, em traduções em versos livres ou metrificados, poéticas ou prosaicas, mais voltadas ora à transmissão do conteúdo semântico do texto, ora à dos seus aspectos propriamente rítmicos e sonoros, o que sem dúvidas propicia ao moderno leitor de poesia grega um leque de opções e possibilidades amplo e diversificado, favorecendo a sua escolha sobre os mais variados modos de ler Homero.

Mas tal fenômeno não se restringe ao nome do lendário cantor da tradição helênica. Ao contrário, temos visto nos últimos anos uma verdadeira floração da tradução de obras clássicas, muitas das quais eram antes desconhecidas do grande público, ou jaziam no limbo editorial das edições esgotadas e raras, espalhadas e encontráveis apenas pelos sebos e antiquários, muitas vezes em preços não tão convidativos. Nomes como os de Virgílio, Catulo, Horácio, Propércio, Sêneca, Safo, Anacreonte, Luciano e Apolônio de Rodes passaram a ser novamente ou pela primeira vez conhecidos dos leitores. Obras jamais traduzidas ao português, ao menos não no Brasil, como muitas peças do teatro grego e romano e textos filosóficos de autores de menor difusão, como os de alguns filósofos do período helenístico ou mesmo alguns pré-socráticos, vieram e vêm sendo melhor apreciadas nestes últimos decênios, graças ao envolvimento do trabalho de algumas editoras, que têm se especializado na publicação de textos clássicos em belas e bem elaboradas edições, muitas em formato bilíngue. Isso nos revela um importante momento de difusão da Antiguidade clássica e da sua produção cultural, por meio da tradução de obras literárias e filosóficas, em solo pátrio e em língua portuguesa, coisa que raras vezes vimos em nossa história.²

Na esteira desses acontecimentos, vimos no final do ano passado a publicação de uma importante obra da literatura latina, que após longos anos volta a ser editada no Brasil. E cito aqui especificamente este país porque já por volta de 2015 era publicada em Portugal uma igualmente nova tradução do poema “*Da natureza das coisas*”, de Lucrécio, pelas mãos do competente latinista Luís Manuel Gaspar Cerqueira, editada pela Relógio D’Água. Desta vez, foi Rodrigo Tadeu Gonçalves, professor de língua e literatura latina da Universidade Federal do Paraná, quem nos possibilita ler em português brasileiro, para sermos fiéis à própria escolha do tradutor, os encantadores versos lucrecianos, numa cuidadosa tradução poética que intenta recuperar o ritmo e a sonoridade do original, propiciando ao moderno leitor de poesia latina uma experiência inovadora e instigante. Mas disso trataremos depois. Por hora, falemos um pouco mais de Lucrécio e de seu importante poema filosófico.

² O que o prova o atraso que ainda apresentamos, mas que agora buscamos diminuir, mesmo que com grandes dificuldades e a duras penas, em relação ao estudo e à compreensão da cultura clássica antiga, se comparado a outros países, possuidores de um longa e vasta tradição na área dos Estudos Clássicos, como Alemanha, França, Itália, Inglaterra ou Estados Unidos.

Poeta obscuro sobre o qual se criaram as mais disparatadas anedotas³ e que viveu num período de transição da literatura latina da época Arcaica, marcada pela produção de autores ainda pioneiros e desbravadores no uso do latim como língua literária e poética, como Lívio Andrônico, Nêvio e Ênio⁴, para a idade Clássica, quando as letras romanas atingiram o seu apogeu pela produção de obras que deixariam marcas indeléveis em toda a cultura do Ocidente, Lucrécio forjou uma obra renovadora e grandiosa, que não só foi capaz de aperfeiçoar todo o legado literário precedente a ela, como também serviu de modelo para a produção dos poetas do período augustano, dentre os quais Virgílio e Ovídio, que não deixaram de render homenagem ao poeta epicureu como a um mestre querido e estimado⁵.

Seu poema, conhecido apenas como *De rerum natura*, título retirado a bem da verdade de um de seus versos (I, v. 25), que na tradução aqui resenhada foi vertido como “*Sobre a natureza das coisas*”, propõem-se a contar a história do universo numa perspectiva diferente da adotada pela maioria dos poetas cosmogônicos, que tinham nos mitos religiosos tradicionais sobre o nascimento do mundo sua principal fonte de trabalho. No caso de Lucrécio, a perspectiva adotada é a do epicurismo, escola filosófica do período helenístico, fundada pelo filósofo ateniense Epicuro, que encontra na busca do ideal da ataraxia, no afastamento das superstições e das falsas crenças nos deuses e na vida de além-túmulo, suscitadas pela religião, a realização de um pleno estado de felicidade terrena, que é o objetivo máximo de vida para os seguidores desta escola, misturado à prática de um hedonismo sereno que, longe de se concretizar na procura de um prazer desregrado e sem freios, como o vulgo geralmente pode acreditar, se confunde com a consumação de uma vida simples e frugal, sem grandes ambições senão o encontro de uma paz interior manifestada pela ausência da dor e do sofrimento, físico e espiritual.

Atento às necessidades de instruir seu público, constituído em primeiro lugar da elite aristocrática romana envolvida na crise política e social que afetava o sistema republicano na primeira

³ Sua biografia, parca e encoberta pela névoa do mistério, não deixou de ser alvo de curiosas lendas difundidas pelas mais diversas fontes. A mais conhecida é certamente a de que o poeta teria cometido suicídio aos 44 anos, por culpa da ingestão de um filtro amoroso, preservada por São Gerônimo em sua *Crônica a Eusébio*. Também se diz que teve Lucrécio contato com o orador e filósofo romano Marco Túlio Cícero, e que este teria editado, após a morte do poeta, o seu poema. Donato, por sua vez, em sua *Vida de Virgílio*, afirma ter Lucrécio morrido no mesmo dia em que o poeta mantuano recebeu a toga viril, fato este que parece ser mais produto da intenção do autor de engrandecer a vida de seu biografado, cercado-a de fatos miraculosos e vaticínios, do que da verdade histórica pura e simples. Nesse cenário, o mais perto que se pode chegar de informações sobre a biografia de Lucrécio são as suas datas aproximadas de nascimento e morte: 95-51 a.C.

⁴ Este último foi o grande modelo literário e estilístico de Lucrécio, que afirmou a perenidade dos seus versos (*aeternis versibus*), atribuindo-lhe o posto de poeta nacional por excelência ao saudá-lo como o “*noster Ennius*/o nosso Ênio”, posição que de fato este ocupou até o aparecimento de Virgílio e de sua insuperável *Eneida*.

⁵ Veja-se como exemplo disso estes versos (II, v. 490-92) das *Geórgicas* de Virgílio, que fazem alusão clara a Lucrécio: “*Felix, qui potuit rerum cognoscere causas, / atque metus omnis er inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari. / É feliz, quem pôde saber as causas das coisas, / e subjugou sob os pés os medos todos e o fado / inexorável e o estrépito do Aqueronte avaro*”.

metade do século I a.C., Lucrécio, ou a sua *persona* didática⁶, seguindo a estrutura do gênero em que escolheu compor a sua obra, a da poesia didática antiga, que contava com uma vetusta tradição poética iniciada na obra *Trabalhos e dias*, de Hesíodo, dirige seus esforços de persuasão artística à pessoa de seu interlocutor, o político e mecenas romano Caio Mêmio, identificado pela crítica como patrono e amigo de famosos poetas do período, como Catulo e Cina. Embora nada saibamos a respeito da relação pessoal, se de fato existiu alguma, entre essas duas personalidades da história romana, é preciso salientar que ela está no centro da composição poética do *De rerum natura*, que, como toda obra pertencente ao gênero didático, se estrutura pela transmissão de determinadas ideias da parte do eu poético para um tu que deverá ser ensinado a respeito do tema escolhido para a obra. Assim, não seria absurdo imaginar, na toada do que já havíamos afirmado ao início deste parágrafo, que a escolha de Mêmio da parte de Lucrécio para figurar como seu interlocutor direto ao longo de toda a obra reflete em parte a tentativa do poeta de se dirigir diretamente àquele público aristocrata que tem em mãos o destino da urbe.

Pois, em certo sentido, educar essa elite pela égide dos valores epicuristas representaria, muito mais do que instruí-los no caminho do conhecimento ou da verdade, corrigir os rumos da política romana que levavam a velha urbe à sua própria corrosão social pelas guerras civis, o que fica claro pela referência, no próêmio do poema, aos tempos iníquos (*patriai tempore iniquo*, I, v. 41) em que vivia o poeta e compunha a sua obra. Com efeito, a partir disso, vê-se que a missão de ilustrar seu amigo e discípulo na senda do epicurismo se afigurava para este vate a consumação de uma missão salvacionista a que consagrava sua obra, voltada, em certo sentido, para a defesa da pátria e dos ideais de paz e justiça. Por esse caminho se pode atestar o valor universal do poema lucreciano e a importância que ele guarda inclusive para os dias de hoje. Mas não apenas isso. Para nós modernos, como se vê pelo testemunho de importantes estudiosos, como Stephen Greenblatt⁷, a descoberta dos versos do *De rerum natura* e de toda a sua visão radicalmente científica e materialista da natureza, pelas mãos do humanista italiano Poggio Bracciolini, foi de crucial importância para o surgimento da modernidade, que pelos influxos do atomismo de Epicuro e Demócrito, apresentados no poema lucreciano, pôde de pouco em pouco testemunhar o desenvolvimento de toda uma ciência nova de observação da natureza e de suas leis, sem mais se apoiar nas superstições e nas falsas crenças.

Com isto, podemos corroborar a importância da empreitada levada a cabo por Gonçalves de traduzir para os dias atuais, em linguagem poética, os versos desse poeta latino, tão admirado

⁶ Termo com o qual nos referimos à voz em primeira pessoa que enuncia o poema e se confunde com a própria pessoa do poeta, mas da qual não devemos deixar de dizer ser ela igualmente uma criação artística do autor, bem característica da estrutura do gênero didático, que é composta, basicamente, por uma relação dialógica entre um eu que instrui por meio de versos e um tu a quem se dirige a mensagem da *persona* do poeta.

⁷ Autor do célebre best seller *A virada: o nascimento do mundo moderno*, no qual é narrada a história da redescoberta do texto lucreciano, em pleno despotar da Renascença italiana, e como tal acontecimento impactou o surgimento da modernidade.



por Cícero, Virgílio e Ovídio, além de tão importante para o desenvolvimento da ciência e do pensamento modernos. Seu trabalho, desse modo, junta-se a um conjunto ainda pequeno de cinco traduções integrais do poema em língua portuguesa, das quais duas foram produzidas em meados do século XIX pela lavra de António José de Lima Leitão (1851-53) e Agostinho Mendonça Falcão (1890), ambas ao que parece poéticas e vertidas em verso decassílabo, e uma terceira foi feita em prosa pelas mãos do filósofo português Agostinho Silva (1973), além da já mencionada tradução de Cerqueira em versos livres e da que agora resenhamos. Desta última podemos destacar o seu intento poético, totalmente ausente na tradução de Silva, não obstante a elegância artística de sua prosa, e menos marcante, a nosso ver, na de Cerqueira, que nos parece mais preocupado com a transmissão fidedigna do sentido dos versos lucrecianos do que com a sua expressão formal. Gonçalves, por sua vez, ainda que se mantenha muito próximo do texto lucreciano, explorando de forma inteligente muitas vezes a literalidade das construções, ao optar, por exemplo, verter termos como *Aeneadum*, *voluptas*, *navigerum*, *adventum* e tantos outros por seus correspondentes exatos e literais em português e manter a escolha original de Lucrecio de em momento algum se utilizar da palavra grega átomo em sua exposição⁸, visa a recriar dentro das possibilidades rítmicas e prosódicas da língua portuguesa certos efeitos sonoros e poéticos do texto latino, que passaram despercebidos pela grande maioria das traduções anteriores, mesmo as decassilábicas de Leitão e Falcão, no século XIX. E esse parece ser o feito mais original e meritório de sua tradução.

O recurso de que ele se valeu para tanto foi o emprego de um metro que poderíamos chamar de livre, por não se ater a um padrão fixo de sílabas, cunhado com a intenção de se recriar em português as características rítmicas do antigo hexâmetro latino, verso próprio da épica e da poesia didática e satírica antigas. A história de tal metro, em nossa língua, já foi analisada por alguns pesquisadores, como João Angelo de Oliva Neto e Érico Nogueira, tendo início, pelo que se sabe, no século XVIII, quando José Anastácio da Cunha o utilizou na tradução de um idílio de Gessner e dum excerto do livro II das *Geórgicas*, de Virgílio, ainda na perspectiva de que houvesse em português, como em grego e latim, quantidades vocálicas, sob as quais se estribava a construção rítmica e prosódica do antigo hexâmetro nessas línguas. Contudo, desde Júlio de Castilho, abonado por seu pai, o poeta romântico e metricista português António Feliciano de Castilho, sabe-se que o critério mais acertado para se adaptar as velhas medidas da poesia greco-latina ao português, tal como a outras línguas modernas, é o da substituição do uso de vogais longas e breves, próprio do sistema quantitativo antigo, pelo de tônicas e átonas, característico do nosso sistema silábico-

⁸ A fim de desenvolver os recursos próprios e o vocabulário da língua latina para transmitir os abstrusos ensinamentos da ciência materialista de Epicuro, Lucrecio opta por outros termos próprios do latim, como *primordia*, *semina rerum* ou *corpora prima* para substituir o vocábulo grego átomo, que não aparece em seu poema, embora muitos tradutores, não cuidando de ser fiéis à escolha do poeta, pareçam ignorar essa peculiaridade, vertendo indistintamente todos esses termos por átomo. Em tal equívoco não se afigura ter caído Gonçalves, e isto nos parece ser um mérito inegável de seu trabalho.

acentual. Isto se dá porque em latim o verso se organizava pela junção de sílabas longas e breves, que formavam pés, as unidades rítmicas mínimas sob as quais se estruturava o metro grego e latino.

O hexâmetro antigo, verso empregado por Lucrécio em seu poema sobre a natureza, era formado basicamente por três tipos de pés: o dáctilo (constituído por uma sílaba longa e duas breves), o espondeu (que constava de duas longas), e o troqueu (marcado por uma longa e uma breve). Com efeito, o hexâmetro era conformado pelo agrupamento de seis pés, sendo que do primeiro ao quinto pé se alternavam dáctilos e espondeus⁹, ao passo que no sexto pé tínhamos ora um troqueu, ora um espondeu, a depender do verso terminar com vogal longa ou breve, o que era indiferente. Desse modo, dentre as múltiplas possibilidades de variação que esse metro possuía, trinta e duas para ser mais preciso, podemos afirmar que da medida mais breve, formada por cinco espondeus e um troqueu, ou mesmo por seis espondeus, marcando 12 sílabas poéticas, até a mais extensa, composta exclusivamente por cinco dáctilos e um sexto pé troqueu ou espondeu, constando de 17 sílabas poéticas, o hexâmetro pode ser representado graficamente das seguintes maneiras:

- 1) 
- 2) 

Ambas as formas, no entanto, a primeira holodactílica e a segunda holoespondaica, são raras de aparecer na poesia hexamétrica, que privilegia as várias formas intermediárias marcadas pela mescla de ritmos binários e ternários, na medida em que convenha ao fazer do poeta. Muito por isso, a famosa versão do hexâmetro português que se popularizou pelas traduções de Carlos Alberto Nunes dos poemas homéricos e da *Eneida* de Virgílio, constituída pela substituição, em vernáculo, de sílabas longas por tônicas e breves por átonas, e apoiada em um ritmo invariavelmente dactílico dentro desse quadro¹⁰, à semelhança do primeiro modelo

⁹ No entanto, a utilização de espondeus no quinto pé do hexâmetro parece rara entre os poetas gregos, e mais rara ainda entre os latinos, que só poucas vezes desconsideravam aquilo que os vários tratadistas chamam de cláusula do hexâmetro. Tal cláusula refere-se à utilização no quinto pé de um dáctilo, seguido de um sexto pé indiferentemente troqueu ou espondeu. A observação a essa regra na grande maioria dos casos da parte dos poetas gregos e, sobretudo, dos latinos fez com que muitos teóricos de métrica antiga classificassem o verso que respeitava tal cláusula de hexâmetro dactílico, e chamassem espondaico ao hexâmetro que, contrariamente, admitisse um quinto pé espondeu, o que era mais incomum. Pelo que veremos, em sua tradução de Lucrécio, Gonçalves observa o uso da cláusula dactílica do hexâmetro invariavelmente, muito talvez no afã de salvaguardar uma certa regularidade rítmica em seus versos, que no geral são bem variáveis.

¹⁰ Formado, obviamente, não pela sucessão de um longa e duas breves, mas sim de uma tônica e duas átonas ao longo de todo o verso.

dado acima¹¹, tem sofrido algumas críticas¹² em razão de sua suposta monotonia, decorrente da presença de um ritmo único e imutável, não obstante se reconheça também muitas vezes o caráter encantatório e quase hipnótico do verso núnico, marcado por uma sonoridade marcial e solene muito adequada, por sinal, ao tipo de poesia épico-guerreira que pretende figurar.

Por essa razão, baseando-se no já consagrado modelo de Nunes de tradução do hexâmetro antigo, mas buscando diversificá-lo por meio da aceitação de substituir sequências ternárias dactílicas por outras binárias trocaicas¹³, ao menos do primeiro ao quarto pé¹⁴, Gonçalves nos apresenta uma tradução que prima por uma sonoridade singular, de ritmo rico e variável, capaz de reconstituir para o leitor moderno uma experiência única de estar diante de um texto que não apenas instrui mas deleita e encanta os ouvidos, tal como o próprio Lucrécio desejou para a sua obra¹⁵. Vejamos como exemplo disso a tradução dos cinco primeiros versos do poema, acompanhados do texto original, pertencentes ao proêmio do *Sobre a natureza das coisas* em que se dedica um hino à deusa Vênus, identificada como um símbolo mesmo da própria força criadora da natureza que dá início ao aparecimento da vida (LUCRÉCIO, 2021, p. 26-27):

ānĕādŭm ġĕnĕtrĭx, // hŏmĭnŭm dĭvŏmquĕ vŏlŭptās,
ālmā Vĕnŭs, // cāĕlĭ sŭbtĕr // lābĕntĭā sĭgnā
quāĕ mārĕ nāvĭġĕrŭm, // quāĕ tĕrrās frŭġĭfĕrĕntĭs
cŏncĕlĕbrās pĕr tĕ quŏniām // ġĕnŭs ōmne ānĭmāntŭm
Cŏncĭpĭtŭr vĭsĭtque ĕxŏrtŭm // lŭmĭnā sŏlĭs.

¹¹ Como exemplo desse verso, citamos aqui a linha inicial da *Iliada* traduzida por Nunes: “**C**anta-me a **c**ólera, ó **d**eusa, **f**unesta, de **A**quiles Pelida”. Nela, pode-se observar em negrito as sílabas tônicas, sempre seguidas de duas átonas, formando como que cinco pés dáctilos em sequência. O último pé, seguindo as regras prosódicas próprias da métrica portuguesa, pode acabar em palavra oxítone, paroxítone ou proparoxítone indiferentemente, haja vista em nossa língua só contarmos as sílabas do verso até a última tônica.

¹² Dentre as principais, podemos destacar a de Haroldo de Campos, que refugava em Nunes o seu pretensão prosaísmo, advindo, talvez, da extensão alongada de seu verso, crítica essa que foi rebatida por João Ângelo de Oliva Neto, no ensaio introdutório da reedição da *Eneida* traduzida por Carlos Alberto Nunes.

¹³ Tendo em vista que o critério de equivaler longas por tônicas impossibilita a utilização em português de pés espondeus, já que pela prosódia de nosso idioma é praticamente impossível pronunciarmos duas ou mais sílabas tônicas num mesmo jato sonoro, sem que uma delas perca a sua tonicidade ou se torne, ao menos, subtônica, a única maneira de variar o modelo núnico de um hexâmetro holodactílico é admitir a utilização do que seriam pés trocaicos em português ao largo de todo o verso, formados então de uma tônica e uma átona. Todavia, informa-nos Gonçalves, em sua introdução ao poema (2021, p. 22), da possibilidade de que numa performance musical esses mesmos pés trocaicos possam ser cantados como espondeus de pleno direito, por um processo de alongamento da sílaba átona.

¹⁴ Já que por respeito à referida cláusula hexamétrica evitou Gonçalves em todos os versos a presença de um quinto pé troqueu, de modo a permitir também uma regularidade rítmica em meio às tantas possibilidades de variação. Da mesma forma, buscou-se evitar para todos os versos terminações agudas ou esdrúxulas, a fim de assim simular o último pé trocaico ou espondeico do hexâmetro antigo.

¹⁵ Vide a célebre passagem do *De rerum natura* (I, v. 921-950) em que Lucrécio expõe o seu programa de educar o seu público nos ensinamentos epicuristas através do doce mel das Musas, que é a poesia, tal como um médico que para curar uma criança impróvida lhe ministra um amargo remédio em taças embebidas em flavo mel, a fim de que elas, não percebendo o engano, sejam curadas de seus males.

Mãe dos Enéadas, ó// volúpia dos homens e deuses
Alma Vênus, // que sob os astros// nos céus deslizantes
Tu, que os navígeros mares, // frutíferas terras frequentas,
Toda a espécie dos animais // foi por ti no princípio
Concebida e avistou // os luzeiros do sol oriente.

Nos versos acima, apresentamos a escansão do texto latino, com destaque em negrito para os respectivos ictos, que eram os tempos marcados do hexâmetro. Já para o texto traduzido em português, preferimos apenas sinalizar igualmente em negrito os ictos em que recaíam os acentos tônicos do verso. Para possíveis elisões ou sinalefas, tanto no texto latino quanto na tradução, nos valem do símbolo ꞑ, para representar a ligadura de vogais diferentes numa mesma sílaba. Por essa escansão, é possível perceber todo o esforço do tradutor para recriar ritmicamente o hexâmetro latino em nossa língua. Apesar de ser evidente não ter sido sua preocupação manter a mesma marcação do original, alguns versos, como o primeiro e o quarto, espelham quase que a mesma estrutura rítmica do latim, salvaguardadas as devidas diferenças que distinguem os dois sistemas prosódicos e, por consequência, os seus ritmos. Os demais, mesmo que mais afastados, mantêm uma cadência fluente, graças sobretudo à utilização das sequências binárias trocaicas, que quebram a monotonia e evitam o engessamento do ritmo, como certas vezes se pode notar nas traduções de Nunes¹⁶.

Há também um cuidado da parte do tradutor por, na medida do possível, preservar a estrutura e a ordem das palavras do original, o que o faz recorrer à já mencionada literalidade em sua tradução, como quando opta por verter termos do latim por seus correspondentes exatos em português: *voluptas* por “volúpia”; *alma*– adjetivo que significa nutriz– por “alma”, que em português tem o mesmo sentido; *navigerum* por “navígero”; ou *genus omne animantum* pela expressão “toda a espécie dos animais”.

Também percebemos em outras passagens de sua tradução, embora nem sempre com a mesma frequência que no original, a preocupação de se recuperar certos efeitos sonoros do texto

¹⁶ No entanto, é preciso notar que nas traduções de Nunes essa tão propalada monotonia é possivelmente dirimida, como bem o atesta NETO (2014, pp. 197-200), se o leitor permanecer atento para o uso da cesura da parte desse tradutor (que consiste numa curta pausa na prolação do verso capaz de dar variabilidade à leitura do mesmo, evitando o enfado de um ritmo martelado e repetitivo). No hexâmetro antigo, e também na sua adaptação núnica, há pelo menos três tipos de cesura: a chamada pentemímera, que incide após o icto do terceiro pé, quando masculina, ou depois da primeira breve desse mesmo pé, sendo ele dáctilo, recebendo o nome de cesura feminina; a trimímera, que aparece após a primeira longa do segundo pé; e a heptemímera, que acontece depois do icto que abre o quarto pé. Essas duas últimas, por sinal, podem em geral ser empregadas juntamente. Há também, por fim, a chamada diérese bucólica, que consta de uma pausa entre o quarto e o quinto pé, responsável por cindi-los, muito usada pelos poetas bucólicos gregos (eis a razão de seu nome), mas também já empregada desde Homero e Hesíodo. Dessa maneira, caso o leitor atente, na recitação do verso núnico, para essa particularidade, será possível observar uma certa variabilidade rítmica e sonora que impede o engessamento do metro e a desagradável monotonia na leitura.

lucreciano, como o emprego constante das aliterações, que no *De rerum natura* parece ser uma das marcas que evidenciam a proposta poética do autor de fazer do prazer estético uma via para a contemplação dos mistérios do universo e das leis naturais¹⁷. Veja-se o exemplo do verso 106 do livro I: “**fortunasque tuas omnis turbare timore**”, vertido como “e perturbar com **temores** todas as **tuas** fortunas”. Tanto no original latino quanto em sua tradução é possível perceber a aliteração da consoante oclusiva dental surda [t], que parece reforçar o sentido do verso de uma perturbação, sonora e semântica, por seu caráter explosivo e disruptivo, como a pôr obstáculos na prolação natural das palavras, na ordem interior do espírito do aprendiz, causada pelos terríveis ditos (*terriquois dictis*) dos vates sobre a morte e a vida de além-túmulo, recurso esse que acresce sentido ao texto e enriquece tanto o original quanto a sua tradução.

No entanto, essas mesmas escolhas de Gonçalves pela substituição das sequências homogeneamente dactílicas empregadas por Nunes por outras trocaicas, até ao quarto pé, responsáveis por conferir vivacidade e dinamismo ao seu hexâmetro, também suscitam, e é preciso que se diga, certas dificuldades na leitura e recitação dos versos para leitores pouco versados nos sistemas de metrificação antigos, e esse parece ser o principal ônus advindo de sua proposta. Em Nunes, a cadência dactílica flui com mais naturalidade, tendo em vista a sua regularidade, muitas vezes encantatória ao ouvido, e na medida que o leitor seja informado das características mais salientes deste verso, é muito provável que ele facilmente consiga lê-lo e atentar para as suas particularidades sonoras. Para tanto, parece ter ajudado o fato de o tradutor maranhense ter adotado uma medida fixa para o seu hexâmetro, o que faz com que sua tentativa de adaptação desse verso antigo ao português soe mais próxima do nosso sistema métrico-prosódico, ainda que tal verso se constitua para nós como um metro bárbaro¹⁸.

Muitas vezes, nos perguntamos em nossa leitura se, para um leitor comum, que pouco conhecimento teria das características rítmicas imbricadas na poesia lucreciana, seria fácil perceber a sonoridade de versos como este “**junta os fragmentos e os arbustos todos das selvas**”, no qual a acentuação tônica recaindo sobre sílabas naturalmente átonas, como o artigo definido “os”, constituiria, talvez, um empecilho, ou ao menos uma dificuldade a

¹⁷ A saliente preocupação lucreciana com a elaboração da melopeia em seu canto, por meio da exploração dos mais variados recursos sonoros, como aliterações e assonâncias, o ritmo e outros, aliada a um sofisticado desenvolvimento da fanopeia em seus versos, caracterizada pela utilização de imagens que tornem palpáveis e visíveis os fenômenos físicos de caráter microscópico explorados e explicados no poema, parece ser um dos traços distintivos de sua obra. De tal modo, todo aquele que almeje realizar uma tradução poética do texto lucreciano deverá levar tais questões em consideração, buscando recriar tais efeitos dentro das possibilidades da língua de chegada.

¹⁸ Diz-se dos versos que têm mais de doze sílabas poéticas.

mais, para a devida fruição estética da leitura do texto¹⁹. Em Nunes, graças à maior regularidade do ritmo, por si só mais visível e perceptível do ponto de vista sonoro, tais problemas mui facilmente poderiam ser contornados, sem provocar maior estranhamento ao leitor desavisado²⁰. Contudo, se mencionamos tais problemas, não é com o intuito de meramente criticar ou anular as qualidades e o engenho da tradução de Gonçalves, muito bem-vinda, por sinal, como uma alternativa válida para a discussão dos métodos de adaptação das medidas antigas ao português, mas tão somente para atestar as dificuldades que envolvem esse próprio processo adaptativo.

No que toca, por sinal, a essas questões propriamente de adaptação dos sistemas métricos da Antiguidade, uma das propostas de Gonçalves que nos parece problemática é a de, por respeito à chamada cláusula hexamétrica, não admitir um final senão grave para o sua versão do hexâmetro em português²¹. Por tal exigência, terminações agudas²² ou esdrúxulas²³ estão previamente excluídas da conformação deste metro em sua transposição vernacular, coisa jamais praticada por Nunes, ainda que em fim de verso fosse mais natural nas traduções deste último as terminações graves, como é, aliás, mais comum em português²⁴. Tal escolha da parte de Gonçalves dá-se, segundo cremos, por duas razões: em primeiro lugar, por buscar espelhar com isso a terminação do sexto pé trocaico ou espondaico do hexâmetro antigo, findando seu verso sempre por uma célula binária; em segundo, por assim manter em certa medida uma regularidade rítmica ausente de todo restante do verso, devido à preferência do tradutor pelo dinamismo sonoro e a variedade de um verso livre, alcançada na substituição das unidades ternárias por binárias nos quatro primeiros pés. Tal regularidade facultaria, por sua vez, ao leitor a percepção, em meio a tantas possibilidades variáveis de combinações entre dáctilos e troqueus, de um esquema rítmico fixo, ao final do verso, importante para a distinção auditiva de uma cadência hexamétrica numa língua desprovida de quantidades como a nossa.

Contudo, pensamos que essa insistência em produzir finais graves em cada verso, ainda que não traga prejuízos ao trabalho propriamente de tradução do texto original, pode revelar certa

¹⁹ Dificilmente, um verso como esse posto acima poderia ser lido sem uma escansão prévia, o que certamente dificulta em certo sentido a apreciação desse tipo de tradução. Como se sabe, para um leitor minimamente versado em nosso sistema métrico tradicional, que é geralmente o tipo de leitor a quem se espera dirigir uma tradução poética desse tipo, não seria tão difícil perceber de ouvido e naturalmente os acentos tônicos principais de um verso decassílabo, sáfico ou heroico, ou de um alexandrino, por exemplo, mas o mesmo não se passa com o metro empregado na presente tradução. É evidente que tudo isso não inviabiliza sob nenhum aspecto a proposta de Gonçalves nem a de nenhum outro tradutor que busque adaptar ao português os esquemas métricos antigos, mas não deixam esses problemas de constituir um desafio a quem se lance a tal empreitada

²⁰ Veja-se como soa natural este verso núnico que abre o canto V da *Iliada*: “**Palas Atena**, a donzela de **Zeus**, em **Diomedes infunde** (...)”. Nele, a sucessão de tônicas e átonas não oferece qualquer dificuldade ao leitor, que poderá, mesmo sem conhecer a fundo as particularidades prosódicas desse metro, ler com naturalidade tal verso.

²¹ Que é quando o verso termina em palavra paroxítona.

²² Verso terminado em palavra oxítona.

²³ Verso terminado em palavra proparoxítona.

²⁴ Já que em nosso idioma temos mais palavras paroxítonas que oxítonas e proparoxítonas.

incompreensão dos critérios métrico-prosódicos próprios da língua portuguesa, por não levar em conta a já consumada lição dos principais metricistas de nosso idioma sobre a indistinção, para efeito de ritmo, das terminações graves, agudas ou esdrúxulas²⁵, porquanto não entre na contagem do metro a(s) sílaba(s) átona(s) final(is) do verso²⁶. Com isso, a fim de manter uma mera correspondência visual com a forma do hexâmetro latino, perdem-se de vista as características próprias e as especificidades da língua a que se vai traduzir, o que não nos parece ser o caminho mais seguro para o efeito de recriação que se busca alcançar.

Além disso, chamamos a atenção para a possibilidade, rejeitada por Gonçalves, de se valer em sua tradução de um quinto pé trocaico na constituição do hexâmetro vernáculo, quando necessário, especialmente para se manter fiel às preferências do autor, que em poucas ocasiões produziu hexâmetros com o quinto pé espondeu²⁷. De toda forma, sabemos bem, e já expomos aqui, os motivos, bem razoáveis a bem da verdade, que levaram o tradutor a não optar por tal possibilidade, haja vista o fato de que isso o levaria a abrir mão da cadência final dactílica no seu verso, tão importante para a manutenção de uma certa regularidade rítmica em meio a tantas variações.

De toda forma, as observações que fizemos acima sobre as escolhas do tradutor não desmerecem em nada seu trabalho, digno de admiração, por verter ao português, com o esforço de recuperar algo do encantamento poético do original, um dos textos mais importantes que nos foram legados pela tradição clássica. Ainda mais quando se tem em mente a parca fortuna crítica de que tal obra desfruta em língua portuguesa, especialmente em traduções. Fazemos votos aqui para que no futuro novas empresas tradutórias como essa de Gonçalves sejam empreendidas, no sentido de uma constante atualização da apreciação do texto lucreciano.

²⁵ Tais terminações, entretanto, mesmo que indiferentes, oferecem possibilidades diversas de sonoridade para o fim do verso, que por isso mesmo não poderiam ser de todo rejeitadas numa tradução que visa antes de tudo a recriação dos efeitos sonoros do original. Um verso de final proparoxítono dá-nos a impressão de uma dissonância, considerando-se o padrão acentual grave de nossa língua, ao passo que outro de final agudo nos transmite a ideia de incompletude. Vê-se, assim, que ambos esses efeitos, se bem aproveitados, poderiam enriquecer a tradução, mesmo que naturalmente nela se adotasse, em conformidade com os próprios parâmetros da língua portuguesa, preferencialmente a terminação grave. Lembremos que também em latim, a última sílaba do hexâmetro é indiferente, se breve ou longa, fato este que poderia, mais ainda, constituir uma analogia entre os dois sistemas a ser preservada na tradução.

²⁶ Desde meados do século XIX, pela influência do tratado de metrficação de Antônio Feliciano de Castilho, que adotamos o sistema de contagem francês, que leva em consideração para aferição da quantidade de sílabas de um verso até a última tônica. Antes disso, tínhamos como paradigma o mesmo sistema de contagem utilizado por línguas como o espanhol ou o italiano, que, tendo como padrão a terminação grave paroxítona, conta até à sílaba átona que sucede a última tônica, considerando como imperfeita mas admissível a terminação aguda, e contando como se apenas uma as duas sílabas átonas da terminação esdrúxula.

²⁷ Conforme Ceccarelli (LUCREZIO, 2002, p. 42), há menos de trinta ocorrências desse tipo de hexâmetro em Lucrecio, o que corresponderia a menos de 1% dos versos totais do poema.

Referências bibliográficas

- ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.
- CARO, Tito Lucrécio. **A natureza das coisas**. Tradução de Antonio José de Lima Leitão. Tomo I. Lisboa: Typographia de Jorge Ferreira de Matos, 1851.
- CARO, Tito Lucrécio. **Da natureza**. Os pensadores. Tradução de Agostinho Silva. 1. Ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.
- CASTILHO, A. F. De. **Tratado de metrificação portuguesa**: Seguido de considerações sobre a Declamação e a Poética. 4ª ed. revista e augmentada. Porto: Livraria Moré-editora, 1874.
- CECCARELLI, Lucio. **Prosodia y métrica del latín clásico**: con una introducción a la métrica griega. Traducción de Rocío Carande. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- CRUSIUS, Federico. **Iniciación en la métrica latina**. Versión y adaptación de Ángeles Roda. Barcelona: Bosch, 1987.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. L'hexamètre au Brésil: la tradition de Carlos Alberto Nunes. **Anabases – traditions et réceptions de l'Antiquité**. E.R.A.S.M.E, 20, pp. 151-164, 2014.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Tradução e ritmo: rêver le vers de Lucrécio. **Morus: Utopia e Renascimento**, v. 11, n° 1, pp. 183-197, 2016.
- GREENBLATT, Stephen. **A virada**: o nascimento do mundo moderno. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HESÍODO. **Trabalhos e dias**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. **Íliada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Hedra, 2011.
- LUCRÉCIO. **Da natureza das coisas**. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.
- LUCRÉCIO. **Sobre a natureza das coisas**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.
- LUCREZIO. **De Rerum Natura**. A cura di Lucio Ceccarelli. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2002.
- NETO, João Angelo Oliva. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teorias e repercussões. **Revista Letras**, Curitiba, n. 89, pp. 187-204, Jan./Jun. 2014.
- NETO, João Angelo Oliva; NOGUEIRA, Érico. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 13, pp. 295-311, 2013.
- VIRGÍLIO. **A Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VIRGÍLIO. **Georgiche**. Traduzione di Mario Ramous. 8° ed. Milano: Garzanti, 2015.