Sob a Batuta de Horácio: Metros Horacianos em Português, Alemão e Inglês

Érico Nogueira

Federal University of São Paulo

Gostaria de começar este estudo sobre certa fortuna de Horácio – ou, mais especificamente, sobre como Horácio enriqueceu o repertório métrico do latim e como o seu precedente foi seguido por diferentes poetas em diferentes línguas, inclusive brasileiros escrevendo hoje em português – refletindo sobre um passo de Paul Veyne no já clássico *Como se Escreve a História* (1971). A certa altura do ensaio, fazendo o panegírico de Michel Foucault, Veyne afirma que sua principal contribuição para a teoria e para a escrita da história foi a ênfase na *diferença* – isto é, a opção de Foucault por concentrar-se nas rupturas, na descontinuidade, na heterogeneidade, em suma, radical entre o presente do escritor e o passado que se escreve. Lembrando um adágio conhecido – tanto que é quase um clichê –, “O passado é um país estrangeiro”.

Bem, a esse conhecido e, digamos, clichesco adágio, contudo, eu responderia com estoutro, possivelmente mais adequado a um texto como este: *Est modus in rebus* – ou, como diz o vulgo, “Nem tanto ao mar, nem tanto à terra”. Pois a

constatação – óbvia, de resto – de que o passado é distinto do presente não pode, ou pelo menos não deve, nos cegar para a obviedade oposta, e por isso mesmo complementar, de que também são semelhantes; semelhantemente diferentes ou diferentemente semelhantes entre si, portanto, com o perdão do oxímoro.

Dessa maneira, a despeito das previsíveis torções e distorções que sofreu e vem sofrendo, é lícito que evoque a figura tão romana, em geral, e em particular tão augustana, do *poeta doctus*. Surgido, ou pelo menos celebrizado, na Alexandria dos Ptolomeus, o ao mesmo tempo bibliotecário e poeta, teórico e prático, juiz de poesia e fabricante de poemas, enfim, é – com todas as mudanças por que passou, repito – uma constante ou tipo ideal na história da literatura do Ocidente, que, se se encarna à perfeição num Horácio, num Petrarca ou mesmo num Eliot, aparece também, aqui e ali, desmilinguido e desfigurado.

Decadências à parte, o facto é que a especialização dos domínios ou esferas do saber em que Max Weber enxergava o próprio núcleo da modernidade levou boa parte dos poetas contemporâneos, nas Américas e na Europa, a refugiar-se na academia, e, como poetas-pesquisadores ou poetas-docentes, escrever uma poesia esotérica que segue de perto ou de longe alguns dos princípios teóricos de sua confraria particular – precisamente o meu caso. Ora, lembrando nossa ideia inicial, nem o fenômeno é de todo novo, nem deixa de ter lá a sua novidade, evidentemente: pois, se, por exemplo, as muitas “querelas de antigos e modernos” que se têm repetido ao longo da história da poesia mais refinada, subtil e erudita são prova mais que contundente de especialização extrema e de um como fechamento de poetas-especialistas em grupelhos diversos e via de regra opostos, a relação que esses grupelhos, do Romantismo em diante, têm mantido com a tradição, e a noção mesma de tradição e de cânone, parece que se tornaram mais problemáticas, questionáveis, arbitrárias até. Descrita nesses termos, soa como puro incômodo,

mas não se enganem – a situação pode ser bastante confortável. Nas palavras do poeta e bibliotecário Philip Larkin¹:

Não é nem de longe um exagero dizer que o poeta acedeu à feliz posição em que pode elogiar sua poesia no jornal e explicá-la na sala de aula, de maneira que o leitor se sente intimidado a abdicar do seu direito de consumidor – qual seja, o de dizer “Este eu não quero: me traga outro”.²

Enfim: toda essa conversa sobre relações entre passado e presente, e a deselegância, ademais, de “Eu isso, eu aquilo”, foi um desvio – ou um atalho – para chegar ao meu ponto: isto é, primeiro, que, o experimento de Horácio sendo ao mesmo tempo semelhante e diferente dos modernos que se lhe seguiram, como tal deve ser lido e considerado; segundo, que o espaço e o tempo do que direi sobre poetas de fora e de ontem é o Brasil de hoje, de maneira que o princípio e o fim do meu discurso – arquê e telos – é a observação ou constatação pessoal, embora não restrita à minha pessoa, de que ao menos parte da poesia brasileira contemporânea original e traduzida pode descrever-se como classicizante, filoclássica ou algo do teor, e nela Horácio é mais que um nome: é um princípio de composição; e, terceiro, por fim, que, sem ser exclusivo de Horácio, mas transmitido sobretudo por ele aos classicismos posteriores ao seu, esse princípio compositivo não é outro que a celeberrima imitação.

Assim, proponho um itinerário que percorra todos os três momentos ou aspectos do meu ponto tríplice, em sentido, porém, inverso ao em que acabo de o apresentar – isto é, começando com breve reflexão sobre o conceito e a prática da imitação na poesia da Europa e das Américas, e passando, depois, exatamente nesta ordem, à caracterização de uma possível tendência classicizante na poesia brasileira contemporânea e à consideração, enfim, de umas inovações métricas de Horácio e de dois poetas modernos que lhe

¹ Esta e todas as traduções referidas neste texto são de nossa autoria.

² Larkin (1983, 81).

seguiram o autorizado exemplo (no caso, Johann Heinrich Voss e Geoffrey Hill) – momento em que, tão detalhadamente quanto puder, discutirei questões técnicas como acentuação, cesuras e fins de verso em versos gregos, latinos, alemães e ingleses, claro está, mas também e *sobretudo* em sua tradução portuguesa, que procurarei justificar. Mãos à obra.

I.

Em instigante e eloquente trabalho apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP como tese de livre-docência – refiro-me a “Dos Gêneros da Poesia Antiga e sua Tradução em Português” – João Angelo Oliva Neto observa que o conceito grego de imitação, ao sair da Atenas de Platão e Aristóteles e aportar na Roma de Horácio, fez escala na Alexandria de Calímaco, onde o seu sentido primeiro se enriqueceu e se modificou: isto é, de imitação, principalmente, dos objetos, de ações humanas – de algo, em suma, que está no mundo, e que em última instância é extralinguístico ou extra-poético –, passou a ser *também*, e preponderantemente, imitação, vá lá, intrapoética ou intralinguística de paradigmas autorizados.

Bem, qual tenha sido a importância da teoria e da prática da imitação de modelos canônicos, em poesia, do arcaico Hesíodo ao neoclassicismo do século XVIII, todos sabemos e estamos cansados de saber – imitar era simplesmente o motor da fábrica poética, só isso, para usar metáfora industrial. Mas o que não sabemos assim tanto, e, se sabemos, olvidamos frequentemente, é que a ala ou seção literária da Revolução Francesa, a que soemos chamar Romantismo, se, por um lado, encareceu a originalidade, a singularidade, a em termos kantianos “saída do homem da menoridade que a si mesmo se inflige”³ e consequente libertação das autoridades que não

³ Kant (1784, 481).

pudesse racionalmente justificar, por outro não cancelou, não banuiu, não exterminou a antiga prática da imitação. Como ensina Rosado Fernandes em página exemplar que vale a pena aduzir integralmente:

Mimesis, imitatio, imitação, eis um termo cuja riqueza semântica passa despercebida ao leitor moderno, uma vez que desde há muito tempo o ato de imitar passou a ser conotado como reprodução ou cópia servil de um modelo. A própria moda intelectual da atualidade repudia qualquer imitação, pois todos pensam atingir certa originalidade e pensam que a originalidade, embora potencialmente ligada a modelos, a arquétipos, aparece como que flutuante e ligada ao artista que a criou. Daí a criatividade ser entendida como original, sem que jamais se macule com qualquer ideia de imitação. Cremos que esta noção romântica e recente, se atendermos à história do mundo, de originalidade, sempre existiu, só que existiu a paredes meias com a imitação, como processo em si, como forma de reproduzir artisticamente o real, ou como forma de aproveitar de modelos, para neles incluir algo de pessoal, inevitavelmente existente, quando provém de um artista criativo. Imitar significa, agora, para qualquer cultor das artes o mesmo que *plagiar*; significava contudo na Antiguidade e até o século XVIII, algo de diferente, de formalmente diferente, ainda que na essência tudo seja, antes e agora, profundamente o mesmo. Só o acidental mudou, como mudou a moda, como se alteraram os preceitos, que no mundo moderno parecem menos evidentes do que nos velhos cânones. Mudou a atitude, o que é significativo, mas não há dúvida de que os autores ou os artistas continuam a pertencer a escolas, continuam a escolher modelos – continuam a *imitar*, se a palavra e a noção, se o significante e o significado estivessem em uso, se os realistas ou os neorrealistas se reclamassem dos seus modelos, se os cultores do *nouveau roman* afirmassem a paternidade do seu discurso, se os que seguem cuidadosamente as estruturas narrativas de um James Joyce admitissem que claramente o *imitam*, sem que com isso o reproduzam e dele façam centões. Tudo isso passou; fala-se de “reescrita”, de “intertextualidade”, quando há um modelo evidente, como é o caso de Homero

para o *Ulysses* de Joyce, ou de Horácio para o Ricardo Reis de Pessoa, mas já não se fala de *imitação*. Na Antiguidade não era assim, nos tempos antigos, se assim podemos dizer, também não.⁴

Sábias palavras, sem dúvida – quando mais não seja, porque denunciam o óbvio: isto é, e insistindo na metáfora fabril, que, se a imitação não é mais todo o motor da produção e do consumo de poemas, nunca deixou de integrar suas engrenagens... Vale dizer, em termos mais exatos, que, deixando embora de ser o mais importante e *explícito* (essa é a palavra) critério de composição e apreciação de poesia, nem por isso a imitação caducou ou prescreveu. Muito pelo contrário: escamoteada sob os pseudônimos de “reescrita”, “intertextualidade”, “alusão”, “empréstimo”, “diálogo”, “influência”, etc. etc. etc. – o importante é um nome *up-to-date* –, a imitação, como no passado, original e criativa de modelos que, aí sim distintamente do passado, não estão estabelecidos nem dados de antemão, é expediente fulcral, nuclear, imprescindível, se não de todas, de muitas das obras que a Modernidade paradoxalmente vem considerando “clássicos modernos”. Além das que Rosado Fernandes menciona, quem ignora que os autos medievais são o modelo do *Fausto* de Goethe ou que a *Divina Comédia* está na base de *As Flores do Mal* de Baudelaire, por exemplo, para citar apenas as inescapáveis? Acho que ninguém.

Sendo assim, o que mudou entre a antiga e a moderna prática da imitação foi, primeiro, a natureza do cânone: ontem mais rígido e restrito, hoje mais flexível e mais aberto; segundo, o carácter explícito e obrigatório da imitação mesma, e sua função, dir-se-ia, pedagógica e diretora, tanto para aspirantes a poeta como para poetas consumados: hoje imitar (refiro-me à atividade consciente) é opção, e isso talvez explique a técnica

⁴ Rosado Fernandes (1986, 11-12).

sofrível e o paupérrimo cabedal de muitos poetas jovens... e não tão jovens. Vovô Horácio já dizia:

Cur ego, **si** nequeo **ig**|**nor**o|que, poeta salutor?

Ora, por **que**, se sou **néscio**|**e ign**aro, me **cham**am poeta?⁵

Finalmente, gostaria de terminar esta primeira parte do meu argumento com uma famosa passagem de Eliot, em que se distingue o poeta bom do ruim, o maior do menor, precisamente pela maneira de tomar emprestado, imitar, furtar o alheio e fazê-lo seu. Ainda que não fosse esta a sua intenção, tais distinções testemunham a constância da imitação criativa, na história da poesia antiga *e moderna*, já que basicamente repetem e refundem o arquifamoso conselho do venusino no tocante à “matéria de domínio público” que se pretenda fazer “de direito privado”... – todos sabemos: *Arte Poética* 131-135. Será mera coincidência – sobretudo se se nota que Eliot, para quem a imitação deve ser original, é original ele próprio em relação ao conselho que imita? A mim me parece que não. Mas vamos ao texto:

Um dos testes mais seguros [da maturidade e da grandeza de um poeta] é a maneira como toma emprestado. Poetas imaturos imitam [i.e., copiam servilmente]; poetas maduros furtam [ou seja, criativamente remodelam]; maus poetas deformam o de que se apropriam, mas os bons o transformam em algo melhor ou pelo menos diferente. O bom poeta funde o que pilhou numa singular unidade de percepção em última instância diferente da origem; o mau o mistura com o que não tem nenhuma coesão. [Finalmente,] o bom poeta costuma tomar emprestado a autores distantes no tempo, de língua estrangeira ou com interesses distintos dos seus.⁶

⁵ Hor., Ars 87.

⁶ Eliot (1921, 114).

Retenhamos a ideia final – imitar (ou pilhar) autores longínquos no tempo, no espaço ou na poética mesma – e passemos adiante.

II.

A fim de identificar e descrever a parte filoclássica do todo mais ou menos heterogêneo chamado “poesia brasileira contemporânea”, vou me valer de uma teoria – a dos polissistemas – que o estudioso israelense Itamar Even-Zohar vem desenvolvendo e aperfeiçoando desde a distante década de setenta, a partir de sugestões da dita linhagem dinâmica ou funcionalista do formalismo russo: principalmente Chklóvski, Tynianov e Ejxenbaum.

Em termos bastante resumidos – e simplificados –, trata-se de fazer justiça ao fator “tempo”, considerando, a par e par dos sincrônicos, também os elementos diacrônicos, ao buscar-se uma descrição acurada das estruturas que integram e regulam o sistema literário (sempre plural: daí *polissistema*) num lugar e num momento precisos.

Assim, escapando de tudo o que é sociologismo rasteiro, Even-Zohar (1990) pôde enriquecer e expandir em muito o raio de ação do estruturalismo mais rigoroso e – por que não? – científico, granjeando-lhe a possibilidade, ou antes a necessidade, de *correlacionar* (a via aqui é de mão dupla) o polissistema literário, em geral, e em particular o poético que nos interessa, com outros polissistemas da cultura eventualmente em causa: o filosófico; o econômico-social; o político – por exemplo.

Mas fica a pergunta: Do sem-número de elementos passíveis de observar-se no domínio da literatura, quais seriam os axiais, ou, pelo menos, os mais aptos a compor um modelo teórico suficientemente amplo e exato desse domínio – um modelo, portanto, capaz de lhe mapear e detalhar o funcionamento interno, e as principais relações com contradomínios quaisquer? Ora, se a descrição que Jakobson pretende aplicável a toda comunicação

verbal tem qualquer validade científica – fazer ciência em sentido forte: meta do formalismo russo que Even-Zohar atualiza e mantém –, nada mais racional do que adaptar essa descrição ao caso específico da comunicação literária, sendo esta, como é, uma instância particular da verbal pura e simples. Dito e feito: partindo de Jakobson, eis o modelo de Even-Zohar e as palavras com que o descreve:

INSTITUIÇÃO [contexto]
 REPERTÓRIO [código]
 PRODUTOR [remetente]-----[destinatário] CONSUMIDOR
 MERCADO [canal]
 PRODUTO [mensagem]

Neste caso, um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO fabricado por um PRODUTOR, mas, a fim de que o “produto” (por exemplo, o “texto”) efetivamente se produza, é preciso haver um REPERTÓRIO comum, cujo emprego é determinado por alguma INSTITUIÇÃO. Também deve haver um MERCADO em que essa mercadoria circule. Não se pode descrever isoladamente o funcionamento desses fatores, e suas relações observáveis dão-se em todos os possíveis eixos desse esquema.⁷

Muito bem: se, pois, atribuindo um valor específico às variáveis acima, eu puder fornecer uma descrição minimamente satisfatória da que chamei tendência classicizante ou filoclássica na poesia brasileira contemporânea, ficam provadas e justificadas, primeiro, a eficácia de nosso modelo teórico, segundo, a existência mesma dessa tendência, se não incondicionalmente ou “em si”, ao menos condicionada a um modelo teórico eficaz. Para tanto,

⁷ Even-Zohar (1990, 34).

contudo, é preciso fazer umas observações preliminares, e definir mais exatamente nossos conceitos principais:

- 1) *Tendência classicizante*: procedimento ou traço mais ou menos comum a um grupo significativo de poetas, segundo o qual se apropriam da forma (técnicas, ritmos) e do fundo (motivos, tropos) da poesia latina e grega, em particular, e, em geral, da dos chamados classicismos e neoclassicismos subsequentes.
- 2) *Imitação*: em termos resumidos, a apropriação do fundo e da forma, que acabamos de mencionar; mais detalhadamente, a (no jargão de Even-Zohar) *interferência* de um repertório dito clássico em outro que, ou porque jovem, ou pobre, ou porque passa por alguma crise, se vê na contingência de firmar-se, enriquecer-se ou alterar-se exatamente mediante essa interferência – conceito que, pois, o de interferência, abarca a imitação propriamente dita (isto é, a preconizada nas antigas poéticas e retóricas), o furto de T. S. Eliot e a transcrição de Haroldo de Campos (1992⁴), por exemplo, e põe a poesia original e a traduzida como que em pé de igualdade.
- 3) *A fatia filoclássica do bolo poético brasileiro contemporâneo*: poemas originais expostos à interferência do legado clássico, e traduções poéticas desse legado.

Feito isso, partamos agora para a descrição efetiva. Diferentemente do que acontecia há trinta ou mesmo há vinte anos quiçá, o PRODUTO “poesia clássica original e traduzida em português” parece que está em voga, porquanto o evidente prestígio de que hoje gozam as traduções de Manuel Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes, Haroldo de Campos, Jaa Torrano, Trajano Vieira e João Angelo Oliva Neto, entre outras, – aliado, esse prestígio, ao da poesia original dos clas-

sicizantes Alexei Bueno, Paulo Henriques Britto, Alberto da Cunha Melo, Bruno Tolentino e Gerardo Mello Mourão (a lista não é exaustiva) – é indício mais ou menos seguro, creio eu, de que esse produto circula no MERCADO e é procurado pelo CONSUMIDOR, a quem o PRODUTOR se remete. Sancionada por universidades, imprensa, academias de letras e galardões literários – por tudo, enfim, que integra a chamada INSTITUIÇÃO –, a fabricação de poesia classicizante, no Brasil de hoje, se caracteriza pelo uso de *matéria* clássica, claro, que é o traço mais saliente das empresas do jaez: o que, porém, não é um traço muito saliente delas, por seu turno, e a meu juízo distingue umas recentíssimas manifestações da tendência ora em pauta, é o uso da *métrica* latina e grega, que, ao lado de outros expedientes elocutórios, compõe, com a referida matéria, o grosso do REPERTÓRIO clássico ontem, hoje e sempre à disposição.

Ufa! – com isso de métrica chego ao terceiro aspecto e ao cerne deste texto, afinal, cujo título “Sob a Batuta de Horácio”, fazendo do poeta compositor e regente, prometia uma consideração mais sistemática de como uns intérpretes seus, de lugares, períodos e línguas diversos, têm respondido a essa regência e executado sua música... Promessas à parte, a esta altura o meu circunlóquio se explica: pois a sala de concerto, por assim dizer, onde essa música é lida, tocada e ouvida não é outra que um novo desenvolvimento da tendência classicizante que acabo de caracterizar, o qual, numa palavra, consiste na aclimação de metros latinos e gregos ao português. No caso da poesia traduzida, essa como última floração é representada principalmente pela reavaliação positiva de Carlos Alberto Nunes⁸ e suas traduções da *Ilíada*, *Odisseia* e da *Eneida* – e, mais ou menos em sua órbita, pelo Píndaro de Leonardo Antunes (2012), o meu Teócrito (2012) e – *voilà!* – o Horácio lírico de Guilherme Gontijo Flores (2014), entre outros, todos três

⁸ Cf. Oliva Neto; Nogueira (2013).

apresentados ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP como teses de doutoramento. Já no que toca à poesia original, me ocorrem por ora os ritmos hexamétricos de João Filho em *A Dimensão Necessária* (2014) e os milhares – sim, milhares – de hexâmetros vernáculos compostos à maneira de Klopstock pelo jovem e infelizmente inédito poeta brasílo-germânico Gregório Barbosa Souza – além de meus próprios experimentos com o hexâmetro de Virgílio e com células métrico-rítmicas inspiradas em estrofes de Horácio encontráveis em *Poesia Bovina* (2014).

Bem: chega do que pode soar uma inconveniente *apologia pro poetica mea* e vamos logo (ou finalmente) ao que interessa.

III.

Escrito por um dos mais importantes e ativos protagonistas das relações entre romanos e gregos, o exórdio das *Tusculanas* testemunha uma espécie de “angústia da influência”, digamos assim anacronicamente, e, conquanto teime em ostentar que não, trai um sub-reptício sentimento de inferioridade do conquistador romano, no tocante às letras e as artes gregas em geral. A história é manjada – e nas igualmente manjadas palavras de Horácio diz-se assim:

Graecia capta ferum | uictorem **cepit et artis**
intulit agresti Latio.

Grécia, a cativa, o feroz | vencedor **cativou** – e as **artes**
introduziu no **agreste Lácio**.⁹

Ora: se pudermos, então, partindo do mote de Cícero em sua formulação horaciana, glosar aqui a já mencionada teoria da interferência de polissistemas literários relativamente centrais sobre os ocasionalmente periféricos (que podem ser jovens,

⁹ Hor., Ep 2.1.156-7.

pobres, estar em crise, ou todas as anteriores – é bom lembrar), abriremos um terreno mais ou menos seguro, me parece, sobre que construir nossas comparações entre Horácio, Johann Heinrich Voss, Geoffrey Hill e a novíssima voga filoclássica da poesia brasileira, haja vista que, como nos revela uma breve e compulsória relação de certas obras-chave e suas respectivas datas de publicação, tanto o sistema poético de Horácio em relação ao grego, quanto o de Voss comparado ao francês e ao inglês, e o brasileiro no tocante ao hispano-americano, ao norte-americano e ao europeu ocidental, se encontram sim, de uma maneira ou de outra, em situação de relativa inferioridade – raciocínio este, enfim, que, ao menos a julgar pelo incisivo *A Sinking Island*, de Hugh Kenner, publicado em 1988, se aplica também ao antigo (e antiquado) sistema poético inglês – o de Hill – ao lado do americano, considerado pujante, diversificado e vivamente atual. (A onnipresença de Pound – e, mais que a dele, a de Eliot – na poesia e nos ensaios de Hill parece confirmar o juízo de Kenner.) Bem, vamos lá.

Considerando, pois, como disse, algumas obras-chave da poesia latina, alemã, inglesa e brasileira, e a relação que mantêm com modelos clássicos ou tradições concorrentes, noto uma semelhança entre o tempo de Horácio e o de Voss, por um lado, e, por outro, entre a Inglaterra e o Brasil atuais.

Com efeito, tanto os esforços de Horácio para aclimatar a lírica grega ao latim como as traduções horacianas de Voss precedem, em poucos anos, a publicação do maior monumento poético da respectiva língua, já que os primeiros três livros das *Odes* foram publicados em 23 a. C. e a *Eneida* de Virgílio pouco depois de 19 a. C., enquanto o primeiro volume das *Obras de Quinto Horácio Flaco* de Voss apareceu em 1806 e a primeira parte do *Fausto* de Goethe em 1808... Essas são as datas, esses são os factos; – ora, sem nem sugerir nem muito menos postular qualquer mecânica relação causal entre Horácio e Virgílio, Voss e Goethe, não me parece de todo descabido dizer que as

mais altas realizações da poesia latina e da alemã se inserem em ambiente e situação bem mais amplos, de ativa apropriação, aclimatação, *imitação* do legado grego, no caso do latim, e, no do alemão, dos legados grego e latino, principalmente. Já quanto à semelhança da poesia que se vem fazendo na Inglaterra com a que no Brasil se vem fazendo hoje, observo primeiro que, tanto lá como cá, há quem julgue um poema classicizante como o auge e cúmulo dessa poesia, no século XX – refiro-me a “Four Quartets” de T. S. Eliot e “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade; segundo, que, atingido esse cúmulo e auge entre os anos quarenta e cinquenta daquele século, seguiu-se-lhe um período de relativo declínio; e, terceiro e por último, que, a fim de remediar esse declínio relativo – isto é, um robusto polissistema em crise, no caso do inglês; e um polissistema em crise, pobre e jovem, no caso do brasileiro –, volta-se sempre e de novo e mais uma vez aos clássicos.

Dessa maneira, supondo seja possível tirar conclusões mais gerais dos exemplos demasiado particulares que acabamos de referir, eu diria que a imitação do legado clássico, tendencialmente e no mais das vezes – não se trata de uma “lei da história literária”, observe-se –, bem, a imitação ativa e criativa do legado clássico parece acompanhar, em muitas circunstâncias, seja o movimento ascendente, que leva e eleva uma tradição poética à plena realização – e nesse caso ela é uma força propulsora –, seja o movimento descendente, que dilapida e degrada a conseguida excelência – e aí ela é uma força de reação. O que de certa maneira parece corroborar a sentença de Kant – paradoxalmente, como o seu paradoxal século XVIII, o pai da mais radical modernidade, em matéria de ética e de metafísica, e o mais implacável defensor do classicismo, em matéria de arte –, segundo quem (1974, §32) o juízo de gosto, porque não se define por conceitos e prescrições universais e necessários, é o que mais necessita do exemplo daquilo que, no desenvolvimento da civilização, tem recebido mais longo assentimento. Ou, em outras palavras, sejam

tempos de abundância ou de penúria, os clássicos são sempre os clássicos – e ajudam a discernir o que presta do que não presta.

Enfim: adaptando para a poética comparada um famoso par de conceitos nascidos e criados no seio da filologia – refiro-me aos de história externa e história interna de uma língua qualquer –, isso é tudo o que eu gostaria de dizer sobre a história externa dos experimentos métricos de Horácio, e sua relação com os de Voss, Hill, e também de alguns brasileiros. Sendo assim, resta-me, então, falar um pouco de sua história interna, em que é preciso entrar na minúcia e como que na filigrana da composição – para o que, neste caso, com o fito de exemplificar a poética brasileira de tendência classicizante, permito-me utilizar minhas próprias traduções dos poemas que vamos ler.

1) Começemos com um fragmento de Alceu e sua tradução, recriação ou imitação horaciana, ambos acompanhados de traduções portuguesas que tanto quanto possível buscam reproduzir o original (no grego e no latim, as longas estão em negrito; no vernáculo – como também em inglês, conforme se verá –, em negrito estão as tônicas e algumas subtônicas, e em itálico, as sílabas acentuadas pela posição ou, na terminologia de García Calvo [2006], pelo engaste rítmico em que se encontram; tanto lá como cá, as sinalefas, elisões e sinéreses vêm sublinhadas).

ALCEU, <i>Fragmento</i> 338 (ed. Campbell, 1982)	ALCEU, <i>Fragmento</i> 338 (trad. Nogueira, 2015)
<p>ὔει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας χέιμων, πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ρόαι... ἐνθεν</p> <p>κάβαλλε τὸν χέιμων', ἐπὶ μὲν τίθεις πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδεως μέλιχρον, αὐταρ ἀμφὶ κόρσα μόλθακον ἀμφὶ βάλων > γνόφαλλον.</p>	<p>Dilúvio de Zeus – <u>o éter</u> imensamente desaba, e as corren̄tes se congestionaram donde</p> <p>Desaba? – dá de <u>ombros</u>, e repõe então o fogo e <u>a granel</u> vinho na copa, amigo, <u>melífluo</u>: e <u>à roda</u> já das têmporas mole <u>uma fita</u> <u>ao redor</u> amarra.</p>

Horácio, <i>Ode</i> I 9 (ed. Klingner, 1959)	Horácio, <i>Ode</i> I 9 (trad. Nogueira, 2015)
Vides ut alta stet niue candidum Soracte nec iam sustineant onus siluae laborantes geluque flumina constiterint acuto?	Percebes a ne ve alta que está no branco Soracte? que não mais lhe sustêm o fardo os bosques a tremem? que o gelo congestionou , afiado , os rios?
dissolue frigus ligna super foco large reponens atque benignius deprome quadrimum Sabina, o Thaliarche, merum diota .	Derrete esse frio , vai , e de lenha o fogo entulha ao repor – mas na amizade agora espreme o quadrienal sabino, ó Taliarco, licor da bota .
permitte diuis cetera, qui simul strauere uentos aequore feruido deproeliantis, nec cupressi nec ueteres agitantur orni .	Remete o restan te aos supernais : tão logo no pego os tufões brabo turbilhonantes abatam, nem cipreste nem tam- -pouco se agita o vetusto freixo .
quid sit futurum cras fuge quaerere et quem Fors dierum cumque dabit lucro adpone, nec dulcis amores sperne puer neque tu choreas ,	O que é do amanhã? Ah , não pergundes, mas os dias que te der a Fortuna põe no lucro e os (sabem a mel) amores nunca desprezes , rapaz , e os coros ,
donec uirenti canities abest morosa. nunc et Campus et areae lenesque sub noctem susurri composita repetantur hora ,	enquanto é da co ma inda distante a lenta canície. Eia, pois: Campo e igualmente praças e leves sob o breu sussurros mais uma vez na marcada hora ;
nunc et latentis proditor intumo gratus puellae risus ab angulo pignusque dereptum lacertis aut digito male pertinaci .	pois eia : e da esqui va índice – o riso grato – mocinha de lá da última das vielas e algum penhor roubado ao pulso ou a um seu dedo que mal resiste .

Comentários

- (a) Em grego e em latim, observo a possibilidade de não coincidência entre o acento natural da palavra e o acento rítmico do verso nas duas primeiras sedes do hendecassílabo – como em ὕει (1) e *u**ides*** (1) – e do eneassílabo alcaicos – como em μέλιχρον (6) e *si**lu**ae* (3); e, em latim, a absoluta regularidade da cesura na quinta sede, em comparação com a oscilação entre a quinta e a sexta, no hendecassílabo grego.

- (b) Em português, noto a dificuldade de reproduzir as três longas consecutivas na quarta, quinta e sexta sedes do hendecassílabo; a opção por ressaltar a regularização da cesura na quinta sede desse verso mediante uma tônica portuguesa; e, atendendo ao que ensina de Mattoso Câmara (1985) em pioneiro e autorizado estudo – a saber, que nossas sílabas postônicas têm força expiratória tendente a zero e assim pouco ou nada influenciam as sílabas precedentes –, bem como à difusa prática da recitação escolar de poesia antiga – que marca o último acento rítmico, não a última longa –, a possibilidade de fins de verso indiferentemente agudos, graves ou esdrúxulos, desde que a última tônica vernácula coincida com o último acento rítmico (não com a última sílaba) do latim ou do grego, de que, pois, legitimamente o português se exime de reproduzir todas as sílabas de um verso.

2) Leiamos e comentemos agora a cuidada tradução alemã de Johann Heinrich Voss dessa mesma ode:

HORÁCIO, <i>Ode</i> I 9	HORÁCIO, <i>Ode</i> I 9 (trad. Voss, 1806)
Vides ut alta stet niue candidum Soracte nec iam sustineant onus siluae laborantes geluque flumina constiterint acuto ?	Du siehst , wie glanzhell steht in getürmtem Schnee Sorakte, kaum noch unter der Flockenlast Der Wald sich aufringt , und von scharfer Kälte der laufende Bach erharscht ist.
dissolue frigus ligna super foco large reponens atque benignius deprome quadrimum Sabina , o Thaliarche , merum diota .	Den Frost zu lindern , häufe Gehölz dem Herd In reicher Stapel ; und , Thaliarchus , mild Gewähr' uns dein vierjährig Labsal Aus dem sabinischen Henkelweinkrug !
permitte diuis cetera , qui simul strauere uentos aequore feruido deproeliantis, nec cupressi nec ueteres agitantur orni .	Das andre lass du Himmlischen ! denn sobald Ihr Wink die Sturmwind ! auf dem zerwühlten Meer Gehemmt vom Ansturz , ruhn Cypressen , Ruhn ungeregt die bejahrten Ornen .

quid sit futurum cras fuge quaerere et quem Fors dierum cumque dabit lucro adpone, nec dulcis amores sperne puer neque tu choreas, donec uirenti canities abest morosa. nunc et Campus et areae lenesque sub noctem susurri composita repetantur hora, nunc et latentis proditor intumo gratus puellae risus ab angulo pignusque dereptum lacertis aut digito male pertinaci.	Was morgen annah t, meide vorauszuspäh n: Und welchen Tag auch gön net das Los, emp fah Ihn als Gewinn: nicht traute Liebe, Jüng ling, versch mäh , noch o du! den Reih ntanz, Die weil du blü hest, ferne des grau en Haar s Miss launen! Nun sei Kamp noch und Wandel bahn, Und leises Däm merungs geflü ster Gerne gesucht in bes proch ner Stunde ; Nun auch des Mägd leins, wo sie geheim sich barg , Verrä trisch holdes Lachen vom Winkel her ; Und Herzens pfand, dem Arm ent wend et, Oder, wie trotzig er tut , dem Finger .
---	--

Comentários

- (a) Observe-se a frequência com que o alemão – ou a perícia de Voss no trato com o alemão – consegue reproduzir as três longas consecutivas na quarta, quinta e sexta sedes do hendecassílabo alcaico mediante três tônicas alemãs. A despeito do espinhoso problema do espondeu, nessa língua – Klopstock (1989) costumava lastimar sua escassez (reclamava de barriga cheia) enquanto Voss (1831²) distinguia-lhe dois tipos –, o facto é que, segundo o primeiro, palavras e sílabas alemãs são longas quando exprimem ideias primárias [como em “Sturmwind”], e quando exprimem ideias secundárias [como a desinência do nominativo em “holdes”, que, sem embargo, tratando-se de sílaba fechada, Voss considerava longa] são curtas.

3) Finalmente, um trechinho de uma ode sáfica de Horácio (IV 2) – só pra observarmos-lhe os principais característicos métrico-rítmicos – seguida de poema simplesmente magistral de Geoffrey Hill no mesmo metro (ambos acompanhados de traduções), com que me despeço e concludo.

<p>HORÁCIO, <i>Ode</i> IV 2, 25-32</p> <p>multa Dircaeum leuat aura cyncum, tendit, Antoni, quotiens in altos nubium tractus: ego apis Matinae more modoque,</p> <p>grata carpentis thyma per laborem plurimum circa nemus uuidique Tiburis ripas operosa paruus carmina fingo.</p> <p>Geoffrey Hill, <i>Odi Barbare</i> IV (2012)</p> <p>Have I cloned Horace or reduced myself to Weeping plasma? Never again so rightly, Not again those 'marvellous early poems' Lately acknowledged</p> <p>How the sea-lightning with a flash at hazard Cleft the lanterned yard into pelting angles. Had we been there, had you then turned towards me, By this remembered...</p> <p>Yo, my sad love, clad in our dark declensions; Never once more naked to the other given; Honey, milk, spices, of that night forgathered Lost in summation;</p> <p>Mirrors fading where the bright-brutish roses Held themselves royally akin to nature. Berkeley could have granted us our existence Had we but known him.</p> <p>Still suffices language its constitution; Solipsist somehow must acknowledge this. Not Quite enough said when what was said is nothing Granted recital.</p> <p>Here is my good voice; you may well remember Making up these things. It is what I do. Hark, Love, how cross-rhythms are at stake to purpos From the beginning.</p>	<p>HORÁCIO, <i>Ode</i> IV 2, 25-32 (trad. Nogueira, 2015)</p> <p>Grã lufada eleva o de Tebas cisne quando, Antônio, quer que demande a altura nublosíssima: eu, da matina abelha ao modo e à maneira,</p> <p>que com tanto suor o tomilho grato colhe, nos jardins e do rociado Tíbur logo ao pé 'scrupuloso limo odes lavradas.</p> <p>Geoffrey Hill, <i>Odi Barbare</i> IV (trad. Nogueira, 2015)</p> <p>Reproduzo Horácio ou não passo aqui de plasma em pranto? Nunca tão certo mais, nem os de ontem hoje reconhecidos grandes poemas.</p> <p>Qual marinho raio, rajando ao léu, en- -carquilhou com quinas o horto claro. Ah nós dois ali, ah se tu me olhasses, fotossensível.</p> <p>Veste, amor, vai, nossas flexões funéreas; nu jamais ninguém se entregou a alguém; leite, mel, mostarda naquela noite vindo, se foram;</p> <p>'spelhos murcham – há claro-escuras rosas regiamente postas ao natural; Berkeley afiançava e existiríamos se o conhecêssemos.</p> <p>Inda basta à língua sua compleição; mesmo o solipsista o confessa (ou quase). Não se disse muito se não se disse num recital.</p> <p>Minha voz é esta; quicá te lembres de isso pôr com aquilo. É o que faço. Escuta como, amor, em mira há cruzados ritmos desde o começo.</p>
---	---

Comentários

- (a) Em latim, embora o trecho escolhido o não patenteie, o hendecassílabo sáfico admite cesura na sexta sede,

que, não obstante, é muito mais rara que a cesura na quinta.

- (b) Em português, ressaltar a dificuldade de reproduzir as três longas consecutivas na terceira, quarta e quinta sedes do hendecassílabo sáfico.
- (c) Em inglês, valendo-se do que Gerard Manley Hopkins (2003) chamou *sprung rhythm*, Hill é amiúde bem-sucedido em reproduzir as já mencionadas três longas em série mediante três tônicas inglesas.

É isso¹⁰.

Bibliografia

- Antunes, C. L. B. 2012. “Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro”. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Câmara Jr. J. M. 1985. *História e Estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão.
- Campbell, D. A. (ed.) 1982. *Greek Lyric. Sappho. Alcaeus*. Cambridge-MA / London: Loeb.
- Campos, H. 1992⁴. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Eliot, T. S. 1921. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Even-Zohar, I. 1990. “The ‘Literary System’”. In: *Polysystem Studies*: 27-44.
- Filho, J. 2014. *A Dimensão Necessária*. Ilhéus: Mondrongo.
- Flores, G. G. 2014. “Uma Poesia de Mosaicos nas Odes de Horácio: Comentário e Tradução Poética”. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

¹⁰ Gostaria de registrar o meu agradecimento ao crítico e tradutor britânico Chris Miller – tradutor inclusive do português, observe-se – pelo prestimoso auxílio que me ofereceu na tradução do poema de Hill.

- García Calvo, A. 2006. *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*. Zamora: Lucina.
- Hill, G. 2012. *Odi Barbare*. Thame: Clutag.
- Hopkins, G. M. 2003. *Major Poems and Sipiiritual Writings*. New York: Vintage Spiritual Classics.
- Kant, I. 1774. *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____. 1784. “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” In: *Berlinische Monatsschrift* 12: 481-494.
- Kenner, H. 1988. *A Sinking Island: The Modern English Writers*. New York: A. Knopf.
- Klingner, F. (ed.) 1959. *Quintus Horatius Flaccus: Opera*. Leipzig: Teubner.
- Klopstock, F. G. 1989. *Gedanken über die Natur der Poesie*. Frankfurt: Insel.
- Larkin, P. 1983. “The Pleasure Principle”. In: *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber and Faber.
- Nogueira, É. 2014. *Poesia Bovina*. São Paulo: É Realizações.
- _____. 2012. *Verdade, Contenda e Poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas.
- Oliva Neto, J. A. 2013. “Dos Gêneros da Poesia Antiga e sua Tradução em Poetuguês”. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Oliva Neto, J. A. & Nogueira, É. 2013. “O Hexâmetro Dactílico Vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes”. *Scientia Traditionis* 13: 295-311.
- Rosado Fernandes, R. M. (ed.) 1986. *Dionísio de Halicarnasso: Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Veyne, P. 1971. *Comment on écrit l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Voss, J. H. 1831². *Zeitmessung der deutschen Sprache*. Königsberg: Universitäts-Buchhandlung.
- _____. 1822³. *Des Quintus Horatius Flaccus Werke*. 2 Bänden. Braunschweig: F. Vieweg.