

A gramática
de Ausônio

Lusus linguae e recriação de poesia

JOSÉ AMARANTE

A gramática de Ausônio

Lusus linguae e recriação de poesia

aie
EDITORA

SALVADOR/BA
2023

Copyright © José Amarante

Projeto gráfico, capa e editoração
Fábio Ramon Rego da Silva

Ilustração da capa
Busto de Ausônio em bronze
Bertrand Piéchaud, 1997
Rue Ausone, Bordeaux

Coordenação editorial
Fábio Ramon Rego da Silva

Revisão
Luciene Lages Silva

Conselho editorial
Ana Thereza Basilio Vieira - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Alcione Albertim - Universidade Federal da Paraíba
Braulino Pereira de Santana - Universidade do Estado da Bahia
Luciene Lages Silva - Universidade Federal de Sergipe
Luiz Rosalvo Costa - Universidade Federal de Sergipe

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Amarante, José

A gramática de Ausônio : *lusus linguae* e recriação de poesia / José
Amarante. -- 1. ed. -- Salvador, BA : Aiê Editora, 2023.

Bibliografia.
ISBN 978-65-998087-5-3

1. Epigramas I. Título.

23 – 157863

CDD – 871

Índices para catálogo sistemático:

1. Epigramas : Literatura latina 871

Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129

aiê
EDITORA

Avenida Oceânica, 3599
Salvador-Bahia CEP 41950-000
aiê.editora@outlook.com
www.editoraie.com

NOTA PRELIMINAR

- Décimo Magno Ausônio, um *grammaticus* e retórico do século IV de nossa era, bastante influenciado pelas composições da *Antologia Palatina*, é um dos poetas que participa de uma espécie de renascimento do gênero epigramático na Antiguidade tardia. Tendo sido oriundo da prestigiosa escola de retores de Bordéus, muitas de suas composições trazem a sua marca como um poeta também ligado à esfera educacional, de modo que a própria gramática e certos jogos de língua (*lusus linguae*) são o objeto da construção poética. Assim, o livrinho disponibiliza aos leitores e docentes de latim essas composições de base linguística ou gramatical.
- Como nesses poemas o jogo proposto não encontra equivalente direto em nossa língua e depende de notas para ter seu sentido de algum modo preservado, este volume é uma tentativa de recriação desses jogos, é sobre recriação de epigramas. Embora a ideia do pequeno volume seja a sobrevivência plena de cada composição, agora em nossa língua, de modo não dependente de notas, optamos por manter uma nota geral a cada composição explicitando seu esquema rítmico e oferecendo a discussão de algumas questões sobre o jogo específico no texto de partida, mais distante de nós.
- Como a transmissão do texto ausoniano é, de algum modo, complexa, não havendo ainda consenso sobre a composição de algumas obras ou a numeração de cada epigrama, adotou-se sistematicamente o texto da edição de Roger P. H. Green (Clarendon Press/Oxford, 1991) tendo havido somente algum ajuste de maiúsculas após pontos.

- As traduções a excertos citados de obras antigas são de nossa autoria, à exceção daqueles momentos em que citamos outro tradutor.
- O presente volume decorre de um projeto de estudo da obra ausoniana e de suas recriações dos epigramas da *Antologia Palatina*, em parceria com a Professora Luciene Lages.
- Registro meus agradecimentos aos professores da Universidade de São Paulo, Robson Tadeu Cesila e Fernando Rodrigues, pelo convite para a *Primeira Jornada sobre o Epigrama Grego e Latino*, evento que oportunizou o lançamento deste pequeno volume. Registro ainda meus agradecimentos ao professor Milton Marques Junior, da Universidade Federal da Paraíba, pela supervisão de pós-doutorado de que resultou este trabalho, e à professora Luciene Lages, da Universidade Federal de Sergipe, pela parceria no projeto de tradução completa dos epigramas ausonianos e das composições gregas que lhe serviram de base (em execução quando do lançamento deste volume).
- Agradeço, ainda, ao professor Sávio Siqueira, da Universidade Federal da Bahia, pelas consultas quando das traduções de versos em grego para o inglês.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

AUSÔNIO: UM POETA DO SÉC. IV09

O poema, o jogo e a tradução 11

EPIGRAMAS AUSONIANOS EM RECRIAÇÃO..... 15

ESTUDO:

TRADUÇÃO DE POESIA, RECRIAÇÃO E CRIATIVIDADE55

O catálogo ausoniano de poemas com lusus linguae59

Speaking names60

Acrósticos61

Lusus linguae propriamente ditos.....61

A criatividade e os limites da recriação63

Desafios para a recriação.....67

Processos de escolhas criativas:

os elementos dos estágios da criatividade na tradução68

REFERÊNCIAS 72

ÍNDICE REMISSIVO:

Tópicos linguístico-gramaticais explorados nos epigramas79

INTRODUÇÃO

AUSÔNIO: UM POETA DO SÉCULO IV

As mais recentes obras sobre a vida do poeta Décimo Magno Ausônio não deixam de considerar, ainda que com alguma ressalva, a sua produção literária como seu ponto de partida: Em *Ausonius of Bordeaux: Genesis of a Gallic Aristocracy*, Hagith Sivan (1993) busca traçar a gênese de uma aristocracia gaulesa do quarto século de nossa era, tomando a carreira de Ausônio como referência e, para isso, combina diversos aspectos de abordagens históricas, arqueológicas, arte-históricas e religiosas, mas não deixa de considerar também os aspectos literários em sua proposta. Mais recentemente, em *Ausonius Grammaticus: the Christening of Philology in the Late Roman West*, Lionel Yaceczko (2021), ao nos lembrar que “os poetas sempre convidaram os leitores a confundirem suas próprias vozes com os falantes de sua poesia” (p. 1), apresenta uma série de estudos que questionam as fáceis suposições e tendem a uma abordagem mais crítica. Nesse sentido, Yaceczko propõe que se leiam os poetas em suas paisagens (p. 2), mas sem deixar que os próprios poetas se definam por meio de sua produção literária.

Feitas essas ressalvas, é possível se dizer muito sobre o poeta Décimo Magno Ausônio, do IV século, nascido a cerca de 310 em Bordéus, e podemos fazê-lo não apenas

pelas especulações oriundas de sua obra. Sua vida nos é razoavelmente conhecida também pelo fato de se tratar de um autor ligado à corte imperial romana, então sediada em Tréveris, e por ter escrito um conjunto de obras nitidamente vinculadas a vultos sociais e familiares, ou a figuras históricas de seu tempo, além de nelas se registrarem fotografias e cenários mais ou menos nítidos dos aspectos sócio-geográficos do quarto século. Nesse sentido, Ausônio pode ser considerado ele próprio o seu melhor biógrafo, de forma que, em sua obra, ficamos a conhecer não somente seu ambiente privado, familiar, mas também algo de seu meio profissional, a escola de Bordéus, de suas relações sociais e afetivas, do tempo em que vive (ALVAR EZQUERRA, 1990a).

Assim, de sua obra se podem depreender diferentes fases tradicionalmente observadas para a estruturação de sua vida social e política (SIVAN, 1993): o período inicial em Bordéus, em que o autor é um *grammaticus* e depois um *rhetor* (ca. 330 a 366/7); a fase de sua associação ao poder imperial em Tréveris (366/7 a 380/3)¹, decorrente, inicialmente, de sua atuação como preceptor de Graciano, o filho do imperador Valentiniano I, e, depois, de sua ascensão ao cargo de cônsul, já sob Graciano; e, por fim, a sua fase de aposentadoria, em uma de suas propriedades na região da Aquitânia (383 a ca. 395, quando deve ter falecido).

Para dar solo a suas experiências literárias, o poeta experimenta um conjunto de produções de variados gêneros e estilos, entre epístolas, écoglas, centão e outros jogos poéticos do tipo experimental², composições de inspiração em inscrições funerárias, epigramas, entre outras formas, em sua longa carreira literária.

1 Esse período de sua atuação na corte culminaria com a primeira edição de suas “obras completas”, oferecida a Siagrio (ALVAR EZQUERRA, 1990a, p. 108).

2 Para um estudo sobre vestígios da tradição experimental greco-latina, vd. Cristóvão José Santos Jr. (2020).

Sendo Ausônio um dos poetas que participa de uma espécie de renascimento do gênero epigramático na Antiguidade tardia, no conjunto de sua obra destacam-se os epigramas, um agrupamento de 121 composições (seguindo a proposta de edição de Roger Green, 1991), de influência mais fortemente observável em relação aos epigramatistas gregos do que a Marcial³. Como era de se esperar, em decorrência, provavelmente, de sua atuação no ambiente acadêmico da escola de retores de Bordéus, há um conjunto de epigramas em que a gramática e a língua se tornam objeto de certos jogos poéticos. Desses epigramas, a presente edição se centra em quase duas dezenas de composições em que Ausônio apresenta algum tipo de jogo linguístico ou gramatical, composições aqui disponíveis sob a forma de tradução ao modo de recriação.

O poema, o jogo e a tradução

Talvez seja mais adequado nos referirmos a este pequeno livro não como um volume de tradução, mas como uma pequena coletânea sobre recriação. Será apenas a partir dos pressupostos considerados para a compreensão dos processos criativos envolvidos na tradução⁴ que poderão ser compreendidas as traduções dos epigramas que se seguem, especialmente porque neles ocorre algum tipo de *lusus linguae*, algum jogo específico criado pelo poeta em latim que enclausura a composição naquela língua e naquela cultura. Nesse sentido, pensando nas ideias da Teoria de *Skopos*, segundo a qual a tradução naturalmente se dirige à cultura de chegada, isto é, à finalidade que ela terá naquela língua em que se realiza, é preciso que se façam algumas advertências.

3 Sobre a influência de Marcial em Ausônio ver, p. e., Kay (2001, p. 19 s.). Sobre a técnica do *vertere* do grego, ver Benedetti (1980). Ver tb. Munari (1956).

4 Para o tema, vide o estudo ao final deste volume.

Primeiramente, temos que nos recordar de que, em função da natureza da própria composição poética, que joga com camadas logo-fano-melopeicas entrelaçadas (POUND, 2006), é sempre mais acertado que nos reframos à tradução de poemas como transcrição (conforme propunha Haroldo de Campos)⁵. Ou seja, inevitavelmente, recriamos em alguma medida quando traduzimos poesia. Mas é preciso, principalmente, nos recordarmos de que, por vezes, é necessária uma recriação. E então — por sua existência no terreno da criatividade e por conta de dificuldades adicionais eventualmente impostas ao tradutor — a transcrição pode realizar um movimento que vai um pouco além do que habitualmente costuma ir. Isso pode ocorrer por dois motivos essenciais: primeiro porque o tradutor opta por fazer o poema sobreviver de outro modo na língua e cultura de chegada; segundo, e a ordem aqui é meramente fortuita, há casos em que a composição dita original — tramada e entranhada na língua e cultura de partida — resulta por demais complexa de se traduzir se não assumimos a potência da recriação. Ou como diz Haroldo de Campos: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1983, p. 245-246).

Considerando o duplo caminho proposto Schleiermarcher (1813[2010], p. 57), segundo o qual o tradutor ou leva o leitor ao mundo estrangeiro do autor ou traz o autor para o mundo doméstico do leitor, nós admitimos que, nas composições com *lusus linguae*, a manutenção do estranhamento comprometeria por completo o sentido da construção poética. É preciso, pois, que se tenham essas questões em mente para que se leiam as “traduções” que

5 Haroldo de Campos (2011) usa o termo “transcrição” para a tradução de poesia como um todo (e o faz a partir do conceito jakobsoniano de “transposição criativa”: *Poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible*, isto é, “Poesia por definição é intraduzível. Apenas transposição criativa é possível”, JAKOBSON, 1959, p. 238).

apresentamos neste volume. Elas são, na verdade, recriações naturais dos textos latinos de partida, retiradas de uma tradução completa dos *Epigramas* de Ausônio ao português (ainda não publicada), destacando os casos de *lusus linguae*, quando nos pareceu que cada composição aqui apresentada não se realizaria do mesmo modo ou nem mesmo de modo aproximado em nossa língua e cultura (quando não é possível nem mesmo *dire quasi la stessa cosa*, como propunha Umberto Eco, 2003). A ideia é a de que a leitura de cada composição se dê funcionalmente em português, sem a necessidade de se fazer o poema depender da leitura de notas imperativas para fechar seu sentido, mas se se quer confrontar o jogo na língua de partida, leiam-se as notas que apresentamos a cada um deles. Nesse sentido, são notas acessórias, ligadas ao conteúdo da língua e cultura de partida, distante de nós, não uma explicação da tradução portuguesa, já que, em nosso escopo, esteve em mente a ideia de que os poemas sobrevivam como poemas — plenamente.

Também se faz importante destacar que a tradução procurou de algum modo espelhar o jogo de línguas presente no texto de partida. Em lugar do jogo com o par das línguas antigas latim e grego, utilizado por Ausônio na estrutura geral dos *Epigramas* (ainda que o grego apareça de modo tímido), optamos pelo jogo com o par de línguas modernas português e inglês. Do mesmo modo que, majoritariamente, Ausônio utiliza o latim em suas composições, nossa tradução o faz com o português. O uso de uma língua moderna, ainda que de ampla difusão como o inglês, quis criar o mesmo estranhamento ao leitor contemporâneo que o uso do grego poderia ter criado ao público ausoniano do século IV. Nesse sentido, quando Ausônio utiliza o grego em seus epigramas, regularmente fizemos uso do inglês nas recriações.

Quanto ao plano da forma na tradução, queremos crer que ela se dá, em sua maioria, pela recriação rítmica dos versos latinos, considerando o jogo entre longas e breves do latim com tônicas e átonas no português⁶. Em uma das composições, originalmente sob a forma de diálogo, optamos pelo uso do duplo heptassílabo (MARQUES JUNIOR, 2020), de modo a experimentar, como fazia o poeta, outros esquemas rítmicos. Para a leitura oral dos poemas traduzidos, em alguma medida, pode haver a necessidade de certos ajustes de performance⁷.

Esperamos que algum êxito resulte do modesto empreendimento dessa *Gramática de Ausônio*. Seja como for, por se tratar de um tema que costuma atrair julgamentos por vezes apriorísticos, achamos por bem disponibilizar, ao final deste volume, um pequeno estudo sobre o tema da criatividade na tradução de poemas com dificuldades tradutórias adicionais, como os *lusus linguae*.

6 Vide Oliva Neto (2014).

7 Por exemplo, em alguns casos, raros, uma primeira sílaba do pentâmetro é aparentemente átona, porque se considerou, no *enjambement*, alguma elisão com a sílaba final do hexâmetro, conforme se vê na tradução destes versos do epigrama 21, onde se leria “sejⁱⁿ”:

*Crível é que predizer é com por certo nome que sej^a
indício da sorte, dos há^{bios} | | ou talvez mesmo da mor^{te}.*

Note-se, desde já, que admitimos recriar o pentâmetro, em alguns momentos, em sua versão não catalética, ao modo de um hexâmetro.

EPIGRAMAS AUSONIANOS
EM RECRIAÇÃO

Epigrama 21

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama é tradicionalmente intitulado *In Meroen anum ebriosam* (“Contra a velha Méroe, chegada à embriaguez”, vd. PEIPER, 1886, p. 327). Nessa composição, alçamos nomes da nossa cultura literária (da mesma forma como o texto latino alça os nomes da mitologia e da literatura clássicas), de forma a recriar em português não somente seu estrato sonoro e imagético, mas o estrato logopeico do jogo com etimologias por vezes populares. Veja-se uma tradução mediadora do texto latino: “Quem por primeiro propôs a ti, Méroe, um nome esse mesmo / por certo o nome propôs para o Teseida Hipólito. / Crível é que predizer é compor certo nome que seja / indício da sorte, dos hábitos ou talvez mesmo da morte. / Protesilau a ti os fados assim concederam o nome: / porque de Troia serias vítima tu a primeira; / Ídmon chamam o vate, por quê? Por que Iápige o médico? / Anteciparam seus nomes artes que aprenderiam. / Vale o mesmo a ti Méroe, não porque tenhas cor negra, / como quem tem nascimento na Meroé junto ao Nilo, / mas porque o vinho não queres solver abrandado com água, / acostumada a beber puro seu vinho impermisto.”

V. 1: Todo o jogo do poema vai se dar com o nome *Meroe*, que traria em si, conforme se explica nos versos de 9 a 12, o indício de que seria uma mulher dada à bebedeira. **V. 2:** O nome de Hipólito se explica pelo fato de seu nome Ἰππόλυτος ser associado etimologicamente a ἵππος, “cavalo”, e ao verbo λύω, “soltar”, quer dizer, “aquele que solta, que deixa andar os cavalos”, de forma que estaria demonstrado assim como se daria a sua morte (DEMGOL, s.v. *Hipólito*). **V. 5:** Para explicar a morte de Protesilau, vaticinado como o primeiro a tombar em Troia, vejam-se as formas πρώτος (‘primeiro’) e σῶλον (‘rapina’), i. e. o primeiro a saquear Troia, ou πρώτος (‘primeiro’) e λαός (‘povo’, ‘exército’), i. e., o primeiro do povo a saltar em Troia. **V. 7:** Para entender o destino de Ídmon, que participou da expedição dos Argonautas como adivinho, veja-se o verbo οἶδα (‘conhecer’), cuja forma ἴδμων significa “aquele que conhece” (DEMGOL, s.v. *Ídmon*), de fato um *nom parlant* para ‘adivinho’. Sobre a referência ao médico de Eneias (VIRG. *Aen.* 12, 391 ss.), Iápige, seu nome Ἰάπιξ é de etimologia controversa (geralmente compreendido como “aquele que cura”). **Vv: 9-12:** Aqui Ausônio discute alguma explicação para o nome *Méroe*, de cor escura, e desfaz a associação sua à cidade de Méroe (ou Meroé) do Nilo. O jogo construído busca associar o nome da velha Méroe ao seu costume de beber excessivamente, a partir de *merum*, um adjetivo neutro que significa ‘puro’, e o substantivo neutro *merum*, que significa ‘vinho puro’, não misturado, em uma referência ao costume, considerado bárbaro, de se beber o vinho sem mescla com água. Nas *Metamorfoses* de Apuleio (1, 7), vemos uma velha com o mesmo nome associada ao ambiente da venda e consumo de álcool: *ad quandam cauponam Meroen, anum sed admodum scitulam...* (“uma certa taberneira Méroe, velha mas bastante encantadora”).

Qui primus, Meroe, nomen tibi condidit, ille
 Thesidae nomen condidit Hippolyto.
 Nam divinare est nomen componere quod sit
 fortuna et morum vel necis indicium.
 Protesilae, tibi nomen sic fata dederunt, 5
 victima quod Troiae prima futurus eras;
 Idmona quod vatem, medicum quod Iapyga dicunt,
 discendas artes nomina praeveniunt.
 Et tu sic, Meroe, non quod sis atra colore,
 ut quae Niliaca nascitur in Meroe, 10
 infusum sed quod vinum non diluis undis,
 potare immixtum sueta merumque merum.

Quem por primeiro propôs a ti, Branca, teu nome esse mesmo
 por certo para o Amado Jorge seu nome propôs.
 Crível é que predizer é compor certo nome que seja
 indício da sorte, dos hábitos ou talvez mesmo da morte.
 Alexandrino é o verso, Bilac, que os fados no nome 5
 deram a ti em sinal de que serias poeta.
 Anjos amenizariam de Augusto o furor da angústia.
 Quão penetrante e perene, Rosa tão cedo murchou.
 Vale o mesmo a ti, Branca, mas não porque tenhas cor clara,
 como quem tem certa origem, pálida, pura, ariana. 10
 mas porque o álcool em teus drinks não o abrandas com água,
 acostumada a beber pura sua braba branquinha.

Epigrama 36

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama é tradicionalmente intitulado *Deae Veneri* (“Para a deusa Vênus”; vd. PEIPER, 1886, p. 331). **V. 1:** *orta salo* é referência ao nascimento de Vênus a partir do esperma de Urano, que teve seus testículos cortados e lançados ao mar por Cronos; *Caelus*, o Céu, associado a Urano, é a personificação e divinização do céu. Observe-se aí a paronomásia *salō* (‘mar’), *solo* (‘terra’) e *Caelo* (‘céu’), de forma que provavelmente a pronúncia da oclusiva /k/, em *Caelo*, já se realizava como uma fricativa /s/ (TRAINA, 1997, p. 35, *apud* ALVAR EZQUERRA, 1990b, p. 52; vd. discussão sobre o tema em GREEN, 1991, p. 394, que acredita que a paronomásia *solum* e *salum* teria sido ornamento suficiente para o poeta). A recriação portuguesa procura manter a paronomásia traduzindo *salum* (‘mar’) por ‘sal’, *solum* (‘solo’, ‘terra’) por ‘solo’ e *Caelus* (‘Céu’) por ‘Céu’. **V. 2:** *Aeneadae* é uma referência aos descendentes de Eneias (vd. VIRG. *Aen.* 3, 18: *Aeneadasque meo nomen de nomine fingo*, “e dou o nome Enéadas a partir do meu próprio nome”). Com *Aeneadum genetrrix*, recorda-se que Eneias era filho de Vênus (com Anquises); vd. evocação de Lucrécio (1, 1-5), que, além de relembrar Vênus como *Aenaedum genetrrix* (v. 1) e *alma Vênus* (v. 2) também destaca as esferas do *caelum* (v. 2), do *mare* (v. 3) e das *terras* (v. 3).

36

Orta salo, suscepta solo, patre edita Caelo,
Aeneadum genetrix, hic habito alma Venus.

36

Vinda do sal, acolhida no solo, fluída do pai Céu,
mãe dos Enéadas, aqui, mélica Vênus estou.

Epigrama 41

Escansão: dístico elegíaco

Os epigramas 41 e 42 estão ligados pelo tema do jogo linguístico do tipo *nom parlant* com os nomes dos dois irmãos Cresto e Acíndino. O 41, tradicionalmente intitulado *De duobus fratribus* (“Sobre os dois irmãos”; vd. PEIPER, 1886, p. 333) é formado por três dísticos elegíacos com os hexâmetros escritos em grego (aqui recriados ritmicamente para o inglês) e os pentâmetros em latim (recriados em português, mantendo o diálogo entre duas línguas, em nosso caso contemporâneas). O poema joga com dois adjetivos gregos que estariam na base dos nomes: *Cresto* (reinterpretado como *Acrestos*) e *Acíndino* (reinterpretado como *Cíndino*): *χρηστός* é o adjetivo grego com o sentido de ‘benéfico’ (negado com o prefixo α- em *ἄχρηστος* significaria ‘maléfico’); *ἀκίνδυνος* é o adjetivo grego que significa ‘sem perigo’, ‘seguro’ (retirando o prefixo privativo α- significaria ‘perigo’). No caso do segundo nome, a interpretação não resulta paralela, já que não é formada com o adjetivo *κινδυνώδης* (‘perigoso’), como na estrutura com *crestos/acrestos*. A recriação converte o jogo latim e grego em português e inglês, conforme dissemos. Os nomes em inglês com que trabalhamos, buscando um pensamento lateral e possível em outra língua e outra cultura, são *kīnd* (‘Gentil’) e *Unblemished* (‘Imaculado’), mas esses nomes, seguindo a proposta dos *speaking names*, diriam ao contrário do que seriam os irmãos em suas atitudes viciosas. A recriação joga com o *un-* privativo do inglês (uma sílaba), em lugar do *a-* privativo do grego (uma letra). Desse modo, “corrigindo” os nomes, os irmãos passariam a ser *Unkīnd* (‘grosseiro’) e *Blemished* (‘Maculado’, ‘Difamado’, ‘Sujo’). Sobre o nome de um dos irmãos, Marcial (9, 27) faz referência a um Cresto de hábitos obscenos. A *Antologia Palatina* (9, 429) apresenta um Acíndino ligado à bebedeira. Uma tradução mediadora do poema latino, toda em português, poderia ser esta: “*Cresto e Acíndino, filhos legítimos mas lamentáveis, / por seus costumes ruins, nomes errados retêm, / nem um é o “virtuoso” (χρηστός) nem é o “sem perigo” (ἀκίνδυνός) aquele outro. / Pode uma letra só ambos até corrigir. / Se Cresto o “A” recebesse de Acíndino o irmão seu, este seria um perigo (κίνδυνος), e o irmão vicioso (ἄχρηστος)*”.

*Χρηστός Ἀκίνδυνος αὐτοαδέλφει, οἴκτρα δὲ τέκνα,
 moribus ambo malis nomina falsa gerunt,
 οὐδ' οὗτος χρηστός οὐδ' οὗτος ἀκίνδυνός ἐστιν.*

Una potest ambos littera corrigere.

*Αἴ κεν Χρηστός ἔχη παρ' ἀδελφοῦ Ἀκινδύνου ἄλφα,
 κίνδυνος hic fiet, frater ἄχρηστος erit.*

5

*Kind and Unblemished, legitimate brothers but woeful descendant,
 por seus costumes tão ruins, nomes errados retêm.*

Neither one brother is 'kind' for real, nor is the other 'unblemished'.

Pode uma sílaba só ambos até corrigir.

*What if the brother who's Kind took the 'un' of his brother Unblemished
 ele seria Unkind, Blemished seria o irmão.*

5

Epigrama 42

Escansão: 3 hexâmetros e 1 pentâmetro

Esse epigrama apresenta o mesmo tema do epigrama 41, e a recriação segue o mesmo jogo no uso de duas línguas contemporâneas (vide nota ao epigrama 41). Tradicionalmente é intitulado *De Chresto et Acindyno quibus fuerat male nomen impositum* (“Sobre Cresto e Acíndino aos quais foi posto incorretamente um nome”; vd. PEIPER, 1886, p. 333) e estranhamente, embora não incomum, apresenta três hexâmetros seguidos por um pentâmetro, algo que não seria esperado, conforme Green (1991, p. 395) com razão aponta, em Ausônio. Green nos dá alguns exemplos de outras mesclas como essa registradas de modo não incomum. Aparentemente, o poeta experimenta o mesmo tema em metros diversos e, provavelmente, o 42 tenha sido uma tentativa que logra maior êxito no 41. Nossa recriação rítmica em tônicas e átonas é construída com a proposta de nomes em inglês: *Kind* (“Gentil”) e *Unblemished* (“Imaculado”), de modo que a troca do *-un* privativo do inglês geraria dois nomes falantes mais adequados, conforme os hábitos dos rapazes: *Unkind* (“Grosseiro”) e *Blemished* (“Maculado”, ‘Difamado’). Para melhor compreensão desse poema, vide notas ao epigrama 41.

42

Germani fratres sunt Chrestos, Acindynos alter.
Falsum nomen utrique, sed ut verum sit utrique
alpha suum Chresto det Acindynos, ipse sine alpha
permaneat: verum nomen uterque geret.

42

São verdadeiros irmãos *Unblemished* e um outro, *Kind*.
Falso é o nome de cada um, mas para ser aos dois justo
que dê *Unblemished* a Cresto seu “*un*” e sem “*un*” ele próprio
fique então: cada um deles um nome justo trará.

Epigrama 45

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama é tradicionalmente intitulado *In statuam eiusdem rhetoris* (“A uma estátua do mesmo reitor”; vide PEIPER, 1886, p. 314). Há, entre os epigramas, em geral aparentados a outras composições gregas, um conjunto (vd. epigramas de 45-52) destinado a satirizar figuras de retóricos, especialmente um denominado Rufo. O nome Rufo aparece em uma composição da *Antologia Palatina*, atribuída a Lucílio (11, 143, v. 6), e o contexto é o mesmo, embora aqui Ausônio siga apenas o tema e não faça uma recriação muito próxima. Segundo Green (1991, p. 398), é provável que Ausônio tenha em mente um professor em específico, já que ele irá descrever Rufo como um nativo de Poitiers, no epigrama 51 (não presente nesta coletânea), um *Rufus Pictavicus* (o nome da cidade se deriva de *Pictavi*, nome para designar os Pictons ou Pictávios, população da Aquitânia). O epigrama 45 não apresenta *lusus linguae*, mas entra na coletânea por abrir uma série de composições sobre Rufo, e com esses jogos, contextualizando-as.

45

Rhetoris haec Rufi statua est, nil verius; ipse est,
ipse adeo linguam non habet et cerebrum.
Et riget et surda est et non videt: omnia Rufi.
Unum dissimile est: mollior ille fuit.

45

Do retor Rufo eis a estátua e nada é mais justo; é o próprio,
tudo porque ele próprio língua não tem e nem cérebro.
E ela é rija e é surda e não vê: como Rufo em tudo.
Uma só coisa é diversa: ele foi mais delicado.

Epigrama 48

Escansão: trímetro iâmbico

O epigrama é tradicionalmente intitulado *De Rufo rhetore* (“Sobre o retor Rufo”; vide PEIPER, 1886, p. 314). Sobre a figura de Rufo nos epigramas de Ausônio, vide nota ao epigrama 45. A composição latina é realizada em trímetros iâmbicos e apresenta uma construção rica em logopeia, em um jogo entre a primeira pessoa do presente do depoente *reminiscor* (‘eu me lembro’), escrito à moda de um não depoente, i. e., sem o \neg de *-cor*, de forma que é possível galhofar do retórico que tem fama de durão e que demonstra, em sua escrita, o desconhecimento de um elemento da gramática latina, que é o fato de existir verbos depoentes. O jogo se torna possível, na língua de partida, com a palavra latina *cor* (‘coração’), que tanto se refere ao coração como sede da sensibilidade (de forma que o professor seria insensível) quanto quer dizer ‘inteligência’ ou ‘bom senso’ (de forma que o professor seria falho). No ritmo saltitante do trímetro iâmbico, com a alternância frequente de breves e longas, em associação aos jogos de sentido, o poema ganha contornos de escárnio. Dada a irrepetibilidade, em português, do jogo com o depoente *reminiscor* e o substantivo *cor*, na recriação, como exercício poético e de economia de notas, retomamos uma construção perifrástica do português brasileiro empregada fora da norma padrão e conhecida como gerundismo, e com ela operamos a simplificação do *-ndo* do gerúndio para *-no* (uso típico de certos falares brasileiros e alvo de preconceito linguístico), de modo que a forma verbal resultaria sem “-do” (na recriação fazendo jogo com o substantivo ‘do’), assim como o *reminisco* de Rufo ocorre sem *-cor* (em um jogo com o substantivo *cor*). Poderíamos ter traduzido *dixit* (‘disse’) por ‘escreveu’, pois o “escrever” remete à nossa forma de produzir poesia, ao invés de “dizer” poesia em voz alta para uma plateia de ouvintes, como se fazia na Roma antiga. Optei por traduzir a forma verbal por uma outra que mantivesse, de algum modo, os dois sentidos, aproximando as duas línguas, i. e., uma forma que pudesse se associar em português tanto à fala quanto à escrita (daí ‘usou’ – metricamente funcional). Para uma tradução deste poema em dodecassílabos, vide Amarante (2021). O epigrama 49, na seqüência, é uma variação deste, mas lá em hexâmetros.

48

'Reminisco' Rufus dixit in versu suo;
cor ergo versus, immo Rufus, non habet.

48

'Estar lembrano' Rufo usou num verso seu;
o verso, pois, não tem o *'dó'*, igual a Rufo.

Epigrama 49

Escansão: hexâmetros datílicos

O epigrama é um experimento, em outro metro, com o mesmo tema do epigrama 48. Sobre a figura de Rufo nos epigramas de Ausônio, vide nota ao epigrama de 45. Nota-se, no texto latino, o mesmo jogo com o depoente *reminiscor* (realizado *reminisco*) e com o substantivo *cor*, mas agora a realização rítmica se dá em hexâmetros, e o jogo com elementos linguísticos se explicita com a presença do nome da língua sob a forma do advérbio *Latine* ('em latim'). Vide nota ao epigrama 48, para a recriação portuguesa, que procura preservar o jogo com a construção perifrástica (aqui com a elipse do auxiliar 'estar', por necessidade de economia de sílabas) e o uso do substantivo 'dó', conforme já ocorrido no poema anterior. A realização da composição em outra língua resultou na tradução do advérbio *latine* ('em latim') pela locução adverbial '*em português*', de forma que a recriação aqui também dispensa que a fruição se dê pela leitura da nota e permite que haja uma dupla fruição, caso se opte pela nota, na recriação portuguesa, informando o jogo criado na língua latina.

49

Qui '*reminisco*' putat se dicere posse Latine,
hic ubi '*co*' scriptum est, faceret '*cor*', si cor haberet.

49

Em português quem supõe que pode dizer o "*lembrano*",
onde empregou um '*no*', colocaria um '*do*', se *dó* tivesse.

Epigrama 50

Escansão: dísticos iâmbicos

O epigrama faz parte também de um conjunto de composições sobre a figura do retor Rufo (vide nota ao epigrama 45). Na composição, a língua e a cultura latinas são os elementos fortes de uma logopeia a brincar com a questão de gênero: o gramatical e o sexual. Basta que nos lembremos de que a língua latina tem três gêneros gramaticais (o masculino, o feminino e o neutro) para constataremos o caráter escarnekedor da crítica ao retórico ou gramático, flagrado, em um banquete de núpcias, em uma espécie de demonstração de *hybris*, a exibir seus dotes gramaticais. Com a inapropriada exortação aos noivos, em suas bodas, o retórico, apesar de bom conhecedor de gramática ou ao menos exibicionista quanto a qualquer mínimo conhecimento que tivesse, demonstra sua inabilidade social ao criar uma situação inoportuna, já que à época, ao fazer referência ao sexo do gênero neutro, ele estaria a desejar, aos noivos, entre sua prole, um hermafrodito ou algum filho que viria a se tornar um eunuco (PELLEGRINI, 2011). Ausônio recria em latim um poema da *Antologia Palatina* (9, 489), atribuído a Paladas: Γραμματικοῦ θυγάτηρ ἔτεκεν φιλότητι μιγεῖσα / παιδίον ἀρσενικόν, θηλυκόν, οὐδέτερον (“Uniu-se em cópula a filha do gramático e gerou / um rebento masculino, feminino e também neutro”). A recriação ausoniana do poema atribuído a Paladas não encontrou problemas quanto à questão dos três gêneros, já que grego e latim são semelhantes nesse aspecto: em ambas as línguas há gênero masculino, feminino e neutro. Ausônio recria o poema por outras razões. Já na gramática portuguesa, temos apenas os gêneros masculino e feminino, existindo aqueles biformes e aqueles que apresentam uma única forma para o masculino e o feminino (são os chamados: comuns-de-dois, epicenos e sobrecomuns), daí nossa proposta de recriação, recuperando uma dessas formas de nossa língua.

50

Rufus vocatus rhetor olim ad nuptias,
celebri ut fit in convivio,
grammaticae ut artis se peritum ostenderet,
haec vota dixit nuptiis:
“et masculini et feminini gignite
generisque neutri filios.” 5

50

Chamado, um dia, a umas núpcias o retor Rufo,
tal como ocorre em bodas célebres,
querendo se mostrar perito na gramática,
tais votos aos nubentes disse:
“Concebam filhos masculinos, femininos
e também algum comum-de-dois”. 5

Epigrama 80

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama é tradicionalmente intitulado *In hominem vocis absontae* (“Contra um homem com voz desagradável”; vide PEIPER, 1886, p. 313). A composição ausoniana se assemelha a um exercício escolar, provavelmente também produtivo na Idade Média, relacionado às vozes dos animais e seus nomes. Eugênio de Toledo (? - 657), em seu carmen 41, *De voce hominis absontae*, toma por base esse epigrama: *Dissona vox hominis rugitum signat aselli / grunitumque suis et raucae mura mularae; / quod bos mugitu fingit blateratque camelus / quodque lupus ululat vel [quod] vulpecula gannit, / quod pardus felit, quod raccat pessima tigris, / quod gratit catulus, quod miccit saetiger hircus, / absontae cuncta sonat et dulcia nulla repingit / estque feris socia, non nostrae vocis amica. / Desine iam talis incassum pandere labra, / desine iam frustra pulmonum rumpere fibras, / desine postremo miserum discerpere guttur: / non deus hoc recipit, quod homuncio sanus abhorret* (Sobre a voz desagradável de um homem: A voz desafinada de um homem lembra o relincho dos burrinhos / e o grunhido do porco, e os murmúrios de uma rouca mula. / O que o boi produz com o mugido e o camelo blatera / e o que o lobo uiva ou que a raposinha regouga, / o que o leopardo brama, o que a detestável trígresa ruge / o que o cachorrinho gane, o que o eriçado bode bale, / tudo isso faz soar desafinado e nada doce torna a pintar / e é companheira das feras, não amiga da nossa voz. / Abandona já esse vão mover de lábios, / abandona já o romper em vão as fibras dos pulmões, / abandona, enfim, o rasgar a miserável garganta: / deus não acolhe isso que mesmo um são homenzinho abomina). Observem-se certas diferenças formais: o epigrama ausoniano é composto de oito versos, em quatro dísticos elegíacos, enquanto o de Eugênio é formado de 12 hexâmetros. Em relação à acentuação temática, enquanto Ausônio se centra em apenas cinco casos de vozes de animais, Eugênio incrementa o exercício apresentando onze vozes. Sobre vozes de animais na Idade Média, vide Lendinara (2017). Sobre o experimento que Eugênio faz desse poema, vide Mondin (2016, p. 222). Para o confronto detalhado do texto de Eugênio e do de Ausônio, vide Codoñer (1983), principalmente, e Bodelón García (1996). No epigrama de Eugênio de Toledo, Deus aparece como quem poderia intervir sobre quem quer que sua voz se assemelhe à dos animais, já que isso desagradaria a divindidade. Sobre o porquê da hostilidade contra as *voces animalium* chegar aos céus (verso 12 do epigrama de Eugênio de Toledo), vide Bettini (2018, p. 66 ss.). Para o texto de Eugênio, vd. *AL* 730; Riese (1870, p. 187); Bodelón García (1996).

80

Latratus catulorum, hinnitus fingis equorum,
caprigenumque pecus lanigerosque greges
balatu assimulas, asinos quoque rudere dicas
cum vis Arcadicum fingere, Marce, pecus.
Gallorum cantus et ovantes gutture corvos 5
et quicquid vocum belua et ales habet,
omnia cum simules ita vere, ut ficta negentur,
non potes humanae vocis habere sonum.

80

Ladras igual aos cãezinhos e igual aos cavalos relincha,
e em rebanho as cabras e as ovelhas em bando
em seu balido simulas, e que os asnos zurram, dirias,
quando imitar tu desejas, Marco, o rebanho Arcádico.
Cantos dos galos e corvos que grasnam com sua garganta 5
e não importa qual voz que tem a fera e a ave,
mesmo que tudo imites tão bem, que não lembre ser falso,
usufruir tu não podes o som da voz dos humanos.

Epigrama 81

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama é tradicionalmente intitulado *De Auxilio grammatico* (“Sobre o gramático Auxílio”; vide PEIPER, 1886, p. 313). No texto latino, o poeta faz troça com um *magister* que utiliza seu nome (*Auxilius*) como se fosse um substantivo comum, do gênero neutro (*auxilium*), razão pela qual, no nominativo, seu erro ficaria evidente. Para que se confronte com a recriação, uma tradução mediadora do texto latino poderia ser esta: “Pode estar corrigida qual palavra de um mestre, / que pronuncia seu próprio nome com erro? / Tu te nomeias, sem dúvida, *Auxilium*, ó ignorante mestre. / Emprega o caso nominativo: então tu serás um solecismo”. Em busca de um pensamento lateral (DE BONO, 1970) ou divergente (GUILFORD, 1950), a recriação faz uso de uma troca comum no português entre *célebro* e *cérebro* (ao modo de *Cráudio* e *Cláudio*), com referência ao órgão cuja falta impediria o professor de “auxiliar os alunos”. Aqui seria difícil manter o *solicismus* ligado ao caso latino, conforme está no poema, já que o português só mantém a oposição casual no sistema pronominal. *Célebro*, então, seria um outro desvio ligado ao uso da língua, o chamado barbarismo, relacionado ao uso condenado da pronúncia de uma determinada palavra. *Célebro*, como *Auxilium*, também não é um nome de pessoa na língua, mas serve para o jogo. Obviamente, para essa solução, esteve em nossa mente também uma parte de um epítio de uma famosa fábula de Fedro: *cerebrum non habet* (1, 7, 2), numa referência à máscara da tragédia, que, apesar de bela, era oca. E também há um conjunto de composições de Ausônio dedicado ao retor Rufo (vide epigramas de 45 a 52), entre os quais há um (o 45) em que a estátua do retor seria perfeitamente igual a ele, pois não teria língua nem cérebro: *ipse adeo linguam non habet et cerebrum* (“tudo porque ele próprio língua não tem e nem cérebro”). Nesse caso, o não ter *língua* significa também fazer mal uso dela como instrumento de comunicação. Segundo Green (1991, p. 411), trata-se de uma piada gramatical e não um ataque para um *Auxilius*, como parece que Szelest (1976) sugeriu. Desse modo, talvez o nome escolhido seja apenas por efeito do *lusus*, para a construção da ironia. Para uma referência documentada a um possível homem de nome *Auxilius*, cf. no *Corpus Inscriptionum Latinarum* a inscrição, descoberta em Milão, dedicada às *Matronae* por alguém com tal nome (CIL. V 5788; VIII 900): *MATRONIS / SACRVM / L. AVXILIVS / MERCATOR / CVM. SVIS / V. S. L. M.* (*V. S. L. M.* é abreviatura para *Votum Solvit Libens Merito*, i. e. “De boa vontade e mercidamente cumpriu sua promessa”).

81

Emendata potest quaenam vox esse magistri,
nomen qui proprium cum vitio loquitur?
Auxilium te nempe vocas, inscite magister.
Da rectum casum: iam solicismus eris.

81

Como estaria correta a palavra qualquer de algum mestre
que pronuncia com erro mesmo o seu próprio nome?
Célebro tu te nomeias sem dúvida, estúpido mestre.
Sem barbarismo me diz e mostra o que tu pois não tens.

Epigrama 82

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama, tradicionalmente intitulado *In Eunum ligurritorem* (“Contra Euno, o chupador”; vide PEIPER, 1886, p. 343), faz parte de um conjunto de seis composições (de 82 a 87) dedicadas a um *magister* de nome Euno, e em apenas um deles a referência a ele não se dá nominalmente (o 84). Outro conjunto de composições, de 45 a 52, se dedicava a censurar outro *rhētor*, de nome Rufo, mas lá o acento crítico era mais ligado a seu conhecimento e expressão linguística, enquanto o Euno desse outro conjunto é troçado devido a sua predileção sexual. Neste epigrama 82, a amante aparece citada por nome; no epigrama 86 (vide mais à frente), faz-se referência a sua esposa, sem indicação de nome. Green (1991) destaca a referência a Euno, no epigrama 87, como um Sírio (*Eunus Syrius*), o que seria apropriado dado o conhecimento do grego que se vê nos epigramas a ele dedicados. Adams (1983, p. 99), seguindo a pista de Vinetus (VINET, 1580), o associa ao líder da chamada Primeira Guerra Servil, ocorrida a partir de uma revolta de escravos na Sicília (ca. 135 aec), que tinha um sírio chamado Euno como líder, um personagem conhecido por sua habilidade de cuspir fogo, provável razão por que Ausônio o traz aqui, associando-o jocosamente a alguém que prefere práticas sexuais orais, o *cunnilingus*. Green (1991, p. 411) prefere considerar que poderia ser qualquer outro Euno o objeto do jogo, já que os sírios seriam comuns na Gália. Este epigrama 82 faz um jogo paronomástico com as palavras gregas *κίσθος* (termo utilizado para qualquer parte oca, especialmente para a parte genital da mulher) e *κόστος*, uma planta aromática denominada «costo» (ou «costus»), originária na Índia e que se encontra presente em regiões tropicais e subtropicais da Ásia, da África e das Américas. Para manter o jogo, traduzimos os termos por «cona» e «costo», respectivamente. **V. 1:** *Phyllis* é um nome feminino grego; Ausônio se refere à mesma personagem no epigrama 87 (v. 2). **V. 2:** Mais uma vez o poeta faz uso do adjetivo *media* para se referir, com um eufemismo, à parte central do corpo feminino, i. e., a região da vulva (vd. uso do termo em Catulo e Marcial). *Molere* (“moer”) é um verbo com sentido obsceno desde o período republicano, tendo se banalizado posteriormente (vd. ADAMS, 1982, p. 152-153, com as indicações de textos latinos que documentam a metáfora). **V. 3:** O verso antecipa o jogo com os nomes *κίσθος* e *κόστος*, que ocorrerão no verso 5. **V. 4:** Seplásia, praça de Cápuia onde se vendiam perfumes. **V. 6:** Aqui se coloca em oposição, da mesma forma que se fez com *κίσθος* (“cona”) e *κόστος* («costo»), o nardo e a sardinha; o primeiro uma planta aromática usada para fazer perfumes, a segunda, um animal conhecido por seu forte odor.

Eune, quid affectas vendentem Phyllida odores?
 Diceris hanc mediam lambere, non molere.
 Perspice ne mercis fallant te nomina, vel ne
 aere Seplasiae decipiare cave,
 dum *κῆθον κόστον*que putas communis odoris 5
 et nardum ac sardas esse sapore pari.

Euno, porque queres Filida, aquela que vende perfumes?
 Diz-se que lambes as partes suas, mas que não as comes.
 Cuida-te a que não te enganem os nomes das mercadorias, ou
 trata de não te iludires com aquele ar de Seplásia,
 sempre que pensas que o odor é comum à *cona* e ao *costo* 5
 e que é igual o sabor do nardo e das sardinhas.

Epigrama 85

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama faz parte de um grupo de composições (de 82 a 87) voltadas a censurar um certo Euno, *magister ligurritor*. Vide nota ao epigrama 82. O *lusus* se dá com um acróstico com a palavra grega λείγει, que significa “lamber” (do verbo λείγω: ‘lamber’), das iniciais dos nomes *Lais*, *Eros*, *Itis*, *Chirón*, *Eros*, *Itis* em grego: ΛΕΙΧΕΙ (para outros tipos de jogos desse tipo e sua longevidade na literatura antiga, vide SEDGWICK, 1931, e CAMERON, 1995). A tradução mediadora do poema poderia ser esta: “*Lais*, *Eros*, *Itis*, *Quíron* e *Eros*, e de novo *Itis* / se escrevas tais nomes, suprime as primeiras letras, / de modo que faças a palavra que tu fazes, mestre Euno. / Não convém a mim dizer está vergonha em latim”. O autor propõe um jogo ao leitor, de modo que o opróbrio não seja dito em latim, mas lido escamoteado nas iniciais dos nomes próprios. O poema lida com duas línguas: o grego (para os nomes que estão na base do acróstico) e o latim. A dificuldade aqui reside em jogar com uma língua estrangeira moderna que seja tão compreensível quanto deveria ser o grego para romano culto, da elite masculina romana. E também reside em buscar nessa língua certos nomes que pudessem significar o que significavam a famosa cortesã Lais de Corinto, o deus do amor, Eros. Esses dois nitidamente ligados ao campo semântico erótico (o tema do poema é a crítica ao lascivo Euno e o acróstico em grego forma o verbo ‘lamber’). Também Itis, filho de Tereu e morto em decorrências das façanhas eróticas do pai, poderia estar, ainda que forçadamente, ligado ao tema. Já o nome do centauro Quíron parece entrar no *lusus* apenas para formar a palavra grega λείγει (‘lamber’). A recriação proposta segue os nomes de prostitutas famosas no mundo anglo-saxão, e o acróstico é feito com o verbo inglês para ‘lamber’ (*lick*), mantendo-se quatro nomes apenas, deixando de repetir nomes como o poema latino faz, nitidamente para garantir o acróstico. Na recriação em inglês, com o verbo *lick*, não se fez necessário a repetição de dois nomes, como ocorreu no poema original, em que o verso repete os nomes “Ερωσ ε / Τησ, necessários devido à repetição de vogais ε e ι em λείγει. A recriação, então, dá outro sentido ao *alter* do verso 1 e assume que o jogo em outra língua e em outra cultura é outro: “basta a este jogo”. Sobre os nomes das prostitutas, foram também selecionados em função de sua notoriedade e de remeterem a uma sonoridade íntima. *Lulu* é uma referência a Lulu White, a famosa dona de um bordel chique de alta classe na New Orleans dos finais do século XIX. *Ilya* é uma prostituta do filme *Nunca aos domingos* (do original grego Ποτέ Την Κυριακή, de 1960, dirigido por Jules Dassin). O filme mescla as línguas grega, russa e inglesa e traz uma variação do mito de Pigmalião. *Cora* é uma referência a Cora Pearl, célebre prostituta do século XIX. É especialmente famosa por seu longo envolvimento com Napoléon Joseph Charles Bonaparte Paul, rico primo do imperador Napoleão II. *Kristin* é uma referência a Kristin M. Davis, a conhecida Manhattan Madam do segundo quartel do século XX, famosa por administrar uma rede sofisticada de prostituição em Nova Iorque, incluindo entre seus famosos clientes o ex-jogador David Beckham. Jogos similares com nomes ligados ao ‘lamber’ aparece num poeta anônimo da *Antologia Grega* (11, 222): Χείλων και Λείων ἴσα γράμματα. Ἐς τί δέ τοῦτο; / Λείγει γάρ Χείλων, κἀν ἴσα, κἀν ἄνισα (“Quílon e Lícon, as mesmas letras. Isso que importa? / Quílon *lambe* igual, sejam as mesmas ou não”) (“No original, ambos os nomes têm de facto o mesmo número de letras, sugerindo o primeiro o substantivo comum “lábios” e o segundo o verbo “lamber”, trad. e nota de Carlos A. Martins de Jesus). Vide também *Priaepa Latina* (54): ED si scribas temonemque insuper addas, / qui medium vult te scindere, pictus erit (“Se escreveres E D e no meio uma barra, / verás pintado quem te quer varar”) (Trad. OLIVA NETO, 1998). E ainda *Priaepa Latina* (67), que analisamos no estudo ao final do volume.

Λαῖς Ἐρωσ et Ἴτρυς, Χείρων et Ἐρωσ, Ἴτρυς alter
nomina si scribas, prima elementa adime,
ut facias verbum, quod tu facis, Eune magister.
Dicere me Latium non decet obprobrium.

Lulu e Ilya e Cora e Kristin – e basta a este jogo –
ao escrever nomes tais, tira do início as letras,
Euno, destarte farás a palavra que fazes, ó mestre.
Não me cai bem cá dizer baixo calão português.

Epigrama 86

Escansão: hexâmetros

O epigrama faz parte de um grupo de composições (de 82 a 87) voltadas a censurar um certo Euno, *magister ligurritor*. Vide nota ao epigrama 82. **V. 2:** Green (1991, p. 88) estampa *γλώσσας*, já que a forma latinizada *glossas*, dos códices, não manteria o duplo sentido (tanto o anatômico, i.e., a língua propriamente dita do ‘lambedor’, quanto o linguístico, i.e., ‘idioma’; *glossa* é usada para ‘termo raro’, termo que necessita de explicação; no plural tem o sentido de ‘glossário’, ‘compêndio’). A forma latina *lingua*, não dada pelos códices, teria o duplo sentido. Contudo, é comum que Ausônio use grego nos epigramas e é razoável que tenha sido utilizada a forma grega por se tratar de um *magister*, conforme declarado no epigrama anterior, o 85 (o seguinte, o 87, traz justamente um *lusus* erótico com as letras gregas). Em português, o duplo sentido se mantém, mas, para a manutenção do jogo com duas línguas, traduzimos o grego *γλώσσας* para o inglês *tongues* (também com os dois sentidos, embora menos usado que *languages*). Ausônio faz nesse verso um outro jogo, difícil na tradução, com a forma *natus*, que tanto é um substantivo com o sentido de ‘filho’ quanto é particípio passado de *nascor* (‘nascor’), e daí adjetivo com o sentido de ‘nascido’, ‘dado à luz’. Para manter o jogo, utilizamos o substantivo ‘cria’ e o particípio do verbo ‘criar’.

86

Eune, quod uxoris gravidae putria inguina lambis,
festinas *γλώσσας* non natis tradere natis.

86

Euno, se lambes as podres virilhas da grávida esposa,
corres a *lóngues* passar a tuas crias a serem criadas.

Epigrama 87

Escansão: trimetros iâmbicos escazontes

O epigrama, tradicionalmente intitulado *Ad Eunum ligurritorem paedagogum* (“A Euno, um pedagogo chupador”); vide PEIPER, 1886, p. 344) encerra um grupo de composições (de 82 a 87) voltadas a censurar um certo *magister* Euno. Vide nota ao epigrama 82. No caso em especial do epigrama 87, temos um *lusus* obsceno com as letras gregas, onde se lê como sua simbologia erótica teria sido ensinada pela vendedora de perfumes Filida (vide epigrama 82) a Euno. Como é comum que determinados aspectos cotidianos gerem metáforas sexuais, como recorda Adams (1983), não demoraria a que um *magister* visse nas letras gregas, em seus desenhos particulares em relação aos latinos, alguma insinuação erótica (ADAMS, 1983, que seguimos aqui, traz outros exemplos de combinações de letras com sentidos sexuais; vide particularmente nota ao epigrama 85 neste volume). **V.1:** Sobre Euno como de origem Síria, vide nota ao epigrama 82. Adams (op. cit., p. 99) também sugere que os Sírios tivessem fama de adeptos do *cunilíngua*, considerando que Marcial (4, 43, 7) se refere a uma inchação Síria ao tratar com um Coracino conhecido por praticante frequente do ato (*iuo per Syrios tibi tumores*, “juro-te pelos inchaços Sírios”). **V. 2:** O termo *opicus* pode se referir à idéia de ‘rude’, ‘grosseiro’, mas originalmente é o termo com que os gregos chamavam os Oscos (povos da Campânia), também lembrados como propensos à prática sexual oral (Ὀπικοί, ‘ópicos’ ou ‘oscos’; provavelmente interpretados, a partir de ὄπος, ‘sucos’, como ‘sugadores’). A vendedora de perfumes, sobre quem lemos no epigrama 82, também é da Campânia, de Cápua, onde comercializava seus produtos. **Vv. 3-4:** Δ, Aristófanes já havia posto Lisistrata (*Lys.* 151) para se referir à sua genitália como um *delta* depilado (δέλτα παρατετιμμένα). **Vv. 5-7:** Ψ, as *pares rugas* (“duas dobras”) são uma referência às dobras dos lábios vaginais, e *fissi rima* (“fenda da abertura”), a fenda horizontal vaginal. **V. 8:** Α, poderia ser uma referência aos lábios menores da vagina que se encerram na ponta do clitóris, ou ao próprio formato da língua a atingir o órgão. **V. 9:** Φ, pode ser a abertura da vagina, com o traço indicativo da separação dos lábios (a tradução do *phi* como a imagem ideal *daquilo*, ou *daquelas coisas*, interpreta a letra como a junção dos dois órgãos). **Vv. 10-11:** Ρ e Ι longo; a letra Ρ pode ser vista como a base da língua na boca, ou o rosto com a língua para fora ou mesmo a língua enrolada para a prática da *cunilíngua* (ADAMS, 1983, p. 107, vê na letra mais uma imagem de um pênis com o escroto); o iota longo pode ser aqui tomado como um símbolo do pênis. **V. 12:** ΟΙ (οὐ, advérbio de negação, ‘não’). **V. 13:** Θ, chamada *theta nigrum* ou *theta infelix*, a letra é um símbolo da morte na epigrafia grega e latina. Isodoro (*Etyim.* 1, 24, 1) indica o τ e o θ como sinais militares para nomes de vivos e mortos. No *Mosaico dos gladiadores* (cf. *CIL* VI 10026), na Galeria Borghese, em Roma, se vê a imagem dos gladiadores caídos, mortos, com a letra θ desenhada junto a seus nomes. Vide Bain (1984) e Floridi (2014).

Eunus Syriscus, inguinum ligurritor,
 opicus magister (sic eum docet Phyllis),
 muliebre membrum qua triangulum cernit
 triquetro coactu Δ litteram ducit. 5
 De valle femorum altrinsecus pares rugas
 mediumque, fissi rima qua patet, callem
 Ψ dicit esse: nam trifissilis forma est.
 Cui ipse linguam cum dedit suam, Δ est.
 Veramque in illis esse Φ notam sentit.
 Quid, imperite, P putas ibi scriptum, 10
 ubi locari I convenit longum?
 Miselle doctor, OY tibi sit obsceno
 tuumque nomen θ sectilis signet.

Siríaco Euno, lambedor de virilhas,
 professor obsceno (ensina-o assim Filida),
 o membro feminino vê qual triângulo
 e escreve a letra *delta* (Δ) em traços de três quinas. 5
 Do vale das coxas as duas dobras de cada lado
 e no meio a linha por onde vemos oca a fenda
 o *psi* (Ψ) diz ser: pois tem sua forma em três pontas.
 E quando o próprio põe sua língua é o *lambda* (Δ).
 E pensa ser o *phi* (Φ) a imagem ideal daquilo.
 Por que, inábil, crês num *rho* (P) aí escrito, 10
 no ponto onde vai bem colocar o *iota* (I) longo?
 Ó, pobre mestre, um *o* (OY) mereces, obsceno,
 e que marque o nome teu um *theta* (θ) cortado.

Epigrama 96

Escansão: dístico elegíaco

Epigrama tradicionalmente intitulado *In dodralem* (“Para a ‘dodra’”; vide PEPPER, 1886, p. 317). Há três epigramas ausonianos (96-98) dedicados a explicar o nome da *dodra*, uma bebida composta por nove ingredientes e que tira seu nome exatamente dessa sua forma de composição, já que um *dodrante*, no sistema de medidas latino se refere aos 9/12 (o que equivale aos 3/4) de um todo. Ausônio, nas suas *Éclogas* (6, 21), apresenta alguma descrição das medidas: *Nec dextans retinet nomen sextante remoto / et dodrans quadrante carens auctore carebit / divulsusque triens prohibet persistere bessem* (“Nem o dextante [10 onças] conserva seu nome se retirado dele um sextante [2 onças], e o dodrante [9 onças], sem o quadrante [3 onças], carecerá de seu criador, e ao restar um triente [4 onças], se impede que exista o bes [8 onças]”). Se a onça (*uncia*) vale 1/12 do asse (moeda romana em um sistema duodecimal), um dodrante equivalendo, pois, a nove onças, seria o mesmo que 9/12, ou seja, a medida seria um asse menos um quadrante. Nos três epigramas, vemos diferentes formas de experimentos ausonianos: o 96 se escreve em latim e em dísticos elegíacos (como a maior parte dos epigramas), o 97 se escreve em latim, mas agora apenas em hexâmetros, e o 98 se escreve em grego e, de novo, em dísticos elegíacos. Como o sistema de medidas em nossa cultura é bastante diverso e isso se reflete na língua, a tradução dos três epigramas, efetivamente sob o tecido do poema, somente pode ocorrer sob a forma de recriação. Seguindo, pois, no território das experimentações, de algum modo como fazia Ausônio, mas hoje com intuito diverso, uma opção mais aproximadora do poema latino seria considerar uma bebida de nome ‘garrafada’, que se deriva de ‘garrafa’, um termo geralmente utilizado como equivalente a 3/4 do litro (assim como a *dodra* equivalia a 9/12, i. e., 3/4 do asse). A *garrafada* é nome que se dá a um composto feito com plantas medicinais em infusão em bebidas alcoólicas, principalmente o vinho, mas ainda podem ser utilizadas outras substâncias solventes ou extratoras como a água, o mel ou o vinagre (Vide PASSOS et al., 2018). Para uma tradução mediadora do poema latino, considere-se esta possibilidade: “*Dodra* provém do *dodrante*. Reúne assim: vinho, água e caldo, / óleo e sal e pão, erva, pimenta e mel: nove”. Para reconstruções desses poemas em dodecassílabos e decassílabos em português, vide Amarante (2021).

96

Dodra ex dodrante est. Sic collige: ius aqua vinum
sal, oleum, panis, mel, piper, herba, novem.

96

A *garrafada* do nome *garrafa* provém. Assim junte:
erva e raiz com o vinho, água, vinagre e até mel.

Epigrama 97

Escansão: hexâmetros

Há três epigramas ausonianos (96-98) dedicados a explicar o nome da bebida de nove ingredientes chamada *dodra*. Vide nota ao epigrama 96, em que discutimos a proposta de recriação com a bebida garrafada. Para uma tradução mediadora deste poema latino, considere-se esta possibilidade: “*Me chamo dodra.*” “Por quê?”. “*Levo nove itens.*” “Quais”? / “*Caldo, água, mel, pão, vinho, pimenta, erva, óleo, sal.*” Esse epigrama, sob forma de diálogo, foi recriado em heptassílabos duplos (MARQUES JR, 2020). Para a reconstrução desse poema em dodecassílabos em português, vide Amarante (2021).

97

“Dodra vocor.” “Quae causa?” “Novem species gero.” “Quae sunt?”
“Ius, aqua, mel, vinum, panis, piper, herba, oleum, sal.”

97

“Sou chamada *garrafada*”. “E por que se diz assim?”
“Na garrafa eu sou conserva: água ou vinho ou mel e ervas.”

Epigrama 98

Escansão: dístico elegíaco

Há três epigramas ausonianos (96-98) dedicados a explicar o nome da bebida de nove ingredientes chamada *dodra*. Vide nota ao epigrama 96, em que discutimos a proposta de recriação com a bebida *garrafada*. Para uma tradução mediadora desse poema, originalmente escrito em grego, considere-se esta possibilidade: “Eu, *dodra* — bebida e número — tenho: mel, vinho, azeite, / pão, sal, erva, caldo, água, pimenta.” A recriação em inglês poderia ser assim traduzida: “Eu, *garrafada* — bebida e tamanho — sou feita de raízes ou ervas / que em fusão permanecem, em vinho ou água ou mel.”

98

*Δόδρα, ποτόν καὶ ἀριθμός, ἔχω μέλι, οἶνον, ἔλαιον,
ἄρτον, ἅλας, βοτάνην, ζωμόν, ὕδωρ, πέπερι.*

98

I garrafada — size and drink — I'm made by roots or herbs
which in infusion remain in wine, or water or honey.

Epigrama 100

Escansão: dístico elegíaco

O epigrama, tradicionalmente intitulado *Ad quendam qui levia sibi inguina faciebat* (“A um certo homem que mantinha sem pelos a virilha”; vide PEIPER, 1886, p. 346), é dedicado a um homem bissexual que não vem nomeado. **V. 1:** cf. Marcial (3, 74): *psilothro faciem leuas et dropace caluam* (“alisan a cara com um unguento e, com um creme depilatório, o teu casco”); cf. tb. 10, 65, 8: *Levis dropace tu cotidiano* (“Tu, liso com o depilatório cotidiano”). **V. 3:** *Plantaria* é uma referência aos pelos pubianos. Cf. Pérsio (4, 39): *quinque palaestritae licet haec plantaria uellant / elixasque nates labefactent forcipe adunca* (“embora uns cinco atletas arranquem essa plantação e ataquem tuas fervedas nádegas com a curva garra”). Sobre o uso metafórico de *plantarium* com esse sentido, vide Moretti (2000, part. p. 75-77). Sobre a presença de ecos de Pérsio em Ausônio, vide Colton (1988). **V. 4:** Green (1991) estampa *inclusas* (de *inclusus*, ‘rodeado’), da maioria dos códices. Pastorino (1971) lê *incurvas* (de *incurvus*, ‘arredondado’). Peiper (1886) segue Scaliger (1575) com *incusas* (de *incusus*, ‘áspero’). Κλαζομενάς é uma referência a Κλαζομενάι, cidade da Iônia, pólis portuária da Grécia Antiga, na costa da Anatólia, no Mar Egeu, onde hoje se situa Urla, na Turquia. Sobre essa forma em referência ao ânus homossexual, dada o caráter efeminado ou à dissoluteza associados aos Iônios, vide Moretti (*op. cit.* p. 76, n. 47). **V. 5:** Moretti (*id. ib.*) destaca que a posição da cidade de Clasómenas, situada rodeada (*inclusa*) no golfo de Esmirna, poderia ter induzido o poeta a falar também de *bimaris morbo* (que é a questão do homossexual, que ‘está sob duas margens’), recordando uma expressão relacionada a Corinto (*bimaris Corinthus*), presente em Horácio (*carm.* 1, 7, 2) e em Ovídio (*met.* 5, 407-408; *fast.* 4, 501). Em Ovídio ainda se faz referência ao *Isthmus bimaris* (*met.* 6, 419-420; *trist.* 1, 11, 5) e à *Ephyra bimaris* (*her.* 12, 27). O istmo de Corinto ligaria a Grécia continental ao Peloponeso, de modo que separaria os dois mares, o Jônio e o Egeu. Ausônio então joga também com dois termos (*mare*, ‘mar’ e *mas*, ‘macho’); como a cidade, rodeada por dois mares, o bissexual, objeto da sátira, também funcionaria dos dois lados. Na recriação, bem difícil dadas as relações sociais e geográficas ligadas ao nome da cidade, optamos pela construção com *Happyland*, nome de uma comunidade no condado de Pontotoc (Oklahoma, USA). Desse modo, mantém-se a tradução do grego que Ausônio utiliza por um termo em inglês na recriação. O nome da comunidade (cuja tradução poderia ser “Terra feliz”) remetaria ao fato de que o homem aludido no poema também se permite o coito anal. Não sendo possível o jogo com alguma localidade de nome sugestivo associado ao lado posterior do corpo e situada entre dois mares (*bimaris*), traduzimos *bimarem patientia morbum appetit* (literalmente “teu furor ou tua submissão deseja a paixão bímare”) por “teu ânimo queira os dois lados”, insinuando a prática bissexual do ente de quem se zomba.

100

Inguina quod calido levas tibi dropace, causa est:
irritant vulsas levia membra lupas.
Sed quod et elixo plantaria podice vellis
et teris inclusas pumice *Κλαζομενάς*,
causa latet, bimarem nisi quod patientia morbum 5
appetit et tergo femina, pube vir es.

100

Porque a virilha depilas com quente unguento, essa é a causa:
membros sem pêlo excitam putas que são depiladas.
Mas o porquê de arrancares a mata até do ânus fervido
e de pulires com pômice tua incrustada *Homeland*
claro não é: a não ser que teu ânimo queira os dois lados 5
e fêmea sejas por trás e pela frente um macho.

ESTUDO

TRADUÇÃO DE POESIA, RECRIAÇÃO E CRIATIVIDADE⁸

É ponto assente que a significância do poema se encontra no entrelaçamento das camadas logo-fano-melo-peicas subjacentes à composição (POUND, 2006). E então é mais próprio que nos refiramos à tradução de poemas como recriação, conforme ressaltado na Introdução a este volume. Ou seja, há sempre, de algum modo, recriação quando falamos de tradução de poesia, o que inevitavelmente coloca a tradução como uma tarefa ligada ao campo da criatividade, estabelecendo um risco de termos dificuldade de dela tratarmos em termos mais concretos ou de a cercarmos como um objeto de análise científica, já que os elementos ligados à criatividade, dada a sua natureza impalpável ou de manuseio complexo, residiriam no território das incertezas e imprecisões.

Consideradas essas questões e os limites do nosso conhecimento sobre criatividade, é possível que se admita que as traduções de poesia, ou recriações — inevitavelmente, já que são recriações — se distanciariam mais ou menos de seus textos de partida. E isso nos levaria a nos recordar de dois pontos cruciais: i) a situação em que o tradutor de poesia se vê entre o duplo caminho estabelecido

8 Parte das ideias discutidas nesta seção reflete nossa apresentação para o evento POETRA: tradução de poesia latina antiga, entre teorias e experimentos, realizado em 2022 e congregando um conjunto de latinistas brasileiros que se dedicam ao tema da tradução não apenas do ponto de vista teórico como também do ponto de vista prático. As palestras decorrentes do evento encontram-se disponíveis no canal do YouTube da Associação Brasileira de Professores de Latim (ABPL): youtube.com/@abpl. Lá desenvolvemos a metáfora do avesso perfeito de um bordado para a recriação de poesia com *lusus linguae*, abordagem que deverá compor um dos capítulos do livro do evento (desse modo, alguns pontos essenciais do capítulo são aqui retomados).

por Friedrich Schleiermacher⁹; e ii) o fato de que, no campo dos Estudos da tradução, haveria uma certa hierarquia nesse afastamento que nos levaria a considerar algo entre uma tradução e uma adaptação, já que esta seria “o limite extremo da tradução” (VINAY & DARBELNET, 1958, p. 90). Obviamente, pensando com Paulo Sérgio de Vasconcellos (2011), muitas vezes também nos inclinamos a deixar que nossas traduções dos textos antigos mantenham elementos determinantes daquela língua e cultura, elementos a operar algum estranhamento que nos faça perceber que lemos uma tradução de um texto e de uma cultura distante de nós. E outras vezes também nos deleitamos com recriações que fazem o texto sobreviver plenamente em nossa língua como se se tratasse de algo próximo de nós, de nossa cultura, como se original fosse (e o é, de algum modo), como ocorre com a perfeita recriação da ode a Leucônoe de Horácio (*od.* 1.11), feita por Paulo Henriques Britto, intitulada *Horácio no Baixo*¹⁰. Como ambas as formas de traduzir e seus caminhos podem ser agradáveis ao leitor, o limite seria, pois, o de se saber que se lê uma tradução, e então um dos efeitos estéticos adicionais no leitor, principalmente no leitor conhecedor de ambas as línguas, seria a percepção do jogo proposto, na criação e na recriação (ou no dito original e na tradução).

Nesses casos mais gerais de tradução de poesia, estaríamos no território da recriação de poemas que se abrem a possibilidades mais ou menos acentuadas de intervenção do tradutor. Há, contudo, certas construções poéticas que obrigam a recriação paralela, isto é, há poemas que, se traduzidos sem algum nível mais profundo de recriação, resultariam não traduzidos plenamente, porque depende-

9 Schleiermacher (1813[2010], p. 57): “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”.

10 Publicada na Folha de São Paulo, *Ilustríssima*, em 09 de janeiro de 2011. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0901201110.htm>.

riam de notas que os fizessem ter seu sentido completado (e aqui não estamos falando de notas explicativas, acessórias, facultativas, que dependem apenas da generosidade do tradutor ou de políticas editoriais favoráveis a elas em suas edições; nos referimos a notas que estamos chamando de imperativas, cuja ausência deixaria o texto mergulhado nas águas profundas da falta de sentido, de modo que já não seria, pois, plenamente um texto).

Diante de tais tipos de composições, teríamos talvez três caminhos possíveis: i) não traduzir os textos com esses jogos enclausuradores; ii) traduzi-los com notas imperativas, e então já teríamos que assumir que falhamos como tradutores por fazer todo o sentido do poema depender de um paratexto obrigatório para sua compreensão; iii) recriá-los no sentido que defenderemos aqui. Neste texto, então, propomos destacar algumas situações em que certos *lusus linguae* convocam o tradutor a recriar, compondo uma obra ao modo de um avesso perfeito de um bordado, no sentido de que é condicionado pelo dito original, mas necessita seguir tramas paralelas, motivadas obrigatoriamente pelo original.

Se consideramos que um poema a ser traduzido é como um corpo que joga com sons, imagens e sentidos associados a uma língua e a uma cultura... E se consideramos que a tradução da poesia seria a possibilidade de fazer aquele corpo de sons, imagens e sentidos ganharem vida em outra língua e em outra cultura (e tudo de modo que não se perca a ideia de que estamos tratando de uma tradução)... E se nos deparamos com casos de poemas em que o poeta do texto a ser traduzido joga com algo tão específico daquela língua e daquela cultura de modo que aquele enunciado do poema será algo único e irrepetível (e de algum modo todos o são), nesse caso a opção rápida é traduzir o poema como for possível e colocar em nota certas explicações para que faça sentido. Mas se se trata de

uma composição poética e, se se deseja que o texto traduzido sobreviva plenamente como poema, não dependente de notas para ter sentido (digo notas do tipo imperativas, não aquelas acessórias), a tradução poderia ou precisaria assumir a faceta de metamorfose efetiva e visível, precisaria operar uma sorte de modificação essencial, resultando num avesso que segue a trilha logopeica do original (o seu conteúdo temático) mas a reconstrói de modo ‘lateral’ ou ‘diferente’, ‘diverso’, ‘transformado’, ‘alternativo’, ‘divergente’¹¹. Ou seja, a tradução aqui seria, inevitavelmente, esse tipo de recriação, ou de um avesso perfeito de um bordado, em que uma bordadeira procura uma direção motivada pelo desenho do lado direito, dando outra possibilidade de existência da obra no avesso. Ela sabe que tem em sua frente uma composição a fazer e ao fazê-la quer que resulte, depois de tudo pronto, uma composição com duas facetas: essas duas facetas — a original e seu verso — ambas têm existência independente, mas ambas irremediavelmente estão presas uma à outra.

É nesse sentido que se discutem, neste pequeno estudo, as situações em que a tradução, como recriação, é uma existência metamórfica do original, um avesso, senão perfeito, recriado¹². Essa advertência servirá para que, na leitura dos poemas deste volume, em que a recriação é do tipo mais metamórfica, o leitor não seja surpreendido desavisadamente, e a leitura das notas a cada poema que se faz no volume poderá servir para recobrar a sua tranquilidade, já que se oferecem, nesses casos, as ditas traduções mediadoras, conservadoras quanto ao jogo presente no latim, mas não funcionais poeticamente na tradução portuguesa. Feita a longa introdução, necessária para colocarmos as

11 Em oposição ao pensamento convergente (GUILFORD, 1950).

12 A metáfora da *tradução como metamorfose* é antiga, provavelmente desde Dryden, no séc. XVII, embora tenha sido aplicada à tradução de um modo geral e não a esses casos em que algum nível acentuado de metamorfose precisa ocorrer. A metáfora segue com Goethe e Benjamin.

coisas em perspectiva, analisemos — depois de um catálogo de casos de *lusus linguae* — como a teoria da criatividade em tradução poderia nos fazer compreender os movimentos necessários de recriação de poesia.

*O catálogo ausoniano
de poemas com lusus linguae*

Os *lusus* na construção poética são mesmo muito antigos, uma vez que a própria poesia pode ser considerada uma forma de jogo com a língua, um uso particular da língua e de cuja natureza pode ter resultado certas excêntricas poéticas ao longo do tempo¹³. Na tentativa de se juntarem pesquisa teórica e prática tradutória, há neste volume experimentos de tradução com *lusus linguae*, extraídos da obra poética epigramática de Décimo Magno Ausônio, um poeta do quarto século, nascido em Bordéus, com uma produção diversificada que chega até nós, principalmente em função de o autor ter se destacado como preceptor de Graciano, o filho do imperador Valentiniano I. Como *grammaticus* e depois *rhethor*, muitos dos epigramas ausonianos são recriações emulativas de composições da *Antologia Palatina* (então o dito original é também muitas vezes recriação, de modo que a ética do recriar está preservada na manutenção do *modus operandi* quando se traduz recriando). Apesar de, muitas vezes, o bordelês ser visto como um *doctus*, Ausônio apresenta um conjunto de obras com diversos tipos de jogos, muitas vezes excêntricos, que, de algum modo, nos autorizam a vê-lo como um poeta *ludibundus* ou *lusor* (como propõe Paul Dräger, 2002). Mesmo entre seus 121 epigramas (GREEN, 1991), destacamos alguns em que

13 O texto de Walter Sedgwick (1931) pode ser um ponto de partida para se estudar o tema. Vejam-se também os textos de Santos Jr. (2021a, 2021b, 2020, 2019) e o texto de Santos Jr. e Amarante (2019).

algum tipo de *lusus* ocorre, ocasionando ao tradutor dificuldades tradutórias excepcionais e fazendo-o recorrer a recriações, evitando notas imperativas. Tais jogos poderiam ser distribuídos nas categorias das quais tratamos a seguir.¹⁴

Speaking names

Em Ausônio, localizam-se alguns epigramas em que o *lusus* se faz com os chamados *noms parlants*, de modo que a construção poética joga com algum nome motivado. No epigrama 21, uma velha chegada à bebedeira, de nome *Meroe*, tem seu nome explicado em associação ao termo *merum* ('vinho puro') e ao adjetivo *merus* ('puro'). Todo um conjunto de nomes motivados da Antiguidade são propostos para que a explicação do nome da velha siga o mesmo raciocínio. Há ainda três composições, as de 96 a 98, destinadas a explicar o nome *dodra*, uma bebida composta de nove ingredientes e que tem seu nome retirado dessa sua forma de composição, já que um *dodrante*, no sistema de medidas latino se refere aos 9/12 (o que equivale aos 3/4) de um todo.

Em todos esses casos, tanto o de *Meroe* quanto o da *dodra*, os jogos com os mesmos nomes são impossíveis em português, pela ausência em nossa língua de nomes com as mesmas bases e sentido. As recriações seguiram o critério da manutenção do jogo de sentido, considerado, na teoria da criatividade em tradução, o elemento necessário para a ética do traduzir.

14 Parte das composições latinas que ilustram essas categorias foi por José Amarante recriada e analisada em outro lugar (ver AMARANTE, 2021) e também se encontra neste volume.

Acrósticos

Em Ausônio, registra-se um epigrama (85) que propõe um acróstico com o nome λείχει ('lambe'), destinado a satirizar um professor obsceno, de nome Euno, chegado a práticas sexuais que seriam vistas como devassas (*Eunus ligurritor*). Dessa vez, se forma um nome grego, de modo que a tradução resulta ao final também incompleta. Nesse caso, o poeta é tanto um *lusor*, *ludibundus*, já que compõe sob a forma de um jogo, quanto um *doctus*, já que evita dizer o opróbrio em latim. A recriação em português que propusemos joga com nomes da língua moderna inglês compondo o acróstico com nomes também oriundos da cultura anglo-saxã e americana.

Lusus linguae propriamente ditos

Por fim, entre os epigramas ausonianos, alguns se destacam com *lusus linguae* que poderíamos chamar de propriamente ditos, já que jogam com uma questão linguística bem específica. Os epigramas 41 e 42, *De duobus fratribus* ("Sobre dois irmãos"), jogam com o α-privativo grego. Centremo-nos no 41, já que o 42 é uma variação do primeiro.

No epigrama 41, o poeta faz uso do adjetivo *falsa* para se referir aos *nomina* das personagens, indicando que tais nomes não seriam condizentes com as condutas contrárias que estariam propostas na crítica feita. Desse modo, seria preciso *corrigerere* ('corrigir'), ajustar cada nome para que pudesse ser um *verum nomen* (expressão que aparece no epigrama 42). Ou seja, o jogo vai se dar com nomes motivados que dariam a entender um sentido, quando, na verdade, os possuidores dos nomes seriam exemplos de um modo con-

trário de ser, e, por meio da correção, o nome poderia explicar (ou falar) a medida justa do caráter dos irmãos.

A construção original prende o sentido aos nomes gregos e ao α -privativo de sua gramática, jogo único e ir-repetível do mesmo modo. Para a recriação desse poema, composto com hexâmetros em grego e pentâmetros em latim, seria preciso considerar a composição com o português e uma outra língua moderna que oferecesse nomes pessoais com algum prefixo que permitisse a reconstrução do jogo. A recriação que se lê no volume converte o jogo latim e grego em português e inglês, conforme temos proposto.

Ausônio ainda apresenta três epigramas destinados a satirizar um certo retórico chamado Rufo¹⁵. O epigrama 50, baseado em uma composição da *Antologia Palatina* (AP, 9, 489), atribuída a Paladas, é escrito em dísticos iâmbicos e nele a língua e a cultura latinas jogam com a questão de gênero: o gramatical e o sexual. E o fato de a língua apresentar três gêneros gramaticais (o masculino, o feminino e o neutro) direciona a construção para um jogo de escárnio ao retórico ou gramático, flagrado em sua exibição gramatical inapropriada em um banquete.

Também daí resulta um *lusus* difícil de se manter do mesmo modo em português, língua que organiza os gêneros de modo um pouco diverso. Na gramática da nossa língua, temos apenas os gêneros masculino e feminino, existindo aqueles biformes e aqueles que apresentam uma única forma para o masculino e o feminino (são os chamados: comuns-de-dois, epicenos e sobrecomuns), razão pela qual seguimos essa lógica na recriação que estampamos no volume.

Entre os *lusus linguae* propriamente ditos, há, por fim, duas composições, a 48 e a 49, em que se faz um jogo com o verbo depoente *reminiscor*, realizado *reminisco*, na crí-

15 Sabemos que Rufo é um *rhetor* ou um *grammaticus*, para além do fato de ele se dedicar à escrita de versos, provavelmente como exercício retórico, também pelo que se desprende de outros poemas ausonianos.

tica à escrita de Rufo. Nas recriações, conforme lemos no volume, tivemos a necessidade de recorrer a outras questões de uso da língua portuguesa que poderiam gerar atualmente, ainda que sob a forma de preconceito linguístico, algum motivo de censura.

Com o objetivo de discutirmos alguns elementos das teorias da criatividade em tradução de que nos valem para nossas recriações, nos centramos, na seção seguinte, no epigrama 67 da *Priapea Latina*, cujo processo de refacção em português virá analisado à luz dessas teorias.

A criatividade e os limites da recriação

Conforme destacamos com algumas construções ausonianas particularmente complexas para a tradução, há composições em que o *lusus* coloca a língua em conversa íntima com a cultura, de modo a criar os espinhos tradutórios e estimular o tradutor a pensar em caminhos de sobrevivência do poema como um poema íntegro, pleno em nossa língua/cultura. Ou seja, aqui a tradução como recriação seria ela própria um jogo.

Parece-nos necessário agora tensionar ainda mais essa relação entre língua e cultura no processo tradutório e também trazer as ideias da teoria da criatividade em tradução aplicadas em processos de recriação. Para isso, tomaremos um poema com *lusus linguae* e seguiremos, um pouco mais didaticamente, os passos de que o tradutor costuma se valer para resolver problemas específicos de tradução. E será preciso repetir que estamos considerando algumas premissas nos casos em que a língua e a cultura são a base do *lusus*: i) o poema na tradução precisa sobreviver como poema; ii) o texto a ser explicado com paratexto em nota

não seria a tradução, sua existência contemporânea, mas o próprio texto antigo, distante de nós e, portanto, com particularidades relacionadas aos modos de ser e de ver o mundo que podem ser difíceis de serem compreendidas contemporaneamente em função da distância no tempo e no espaço.

Para efeitos de análise e discussão das teorias tradutórias acerca da criatividade e da recriação, consideremos a seguinte composição da *Priapea Latina* (67):

Penelopes primam **Didonis** prima sequatur
et primam **Caci** syllaba prima **Remi**,
quodque fit ex illis tu mi, depensus in horto,
fur, dabis: hac poena culpa luenda tua est.

Uma tradução mediadora do poema (conforme termo cunhado por Haroldo de Campos)¹⁶ resultaria numa construção que faria o texto depender de notas imperativas, de modo que o poema traduzido resultaria não pleno ou inacabado:

Que a primeira sílaba em **'Dido'** siga a primeira em **'Penélope'**
e a primeira em **'Remo'** siga a primeira de **'Caco'**;
o que surgir da junção tu, flagrado, ó ladrão, em meu horto
me cederás; essa pena tens que pagar por teu crime.

Seguindo as orientações do poeta com o *lusus* proposto sob a forma de acróstico, comporemos o termo **PEDICARE** ('sodomizar')¹⁷. Então, embora o poema faça

16 Campos (2005, p. 184) utiliza a expressão “traduções mediadoras” para aqueles casos em que o foco é simplesmente auxiliar na leitura do original. É esse o sentido que atribuímos à expressão ao longo deste texto e neste volume.

17 Na construção latina, os objetos diretos estão em posição inicial (no verso 1, *Penelopes primam e*, no verso 2, *primam Caci*). A ordem mais livre do texto latino permite que se leia o acróstico *PEDICARE* por motivo da inversão que o latim franqueia facilmente, conforme se vê com os acusativos antecedendo nominativos na construção. Em português, a tradução inverteria a posição dos nomes e sua função sintática, de modo a se evitar o acróstico *DIPERECÁ*: “Que a primeira sílaba de **Penélope** siga a primeira de **Dido** / e a primeira de **Caco** siga a primeira de **Remo**”.

sentido aos conhecedores da língua de partida, depois de supostamente traduzido ele resulta não completamente traduzido. Ou seja, o termo que o acróstico forma ainda é uma palavra latina, de modo que o texto se traduz, mas não se traduz completamente. Nesse caso, teríamos que pôr grandes aspas no termo “tradução”, se a essa composição assim nos referimos, já que o que se apresentaria não seria efetivamente uma tradução, a não ser aquela que conhecemos como mediadora. Restaria o recurso às notas. Mas, se pensarmos em termos de economia e de escopo¹⁸, é possível que as traduções possam existir prescindindo de notas, especialmente a tradução de poesia, conforme nos recorda Derrida (1985, p. 154-155) quanto ao fato de qualquer problema poder ser discutido em uma nota, muito embora a nota, no caso do texto poético, já não seja mais o poema, mas um outro texto que lhe dá suporte.

Ao tradutor, alguns dilemas: nunca traduzir efetivamente o poema? Fazer uma tradução mediadora e sobrecarregá-la de notas explicativas? Haveria soluções possíveis, ancoradas em discussões teóricas do campo dos Estudos de tradução? Uma vez decidido encarar que o poema pode existir plenamente em português, necessitaríamos de um pensamento alternativo, um jogo diverso, uma reestruturação equilibrada, funcional, e que mantivesse, senão a mesma ideia, que é impossível, ao menos o mesmo efeito, o do sarcasmo, num jogo aproximativo. Em resumo, no caso dessa composição, irremediavelmente presa na língua e na cultura latinas, dada a irrepetibilidade, em português, de as iniciais que formam o acróstico latino formarem uma palavra portuguesa, teríamos que recorrer a uma recriação, o que envolveria, inevitavelmente, con-

18 Segundo a Teoria de *skopos*, “o fator dominante é aquele pretendido pelo usuário de uma tradução” (Pym, 2017, p. 97) ou as escolhas do tradutor poderiam ser determinadas em função do propósito da tradução, incluindo o interesse do solicitante da tradução. Algumas editoras, por exemplo, podem decidir que as traduções que publicam sejam acompanhadas, preferencialmente, de um número reduzido de notas.

forme destacamos *supra*, a recorrência a um grau maior de criatividade do que aquele habitualmente empregado em qualquer processo tradutório. Se o escopo tradutório é um poema pleno em português, teríamos, pois, que investir em uma recriação, ou seja, não havendo convergência entre o jogo no texto de partida e sua realização no texto de chegada, o pensamento será de algum modo divergente, paralelo, com a necessidade de se buscarem outros nomes da Antiguidade para a composição de uma palavra portuguesa no acróstico:

Une a primeira sílaba em **S**ólon à primeira de **D**ólio
e a primeira de **M**idas une à primeira de **A**ca;
o que surgir da junção tu, flagrado, ó ladrão, em meu horto
me cederás; essa pena tens que pagar por teu crime.

Nessa recriação, as sílabas iniciais dos nomes formam a palavra portuguesa SODOMIA, resultando no efeito similar ao proposto na composição latina, de modo que este seria o limite da recriação: a manutenção do efeito de sentido. Nesse caso, não haveria a necessidade de nota para traduzir o resultado do acróstico, ainda que optemos por oferecer notas que expliquem os nomes utilizados para compô-lo, expediente que não faz o poema depender da explicação, que só serve a quem desconhece os nomes a que se recorreu na composição portuguesa¹⁹.

19 Sempre que possível, mantivemos alguma ligação com os nomes presentes na composição latina: Dólio era o jardineiro que cuidava das propriedades de Ulisses enquanto estava ausente (com essa escolha mantivemos algum elemento próximo ao nome Penélope, presente na composição latina); Aca, no verso 2, é Aca Larência, a esposa de Fáustulo e depois mãe adotiva de Rômulo e Remo (seu nome procura manter alguma ligação com o nome Remo, presente no original). Midas (o rei da Frígia associado ao toque que transforma em ouro) e Sólon (considerado um dos sete sábios da Grécia antiga) entram na recriação para manter o *lusus* com *sodomia*.

Desafios para a recriação

Sem nos olvidarmos das relações entre fundo e forma na construção poética, estrategicamente poderíamos simplificar a questão com algumas direções essenciais. Do ponto de vista da forma, a recriação portuguesa poderia se aproximar do ritmo latino, como se tem feito, substituindo o jogo entre breves e longas por um jogo paralelo entre átonas e tônicas, ou poderia adotar algum esquema rítmico tradicional da poesia portuguesa, como também se faz; e ainda haveria a possibilidade de se optar por versos livres. Do ponto de vista do fundo, alguns elementos precisariam estar no jogo: i) o nome formado com o acróstico necessitaria ser um termo português para o poema resultar plenamente traduzido; ii) os nomes alçados para a criação do acróstico seriam nomes ligados à Antiguidade, de modo a manter o fluxo de estranhamento que ligaria a composição ao mundo antigo de onde provém; iii) preferencialmente, esses nomes teriam alguma conexão com o universo daqueles nomes presentes na composição original.

A recriação segue a proposta de um bordado com o avesso perfeito, em que a bordadeira segue a direção do original, mas inevitavelmente recria no avesso uma estampa presa à original, mas necessariamente diversa ou paralela. Ao invés, então, de colocarmos as notas no poema em português, fazendo-o depender desse paratexto, colocamos a nota no texto latino, mostrando a construção existente na língua original. É o poema latino, de algum modo distante de nós, ou de muitos de nós (já que os latinistas ou conhecedores do latim poderiam usufruir das duas versões), é o poema latino — insistimos — que demanda notas, não uma tradução portuguesa contemporânea. E, se se assume a recriação como potência expressiva, não se engana o leitor. Além disso, a edição bilíngue daria conta de não escamotear do leitor a possibilidade de observar a matéria tomada para a tradução recriadora.

*Processo de escolhas criativas:
os elementos dos estágios da criatividade na recriação*

O experimento de recriação que trouxemos aqui toma por base um interessante trabalho de 2003 de Ioana Balacescu e Bernd Stefanink. Os autores destacam uma série de estudos que, articulados, descreveriam e explicariam as soluções criativas que um tradutor poderia encontrar para certos tipos de problemas que emergem ao traduzir, quando observadas diferenças cruciais entre a Língua-Cultura de Partida (LCP) e a Língua/Cultura de Chegada (LCC). Assim, ele encontraria um solo teórico que justificaria seu trabalho tradutório (sob a forma de recriação) como legítimo e plausível. Cumpre-nos, então, apresentar considerações desses estudos que explicariam os estágios no processo tradutório apresentado por nós:

Quadro 1. Resumo do processo de escolhas criativas na tradução como recriação	
O texto de partida é apresentado como um “frame” (linguístico) que desencadeia uma “cena” (cognitiva) na mente do tradutor (FILLMORE, 1976).	O texto da <i>Priapea Latina</i> se mostra à primeira vista como uma composição que enclausura linguisticamente o poema na língua em que é escrita. O tradutor detecta a “cena” e observa os limites e as possibilidades de se traduzir. A cena poderia ser chamada de “termo latino composto em acróstico que insinue a prática de sodomia”.
Nessa “cena” existem elementos centrais, “prototípicos” (ROSCH, 1973), seguindo o princípio do “alinhamento figura/fundo” (LANGACKER, 1987).	A cena “termo latino composto em acróstico que insinue a prática de sodomia” apresenta elementos prototípicos: a figura “pedicare”, oriunda da cena, é um representante prototípico da língua latina e se alinha ao fundo “língua latina”.

<p>O tradutor encontra um problema de tradução se essa relação prototípica entre a “figura” e o “alinhamento básico” com o fundo não for a mesma na cultura de partida e cultura de chegada.</p>	<p>Na cena “termo latino composto em acróstico que insinue a prática de sodomia”, a relação prototípica entre a “figura” (“<i>pedicare</i>”) e o “alinhamento básico” (com o fundo, a língua) não é a mesma na cultura de partida e cultura de chegada.</p> <p>O português não dispõe do termo <i>pedicare</i>.</p>
<p>Se o pensamento pudesse ser convergente/vertical, a tradução poderia adotar o grau habitual de criatividade que qualquer tradução apresenta.</p> <p>Se o pensamento não pode ser convergente, aí teríamos três opções: i) esquecer o poema: ele não pode ser traduzido; ii) fazer a tradução mediadora, sobrecarregando o texto com notas explicativas imperativas, e o poema não seria pleno na tradução; iii) ou considerar a possibilidade de uma tradução plausível intersubjetivamente, e adotar o grau de criatividade não habitual, ou seja, a criatividade aqui deveria ser mais aberta. Nesse último caso, os passos a seguir seriam uma opção.</p>	
<p>O tradutor deve então focalizar os elementos da “cena” de forma diferente e escolher outro elemento.</p>	<p>Não há um pensamento convergente, vertical (ou seja, o elemento cênico “<i>pedicare</i>” está presente na LCP, mas está ausente na LCC).</p> <p>Recorre-se a um pensamento divergente, alternativo, lateral: o português dispõe do verbo <i>sodomizar</i> e do substantivo <i>sodomia</i>. Nesse caso, o termo a formar o novo acróstico na LCC mobilizará a busca de outros nomes da Antiguidade, preferencialmente associados aos usados no acróstico original.</p>
<p>Mudando assim o ângulo de visão do problema, o tradutor recorre ao que De Bono (1970) e Guilford (1950) chamaram de “pensamento lateral” e “pensamento divergente”, respectivamente.</p>	<p>Recorre-se a um pensamento divergente, alternativo, lateral: o português dispõe do verbo <i>sodomizar</i> e do substantivo <i>sodomia</i>. Nesse caso, o termo a formar o novo acróstico na LCC mobilizará a busca de outros nomes da Antiguidade, preferencialmente associados aos usados no acróstico original.</p>

<p>A solução criativa que encontrar será inevitavelmente “nova”, mas deverá ser também “apropriada” (FOX, 1963, p. 124) para atender ao critério de “manter o efeito produzido” (REISS; VERMEER, 1984: “Wirkungsgleichheit”) exigido pela a ética do tradutor.²⁰</p>	<p>A solução mantém o sarcasmo, o jogo provocativo presente no texto latino com a sugestão de outro acróstico plenamente funcional em português.</p>
<p>Uma abordagem concebida desta forma permite obter traduções “plausíveis” “intersubjetivamente” (STEFANINK, 1997) ou “interindividualmente” (GERZYMISCH-ARBOGAST; MUDERSBACH, 1998)</p>	

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Balacescu; Stefanink (2003)

Seguindo esse suporte teórico, por se tratar de recriação de poemas, esse esquema se mostrou produtivo na tradução/recriação que propusemos neste pequeno volume, já que a criatividade se configurou como uma atividade de resolução de problemas; ela não ocorre fortuitamente, sem uma reflexão conceitual, nem aleatoriamente, pelo simples desejo do tradutor de tomar um texto apenas como inspiração para recriar algo novo. Segue-se, pois, o que Michel Ballard (2004, p. 61) propõe, ao distinguir, de certa forma, entre: uma criatividade que seria opcional, facultativa (“competitiva com outros tipos de equivalências possíveis”) e outra que seria obrigatória para a realização da tradução (“necessária para resolver problemas de equivalência”), conformou destacou Mariaule (2015, p. 88). Ou seja, a primeira forma seria do tipo opcional e ela não seria a única solução que o tradutor teria à sua disposição, de modo que ele poderia seguir de perto a construção do texto e cultura de partida sem necessariamente compro-

20 Vide Derrida (2002, p. 48): “no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original”.

meter sua realização na língua e cultura de chegada. Já a segunda forma, por sua vez, a que impõe a recriação, seria a única solução a que o tradutor poderia recorrer, de modo a efetivamente ter algum êxito, ou seja, recriar o jogo é, nesse caso, a única opção.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.
- ADAMS, J. N. An Epigram of Ausonius (87, p. 334 Peiper). *Latomus*, 42, p. 95-109, 1983.
- ALVAR EZQUERRA, A. *AUSONIO, D. M. Obras I*. Introducción general, traducción y notas Antonio Alvar Ezquerra. Madrid: Gredos, 1990a.
- ALVAR EZQUERRA, A. *AUSONIO, D. M. Obras II*. Introducción general, traducción y notas Antonio Alvar Ezquerra. Madrid: Gredos, 1990b.
- AMARANTE, J. A recriação, o retorno e o eterno novo: epigramas ausonianos em português. *Classica*, 34(1), p. 85-107, 2021.
- ANTOLOGIA GREGA. Epigramas de banquete e burlescos*. Livro XI. Intr., trad. e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021.
- ANTHOLOGIA LATINA. Sive Poesis Latinae Supplementum*. Pars Prior: Carmina in codicibus scripta. Recensuit Alexander Riese. Fasciculus I: Libri Salmasiani Aliorumque Carmina. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1869.
- ANTOLOGIA PALATINA*. A cura di Filippo Maria Pontani. 4 vols. Torino: Einaudi, 1978-1981.
- BAIN, D. Theta Sectilis : Ausonius, Epigram 87.13. *Latomus*, v. 43, n. 3, p. 598-599, 1984.
- BALACESCU, I.; STEFANINK, B. Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *Meta, Journal des traducteurs*, v. 48, n. 4, Montreal, p. 509-525, 2003, (tradução portuguesa)

- por Marion Celli e Carolina Poppi: BALACESCU, I.; STEFANINK, B. Modelos explicativos da criatividade em tradução. *Manuscrita*, 20, São Paulo, p. 97-130, 2012).
- BALLARD, M. La théorisation comme structuration de l'action du traducteur. *La Linguistique*, 40(1), p. 51-65, 2004.
- BENEDETTI, F. *La Técnica del "Vertere" negli Epigrammi di Ausonio*. Firenze: Olschki, 1980.
- BETTINI, M. Voci. *Antropologia sonora del mondo antico*. Roma: Carocci editore, 2018.
- BODELÓN GARCÍA, S. Tres escritores toledanos visigodos ilustres. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, tomo 47, n° 142-143, p. 187-198, 1996.
- BRITTO, P. H. Horácio no Baixo. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 09 de janeiro de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0901201110.htm>>
- CAMERON, A. Ancient Anagrams. *The American Journal of Philology*, 116(3), p. 477-484, 1995.
- CAMPOS, H. de. Tradução, ideologia e história. *Cadernos do MAM*, v. 1, p. 239-247, 1983.
- CAMPOS, H. de. Transluciferação mefistofáustica. In CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179-209.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 31-46.
- CODOÑER, C. El poema 41 de Eugenio de Toledo. In: *Bivium*. Homenaje a M. C. Díaz y Díaz. Madrid: Gredos, 1983. p. 49-54.
- COLTON, R. E. Echoes of Persius in Ausonius. *Latomus*, 47, p. 881-882, 1988.

- CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM. *Inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae*, V. Ed. Theodorus Mommsen. Berlin: Apud Georgium Reimerum, 1877. Disponível em: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/583128>>.
- DE BONO, E. *Lateral Thinking A Textbook of Creativity*. Londres: Ward Lock Educational, 1970.
- DEMGOL. *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (multilíngue, online). Direção: Ezio Pellizer e Gennaro. Tedeschi. Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia (GRIMM), Università di Trieste. Disponível em: <<https://demgol.units.it/index.do>>.
- DERRIDA, J. *The Ear of the Other. Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Otobiography, Transference, Translation. English edition edited by Christie V. McDonald, translated by Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DRÄGER, P. (ed.). *D. Magnus Ausonius. Mosella. Bissula. Briefwechsel mit Paulinus Nolanus*. Herausgeben und übersetzt von Paul Dräger. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: RCS Libri, 2003.
- FILLMORE, CH. J. Scenes-and-Frames Semantics. In: ZAMPOLLI, A. (dir.). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: N. Holland, 1976. p. 55-88.
- FLORIDI, L. Il greco negli epigrammi di Ausonio, tra γρῖφος, *lusus* e sfoggio erudito. *Il calamo della memoria*, VI, p. 119-143, 2014.
- FOX, H. H. A Critique on Creativity in Science. In: COLER, M. A. (ed.). *Essays on Creativity in the Sciences*. New York: New York University Press, 1963. p. 123-152.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H., K. MUDERSBACH. *Me-*

- thoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998.
- GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius*, edited with Introduction and Commentary. Oxford [England]: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1991.
- GUILFORD, J. P. Creativity. *American Psychologist*, 5, p. 444-454, 1950.
- JAKOBSON, R. On linguistics aspects of translation. In DRAWER, R. A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. p. 232-9.
- KAY, N. M. (ed.). *Ausonius. Epigrams*. Ed. N. M. Kay. London: Bloomsbury Publishing, 2001.
- LANGACKER, R. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- LENDINARA, P. Le Voces variae animantium nel Medioevo. In: Marrone, G. (ed.) *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità (Nuovi Quaderni del Circolo semiologico siciliano, 1)*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, 2017. p. 465-478. Disponivel em: <https://www.academia.edu/38109853/_Le_Voces_Variae_Animantium_nel_medioevo_>
- MARQUES JÚNIOR, M. *Pervigilium Veneris, uma sacração erótica à Primavera*. Tradução, estudo e glossário. João Pessoa: Ideia, 2020.
- MARRIAULE, M. Créativité, création et récréation en traduction : un flou conceptuel. *Parallèles*, 27(2), p. 83-96, 2015.
- MONDIN, L. Talia in cattedra: usi didascalici dell'epigramma tardolatino. In: CRISTANTE, L.; VERONESI, V. (a cura di). *Forme di accesso al sapere in età tardoantica e altomedievale*, VI. Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2016. p. 189-235.
- MORETTI, P. F. La fortuna di un termine "agricolo": *plantarium*. *Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 53, p. 63-81, 2000.

- MUNARI, F. Ausonio e gli epigrammi greci. *SIFC*, 27-28, p. 308-314, 1956.
- OLIVA NETO, J. A. Poemas da Priapéia Latina. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 2, p. 87-91, 1998.
- OLIVA NETO, J. A. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Revista Letras*, Curitiba, 89, p. 187-204, 2014.
- PASSOS, M. M. B. et al. A disseminação cultural das garrafas no Brasil: um paralelo entre medicina popular e legislação sanitária. *Saúde Debate*, v. 42, n. 116, p. 248-62, 2018.
- PASTORINO, A. (ed.). *Ausonio. Opere*. Ed. A. Pastorino. Turin: UTET, 1971.
- PEIPER, R. (ed.) *Ausonii Burdingalensis, D. M. Opuscula*. Recensuit Rudolfus Peiper. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1886.
- PELLEGRINI, M. Ausonio. *La Mosella e altre poesie*. Note. Milano: Mondadori, 2011.
- POUND, E. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PYM, A. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- REISS, K.; VERMEER, H. *Grundlegung einer Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- ROSCH, E. Cognitive Psychology. *Cognitive Psychology*, 4, p. 328-350, 1973.
- SANTOS JÚNIOR, C. J. Rastros da tradição literária experimental. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 62, p. 130-147, 2019.
- SANTOS JÚNIOR, C. J. Vestígios do experimentalismo poético grecolatino. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 172-191, 2020.

- SANTOS JÚNIOR, C. J. *Technopaegnon* de Décimo Magno Ausônio entre traduções poéticas e não poéticas: seções I, II, III, IV, V, VI e VII. *RÓNAI – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 9, n. 1, p. 141-166, 2021a.
- SANTOS JÚNIOR, C. J. *Genethliacos* de Décimo Magno Ausônio: traduções acadêmica e poética. *CODEX*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 132-139, 2021b.
- SANTOS JÚNIOR, C. J.; AMARANTE, J. Elementos da tradição palindrômica antiga. *Afluente* 4, p. 195-213, 2019.
- SCALIGER, J. J. *Ausoniarum lectionum libri duo*. Lyon: Greiff, 1575.
- SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1. 2. ed. revista e ampliada. Florianópolis: UFSC, 1813[2010]. p. 38-101.
- SEDGWICK, W. B. Ancient jeux d'esprit and poetical eccentricities. *Class. Week*. v. 24, n. 20, p. 153-157, 1931.
- SIVAN, H. *Ausonius of Bordeaux: Genesis of a Gallic Aristocracy*. London and New York: Routledge, 1993.
- STEFANINK, B. 'Esprit de finesse' – 'Esprit de géométrie': Das Verhältnis von 'Intuition' und 'übersetzerrelevanter Textanalyse' beim Übersetzen. In: KELLER, R. (ed.). *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 1997. p. 161-184.
- SZELEST, M. Die Spottepigramme des Ausonius. *Eos*, 64, p. 33-42, 1976.
- VASCONCELLOS, P. S. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. *Scientia Traditionis*, 10, pp. 68-79, 2011.
- VINAY, J.P.; DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1958.
- VINET, É. *Ausonii Burdigalensis ... Omnia, quae adhuc in veteribus bibliothecis inveniri potuerunt opera; ad haec, Symmachi, & Pontij*

*Paulini litterae ad Ausonium scriptae... / cuncta ad varia, vetera,
nouaque exemplaria, emendata, commentariisque illustrata per Eliam
Vinetum Santonem... Burdigalae: apud Simonem Millan-
gium..., 1580.*

YACECZKO, L. *Ausonius Grammaticus: the Christening of Philology
in the Late Roman West*. New Jersey: Gorgias Press, 2021

ÍNDICE REMISSIVO

Tópicos linguístico-gramaticais explorados nos epigramas

Acróstico	(85)
α- privativo do grego	(41, 42)
Barbarismo	(81)
Casos latinos	(81)
Estrangeirismo	(86, 87, 100)
Etimologia, <i>speaking names</i>	(21, 41, 96, 97, 98)
Gênero neutro	(81)
Gêneros gramaticais	(50, 81)
Letras gregas	(87)
Paranomásia	(36, 82)
Pronúncia da oclusiva /k/ como fricativa /s/	(36)
Solecismo	(81)
Verbo depoente	(48, 49)
Vozes dos animais	(80)



Este volume foi lançado por ocasião da
Primeira Jornada sobre o Epigrama Grego e Latino,
evento ocorrido na Universidade de São Paulo,
em 03 de julho de 2023.

Formato | 14 x 21
Tipologia | Baskerville
Papel | Supremo Imune 250g (capa) e Pólen Bold, 90 g (miolo)
Impressão e acabamento | Empresa Gráfica da Bahia