

Álvaro Kasuaki Fujihara

Aspectos Tradutórios em Terêncio

Curitiba, novembro de 2006.

Álvaro Kasuaki Fujihara

Aspectos Tradutórios em Terêncio

Monografia apresentada à disciplina
Orientação Monográfica II como
requisito parcial à obtenção do
bacharelado em Letras Português / Latim
do Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Maurício
Mendonça Cardozo

Curitiba, novembro de 2006.

Agradecimentos

O Prólogo: Para que ninguém se admire de encontrar um Prólogo em um lugar tão estranho, explicarei, em poucas palavras, o que vim fazer aqui e, a seguir, direi o que a mim foi incumbido.

Bem, o autor deste trabalho que vocês poderão ver nas páginas que se seguem quis que eu fosse, por assim dizer, um mensageiro para expressar seus agradecimentos, e julgou ser lícito a ele utilizar um Prólogo, já que ele tem o exemplo de outros bons autores que usavam Prólogos para tratar de questões importantes, o que ele julga muito louvável. E, uma vez que ele prefere imitar a liberdade desses autores à seriedade obscura de toda essa gente, ele julgou que não faria mal a um trabalho já tão sério uma pequena dose de infâmia.

Direi agora o que fui incumbido de dizer, ou seja, os agradecimentos, em primeiro lugar, ao Prof. Brunno V. G. Vieira, por ter sugerido a idéia de trabalhar com Terêncio, sem o que nada do que foi escrito a seguir teria existido. Depois, ao Prof. Maurício M. Cardozo, por ter topado percorrer esse caminho por paragens desconhecidas, para usar um cobertor, que ele tanto gosta e não deixa de levar, quando visita a Frísia. Também me pediu o autor que agradecesse à jovem acadêmica Livy Real, por ter tido a paciência de ler e comentar as páginas que seguem; e um agradecimentozinho também ao Prof. Me. Gonçalves (satisfação!) por seus pitacos em umas traduções do inglês e pelos livros emprestados. Ah, esse agradecimento também deve ele aos outros professores, que também ajudaram com livros e essas coisas importantes para encher as páginas das referências bibliográficas e constar nas notas. O nosso muito obrigado a todos!

Não esperem depois disso nenhuma cerimônia. Prestem atenção às páginas que se seguem com opinião imparcial, para que vocês possam julgar se o autor teve sucesso em sua empreitada, ou se é melhor que ele saia por aí a escrever infâmias...

Índice

I Introdução	4
II - <i>Aemulatio, contaminatio</i> e o contexto do bilingüismo	10
II.I - Prólogo: gênero e contexto	12
II.II - Prólogo, fonte de dados	14
III – Aspectos Tradutórios em Terêncio	19
III.I - Os termos em questão	24
IV – Terêncio e o “modo romano” de traduzir: notas a um “capítulo romano” da história da tradução	31
IV.I – Heranças Romanas.....	34
V - Conclusão	48
VI - Prefácio à tradução dos prólogos	52
<i>Adelphoi</i> (Os Irmãos)	55
<i>Eunuchus</i> (O Eunuco)	57
<i>Andria</i> (A Garota de Andros)	60
<i>Heautontimorumenos</i> (o Auto-Flagelador)	62
VII - Referências Bibliográficas	65

I - Introdução

É bastante comum nos depararmos com um recurso etimológico nos mais diversos campos das ciências humanas. Das mais sólidas e bem embasadas às mais extravagantes e inverossímeis, as etimologias reforçam muitas argumentações e, por vezes, constituem o sustentáculo destas. Independentemente da consistência da eventual etimologia em questão, esse movimento me parece bastante interessante e produtivo para pensarmos a relevância da história dos conceitos, especialmente os teóricos e, mais especificamente, a história dos conceitos de tradução.

Quando um autor ou um palestrante faz uso da etimologia como recurso argumentativo, ele muitas vezes parece querer revelar uma espécie de sentido original ou primordial, um sentido verdadeiro, como se, voltando a uma época remota e a um período de transição em que um termo de uso cotidiano passa a ser aplicado a uma reflexão teórica ou proto-teórica, pudéssemos entender o sentido real das coisas, despido de séculos de deturpações e deformações produzidas pelo uso ao longo do tempo. É claro que nenhum autor ou palestrante coloca as coisas nesses termos ou, muito freqüentemente, em quaisquer termos. A razão parece ser bem simples: fundamentar uma busca por um “sentido original” demandaria entrar em uma complicada questão clássica sobre a natureza da linguagem, a naturalidade ou arbitrariedade do signo lingüístico.

Não é meu interesse entrar no mérito dessa questão, especialmente em um trabalho que tem objetivos outros. Mas é interessante notar que a produtividade de um argumento etimológico que busque uma significação original está vinculada a uma concepção naturalista da linguagem. Na maioria dos casos esse não é um fato relevante e provavelmente não chega a tocar as reflexões de quem faz uso de um tal argumento. Mas, em se tratando de questões de linguagem, isso pode vir a ser mais relevante. Podemos notar, por exemplo, que muitos teóricos que declaradamente partem de uma concepção de arbitrariedade do signo fazem uso desse tipo de argumento. Não seria, então, possível haver alguma validade em um argumento etimológico, partindo de uma concepção não-naturalista do signo?

Há, de fato, uma certa validade em um argumento etimológico que não parta ou não leve em consideração uma teoria naturalista do signo lingüístico, mas tal validade é parcial e talvez muito reduzida. Se a etimologia não possui uma intenção de busca por uma significação adâmica, o que pode interessar nesse caso é entender como as reflexões em questão foram conduzidas em outras épocas e lugares, como os conceitos-chave em discussão foram entendidos pelos antigos. Embora as civilizações clássicas desfrutem de uma autoridade quase mística, não podemos nos esquecer de que os sentidos usados pelos pensadores dessas civilizações não são definitivos ou necessariamente mais produtivos do que o modo como nós os usamos hoje. Uma argumentação de base etimológica seria relevante, portanto, na medida em que nos ajuda a compreender o percurso histórico de determinado conceito, o modo como dada questão foi encarada pelos autores clássicos, num movimento de retorno e revisão das fontes e pilares da nossa reflexão¹.

Nesse sentido, a etimologia faz muito pouco. Invariavelmente, os argumentos etimológicos são peremptórios – uma rápida exposição em tom quase anedótico “revela” a origem do termo. Isso é quase nada para se procurar entender minimamente as acepções e implicações de determinado conceito em uma época, qualquer que seja.

Dentro dessa mesma preocupação, revisitar as fontes sempre se mostra um exercício extremamente produtivo, como testemunhas de fatos a que de outra forma não teríamos acesso. Entretanto, distantes no tempo e no espaço, é necessário buscar informações sobre um contexto por vezes bastante estranho ao nosso, é preciso procurar *reconstruí-lo*. É aqui que entra a história - para construir uma visão mais ampla de um dado período ou do percurso histórico de dado conceito. Uma visão histórica permite compreender melhor a visão de cada época sobre dado conceito, e também estabelecer relações entre autores ao longo do tempo.

Por vezes falta algum elo nessa cadeia de relações, um desses autores não é conhecido ou é pouco estudado, e informações relevantes e potencialmente produtivas podem ser deixadas no esquecimento. Esse é o caso de Terêncio dentro dos estudos da tradução, um autor que apresenta uma reflexão extremamente interessante sobre tradução

¹ Há, é certo, um uso de outra natureza, que usa a etimologia como forma de proporcionar *insights*. Mas, nesses casos, o que está em jogo não é a etimologia, não é necessariamente um apelo à autoridade ancestral, nem procura esse percurso histórico a que me refiro. E, uma vez que o que está em questão não é a natureza etimológica desse tipo de argumento (o método etimológico é, em certa medida, “casual”), deixo de lado esse tipo específico de recurso à etimologia.

literária enquanto produção de literatura, além de informações importantes sobre o período em que se insere, e cuja relação com outros autores de relevo dentro da história da reflexão sobre a prática tradutória permanece muito pouco ou quase nada explorada.

Contudo, especificamente na área dos estudos da tradução, ainda há muito a ser explorado no campo historiográfico. Desde que a pesquisa em tradução conquistou um espaço epistemológico próprio (o que é relativamente recente, se é que verdadeiro), fala-se sobre a necessidade de uma história da tradução. Em um movimento que provavelmente decorre de uma tentativa de se estabelecer os textos fundadores da disciplina, alguns dos esforços feitos são no sentido da compilação de *readers*² contendo textos que de alguma forma tratem do assunto desde a antigüidade clássica até o início do século XX. Longe de ser um trabalho vão, tais *readers* fornecem uma lista bibliográfica bastante produtiva, embora muitas vezes contenham apenas alguns trechos dos textos. Esse tipo de percurso, por cobrir um espaço muito grande tanto geográfica quanto temporalmente, apresenta certas dificuldades para lidar, por exemplo, com o problema das diferenças de contexto. Esse problema pode ser minorado através de notas de rodapé ou notas preliminares, que procuram situar o leitor e esboçar um quadro das relações que ligam esses diferentes textos fundadores. Contudo, tais recursos podem apenas muito superficialmente oferecer uma visão consistente sobre o movimento que percorre a história da reflexão sobre tradução. Tratar de modo mais cuidadoso dessas questões demandaria um trabalho muito mais minucioso e exaustivo, o que seria inviável para uma pesquisa que procurasse abranger toda a história da tradução. Assim, recortes mais específicos acabam sendo uma consequência natural para a pesquisa historiográfica.

Além disso, no caso particular da Roma antiga, a questão da tradução ocupa um lugar fundamental, não só para os estudos da tradução propriamente ditos, mas para a própria teoria literária. A relação entre a formação da literatura latina e os modelos gregos é amplamente reconhecida desde a antigüidade, inclusive pelos próprios romanos. No entanto, pouco se sabe sobre as diferentes práticas de tradução que devem ter havido ao longo da história romana, desde seus primeiros contatos com a literatura grega até o ápice

² Como, por exemplo, os trabalhos de: ROBINSON, D. (org.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome, 2002; VEGA, Miguel Ángel; *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra: Madrid, 1994; e a antologia *Clássicos da Teoria da Tradução*, organizada pelo Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, publicada em diversos volumes.

dessa relação. Não sabemos se para além da *aemulatio* e da *contaminatio*³ havia uma outra prática tradutória, voltada para um público que não dominasse (ou que *ainda* não dominasse) a língua grega, para quem essa prática seria fundamental ou se haveria alguma função específica para ela, como para os exercícios retóricos de tradução que se tornaram uma sempre-presente recomendação dos *rhetores* a partir de Cícero. Em que medida a audiência romana estava familiarizada com os modelos gregos no teatro, por exemplo, em Plauto? E em Sêneca?

Tomando Terêncio por testemunha e considerando as informações que ele nos fornece em seus prólogos, procuro, no decorrer deste trabalho, encontrar algumas possíveis respostas para essas dúvidas, na medida em que é possível, nesse tipo de investigação, chegar a alguma “solução”.

Para tanto, o recorte proposto para este trabalho parte do período pré-ciceroniano da literatura latina, centrado mais especificamente na obra do comediógrafo cartaginês *Publius Terentius Afer*, Terêncio, que teria vivido aproximadamente entre 185 a 159 a.C. Tomo como fonte primária de informações os prólogos das seis peças do autor, dentre os quais quatro possuem maior relevância para a abordagem a ser aqui desenvolvida, *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos* e *Adelphoi*, bem como as seis peças propriamente ditas, entendendo que a prática da tradução pressupõe algum grau de reflexão sobre a matéria e, portanto, também é relevante para a análise de uma possível concepção de tradução que perpassaria a obra de Terêncio.

Considerando que tradução é uma forma de leitura em profundidade, proponho também uma tradução para os quatro prólogos acima referidos, que também devem

³ *imitatio*: “o estudo e aproveitamento conspícuo de características reconhecidamente do estilo ou conteúdo de um autor canônico, a fim de definir uma afiliação própria de gênero”; *aemulatio*: “As discussões na antigüidade sobre imitação defendiam a emulação e a rivalidade, não a dependência servil, recomendando um estudo crítico e a pluralidade de modelos, e estabeleciam como o mais alto objetivo a fusão da personalidade do estudante com seu modelo”; *contaminatio*: “termo usado pelos estudiosos modernos para se referir ao procedimento (...) de incorporar material de uma outra peça grega à peça primária sendo adaptada”. *imitatio*: “the study and conspicuous deployment of features recognazably characteristic of a canonical author's style or content, so as to define one's own generic affiliation”; *aemulatio*: “Ancient discussions of imitation urge emulation and rivalry, not servile dependence, recommended critical study and a plurality of models, and establish as the highest goal a melding of the student's personality with his model's”; *contaminatio*: “a word used by modern scholars to express the procedure of (...) incorporating material from another greek play into the primary play wich he was adapting”. – HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press: Oxford, 1999.

funcionar como instrumental para o leitor que não possui conhecimentos de latim. Há outras traduções para o português, para o inglês, o espanhol e tantas outras línguas a que o leitor poderia ter acesso. O que justificaria, então, a necessidade de uma outra tradução para esses prólogos é uma perspectiva diferente: nenhuma das traduções existentes possui cuidado terminológico para com os termos utilizados por Terêncio para tratar do modo como sua obra se relaciona à de outros autores, nem parte de uma perspectiva interessada em considerá-los sob o viés da história da tradução, ao menos que seja do meu conhecimento⁴. Assim, caso nada seja explicitado em contrário, todas as traduções aqui utilizadas são de minha autoria.

É certo que o campo de pesquisa historiográfica, que tem as reflexões e as práticas tradutórias como objeto, produz mais do que apenas compêndios, *readers* ou antologias. Sobretudo em países em que a literatura não ocupa uma posição central no cenário mundial⁵ - como os Países Baixos e Israel, por exemplo -, e em que a tradução, portanto, ocupa um papel central na formação literária nacional, um número relativamente mais considerável de trabalhos têm sido realizados, principalmente na linha dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS). Entretanto, ainda que presenciemos um desenvolvimento considerável dos estudos da tradução nos últimos anos, tanto em termos institucionais quanto em termos de trabalhos publicados, a área ainda é consideravelmente recente, e o número desses trabalhos é modesto em comparação a outras áreas. O sub-ramo da História da Tradução nem mesmo é um dos campos mais centrais dentro da área, o que faz com que ainda haja muito a ser explorado em matéria de historiografia. Para o recorte específico da antiguidade, sobretudo de um período pré-clássico, a bibliografia disponível acabará sendo inevitavelmente reduzida. Portanto, além de recorrer à bibliografia específica do campo da História da Tradução, aos *readers*⁶, eventuais textos de trabalhos sobre o período⁷, também

⁴ Algumas das traduções das peças de Terêncio: “A moça que veio de Andros” (tradução de Walter de Medeiros). Instituto Nacional de Investigação Científica: Coimbra, 1988; “O Eunuco” e “Os Adelfos” (tradução de Agostinho da Silva). Ediouro: Rio de Janeiro, 1969; “Los Hermanos”, “El Eunuco” e “Formión” (tradução de Pedro Simón Abril). Espasa – Calpe Argentina: Buenos Aires, 1947; “*Adelphi: The Bothers*”, “*Andria: The Fair Andrian*”, “*The Eunuch*” e “*Heautontimorumenos: The Self-Tormenter*” (Trad. de Henry Thomas Riley) in RILEY, H.T. *The Comedies of Terence*. New York. Harper and Brothers. 1874. – disponível em www.perseus.tufts.edu

⁵ O que um teórico como Even-Zohar colocaria em termos de “uma posição periférica no poli-sistema literário global”- Cf. Even-Zohar, 1990.

⁶ Os utilizados efetivamente neste trabalho são: ROBINSON, D. (org.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome, 2002; VEGA, Miguel Ángel; *Textos clásicos de teoría de la*

me utilizei da bibliografia disponível sobre o autor e o período dentro da teoria literária, bem como dentro dos estudos historiográficos, que constarão nas referências bibliográficas ao final do trabalho.

traducción, Cátedra: Madrid, 1994; e a antologia Clássicos da Teoria da Tradução, organizada pelo Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, publicada em diversos volumes.

⁷ Como TRAINA, A. *Vortit Barbare: Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*. Edizioni dell'Ateneo, Roma: 1974. FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos, in *Cadernos de Tradução n° VIII*. Florianópolis: PGET, 2003. (p.11-28)

II - *Aemulatio, contaminatio* e o contexto do bilingüismo

Há um número consideravelmente pequeno de autores que de alguma forma tratem do tema *tradução* na Roma antiga, sendo que normalmente apenas dois nomes figuram até o período clássico: Cícero, considerado por muitos o fundador do pensamento ocidental sobre tradução e iniciador de uma “escola retórica de tradução”, e Horácio, que faz uma breve menção à tradução em sua *Arte Poética*. Se considerarmos, como alguns autores⁸, que o texto de Horácio, dado o seu contexto e a brevidade de suas afirmações, é um texto equivocadamente incluído nas histórias da tradução, o que resta para a posteridade não é uma imagem da tradução *em Roma*, mas uma imagem da tradução *em Cícero*.

Voltarei à questão do texto de Horácio mais tarde.

O primeiro contato entre as literaturas latina e helênica ocorre, até onde se tem notícia, quando Lívio Andronico é levado cativo a Roma após a tomada de Tarento (272 a.C.) e traduz para o latim a *Odisséia* de Homero (por volta de 250 a.C.). É possível que a relação entre os dois povos seja mesmo anterior⁹, mas desde a antigüidade a obra de Andronico é tida como marco inicial do que viria a ser a literatura latina. Trata-se de uma tradução em versos, que utiliza o metro que então era o tradicional em Roma, o verso saturnino. Além de optar por utilizar o metro latino e não o hexâmetro datílico (que mais tarde será introduzido na poesia latina pelo poeta Ênnio – aprox. 239 a 169 a.C.), o tradutor de Homero faz uma série de opções no sentido de evitar estranhezas ou referências a um contexto grego desconhecido da audiência romana. Dentro dessas opções está a referência a divindades do panteão helênico, que são substituídas por referências a divindades locais, um processo que resultará na fusão de muitas divindades nativas a divindades gregas e a helenização do panteão latino. Nomes de instituições, metáforas, costumes diferentes,

⁸ Como por exemplo FURLAN, Mauri. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos”, in *Cadernos de Tradução n° VIII*. Florianópolis: PGET, 2003. (p.11-28) “O ‘tradutor’ é um elemento de comparação: o escritor, ao tratar um assunto conhecido, não deve fazê-lo servindo-se das mesmas palavras de sua fonte, pois isso é o que faria um ‘tradutor fiel’. Horácio não estava dando preceitos para a tradução. A interpretação errônea parte da descontextualização dos versos.”; ver também Jacques Peletier du Mans, o capítulo “*Des traductions*” de sua “*Art poétique*”, 1555, e García Yebra (GARCÍA YEBRA, Valentín, 1980, “¿*Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción?*”, en Cuadernos de filología clásica, XVI, pp. 139-154).

⁹ Sobre a possibilidade de haver indícios de elementos helênicos no tradicional verso saturnino dos latinos, ver: WILLIAMS, G. in *Historia de la Literatura Clasica* - E.J. Kenney e W. v. Klausen (orgs.), tradução de Elena Bombim. Editorial Gredos: Madri, 1982.

Andronico opera uma romanização da obra homérica.¹⁰ É curioso chamar a atenção para esses detalhes, e também ressaltar o fato de que se trata de um contato ainda muito incipiente com a literatura grega, uma vez que, quando se fala em tradução “poética” em Roma, que seria um modo de traduzir “mais livre” e preocupado com o valor da obra enquanto produto artístico, geralmente se afirma que essa prática latina se deve ao fato de que, dado o comum acesso dos romanos à língua grega, não haveria necessidade de traduções “mais literais”. Isso pode fazer sentido se consideramos que Catulo traduz Safo, que Virgílio traduz Teócrito, e assim por diante - ou seja, para a época de ouro da literatura latina (séc. I a.C. – séc I d.C.) -, mas dificilmente se aplicaria ao caso de Andronico, já que se tratava justamente de apresentar Homero aos latinos. Até que ponto, então, o bilingüismo da sociedade romana motiva sua prática tradutória?

O problema está provavelmente em se tentar estender essa explicação a períodos muito diferentes e tratar o espaço de alguns séculos de maneira uniforme. Provavelmente o que motiva as escolhas de Lívio Andronico são questões diferentes das que motivam Horácio. Mas, se tomarmos apenas o caso particular de Andronico, nossa análise dificilmente poderia transcender o valor de um estudo de caso, subordinado às escolhas pessoais de um indivíduo singular. Assim, o caso de Andronico seria uma particularidade e o argumento do bilingüismo poderia continuar valendo para todo o resto. Vale lembrar, contudo, que há outros casos que podem ser levados em consideração para que tentemos ampliar o nosso esboço das práticas de tradução no período pré-clássico.

Se com a tradução da Odisséia temos o início do contato entre as culturas latina e helênica, e em Cícero temos uma sociedade bilíngüe em seu próprio programa pedagógico, há, necessariamente, um período em que o idioma grego lentamente (ou talvez não tão lentamente) infectou a cultura latina. No século I a.C. o grego já era a tal ponto comum na sociedade romana que Cícero se vê obrigado a defender a necessidade de traduções em latim das obras gregas e de uma literatura nacional¹¹. Também em Quintiliano¹² (35 – 95 d.C.) vemos o quanto era comum a aquisição da língua grega pelos latinos, a ponto de o orador indagar se a criança deveria ser alfabetizada primeiro em grego ou em latim. A

¹⁰ Para uma análise mais detalhada dos fragmentos da Odisséia de Andronico ver TRAINA, A. *op. cit.*

¹¹ CÍCERO, M. T. *De finibus bonorum et malorum* (trad. de H. M. Hubbell). Harvard University Press: Cambridge, 1993.

¹² QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratoria*. in PEREIRA, M. A. Quintiliano Gramático: O papel do mestre de gramática na *Institutio Oratoria*. Humanitas FFLCH/USP: São Paulo, 2000.

resposta do autor é que tanto faz, e que talvez até fosse melhor começar com o grego, já que a criança teria de aprender o latim de qualquer maneira. Mas o ensino do latim não deveria tardar muito, para que a criança não desenvolvesse sotaque, o que a faria parecer estrangeira. Esses fatos ilustram a prosperidade alcançada pelo sistema romano de educação bilíngüe, sistema esse, contudo, que não foi institucionalizado até o séc. II a.C.¹³

Terêncio nos dá também informações valiosas sobre a relação dos latinos com a cultura helênica. Como os prólogos do autor são nossa principal fonte de informações, vale a pena dar uma palavra sobre eles e o contexto em que aparecem antes de prosseguirmos.

II.I - Prólogo: gênero e contexto

Usualmente, o prólogo na comédia é um espaço para se ganhar a boa disposição do público, de modo que os espectadores permaneçam até o fim do espetáculo – como demonstram os constantes pedidos de Terêncio para que a platéia seja imparcial e permaneça até o fim do espetáculo, o que Plauto, embora de maneira menos direta (Cf. *Anfitrião*, *Asinaria*, *Bachides*, *Truculentus*, etc.) e eventualmente Aristófanes (Cf. *As Rãs*, *As Nuvens*), também fazem. Geralmente ele é apresentado por um ator, já desempenhando o papel de um dos personagens da ação ou então no papel específico de *prologus*, que fala diretamente à audiência. Esse ator normalmente apresenta o enredo e faz alguns gracejos, interagindo com a platéia, como no prólogo de *Anfitrião*, de Plauto, em que a personagem Mercúrio responde a uma suposta reação dos ouvintes¹⁴. Esse recurso de se dirigir diretamente à platéia é característico da comédia nova¹⁵, embora Eurípidés já utilizasse

¹³ Cf. MARROU, H. I. *História da educação no ocidente* (trad. de Mário Leônidas Casa Nova). Editora Pedagógica e Universitária: São Paulo, 1975.

¹⁴ “Ora o pedido que aqui me traz, é o que vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas por que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então, querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como seu eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.” - Plauto. *Anfitrião* (trad. Carlos Alberto Louro Fonseca). Edições 70: Lisboa, 1993.

¹⁵ A comédia nova é um gênero que floresce no final do século IV a.C. na Grécia. Enquanto a tradicional comédia velha (cujo maior representante é Aristófanes) insere-se em um ambiente em que o fantástico é não apenas lícito como também comum (como a descida de Dioniso ao Hades em *As Rãs*), bem como as críticas diretas e nominais (como os ataques a Eurípidés) e o uso do coro, a comédia nova, em contrapartida, será o que a crítica costuma chamar de “comédia de estoque”, ou seja, trabalhará com estereótipos sociais, ao invés

textos dirigidos aos ouvintes, mas em forma de monólogo.¹⁶ Em muitas peças eurípidianas não é possível distinguir claramente se o prólogo é explicitamente dirigido ao público ou organizado de maneira que a audiência pudesse interpretá-lo como diretamente dirigido a ela - e essa distinção não apresenta nenhuma grande relevância em termos dramáticos. Aristófanes¹⁷ parodiou essa característica dos prólogos de Eurípides e, portanto, deu proeminência a ela na medida em que a transformava em uma caricatura, indicando a direção que a tradição dramática subsequente seguiria.¹⁸

É possível também, embora isso seja mais freqüente nos gêneros “mais graves”, como a tragédia, que o espaço do prólogo seja utilizado para introduzir a ação. Esse espaço costuma ser curto, podendo ficar entre algo em torno de oito (*Hecyra*) e 152 versos (*Ampithruo*). Em Terêncio esse número varia entre oito e 57 versos (ambos prólogos de *Hecyra* – a tradição conservou dois prólogos de edições diferentes para essa peça).

Ainda que em peças de reconhecimento (peças em que há uma reviravolta quando se descobre que há uma relação entre dois ou mais personagens da ação) informações sobre o enredo possam ser omitidas no prólogo, é bastante incomum tratar de questões literárias nesse espaço. Nesse sentido, os prólogos de Terêncio constituem uma prática pouco ortodoxa. Em todos os prólogos de suas seis peças que nos são conhecidas, em nenhuma delas se fala centralmente sobre o enredo ou há uma introdução à ação propriamente dita. Temos dois prólogos para uma delas, a peça *Hecyra* (“A Sogra”), em que o autor nos fornece informações sobre tentativas anteriores de se apresentar a peça, por duas vezes frustradas. Somente na terceira tentativa foi possível chegar ao *plaudite*, o pedido de aplausos ao final da comédia. Esses prólogos nos fornecem informações preciosas sobre o contexto em que eram apresentadas tais peças, nos informando, por exemplo, sobre a presença de outros espetáculos que poderiam fazer com que o público se dispersasse, como ocorreu com a *Hecyra*, em que correu o boato sobre um espetáculo de gladiadores e malabaristas, que fez com que a audiência abandonasse a encenação.

de personagens reais, abdicará da presença do coro e tirará seus enredos também de um “estoque” mais “realista”. Para uma caracterização mais detalhada das diferenças entre a comédia nova e a comédia velha, ver HUNTER, R.L. *The new comedy of Greece & Rome*. Cambridge University Press, 1985;

¹⁶ Cf. D. Bain, “Audience address in Greek tragedy”, 1975.

¹⁷ Mais proeminente representante da comédia velha grega.

¹⁸ Cf. HUNTER, R.L. *The new comedy of Greece & Rome*. Cambridge University Press, 1985.

Nas outras cinco peças, Terêncio responde às críticas de seu rival, Lúcio Lanúvio, um poeta contemporâneo a ele, de quem quase nada (exceto sua presença nos prólogos terencianos) restou. Ele pertencia a uma geração anterior à de Terêncio, e é tratado por este como “poeta velho” (“*uetus poeta*”). Em dois momentos o poeta deixa claro que há uma quebra de expectativa em não se revelar o argumento da peça – em *Adelphoi* e em *Andria*. Na primeira peça, após defender-se das críticas de seu rival, o autor desfaz possíveis expectativas de prólogo: “Não esperem depois disso o enredo da peça.”¹⁹; na segunda, ele lamenta ter que dispor do espaço do prólogo para rebater críticas: “Pois ele [o poeta] tem que gastar seus esforços em escrever prólogos, não para apresentar o enredo, mas para responder aos insultos de um poeta velho.”²⁰

Embora no âmbito da Comédia Nova o uso de um prólogo polêmico não encontre precedentes, podemos encontrar paralelos em outras áreas, como a retórica²¹: os oradores durante muito tempo usaram o *proemium* para apresentar as dificuldades de sua posição e as pressões por eles enfrentadas, e o estilo retoricamente elaborado de Terêncio talvez seja um indício de um certo débito para com o fórum. Além disso, o uso de material polêmico ou programático para apresentar trabalhos poéticos é recorrente na literatura helênica, como no proêmio de Calímaco para o *Aetia*, em que o poeta responde a seus oponentes e defende suas práticas literárias. Vale ressaltar, em último lugar, que também Aristófanes procurou se defender de críticas tendenciosas e justificar a derrota de sua peça *As Nuvens*, retratando as peças rivais como vulgares, uma situação bastante similar a *Hecyra* terenciana, em que o público se dispersara em favor de espetáculos mais burlescos. Seria curioso especular a influência dessas diferentes fontes sobre os prólogos de Terêncio, mas esse tema está além do escopo deste trabalho.

II.II - Prólogo, fonte de dados

Temos, então, a tradução da Odisséia no séc. III a.C., a institucionalização da educação bilíngüe no séc. II a.C. e o ápice desse sistema entre os séc. I a.C. e I d.C.

¹⁹ “Dehinc ne exspectetis argumentum fabulae”. *Adelphoi*, v. 22.

²⁰ “nam in prologis scribundis operam abutitur, / non qui argumentum narret, sed qui maleuoli/ueteris poetae maledictis respondeat.” *Andria*, v.5-7.

²¹ As informações e considerações que se seguem baseiam-se fundamentalmente na obra de R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece & Rome* (pgs. 24 – 35). Cambridge University Press, 1985.

Terêncio encontra-se entre o início e o ápice do processo de aquisição da língua grega pela sociedade romana, e apresenta algumas informações que reforçam a hipótese de que nesse período havia uma ascensão do helenismo, mas que esse processo ainda estava longe do ápice alcançado no séc. I a.C .

A maior parte das críticas a que o comediógrafo responde parece estar relacionada à prática da *contaminatio*, termo empregado pelo próprio Terêncio (e tomado pela crítica literária) para referir-se a uma peça que tem seu enredo elaborado a partir de duas ou mais peças, ou seja, uma peça que a partir da mistura de elementos do enredo de outras peças forma um novo enredo. “Não se deve contaminar peças”²² é a acusação, cuja defesa aparece reiteradas vezes²³ ou “de que o poeta contaminou muitas peças gregas, enquanto fazia poucas peças latinas”²⁴. A defesa do poeta é bastante simples: “Esse fato ele não nega, nem dele se arrepende, e afirma que fará isso de novo – ele tem o exemplo de bons poetas, e por esse exemplo julga ser lícito fazer o que eles faziam”²⁵. Assim, ele se baseia em uma tradição já constituída em alguma medida e que conta com nomes como Ênnio, Névio e Plauto²⁶.

Outra crítica que aparece em dois de seus prólogos, o de *Eunuchus* e o de *Adelphoi*, parece estar relacionada a uma espécie de plágio²⁷. Há sempre uma visível preocupação em deixar claro a(s) obra(s) grega(s) a que se relaciona a peça a ser encenada, e aparentemente a semelhança da obra com um modelo grego não representa problema algum. O curioso é que a preocupação com essa espécie de plágio refira-se à produção relacionada a obras gregas que já tenham sido aproveitadas por algum autor latino. Assim, em *Adelphoi* Terêncio faz questão de deixar bem claro que, embora Plauto já tenha aproveitado o argumento da peça *Synapothnescontes* de Dífilo²⁸ em *Commorientes*, uma parte do enredo

²² “contaminari non decere fabulas” – *Andria*, 16.

²³ *Andria*, 16; *Heautontimorumenos*, 17- 19; *Eunuchus*, 26-29.

²⁴ *Heautontimorumenos*, 17-18.

²⁵ *Idem*, 18-21.

²⁶ *Andria*, 15-19.

²⁷ Embora alguns críticos literários afirmem que não havia a noção de original ou de autoria na antigüidade clássica (Cf. CADEMARTORI, L. *Períodos Literários*. Editora Ática: São Paulo, 1997.), tal afirmação parece bastante estranha para qualquer classicista. Além das informações dadas pelo próprio Terêncio em sua contenda com Lanúvio, os esforços ao longo do período grego helenista e também de eruditos latinos para estabelecer textos e marcar versos espúrios ou obras falsamente atribuídas a dado autor são uma evidência bastante forte contra essa suposição.

²⁸ Um dos maiores representantes da comédia nova grega, ao lado de Menandro e Filêmon.

não havia sido aproveitada nessa peça e é justamente esse ponto que Terêncio aproveita²⁹. Em *Eunuchus*, o poeta nos informa que o “poeta velho”, mal havia a apresentação começado, começou a gritar que era um ladrão, e não um poeta, quem apresentava a peça; que as personagens do parasita e do soldado haviam sido copiadas de peças de Névio e Plauto. A resposta de Terêncio é que não havia roubo, pois os personagens haviam sido tirados de Menandro e não dos autores latinos, e que se ele havia cometido uma falta era por desconhecer que o argumento dessa peça já havia sido aproveitado em latim.

O curioso dessa situação é que, em decorrência dessas críticas, o comediógrafo sempre informa em seus prólogos qual a peça grega cujo argumento será aproveitado por ele. O caso do *Eunuchus* demonstra que nem sempre a audiência, ou mesmo o público letrado, conhecia o texto grego relacionado à apresentação. Em outros casos, contudo, como em *Heautontimorumenos*, o autor dá a entender que a maior parte do público provavelmente reconheceria prontamente essa relação com o modelo³⁰. O fato de autores anteriores a Terêncio (como Plauto e Névio) não terem enfrentado esse tipo de cobrança pode ser um indício de que a cultura grega não fosse tão presente para os romanos como era no século II a.C. É claro que o fato de não termos notícia desse tipo de polêmica com Plauto, por exemplo, não significa que seja possível ter algum tipo de certeza sobre a inexistência de tal polêmica. Essas discussões poderiam simplesmente não ter sido registradas, ou talvez esse registro pudesse ter se perdido na passagem dos séculos. Há essa possibilidade, mas ela não é muito considerável, especialmente se consideramos o grande renome de Plauto e a preservação de seus textos. Vale lembrar também a imagem do ciclo cipiãoico³¹ e o início do programa bilíngüe de educação romana, indícios que reforçam a tese de que haveria menos contato entre as literaturas latina e helênica em anos anteriores e, por conseguinte, autores desse período não teriam enfrentado esse tipo de controvérsia.

²⁹ *Adelphoi*, 5-11.

³⁰ “Agora eu diria quem a escreveu e de quem ela é em grego, se não julgasse que a maior parte de vocês já sabe.” (“*nunc qui scripserit, e cuius Graeca sit, ni partem maximam existimarem scire vestrum, id dicerem.*”). *Heautontimorumenos*, v. 7-9.

³¹ “Termo utilizado para descrever P. Cornelius Scipio Aemilianus e seus amigos, considerados como um grupo que partilhava das mesmas visões culturais e mesmo políticas. (...) Juntos eles eram os principais advogados da cultura grega em Roma, em agudo contraste com os tradicionalistas, cuja causa era personificada por M. Porcius Cato.” (“*term used to describe P. Cornelius Scipio Aemilianus and his friends, who were considered to be a group sharing the same cultural and even political outlook. (...) Together they were the main advocates of the Greek culture within Rome, in sharp contrast to the traditionalists whose cause was embodied by M. Porcius Cato*”) HORNBLLOWER, S. & SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press: Oxford, 1999.

Portanto, quanto mais retrocedemos na história nos afastando do séc. I a.C., menos válido é o argumento que afirma que o modo de traduzir dos poetas latinos deve-se ao bilingüismo da sociedade romana. E, no entanto, vemos que um autor como Plauto parece ter tido uma relação muito menos densa com os modelos gregos do que Terêncio. Essa explicação pode, portanto, ter alguma validade para Catulo e Virgílio, mas muito pouca para Plauto, Ênnio ou Andronico. E mesmo os poetas da idade de ouro podem estar se baseando muito mais em uma tradição (como Terêncio declaradamente o faz) do que partindo da desnecessidade de traduções *stricto sensu* (já que seus leitores naturalmente teriam acesso aos textos em grego). Se esse for o caso, talvez a explicação possa ser encontrada na própria natureza dessa tradição, essencialmente teatral. Como tratar, nesse contexto dramaturgico, de referências gregas opacas a uma audiência latina? Não havia a possibilidade de colocar uma nota de rodapé para esclarecer essas diferenças, essa solução não é possível em se tratando de tradução de textos dramaturgicos, ao menos aqueles com a finalidade de serem encenados. Explicar essas referências no corpo do texto prejudicaria o ritmo da ação e a preocupação básica desses autores era criar obras de valor, obras que dariam crédito a eles e não aos modelos gregos. Não se colocando em uma posição secundária, esses autores assumiam de fato o papel de autor, e a eles era atribuída a autoria do texto. Ao caso particular de Andronico cabe provavelmente uma explicação muito semelhante. Não nos é possível saber em que contexto a tradução de Andronico seria lida, se havia um caráter oral como em Homero, em que o aedo recitava em ocasiões públicas e festivas, mas, mesmo que ela fosse lida individualmente (em voz alta, conforme o hábito comum), possivelmente não tivesse ainda se dado o advento do recurso às notas de rodapé ou aos comentários.

Contudo, essa explicação provavelmente é antes um pequeno fator e não uma causa determinante, e é bastante possível que as razões para esse “modo romano” de traduzir sejam antes uma opção conscientemente tomada. Talvez essa escolha se trate antes de uma opção por procurar constituir uma literatura própria, tanto no sentido individual quanto do ponto de vista da literatura latina enquanto sistema literário. Nesse caso, essa escolha seria por assumir cabalmente a posição de *autor* do texto “traduzido”, e suas opções partiriam justamente dessa “consciência autoral”. Poderíamos falar, desse modo, de “tradução criativa”, no sentido de uma prática tradutória que se pretende criadora de uma literatura

nova, que parte de um modelo já clássico. É possível ainda especular sobre a existência de traduções concebidas sob conceitos como fidelidade e transposição, o tipo de tradução dita “desnecessária” ao público que tivesse acesso aos originais gregos, mas tais traduções dificilmente chegariam aos nossos dias, uma vez que nem mesmo as traduções de Cícero sobreviveram à passagem do tempo. O próprio aforismo ciceroniano (como orador e não como intérprete), bem como o *fidus interpres* (intérprete fiel) horaciano, parecem apontar para a existência desse tipo de tradução. É possível supor que nós só tenhamos notícia de práticas como a dos grandes autores devido justamente à importância que suas obras tiveram enquanto textos autônomos, constitutivos das bases da literatura latina. Mas infelizmente podemos fazer muito pouco além de especular sobre tais questões.

Quanto ao caso de Horácio, de fato, talvez o poeta não trate especificamente de tradução, mas sim de produção poética. Entretanto, se considerarmos que a natureza dessa produção se baseia em uma intensa relação com os modelos gregos, como apontei acima no caso do teatro, talvez possamos considerar que a natureza dessa produção literária seja essencialmente tradutória. Os próprios termos usados pelo poeta (“ganhar direitos privados em território comum”)³² parecem apontar para os recursos típicos da prática da *aemulatio*. Além disso, a contraposição do “intérprete fiel” a esse tipo de prática parece fornecer um certo indício de que o tipo de literatura de que trata Horácio possui sim algo de inerentemente tradutório.

³² “publica mareries priuati iuris erit” - HORÁCIO. *Ars poética (Epistula ad Pisones* – trad. de L. Coelho). J. Seckler: São Paulo, 1983.

III – Aspectos Tradutórios em Terêncio

Ao longo dos séculos o fenômeno tradutório foi entendido como simples transporte ou transposição de sentidos, em que as únicas questões pertinentes eram sobre o que do original deveria ser mantido no texto traduzido. O texto era entendido como receptáculo de sentidos a serem resgatados pelo tradutor, concepção essa partilhada por uma vertente de fundamentação da hermenêutica clássica, que remontaria às primeiras traduções da bíblia e ao mito da septuaginta, em que setenta tradutores trabalhando isoladamente teriam concebido traduções idênticas. Mesmo em Cícero, cujas reflexões procuram questionar a necessidade de uma fidelidade estrita, “à letra” (*uerbum pro uerbo*), podemos encontrar uma concepção semelhante, quando o orador diz não ter julgado necessário “contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las”³³. É possível interpretar essa metáfora do peso como uma forma de restituição, de devolver “o mesmo” sentido do original para a tradução. Encontramos compreensões semelhantes (*i.e.*, tradução como transposição) mesmo em diversos autores do século XX, como Eugene Nida e Roman Jakobson³⁴, e é somente muito recentemente, em termos de uma história de mais de dois mil anos de reflexões sobre tradução, que tal concepção é posta em dúvida. Contemporaneamente, a autonomia do texto traduzido, o status de *outro* texto, são noções bastante exploradas por teóricos como André Lefevere, que vê “a tradução como uma forma, provavelmente a mais radical, de reescritura em uma literatura, ou cultura”³⁵ e Lawrence Venuti, para quem:

³³ CÍCERO. *De optimo genere oratorum*. (Trad. de Brunno V. G. Vieira) a sair em Revista Calíope – UFRJ.

³⁴ Para definir seu conceito de *equivalência dinâmica*, por exemplo, Nida utiliza a metáfora de um trem de cargas - em contraposição à equivalência formal, na equivalência dinâmica o sentido seria transportado sem atenção à forma, como cargas dispostas em um trem, em que a ordem de distribuição não importaria, desde que toda a carga atingisse seu destino (NIDA, E. *Toward a Science of Translation*. Leiden: Brill, 1964). Jakobson define tradução como envolvendo “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”. (JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. *in* Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1971.)

³⁵ "Translation as one, probably the most radical form of rewriting in a literature, or a culture" (Lefevere 1985: 219).

“o conceito chave em qualquer pesquisa ou comentário sobre tradução é o que eu chamarei a relativa **autonomia** da tradução”³⁶
(Venuti, 1995. pg. 5)

A questão da autonomia do texto traduzido, também é um ponto central para teorias funcionalistas e reflexões de base desconstrutivista. Contudo, a afirmação de que traduzir é compor um novo texto remonta, pelo menos, a Novalis, para quem “traduzir é escrever poesia”³⁷.

Embora possamos encontrar, na metáfora ciceroniana do peso uma certa noção de tradução como transporte, em que o tradutor deve restituir um mesmo valor ao texto traduzido, é interessante notar também que, ao chamar a atenção para o fato de que um texto traduzido é um *texto* e deve se comportar como tal, ou seja, deve ser funcional enquanto texto, Cícero dá - de modo ainda muito embrionário, é certo -, os primeiros passos em direção a um questionamento dessa concepção de tradução como transposição. É necessário ter em mente o estado da reflexão no período de Cícero (que, embora não tenha sido o primeiro a pensar sobre tradução no ocidente, ainda está nas origens da reflexão sobre o tema) ao considerar essas coisas - talvez o momento histórico nem mesmo permitisse que o orador fosse muito além, e vale lembrar que muitos séculos se passaram até que uma noção de tradução como reescritura fosse contraposta à noção de transporte.

Bem, se queremos aqui chamar a atenção para a autonomia do texto traduzido (e o fato de que o leitor pode prescindir do original para ler a tradução é prova dessa autonomia), não podemos, contudo, nos esquecer de que uma tradução só existe enquanto tal em função do original, ou talvez fosse melhor colocar em termos de *em relação* com o original. Afirmar que uma tradução é um outro texto é dizer o que ela *não é* (*i.e.*, que uma tradução *não é* o original em outra língua). Para nos aproximarmos de uma compreensão mais clara do que seja tradução, é necessário mais do que isso, é necessário distinguir entre, por exemplo, um texto traduzido e um não-traduzido, considerar que tipo de relação pode ser considerada tradutória e que tipo não pode, qual a diferença entre as semelhanças

³⁶ “To my mind, however, the key concept of any translation research and commentary is what I shall call the relative **autonomy** of translation.” (Cf. Venuti, 1995 – grifo no original)

³⁷ NOVALIS. Carta a A. W. Schlegel in ROBINSON, D.(org) Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche. St. Jerome: Manchester, 2002.

encontradas em um original e uma tradução e as encontradas em dois textos que dialogam de perto, mas talvez não sejam necessariamente tradução. Consideraremos esses últimos como traduções, ou ao menos como tradutórios em alguma medida? Quais seriam as implicações de tomá-los como traduções? Enfim, dizer *o que a tradução é* está longe de ser uma tarefa simples. Decorre disso que afirmar que um determinado texto, em certos casos que transitam em uma zona fronteira, que forçam os limites do conceito de tradução e constituem uma prática tradutória não-prototípica, seja igualmente complexo.

As peças de Terêncio encontram-se entre esses casos limítrofes. Talvez alguns preferissem chamar o que Terêncio faz de “adaptação” ou mesmo dizer que é uma outra coisa. Entretanto, se dizemos que Terêncio é um *caso limítrofe*, isso significa que encontramos em sua obra semelhanças e também diferenças entre o que ele faz e o que é tido por nós como uma tradução *stricto sensu*. E é justamente de semelhanças e diferenças com um outro texto que uma tradução se constitui enquanto tradução. E encontrar o que há de semelhante e o que há de divergente só é possível quando consideramos ambos os textos em sua *relação* um com o outro. Como afirma Cardozo:

“Traduzir é um movimento fundado na relação: é pôr em relação; é construir uma relação; é relacionar. Portanto, é também – e necessariamente – um modo de equacionar uma determinada relação. E se diferenças e semelhanças manifestam-se apenas *na relação*, a tradução surge então como ocasião e modo de equacioná-las.” (Cardozo, 2006)”

Entendo neste trabalho que considerar um texto traduzido como *um outro texto* implica deslocar o foco da compreensão do fenômeno tradutório para essa noção de *relação*. Se ambos os textos são autônomos, se não é preciso de um para se poder ler o outro, então é somente através de suas semelhanças, mais do que qualquer outra coisa, que se pode *definir* o que é tradução. É nessa possibilidade que aposto neste trabalho. Entretanto, se as semelhanças são essenciais, as diferenças são, por sua vez, centrais, uma vez que é apenas em função delas que se pode identificar o texto traduzido como *um outro*.

Infelizmente, muito pouco dos textos dos quais Terêncio parte foram conservados. Assim, não é possível estabelecer uma comparação direta entre os textos terencianos e os originais gregos, com exceção de uns poucos versos. Contamos, então, fundamentalmente com o que o próprio poeta nos diz a esse respeito, além de alguns poucos testemunhos ao longo da história. Do que restou das peças de Menandro, podemos comparar, com relativa segurança, cerca de cinco versos do começo da peça *Heautontimorumenos* com a peça de mesmo nome de Terêncio. Trata-se da cena de abertura da peça, em que fala Cremes, um *senex*³⁸ interessado na vida de todos, autor da famosa frase “*homo sum: humani nil a me alienum puto*”³⁹ (“Sou humano e não julgo nada humano alheio a mim”), frase essa que ele utiliza para justificar seu interesse pela vida alheia. Ao ver Menedemo, um rico cidadão ateniense, laborando no campo, uma ocupação pouco digna de sua posição, Cremes dirige a seguinte fala a ele:

“nam pro deum atque hominum fidem quid uis tibi aut
quid quaeris? Annos sexaginta natus es
aut plus eo, ut conicio; aegrum in his regionibus
meliorem neque preti maioris nemo habet;”⁴⁰

(“Pois, pela fé dos homens e dos deuses, o que desejas ou o que pretendes? Já tens sessenta anos, como julgo, ou mesmo mais; não há, nesta região, quem possua campo melhor ou mais valioso;”)

Em Menandro temos:

³⁸ A personagem estereotípica do *velho* na comédia nova.

³⁹ *Heautontimorumenos*, 77.

⁴⁰ *Heautontimorumenos*, 61-4.

πρὸς τῆς Ἀθηνᾶς, δαιμονᾶς, γεγονῶς ἔτη
τοσαῦθ' ἢ ὁμοῦ γάρ ἐστιν ἐξήκοντά σοι,
(ὡς ὑπονοῶ) ἢ καὶ τῶν Ἄλῃσι χωρίον
αὶ τῶν Ἄλῃσι χωρίον
κεκτημένος κάλλιστον εἶ, νῆ τὸν Δία,
ἐν τοῖς τρισίν γε, καὶ τὸ μακαριώτατον,
ἄστικτον.

(“Por Atena, estás possuído por um *daimon*, apesar de tantos anos!
Pois já tens reunidos sessenta anos, como suspeito: e adquiriste o melhor
dos estados da Halaia – ou ao menos um dos três melhores - e o mais
próspero, sem qualquer dívida.”)

Os trechos comparados mostram o tratamento terenciano a referências essencialmente gregas, opacas para a audiência romana. Assim, a referência ao distrito da *Halaia* inexistente na peça de Terêncio. A observação acerca da ausência de dívidas sobre a propriedade também seria inverossímil em termos romanos, uma vez que não havia o hábito de se marcar com uma placa um terreno hipotecado, como se fazia em Atenas. Dessa forma, vemos que as passagens que situavam a peça em um ambiente marcadamente grego, tanto espacial quanto temporalmente, são descartadas por Terêncio⁴¹. Também no caso do verbo δαιμοναῶ (*daimonáo*), em que está presente a raiz de *daimon*, um deus que age sem revelar sua identidade, um termo talvez tão complicado para se traduzir para o latim quanto o é para o português, na versão latina figura apenas como a pergunta “o que desejas ou o que pretendes?”. Se, por um lado, vemos o modo como tais referências tipicamente gregas deixam de figurar na peça latina, por outro podemos notar que há, de fato, uma semelhança bastante grande entre os dois trechos, uma *relação* bastante intensa entre as duas falas.

⁴¹ Cf. MARTIN, R.H. Introdução à peça *Adelphoe*. Cambridge University Press, 1976.

III.I Os termos em questão

Além das semelhanças acima referidas, o modo como o próprio poeta considera sua produção literária é, sob muitos aspectos, tradutório, e em diversos momentos ele põe certa ênfase na proximidade da relação de suas peças com os modelos gregos, e o mesmo em relação a outros autores. Assim, ele afirma que Plauto fez sua comédia *Commorientes* da peça *Synapthnescontes*⁴², de Dífilo⁴³, e que Névio e Plauto haviam feito uma peça a partir do *Colax* de Menandro⁴⁴, e mesmo seu rival teria feito sua peça *Thesaurus* da comédia *Phasma*, de Menandro⁴⁵. Entretanto, igualmente interessantes são os termos empregados por Terêncio para se referir à origem da peça *Adelphoi*: “*Synapthnescontes* é uma comédia de Dífilo. Dela Plauto fez sua peça *Commorientes*. Na peça grega há um jovem que, logo no início da história, resgata uma prostituta de um vendedor de escravos. Essa parte Plauto abandonou por inteira, e essa parte o poeta tomou para si nos *Adelphoi*, **tirando palavra de palavra** (*uerbum de uerbo expressum extulit*)” (*Adelphoi*, v. 6-11 - grifo meu).

Há uma boa margem para interpretar esses termos como uma maneira de se referir ao que poderíamos chamar de tradução literal, e algumas traduções chegam a empregar “traduziu palavra por palavra”⁴⁶ ou “transladou palavra por palavra”⁴⁷. A despeito da opção de se utilizar o termo *tradução* ou ficar em termos menos específicos como *transporte*, *transposição*, etc., essa formulação parece indicar que o poeta parte de um grau de comprometimento com relação à peça de Dífilo que talvez signifique uma semelhança maior com o que se esperaria de uma relação tradutória *stricto sensu*. É claro que, ainda assim, o fato de tal comprometimento ser afirmado sobre uma peça que apresenta uma

⁴² *Commorientes* em latim e *Synapthnescontes* em grego significam ambas “os que morrem juntos”.

⁴³ “*Synapthnescontes Diphili comoedia est. eam Commorientes Plautus fecit fabulam.*” (“*Synapthnescontes* é uma comédia de Dífilo. Dela Plauto fez sua peça *Commorientes*.”) *Adelphoi*, 6-7.

⁴⁴ *Eunuchus*, v. 26-34.

⁴⁵ *idem*, v. 9

⁴⁶ “That part Plautus has entirely left out. This portion he [Terêncio] has adopted in the *Adelphi*, and has transferred it, translated word for word” - Trad. de Henry Thomas Riley (“essa parte Plauto deixou completamente de fora. Essa porção ele [Terêncio] adotou nos *Adelfos*, e a transferiu, traduziu palavra por palavra” – minha tradução da versão de Riley), disponível em www.perseus.tufts.edu; ou ainda “Plauto dejó sin traducir este lugar, que nuestro poeta tomó para Los Hermanos, y tradujó palabra por palabra.” - trad. de Pedro Simón Abril (“Plauto deixou esse lugar sem traduzir, que nosso poeta tomou para *Os Adelfos*, e traduziu palavra por palavra” – minha tradução da versão de Abril). Espasa – Calpe Argentina: Buenos Aires, 1947.

⁴⁷ “Plauto deixou este passo sem lhe tocar, mas o nosso poeta para si o tomou nos *Adelfos* e trasladou-o palavra por palavra” – in SILVA, A. A Comédia Latina de Plauto e Terêncio (tradução de Agostinho da Silva). Ediouro: Rio de Janeiro, 1969.

relação particular, um caso de *contaminatio* (há forte evidência de que Terêncio tenha se baseado em uma peça de mesmo título de Menandro⁴⁸) ou que parta de um trecho para compor uma peça inteira, representa uma certa dificuldade a uma aproximação dessa relação com uma tradução mais prototípica. Contudo, se essa relação pouco comum afasta a prática terenciana desse tipo de tradução mais estereotípico, a formulação “tirar palavra de palavra” parece indicar uma relação fortemente tradutória, que toma o texto de Dífilo como partida para constituição de um texto em latim, uma característica essencial a qualquer tradução.

O mais genérico “fazer a partir de” também figura para referir-se a uma de suas próprias peças: em *Heautontimorumenos*, Terêncio afirma que a comédia a ser apresentada era uma peça latina feita inteiramente de uma única comédia grega⁴⁹. O verbo *facere* (fazer) parece indicar pouco mais que a origem de onde parte o poeta para construir a sua peça, sem dar nenhuma informação especial sobre a natureza dessa relação. Se, por um lado, o verbo *facere* não implica nenhuma relação especial, o contexto, por outro, parece indicar que ainda assim há uma certa ênfase na relação com o texto a partir do qual uma peça “é feita”. Desse modo, Terêncio destaca o fato de se tratar de uma comédia feita *integralmente* a partir de uma única fonte grega, ou seja, que não se trata de um caso de *contaminatio*, e esse tipo de relação (um original para um texto traduzido) é o caso mais típico de relação tradutória. Conforme comentado acima, esse também é o modo como Terêncio trata da prática de seus antecessores, cuja autoridade ele invoca para justificar sua liberdade (*negligentia*⁵⁰) no tratamento dos modelos gregos, incluindo a prática da *contaminatio*. Assim, *facere* parece ser um termo que não enfatiza nenhum aspecto em particular, o que significa que pode figurar em um contexto que denote uma relação tanto mais quanto menos próxima com um texto fonte.

Encontramos um modo bastante interessante de se tratar dessa relação no prólogo da peça *Eunuchus*. Ao começar a explicar a situação em que essa peça vinha a público (após o episódio desagradável em outra encenação em que “o poeta velho” começara a gritar que

⁴⁸ Cf. MARTIN, R. H. *Menander and Diphilus in Act II of Terence's Adelphoe*. in TERÊNCIO, P. A. *Adelphoe*. Cambridge University Press: Cambridge, 1993.

⁴⁹ “*ex integra Graeca integram comoediam/ hodie sum acturus Heautontimorumenon; duplex quae ex argumento facta est simplici*”. (“Hoje apresentaremos uma comédia inteira feita a partir de uma comédia grega inteira, chamada *Heautontimorumenos*, e de um enredo duplo fez-se um simples.”) *Heautontimorumenos*, 4-6.

⁵⁰ Cf. *Andria*, v. 20.

era um ladrão, e não um poeta, quem apresentava a peça), em que o poeta afirma que a peça que será encenada é “o *Eunuchus* de Menandro”⁵¹. É bastante interessante que ele se refira à sua peça, que possui o mesmo título da peça de Menandro, como “*O Eunuco* de Menandro”, o que talvez subentenda um certo pressuposto tradutório que considera que a tradução *substitui* o original em outra língua, ocupando nela uma posição “idêntica”, ou uma concepção de que a tradução “é o original em outra língua”, que durante muito tempo dominou o pensamento ocidental.

É interessante notar, contudo, que da mesma forma que Cícero, também Terêncio dá os primeiros passos (e talvez os primeiros de fato, se considerarmos que sua reflexão sobre tradução é a primeira em nossa história ocidental, e não a de Cícero) em direção a uma compreensão da tradução como reescritura. Esse certamente é o ponto central dos comentários de Terêncio sobre sua prática, a consciência da importância de se pensar uma tradução literária enquanto obra na língua em que é escrita. Após séculos de considerações acerca do fenômeno tradutório, a posição de Terêncio (e também a de Cícero) pode parecer contraditória, uma vez que, contemporaneamente, essas duas noções - tradução como transporte e tradução como reescritura - são tidas como opostas e incompatíveis. Entretanto, se por um lado a tradução é um outro texto, autônomo e independente do original, não há como negar, por outro, que há algo de comum entre os dois textos, e se não fosse assim não seria possível estabelecer uma relação caracteristicamente tradutória entre eles. Intuitivamente, a metáfora do transporte, especialmente em um período em que ela não estava ainda carregada com tantas implicações teóricas negativas (como uma certa idéia de que a tradução é sempre inferior ao original, por haver sempre uma *perda* no “processo de transposição” de uma língua a outra), apresenta-se como uma imagem muito razoável e talvez essa posição paradoxal o seja apenas numa interpretação contemporânea e, em certa medida, anacrônica. De fato, o tipo de concepção que Terêncio esboça e reaparece em Cícero e Horácio gerará, ao longo da história, um dos tipos de tradução que mais força os limites do conceito (“tradução livre” ou “adaptação”), e nesse sentido a reflexão horaciana é exemplar. Embora sua brevidade não nos permita julgar com propriedade se havia também em Horácio a noção de transporte implicada à noção de tradução, a contraposição

⁵¹ “*quam nunc acturi sumus/Menandri Eunuchum postquam Aediles emerunt/ perfecit sibi ut inspiciendi esset copia.*” (“Depois que os magistrados adquiriram a peça que vamos apresentar, o Eunuco, de Menandro, o poeta conseguiu para si uma cópia para examinar.”) *Eunuchus*, 19-21.

que o poeta coloca ao “intérprete servil” leva ao extremo, ao menos em termos de história da tradução, a ênfase no texto traduzido e a autoria implicada no ato de traduzir. Tratarei das relações de Terêncio com esses e outros autores mais detalhadamente no próximo capítulo.

Um terceiro modo de se referir ao aproveitamento dos modelos gregos aparece em *Andria*⁵², em que Terêncio afirma ter “transferido” (*transtulisse*, de *transfero*, que está na raiz da palavra *translatio*) o que julgara conveniente de uma peça (*Perinthia*) para outra (*Andria*) e tomado para seu uso. Também no *Eunuchus*, Terêncio emprega o termo *transtulisse*, para dizer que ele havia aproveitado as personagens do soldado e do parasita do *Colax* menandriano em sua peça.⁵³ Contudo, se mais tarde na Idade Média o termo *translatio* será utilizado como uma das formas predominantes para se referir à tradução, deve-se fazer a ressalva de que provavelmente não é o caso aqui, ainda que o termo possa figurar no contexto dos prólogos terencianos para dar conta de um dos aspectos da prática tradutória. Pelo contrário, a análise dos termos empregados por Terêncio para se referir à relação que ele mantém com outros textos gregos parece indicar que não havia ainda uma terminologia estável e bem delimitada para se referir à noção de tradução. Assim, o poeta utiliza alguns compostos do verbo *fero* (levar, trazer, carregar e também *transportar*), como *effero* (*extulit*) e *transfero* (*transtulisse*), literalmente “levar para fora”, “tirar”, “extrair”, no sentido figurado “exprimir”, e “transportar”, “transferir”, respectivamente, que parecem enfatizar determinadas noções ou aspectos, mas ainda estariam empregadas em muito do seu sentido coloquial e mais amplo. Ao se referir à prática de seu adversário, que segundo o comediógrafo verteria (ou traduziria literalmente) bem, mas escreveria mal⁵⁴, o termo *uertere* (“voltar, converter”) parece indicar uma certa prática tradutória, possivelmente literalista, que privilegiaria a “*transposição*” de sentidos à funcionalidade do texto

⁵² “*quae conuenere in Andriam ex Perinthia/ fatetur transtulisse atque usum pro suis*” (“O poeta admite que tudo o que ele julgou conveniente foi transferido de *A garota de Perinto* para *A garota de Andros* e tomado para uso próprio”). *Andria*, 13-14.

⁵³ “*eas se non negat/ personas transtulisse in Eunuchum suam/ ex graeca.*” (“O poeta não nega que transferiu⁵³ essas personagens da peça grega para o seu *Eunuco*.”). *Eunuchus*, 31-33.

⁵⁴ “esse que, vertendo bem e escrevendo mal, de boas peças gregas fez comédias latinas ruins” (“*qui bene uertendo et easdem scribendo male ex graecis bonis latinas fecit non bonas*”). *Eunuchus*, v. 6-7.

traduzido (ao menos da perspectiva de Terêncio, lembremos-nos que se trata de um ataque a um rival), que “traduziria” bem, mas escreveria mal⁵⁵.

Talvez essa situação seja sintomática de um momento em que não havia ainda um vocabulário bem estabelecido para se tratar do tema *tradução* e que seria necessário recorrer a um vocabulário tomado de empréstimo da linguagem comum. Temos uma situação semelhante em Aristóteles, por exemplo, quando o filósofo se propõe a tratar das partes do discurso (*méroï tou logou*)⁵⁶. Como não havia ainda um vocabulário existente para tratar do assunto, para se referir à noção de sujeito, por exemplo, Aristóteles emprega o termo *hypokeimenon*, literalmente “algo que subjaz”, que na linguagem comum era utilizado para se designar “pavimento”. O termo acaba se consagrando na terminologia da gramática e, através de um decalque latino (*sub-jaceo*, “subjazer” - como *hypo-keimai* -, particípio *subjectum*> sujeito), chegamos ao nosso *sujeito*. Talvez seja esse também o caso de Terêncio: é possível que em sua época o termo *uertere* começasse a se cristalizar com o sentido de “traduzir” (Cf. *conuertere* em Cícero, *De optimo genere oratorum*). Alfonso Traina⁵⁷ afirma que *uertere* provavelmente se aplicaria à tradução “criativa” e aponta o caso da afirmação de Terêncio como “obscuro”. Contudo, o problema parece estar em Traina tentar aplicar um mesmo conceito a uma mesma noção após um período de mais de um século, ou seja, de desconsiderar o caráter dinâmico da língua. Desse modo, talvez encontremos em períodos posteriores, como na época de Cícero, uma aplicação maior do termo *uertere* e seus derivados (e.g. *conuertere*) para a dita “tradução criativa”, mas num

⁵⁵ Essa é a leitura das demais traduções comparadas neste trabalho (para as traduções do espanhol e do inglês, segue entre parênteses uma tradução minha das versões de cada tradutor). Henry Thomas Riley traduz esse passo como “who, by translating plays verbally, and writing them in bad Latin, has made out of good Greek play Latin ones by no means good” (“ele que, traduzindo peças verbalmente, e traduzindo-as em latim ruim, fez de boas peças gregas peças latinas de modo algum boas”); Pedro Simón Abril opta por “el cual, trasladando muchas y zurciéndolas mal, de buenas comedias griegas hizo malas latinas” (“o qual, trasladando muitas e cerzindo-as mal, de boas comédias gregas fez latinas ruins”); Na versão de Agostinho da Silva: “Foi esse um que traduzindo bem, mas escrevendo mal, fez de boas peças gregas peças latinas que não prestam”. Apesar de algumas diferenças significativas nas opções dos tradutores (“translating verbally”, na versão de Riley e “zurciéndolas” na de Abril), todas as leituras parecem concordar no ponto em que a acusação contra Lanúvio é contra uma cuidado extremo com o que parece ser uma certa noção de fidelidade, enquanto se esquece do que para Terêncio é o mais importante, que a tradução deve ser bem escrita. Se pensarmos na noção de tradução como uma relação intensa com um outro texto, talvez de fato fosse um exercício interessante considerar a possibilidade de um texto ser uma boa tradução (*i.e.* manter um grau alto de relação com o original), mas um texto ruim.

⁵⁶ Cf. FUJIHARA, A. K. O percurso do termo Aristotélico *hypokeimenon* - comunicação oral - XVII Seminário do CELLIP, UNICENTRO, outubro de 2005.

⁵⁷ *op. cit.*

desenvolvimento posterior da terminologia, um estágio diferente do que encontramos no séc. II a.C.⁵⁸.

Contudo, há uma outra possibilidade muito interessante a ser considerada: é possível que se trate não da ausência de uma terminologia própria e específica para se referir à tradução de modo geral à época de Terêncio, mas, se considerarmos que apenas em um único momento o poeta nomeia efetivamente algo que se assemelha à nossa compreensão de tradução, ele o faz referindo-se a uma prática que não é a sua, nem da tradição a que ele se pretende filiado, talvez seja interessante considerar que não haveria um nome para a *sua* prática, e não para a tradução de modo geral. Já levantei no segundo capítulo, muito de passagem, a hipótese de que é bastante razoável que houvesse traduções “mais prototípicas” já no período pré-clássico. Não é possível afirmar com certeza a sua existência, mas tanto em Terêncio quanto em Cícero e Horácio encontramos algum tipo de contraposição com uma *outra* prática – o *interpretes* para Cícero e Horácio, e talvez o *uertere* para Terêncio. Não é uma hipótese de toda absurda pensar que o outro modo de referenciação que Terêncio utiliza, bem menos direto, decorra de uma dificuldade em se achar um nome para aquilo que *ele* faz, em contraposição a uma prática tradutória estabelecida. Se considerarmos que, ao longo da história, há uma certa dificuldade por parte de outros autores para se nomear a prática de Terêncio (em D’Ablancourt, e Aulo Gélío e Du Belay, em certo sentido, por exemplo, como veremos adiante), talvez seja possível supor que o próprio Terêncio também enfrentasse essa dificuldade. Contudo, pouco mais que especular sobre essa hipótese é possível, principalmente sem um trabalho exaustivo de análise do corpus desse período, o que não faz parte dos objetivos deste trabalho.

Portanto, essas duas hipóteses, opostas entre si, podem ser levantadas a partir da análise dos prólogos de Terêncio, mas não podem ser resolvidas apenas tendo-se em vista essa análise. É difícil ponderar sobre a situação da prática da tradução em Roma para além dos textos que fazem parte do cânone literário. Não há como saber, sem se recorrer a outras evidências, se havia outro tipo de tradução, em que medida esse outro tipo era comum e qual o grau de “precisão” que a terminologia vigente oferecia para se tratar dele. É possível que, um século após a tradução de Andronico, o número de traduções da literatura grega

⁵⁸ Furlan (2005) apresenta um panorama da evolução dos termos empregados para se referir à tradução da antiguidade clássica até o renascimento (partindo, portanto, da época de Cícero), que pode ser útil para se tratar da terminologia empregada após o período pré-clássico.

tivesse aumentado sensivelmente, para além da evidência preservada na obra dos autores consagrados como Ênio, Cecílio e Plauto. Mas não é possível verificar essa suposição, e os indícios que Terêncio nos oferece sobre a familiaridade da audiência com as peças gregas de partida são inconclusivos. Em resumo, o esboço fornecido acima levanta termos empregados por nosso poeta para se referir a certos aspectos de sua obra que poderiam ser considerados como tradutórios, e procura oferecer uma contextualização e possíveis significados para tais termos, mas está longe de ter um caráter exaustivo, restringindo-se unicamente ao que os dicionários podem oferecer e o que se pode depreender da leitura dos prólogos em si. Uma proposta mais sólida para um tratamento da terminologia utilizada por Terêncio para tratar de tradução e pela antigüidade pré-clássica, de modo geral, demandaria em si um outro trabalho, mas a análise aqui apresentada pode lançar alguma luz à tentativa de se compreender em que consiste a prática terenciana e em que medida o poeta a consideraria como tradutória. Dito isso, podemos passar a abordagem de outros aspectos apresentados pelo comediógrafo em seus prólogos.

IV – Terêncio e o “modo romano” de traduzir: notas a um “capítulo romano” da história da tradução

Quer as questões terminológicas levantadas no capítulo anterior se devam a um estado mais geral, quer elas digam respeito exclusivamente a Terêncio, o fato é que, ao longo dos séculos, mais de um autor considerou Terêncio um tradutor, e mais de um desautorizou essa interpretação. Aulo Gélio⁵⁹, por exemplo, considera que seria inadequado tratar esse tipo de prática pelo nome de tradução. Entretanto, a imagem de uma tradição romana de tradução essencialmente “latinizadora” também é relativamente recorrente ao longo da história, figurando claramente desde Cícero, oscilando entre julgamentos positivos e negativos em diversos autores. Para começar com o próprio Cícero, essa prática constituía a estrutura fundamental para a formação de uma literatura latina, em que os romanos nada mais eram do que os continuadores de um processo de aperfeiçoamento literário que extrapolava as barreiras lingüístico-culturais.

Em seu conhecido *De Optimo Genere Oratorum* (“O Melhor Estilo dos Oradores”), texto em que o orador cunha a sua famosa sentença “não os traduzi como um tradutor, mas como um orador”⁶⁰, Cícero, antecipando as possíveis críticas de que sua tradução dos discursos de Demóstenes e Ésquines poderia ser alvo, levanta duas acusações possíveis: a primeira seria a de que o texto era melhor em grego, ao que o orador responde dizendo que deveríamos perguntar aos nossos críticos se eles próprios acaso seriam capazes de produzir algo melhor em latim; já no segundo caso, a crítica poderia ser resumida na pergunta “Por que seria melhor eu ler estas traduções ao invés das obras gregas?”⁶¹. Para contra-argumentar Cícero apela para a autoridade dos poetas da antigüidade e responde à pergunta com uma outra: “Esses mesmos [que fazem esse tipo de pergunta] são o público da **Ândria** e dos Sinefebos, e não lêem **Terêncio** e Cecílio menos que Menandro; nem são público de Andrômaca ou de Antíope ou dos Epígonos Latinos na versão grega, mas lêem Ênio,

⁵⁹ *Aulus Gellius*, gramático do séc. II d.C., cuja única obra conhecida, *Noites Áticas* (*Noctes Atticae*), é uma miscelânea de comentários em diversas áreas do conhecimento, desde gramática e literatura até geometria.

⁶⁰ “*conuerti non ut interpres, sed ut orator*” – Cícero. *De Optimo Genere Oratorum*. (Trad. de Brunno V. G. Vieira) - a sair em Calíope – UFRJ.

⁶¹ *idem*

Pacúvio e Ácio melhor que Eurípides e Sófocles. Que menosprezo, então, eles têm face aos discursos oratórios traduzidos do Grego, se nada consta em relação às obras em versos?⁶²”(Cícero, *De Optimo Genere Oratorum* – grifo meu). Essa mesma argumentação também aparece em seu *De Finibus Bonorum et Malorum* (“Das coisas do bem e do mal”), em que o orador justifica suas traduções de Platão novamente apelando para os exemplos da literatura consagrada, que a esse ponto já não enfrentavam as mesmas resistências que havia enfrentado Terêncio no séc. II a.C. Assim, da mesma forma que o nosso poeta, também Cícero apela para a autoridade da tradição a fim de justificar suas escolhas.

Além disso, há também uma grande semelhança entre esses dois autores no que respeita ao conteúdo de suas reflexões. Se para Cícero a tradução de um discurso deveria ser um discurso em latim, da mesma forma para Terêncio a tradução de uma obra literária deveria ser uma obra literária para a língua em que fosse escrita. É essa a acusação que Terêncio faz a seu rival, a de traduzir deixando de lado a preocupação com o texto em latim enquanto tal, enquanto produção literária. Assim, o poeta acusa o seu rival de, “vertendo bem e escrevendo mal”, fazer “de boas peças gregas peças latinas ruins”⁶³. Embora não o faça de maneira tão clara e bem formulada quanto Cícero, Terêncio chama a atenção para a necessidade de se escrever bem quando se traduz. É possível, portanto, não só que o poeta tenha, de certo modo, antecipado o “verter como orador e não como intérprete” ciceroniano, mas também é curioso considerar que, uma vez que Cícero tenha lido e cite Terêncio, talvez haja mais que uma precedência temporal, talvez haja mesmo uma relação *causal* entre as reflexões ciceronianas e as terencianas, embora seja difícil precisar qual a dimensão da contribuição de Terêncio a Cícero. É certo que Cícero insere a si próprio numa tradição, da qual Terêncio naquele momento é já também parte. Talvez o caso seja que, antes de propor contribuições extremamente inovadoras, ambos os autores estejam tentando sistematizar, ou talvez fosse mais apropriado dizer, enunciar, uma prática e uma reflexão já há muito tempo postas. É certo também que, se esse for o caso, essa enunciação não se dá como objetivo primário ou mesmo explícito, pelo contrário, parece antes servir como meio para um outro fim – defender-se das críticas, no caso de Terêncio, e defender o uso da tradução como meio de se constituir uma literatura (retórica, poética), no caso de Cícero. É

⁶² *ibidem*.

⁶³ “esse que, vertendo bem e escrevendo mal, de boas peças gregas fez comédias latinas ruins” (“*Qui bene uertendo et easdem scribendo male, ex gravis bonis latinas fecit non bonas*”). *Eunuchus*, v.7-8.

interessante ressaltar que esse último objetivo também é o de Terêncio, ainda que para o comediógrafo isso possa se dar em termos mais individuais, e não com um interesse mais amplo, como parece ser o caso de Cícero. Ou seja, enquanto que para esse último o objetivo parece ser *constituir* uma literatura, para o primeiro o objetivo seria *escrever* literatura.

É na qualidade de representante de uma tradição, contudo, que se pode falar mais propriamente do modo como Terêncio figuraria na argumentação de Cícero. Não há nenhuma ênfase especial na pessoa do poeta, pelo contrário, ele figura dentro de uma série de outros exemplos. Entretanto, o que justifica pensar em uma importância maior do comediógrafo para a argumentação ciceroniana é precisamente o modo como Terêncio se constrói, em sua argumentação, como representante de uma *tradição*, que remontaria às origens do teatro latino, da qual ele seria um mero continuador. É essa tradição que Cícero invoca, e os autores por ele citados corroboram essa hipótese.

Portanto, embora a anterioridade da reflexão de Terêncio seja um fato extremamente relevante, ao invés de somente pôr em evidência esse fato, creio que seja muito mais interessante e produtivo ressaltar que nem Cícero nem Terêncio partem “do nada”. Pelo contrário, se quisermos traçar uma origem para a reflexão sobre tradução no ocidente, teríamos que recorrer ao primeiro tradutor da história ocidental. Isso significa pressupor que, ainda que nem Andronico, nem Névio, nem Plauto tenham *escrito* sobre tradução, a sua própria prática pressupõe uma reflexão, que será fundamental na constituição dessa tradição, na medida em que se evidencia em suas obras. Assim, em termos de Roma, o fundador dessa tradição, desse “modo romano” de traduzir, no limite, seria o próprio Andronico (ao menos pelo que se sabe), o que não diminui a importância de nenhum dos autores mencionados para a História da Tradução, tenham eles enunciado ou não a sua reflexão.

Uma grande vantagem de considerar as coisas sob essa ótica é poder perceber que não se trata de mera coincidência o fato de que os autores de maior relevância para a História da Tradução na Roma Clássica e Pré-Clássica compartilhem do mesmo ponto fundamental. Assim, é possível perceber que há uma relação bastante intensa entre as reflexões de Terêncio, Cícero e Horácio. Mais que isso, essa compreensão pode ser mesmo fundamental para se entender os comentários horácianos como pertinentes à tradução, na medida em que tanto Cícero quanto Terêncio vinculam uma certa prática de natureza

tradutória à própria noção de literatura latina (conforme comentado no fim do capítulo II). Desse modo, uma vez que se pode entender a reflexão desses três autores e, mais que isso, a prática de diversos outros, em certa medida, como um todo orgânico, talvez seja de fato não só possível como também interessante pensar em termos de um “modo romano” ou de uma “tradição romana” de conceber a tradução.

IV.I – Heranças Romanas

Contudo, pensar a questão da Roma Clássica nesses termos não constitui em si nenhuma grande novidade. No texto de Friedrich Nietzsche, em que o autor faz sua famosa afirmação de que “pode-se avaliar o senso histórico de uma época pelo modo como nela são realizadas as *traduções* e pelo modo como incorporam o passado e os livros”⁶⁴, o filósofo alemão trata primeiramente do modo como os franceses da escola de Corneille⁶⁵ e da Revolução se apropriaram de tudo o que era romano, e em seguida de como os romanos absorveram a cultura hegemônica precedente, a cultura helênica. Para ele, os romanos se apropriavam de modo “ao mesmo tempo violento e ingênuo” de tudo que era “bom e elevado da antigüidade grega”. A tradução, segundo ele, era parte do processo de conquista. Nietzsche dirige duras críticas ao modo como autores como Horácio e Propércio traduziam Alceu e Arquíloco, ou Calímaco e Filetas, e a como “eles deixavam de considerar as coisas muito pessoais, nomes e tudo mais que era próprio de uma cidade, de uma paragem, de um século”. “Eles não sabiam apreciar o sentido histórico”⁶⁶.

Embora os poetas citados circunscrevem-se ao campo da poesia lírica e da elegia, podemos entender que tais críticas referem-se justamente ao tipo de prática que temos analisado, e que é bastante possível que Horácio e Propércio estejam inseridos na tradição que tenho tentado delinear. As críticas nietzscheanas parecem acusar centralmente o *desrespeito* no tratamento com o grego clássico, a *falta de senso histórico*. Essas acusações, feitas tanto ao “modo francês” quanto ao “modo romano” acabam por aproximá-los de tal

⁶⁴ NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. in HEIDERMANN, W. (org.). Clássicos da Teoria da Tradução. Volume I. NUT: Florianópolis, 2001.

⁶⁵ Do dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684), que ficou conhecido como “o fundador da tragédia francesa”.

⁶⁶ *idem*

forma que podem ser tratados num mesmo conjunto, como faz Nietzsche. E talvez essa proximidade não seja mera coincidência, como veremos.

Esse tipo de crítica aos tradutores franceses do século XVII é encontrada também em diversos autores do romantismo alemão, que se oporão vigorosamente às práticas tradutórias adotadas por eles. Trata-se de uma reação ao programa da escola francesa de tradução desse período conhecida como *Lês Belles Infidèles*, ou “As Belas Infiéis”, que ganha proeminência no período e acabará por se tornar o modelo de tradução vigente nos sécs. XVII e XVIII, e que ainda deixa marcas no modo como se traduz contemporaneamente na França. O nome da escola decorreria de um gracejo, uma vez que as traduções seriam como as mulheres: se são fiéis, não são belas; se são belas, não são fiéis. Trata-se de uma ênfase no caráter artístico do texto traduzido, em sua clareza de expressão e em sua qualidade estética, e que pode remontar às reflexões iniciadas por Joachim du Bellay (1522?-1560), poeta francês que, juntamente com Pierre de Ronsard, liderou o grupo conhecido como “A Plêiade” (*La Pléiades*). Para Du Bellay, era necessário mais do que traduções para aperfeiçoar a língua francesa, era preciso, *como os romanos*, imitar os grandes autores. O poeta define dessa maneira o procedimento romano:

“Se os romanos (alguém diria) não se dedicaram ao trabalho de traduzir, de que maneira eles conseguiram, então, enriquecer sua língua, até, inclusive, quase igualar a grega? Foi imitando os melhores autores gregos, transformando-se neles, devorando-os; e depois de tê-los digerido bem, convertendo-os em sangue e alimento: propondo-se, cada um segundo seu próprio temperamento e segundo o assunto que lhe interessava, o melhor autor, de quem observava com diligência todas as mais raras e excelentes virtudes, que aplicavam como enxertos, como disse antes, à sua língua” (Du Bellay, *Defesa e Ilustração da Língua Francesa*, 1549 – trad. de Philippe Humblé)⁶⁷

⁶⁷ “Si les Romains (dirá quelqu’un) n’ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donc ont-ils pu ainsi enrichir leur langue, voire jusques à l’égaliser quasi à la grecque ? Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant ; et, après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture : se proposant, chacun selon son naturel et l’argument qui’ilvoulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaientdiligemment toutes les plus rares et exquisés vertus, et icelles comme greffes, ainsi que j’ai dit

É possível enxergar em Du Bellay as bases para o surgimento das *Belles Infidèles*, cuja prática mais polêmica consiste em nacionalizar, em suas traduções, referências tipicamente estrangeiras – de devorá-las e transformá-las em sangue e alimento. Para ele esse procedimento não era tradução, era algo mais que isso, o que ele chama de *imitação*. Contudo, para outro membro da *Plêiade*, Jacques Peletier du Mans (1517 - 1582), tradução é “a forma mais verdadeira de imitação” (*L’Art Poétique Française*, 1555). Assim, as reflexões de Peletier podem, juntamente com a *Defesa* de Du Bellay, ter lançado os pilares que fundamentariam as reflexões de autores franceses no século seguinte. A valorização da qualidade estilística do texto traduzido, como afirma Furlan, é inclusive um dos traços que distingue a concepção medieval de tradução, essencialmente exegética, da concepção renascentista do modo de ser traduzir⁶⁸.

Contudo, esse tipo de traduções que ganhou proeminência durante o século XVII foi alvo de constantes e duras críticas por parte de diversos autores, sobretudo do romantismo alemão. O próprio Johan Gottfried von Herder, filósofo e escritor que se encontra nas raízes do movimento romântico na Alemanha, é um dos primeiros a iniciar uma reação contra as traduções da *Belles Infidèles*. Herder é uma influência decisiva sobre os escritores alemães do período interessados no tema *tradução*, autores como Goethe, os irmãos Schlegel e Wilhelm von Humboldt. É ele que cunhará o termo “Estrela da Manhã”, que servirá como uma espécie de epíteto para a escola de tradução do romantismo alemão.

As críticas de Nietzsche se assemelham muito às de Herder, que afirma que os franceses nunca “conheceram um estrangeiro”, e apresenta uma imagem de um vigor impressionante para ilustrar o seu argumento:

“Os franceses, muito orgulhosos de seu gosto nacional, assimilam tudo a ele ao invés de se acomodarem ao gosto de outro tempo. Homero deve adentrar a França cativo, trajado à maneira francesa, para não

devant, entaient et appliquaient à leur langue ” Du Bellay. J. Défense et Illustration de la Langue Française in Clássicos da Teoria da Tradução. Núcleo de Tradução UFSC: Florianópolis, 2004.

⁶⁸ “O importante tratado de Bruni é testemunho da consideração dispensada ao texto fonte, desde o vocabulário ao estudo de sua contextualização histórica, até sua reprodução na língua de chegada com semelhantes nível artístico e valores retóricos, além do reconhecimento do tradutor como ‘re-textualizador’” – FURLAN, M. Brevíssima História da Tradução no Ocidente III: Final da Idade Média e o Renascimento. in *Cadernos de Tradução n° XIII*. Florianópolis: PGET, 2005. (p.09-25)

ofender-lhe os olhos; ele deve deixar que cortem sua venerável barba e que dispam suas vestes simples; deve aprender os modos franceses e, sempre que sua rústica dignidade ainda transparecer, ser ridicularizado como um bárbaro.”⁶⁹ (Herder, Sobre a Nova Literatura Alemã – minha tradução da versão em inglês)

Algumas das características do modo de tradução advogado pelas *Belles Infidèles* lembram em muitos aspectos algumas das estratégias utilizadas por autores romanos para traduzir. O trecho analisado da peça *Heautontimorumenos*, de Terêncio, mostra, por exemplo, que as referências tipicamente gregas poderiam ser “latinizadas” ou simplesmente deixar de figurar na prática tradutória romana. Além disso, a questão estético-funcional dos textos traduzidos, ponto central para os romanos, será também uma questão central para os franceses desse período, e não é à toa que Nietzsche pode dirigir as mesmas críticas tanto aos franceses desse período quanto aos autores da Roma Clássica.

Conforme dito anteriormente, essas semelhanças podem não ser mera coincidência. A começar com Du Bellay, que cita constantemente Cícero e Virgílio como exemplos de “modo adequado” de como se enriquecer a língua materna⁷⁰, podemos encontrar uma série de referências não só à prática de autores latinos, mas mesmo às reflexões alguns deles. Peletier é uma exceção, não considerando nem Horácio, nem mesmo Cícero como autoridades em matéria de tradução, uma vez que nenhum deles teria se debruçado diretamente sobre o tema. Mas a simples menção desses autores como provável referencial para uma discussão sobre tradução demonstra a influência de que eles desfrutariam durante esse período.

Mais do que esses dois autores, que possivelmente se encontram nos primórdios da formação da escola das *Belles Infidèles*, encontramos uma forte influência romana no maior

⁶⁹ “The French, too proud of their national taste, assimilate everything to it rather than accommodating themselves to the taste of another time. Homer must enter France captive, clad in the French fashion, lest he offended their eye; must let them shave off his venerable beard and strip off his simple attire; must learn French customs and, whenever his peasant dignity still shines through be ridiculed as a barbarian.”. HERDER, J.G. von. *On the more recent German Literature: Fragments. (Über die neuere Deutschen literatur: fragmente, 1766-1767* – trad. de Douglas Robinson) in ROBINSON, D.(org.). *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. St. Jerome: Manchester, 2002.

⁷⁰ “E do que acabo de dizer são boas provas Cícero e Virgílio que cito sempre, com prazer e honrado, em latim” (“*Et de ce que je dis font bonne preuve Cicéron et Virgile, que volontiers et par honneur je nomme toujours em la langue latine*”). Du Bellay. *op. cit.* (Trad. de Philippe Humblé)

expoente da escola francesa, Nicolas Perrot, *sieur* D’Ablancourt. É justamente em referência às traduções de D’Ablancourt que Gilles Mènage⁷¹ cunha o termo por que ficará conhecida a escola, *Belles Infidèles*.

Valorizar o texto traduzido enquanto objeto estético, para D’Ablancourt, significava eliminar qualquer estranheza, qualquer coisa que parecesse estranha a um francês. Assim, em sua tradução de Ariano, o modo como o tenente de Alexandre se dirige a ele é considerado muito informal para a etiqueta francesa, então ele deverá se dirigir a Alexandre de acordo com as regras francesas⁷². Do mesmo modo, confusões geográficas, tão comuns em autores clássicos, são também retificadas pelo tradutor. Igualmente, essa valorização significa também tornar o texto o mais claro e fluente possível, de acordo com os valores estéticos então vigentes no sistema literário francês. Segundo Zuber, “a essência do seu trabalho é, para a posteridade, seu desejo de beleza”⁷³.

Mais do que vincular sua prática ao “modo romano” de tradução, D’Ablancourt se vinculará diretamente a Terêncio ao longo de sua argumentação, bem como a Cícero. É interessante notar, contudo, que, enquanto uma certa tradição medieval e renascentista se baseia fortemente em Cícero, Terêncio não desfruta da mesma influência. A despeito disso, a argumentação de D’Ablancourt se baseará muito mais em Terêncio que em Cícero.

Em carta ao seu protetor, *Monsieur* Conrart, conselheiro e secretário do rei, D’Ablancourt, antecipando as críticas vindouras, afirma que tudo que pode ser dito contra sua tradução de Luciano pode ser dividido em duas partes: críticas à intenção (*dessein*) e críticas à execução desta (*à la conduite*), uma divisão extremamente produtiva e que assemelha muito a reflexões como as de Cardozo (2006, comunicação oral)⁷⁴, em seu conceito de projeto de tradução, ainda que, novamente, guardando-se as devidas proporções. Cardozo distingue entre dois níveis em termos de execução e crítica da prática tradutória, partindo do pressuposto de que não é tarefa do tradutor dar conta de um possível

⁷¹ Acadêmico e homem das letras francês, conhecido por seus trabalhos filológicos, bem como por organizar as *mercuriales*, saras que ocorrem regularmente por um período de cerca de 30 anos.

⁷² Cf. ZUBER, R. *Les belles infidèles et la formation du goût classique*. Armand Colin, Paris:1968 *apud* MILTON, J. Tradução, Teoria e Prática. Martins Fontes: São Paulo,1998 Também é interessante recorrer a esse texto para uma análise um pouco mais detalhada das estratégias tradutórias utilizadas por D’Ablancourt.

⁷³ *idem*

⁷⁴ Trata-se da palestra apresentada na XXVI Semana do Tradutor - Unesp, em 2006, no campus de São José do Rio Preto, intitulada “Projeto de Tradução como Espaço da Crítica”.

“todo” de possibilidades contidas no texto original, mas sim que, ao escrever um novo texto que mantém uma *relação* intensa com um original, é responsabilidade do tradutor proceder de modo crítico e coerente, seguindo critérios estabelecidos no projeto de tradução.

Assim, o primeiro nível, o nível do projeto, diria respeito aos aspectos priorizados pelo tradutor, aos seus objetivos e ao seu procedimento. Já no segundo nível, que diria respeito à execução do projeto, caberia à crítica apenas julgar em que medida o tradutor foi bem sucedido em levar a cabo a sua proposta, enquanto no primeiro a crítica poderia se dar em função das estratégias escolhidas pelo tradutor. D’Ablancourt, da mesma forma que Cardozo, distingue dois níveis diferentes de crítica, mas essa divisão não se dá, contudo, nos mesmos termos que o conceito de projeto de tradução trabalhado por Cardozo: concerniria ao primeiro ponto a crítica de que Luciano não deveria ter sido traduzido, e ao segundo a de que ele deveria ter sido traduzido de outra forma, enquanto para Cardozo o primeiro nível se estabeleceria *como* se pretende traduzir e a execução, o segundo nível, seria apenas a implementação do projeto. Contudo, ainda que a divisão entre níveis seja diferente entre os dois autores, é interessante notar que D’Ablancourt já apresentava em alguma medida a idéia da necessidade de se distinguir entre diferentes níveis de crítica.

D’Ablancourt começa, então, sua defesa de Luciano, com a justificativa para ter escolhido esse autor em particular, ressaltando as virtudes e defeitos do autor, bem como sua importância para a literatura. Em seguida, o tradutor passa a defender suas escolhas quanto ao segundo ponto, o modo como ele levou a cabo sua tarefa. Clareza e elegância são suas preocupações centrais, e ele faz questão de deixar claro que essas características estão em primeiro plano, em detrimento de qualquer preocupação em se traduzir “fielmente” ou “palavra por palavra”, embora ele próprio afirme ter traduzido palavra por palavra em diversos lugares, respeitando, é claro, os limites permitidos pela elegância.

Ao apresentar sua defesa contra os prováveis ataques, D’Ablancourt associa sua prática ao “modo romano” de traduzir:

“Assim, não me apego sempre às palavras ou aos pensamentos do autor e, mantendo a sua finalidade, arranjo as coisas a nosso gosto e a nosso modo. As diversas épocas pedem não somente palavras, mas pensamentos diferentes; e os embaixadores têm o hábito de se vestirem

à moda do país para onde são enviados, por medo de parecerem ridículos perante aqueles que se esforçam por agradar. Todavia, isso não é propriamente uma tradução, mas vale mais que uma tradução; e os Antigos não traduziam de outro modo. Assim procedeu Terêncio nas comédias que tomou de Menandro, ainda que Aulo Gélcio não permita que as chamemos de traduções, mas pouco importa o nome desde que tenhamos a coisa. Cícero fez o mesmo em seus *Ofícios*, que são quase uma versão de Panécio; e nas que fez dos discursos de Demóstenes e de Ésquines, disse que trabalhou não como intérprete, mas como orador, que é a mesma coisa que tenho a dizer dos diálogos de Luciano, apesar de que eu não me concedi a mesma liberdade em todos os momentos. Há muitas passagens em que traduzi palavra por palavra, pelo menos na medida em que se pode fazê-lo em uma tradução elegante; há ainda outras em que considerei mais o que seria preciso dizer, ou o que podia dizer, que o que ele havia dito, a exemplo de Virgílio no que tomou de Homero e Teócrito.”⁷⁵ (D’Ablancourt, *in* Faveri & Torres, 2004)

Além de citar Cícero e Terêncio como exemplos daquilo que considerava a prática adequada de tradução, D’Ablancourt compara sua situação à de Terêncio e às críticas por ele enfrentadas no que respeita à prática da *contaminatio*. Em sua defesa, D’Ablancourt simplesmente cita o comediógrafo. Transcrevo aqui os seus argumentos:

⁷⁵ “Je ne m’attache donc pas toujours aux paroles ni aux pensées de cet auteur ; et demeurant dans son but, jagence les choses à notre air e à notre façon. Les divers temos veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes ; et les ambassadeurs ont coutume de s’habiller à la mode du pays où l’on les envoie, de peur d’être ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire. Cependant, cela n’est pas propement de la traduction ; mais cela vaut mieux que la traduction ; et les Anciens ne traduisaient point autrement. C’est ainsi que Térence en a usé dans les comédies qu’il a prises de Menandre, quoiqu’Aulu Gelle ne laisse pas de les nommer des traductions ; mais il n’importe du nom, pourvu que nous ayons la chose. Cicéron en a fait autant dans ses *Offices*, qui ne sont presque qu’une version de Pantius ; et dans celles qu’il avait faites des oraisons de Démosthènes et d’Esquines, il dit qu’il a travaillé non pas en interprète, mais en orateur ; qui est la même chose que j’ai dire des dialogues de Lucien, quoi que je ne me sois pas donné une égale liberté partout. Il y a beaucoup d’endroits que j’ai traduits de mot à mot, pour le moins autant qu’on le peut faire dans une traduction élégante ; il y en a aussi où j’ai considéré plutôt ce qu’il fallait dire, ou ce que je pouvais dire, que ce qu’il avait dit, à l’exemple de Virgile dans ceux qu’il a pris d’honère et de Théocrite.” D’ABLANCOURT, N. Lettre à Monsieur Conrart – conseiller et secrétaire du roi (1664). *in* FAVERI & TORRES (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução* (volume II) : 2004. (Trad. de Teresa Dias Carneiro).

“Contudo, sei que isso não agradará a todos, principalmente aos idólatras de todas as palavras e de todos os pensamentos dos Antigos, que não crêem que uma obra cujo autor esteja vivo possa ser boa. Pois esse tipo de gente gritará, como aconteceu no tempo de Terêncio: ‘*contaminari non decere fabulas*’ - Que não se deve corromper seu autor, nem nada alterar de seu assunto; mas lhes responderei com suas palavras, ‘*faciunt nae intelligendo, ut nihil intelligant/ qui cum hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium/ accusant, quos hic noster autores habet/ quorum aemulari exoptat negligentiam/ potius, quam istorum obscuram diligentiam.*’

Quão bem expressa essa *obscuram diligentiam* o defeito dessas traduções escrupulosas, nas quais é preciso ler o original para entender a versão!”⁷⁶ (*idem*)

Desse modo, D’Ablancourt deliberadamente filia-se a uma tradição romana, ligando seu nome ao de Cícero e Terêncio. Parece que o tipo de aproveitamento francês da antigüidade romana criticado por Nietzsche estende-se mesmo para o *modus operandi* desse aproveitamento, *i.e.*, o próprio modo como os franceses assimilaram a cultura latina nesse período espelha o modo como os romanos haviam assimilado a cultura helênica. Portanto, além de haver uma influência romana já em Du Bellay com Cícero e Virgílio,

⁷⁶ “Je sais bien pourtant que cela ne plaira pás à tout le monde, et principalement à ceux qui sont idolatres de toutes les paroles et de toutes les pensées dès Anciens, et quin e croient pás qu’un ouvrage soit bon, dont l’auteur est encore em vie. Car ces sortes de gens-là crieront comme ils faisaient du temps de Térence

contaminari no decere fabulas

Qu’il ne faut point corrompre son auteur, nirien altérer de son sujet ; mais je leur répondrai avec lui,

*faciunt nae intelligendo, ut nihil intelligant
qui cum hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium
Accusant, quos hic noster autores habet.
Quorum aemulari exoptat negligentiam
Potius, quam istorum obscuram diligentiam.*

Que cet *obscuram diligentiam* dit bien le défaut de ces traductions scrupuleuses, dont il faut lire l’original pour entendre la version!” – *idem*. A versão do texto em latim utilizada difere ligeiramente da versão utilizada neste trabalho. As diferenças são: ao invés de *faciunt nae, faciuntne*; no lugar de *autores habet, autores libeat*.

encontramos também essa influência em D’Ablancourt, cujo nome se tornou praticamente um sinônimo de *Belles Infidèles*. O caso de D’Ablancourt é especialmente interessante para esse trabalho, uma vez que não apenas cita Terêncio, como também o utiliza como própria sustentação de sua defesa. A insistência na clareza das traduções que percorre toda a argumentação de D’Ablancourt encontra abrigo em uma expressão terenciana, na crítica à falta de clareza, a um preciosismo obscurantista (*obscura diligentia*), que produziria traduções das quais seria preciso “ler o original para se poder entendê-las”.

Uma vez perguntado sobre por que, ao invés de criar obras novas, D’Ablancourt traduzia, o autor utiliza novamente uma resposta fortemente terenciana: muitas das obras ‘originais’ na verdade muito pouco tem de novo (D’Ablancourt *apud* Robinson, 2002). Terêncio vai mais longe, afirmando que não é possível dizer nada novo, que tudo que havia para ser dito já o havia sido pelos antigos. Guardadas as devidas proporções, podemos entender que a resposta dada por Terêncio e D’Ablancourt constituem um questionamento, ainda que embrionário, da própria noção de *original*, uma questão bastante preciosa à contemporaneidade, especialmente a teóricos de embasamento desconstrucionista. Essa questão é essencialmente interessante sobretudo se pensarmos na Comédia Nova enquanto comédia de estoque e em seu trabalho com estereótipos. Terêncio a relaciona à própria possibilidade de se fazer teatro:

“Mas, se não for lícito empregar as mesmas personagens que outros empregaram, como nos será permitido representar escravos apressados, matronas bondosas, prostitutas maldosas, o parasita comilão, o soldado fanfarrão, um menino ser trocado ou um velho enganado por um escravo, como nos será lícito amar, odiar, suspeitar? Pois não há nada que se possa dizer que já não tenha sido dito. E por isso é justo que vocês saibam disso e perdoem se os poetas de hoje fazem o que os antigos costumavam fazer.” (Terêncio, *Eunuchus*, vs 35-41)⁷⁷

⁷⁷ “*Quod si personis iisdem uti aliis non licet,/ Qui magis licet currentes servos scribere,/ Bonas matronas facere, meretrices malas,/ Parasitum edacem, gloriosum militem,/ Puerum supponi, falli per servum senem,/ Amare, odisse, suspicari? Denique/ Nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius*”.

Para além do lugar-comum de se afirmar que “não há nada que se possa dizer que já não tenha sido dito” (o que *hoje* é um lugar-comum), podemos entender que o ponto de Terêncio é que nunca se parte do nada, que nossas reflexões sempre partem de uma situação posta, de um contexto estabelecido e constituído por idéias de outros que nos antecederam. Esse é um sentimento bastante familiar ao pesquisador inserido no meio acadêmico – quantas vezes não descobrimos que “nossas” idéias já figuravam como questão há vários séculos? É claro que a forma como Terêncio põe a questão parece extremamente reducionista, mas devemos nos lembrar de que o que é uma exigência para nós hoje provavelmente não o era à sua época. Nesse sentido, não considero que seja um exagero colocar as questões de Terêncio e D’Ablancourt nesses termos, em pensá-las como uma afirmação de que sempre trabalhamos sob a influência daqueles que vieram antes de nós, e que até mesmo são parcialmente responsáveis por nossas conclusões, por permitirem que cheguemos a elas. E essa é uma perspectiva extremamente importante para o tipo de trabalho a que me propus aqui, o trabalho de procurar as relações que constroem o contexto posto, que permitiriam uma melhor compreensão do desenvolvimento do pensamento sobre tradução ao longo dos séculos.

Para o percurso da reflexão tradutória, a afirmação de D’Ablancourt, que no limite parece querer dizer que uma tradução pode ser até mesmo mais original do que o texto de partida (pensemos em Höderlin, em Odorico Mendes), é de uma importância fundamental para a consideração da *autonomia* do texto traduzido e de seu status enquanto *texto*, pois considerar uma tradução mais original que o texto fonte só seria possível se entendermos a primeira em sua relativa independência em relação ao segundo. Contudo, ainda que possamos encontrar *algo* dessa reflexão em Terêncio e D’Ablancourt, é certo que esse não é um ponto em que nenhum dos dois tenha se aprofundado.

Há outro aspecto que perpassa reflexão tanto de Terêncio quanto de Cícero e também de D’Ablancourt, que é extremamente produtivo contemporaneamente em termos de teoria da tradução.

Vermeer (REISS & VERMEER, 1991, cf. p. 17f.; 53ff.) brinca com a afirmação de que Cícero teria sido o primeiro funcionalista da história. Se, partindo da afirmação de Vermeer, retomarmos as relações entre os autores até aqui trabalhados e inserirmo-lo nesse

jogo, podemos constatar que, ao relacionar a prática funcionalista a Cícero, o autor acaba se vinculando a toda essa cadeia de referências (que inclui D’Ablancourt). Assim, Cícero remete a Terêncio, considerando-o como exemplo de prática tradutória adequada; D’Ablancourt liga-se tanto a Cícero quanto a Terêncio, afirmando que o que ele faz não é muito diferente do que Cícero havia feito, e se baseando fortemente na argumentação terenciana para rebater as críticas feitas contra suas traduções. Por fim, temos a afirmação de Vermeer de que Cícero teria sido o primeiro funcionalista da história. Essas relações podem ser representadas pelo esquema abaixo:

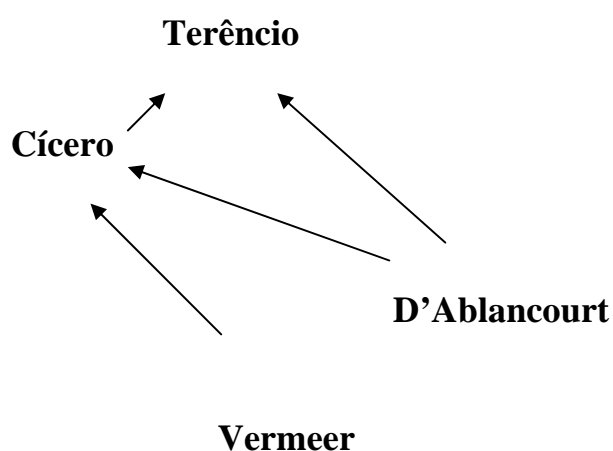


Fig. I - Referências entre autores

É claro que, apesar das referências feitas por cada um desses autores darem ensejo à comparação, para sustentar a existência de uma vinculação “teórica” de fato é necessário mais que isso. Há, no entanto, esse mais. Vejamos.

Difícilmente entenderíamos, com a afirmação de Vermeer de que Cícero teria sido o primeiro funcionalista, que o orador tivesse concebido alguma espécie de teoria do escopo, em que toda tradução assume formas específicas de acordo com propósitos diferentes. O que podemos encontrar de funcionalista em Cícero é justamente uma preocupação com a *função* (ou o valor funcional, para ser mais exato) da tradução – um discurso traduzido deveria *funcionar* como um discurso. Conforme apontei acima, a situação é muito semelhante no caso das reflexões terencianas: a tradução de uma peça teatral deveria, antes de mais nada, ser bem escrita, *funcionar* como uma peça. Essa parece ser também a

preocupação de D’Ablancourt, a preocupação de que suas traduções sejam claras e elegantes, que sejam bons textos em francês. Ou seja, todos os três autores pretendem que seus textos *funcionem*, que sejam lidos como literatura, e provavelmente é isso que há de funcionalista nesses três autores: todos se preocupam com o texto traduzido *enquanto texto funcional*. A diferença fundamental entre essa *preocupação* funcional e uma *teoria* funcionalista está na generalidade pretendida por Vermeer para sua teoria, o que acarreta, necessariamente, em uma boa dose de relativismo. Em uma leitura da teoria do escopo, todos os modos propostos por esses três autores são *possibilidades* de tradução, não a *única* ou a *melhor* forma de se traduzir. Nos termos funcionalistas, tudo é possível, embora nem tudo seja permitido, *i.e.*, é possível traduzir virtualmente de qualquer forma, mas nem toda forma de tradução é justificável, ou possui um escopo aceitável.

Contudo, essa associação à escola francesa das *Belles Infidèles* dificilmente seria vista com bons olhos. Há uma certa tradição de se entender o tipo de estratégia praticada por essa escola e pelos romanos como problemático, normalmente referido em termos de *domesticação*, *etnocentrismo* e *apagamento das diferenças*. Essa é a postura de alguns teóricos da vertente marxista de tradução, como Lawrence Venuti, e também para Antoine Berman. Para eles, o “etnocentrismo” é uma estratégia a ser combatida, representando um problema de ordem ética, normalmente associado ao imperialismo⁷⁸. A tradução, nesses termos, funcionaria como um instrumento de dominação (e mesmo de opressão), na medida em que, ao optar por nacionalizar referências marcadamente estrangeiras, praticaria uma espécie de *censura* (Berman, 1985). É curioso que esses teóricos se refiram às práticas das *Belles Infidèles*, como algo essencialmente ruim e condenável, quando o ponto central das reflexões de D’Ablancourt (e de Terêncio e de Cícero) é justamente a eficácia da tradução enquanto texto na língua de chegada, especialmente no caso de Venuti. Como vimos no capítulo III deste trabalho, Venuti considera um pressuposto central para sua reflexão o caráter *autônomo* do texto traduzido. Entretanto, será que, ao condenar esse tipo de prática tradutória, esses autores não estariam justamente procurando *apagar o diferente*, ou seja, ao prescrever *uma* forma de se traduzir, não estariam eles desrespeitando a diversidade? Não seriam essas críticas as velhas críticas à infidelidade, críticas a uma tradução por ela ser *o*

⁷⁸ Cf. BERMAN, A. *Translation and the Trials of the Foreign* (trad. de Lawrence Venuti) e VENUTI, L. *Translation, Community, Utopia*, ambos in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. Routledge: Londres, 2000.

que é, um outro texto, e não o original em outra língua, disfarçadas sob novos rótulos e uma terminologia contemporânea? Devemos entender uma prática que tornou a literatura romana o que ela é como algo essencialmente ruim e condenável? Talvez essas acusações sejam injustas por cobrarem desse “modo romano” de traduzir a execução de algo que jamais foi seu objetivo, por tentarmos impor um prescritivismo recalcado e uma visão nossa sobre o que a tradução deve ser a uma prática que tem uma outra proposta, e que apresenta resultados que mesmo o implacável teste das épocas aceitou. E talvez nossas cobranças também sejam uma *obscura diligentia*, que em favor de pequenos detalhes não percebe que esse tipo de prática talvez não ponha a diferença em evidência, mas talvez enfatize o semelhante, o que há de comum em coisas aparentemente tão diferentes.

É claro que, como o próprio Venuti aponta, toda “estrangeirização”, por mais extrema que possa ser, se dá em termos essencialmente domésticos, e que a tradução é, antes de mais nada, um espaço de mediação entre o estranho e o comum, entre o estrangeiro e o familiar e, segundo Venuti, necessariamente apropriadora, domesticadora e violenta. Mas, para além da dicotomia estranheza-familiaridade há um largo espaço para manobrar entre diferentes graus de familiaridade ou estranhamento, e o contraste posto entre um modo “domesticador” e um “estrangeirizante” é patente. Contudo, é preciso relativizar mais do que a inevitabilidade da “domesticação”, de considerá-la como um inconveniente com o qual temos que nos acostumar. Ao longo deste capítulo, vimos que esse tipo de prática dita “etnocêntrica” tem muitas contribuições a oferecer, não apenas do ponto de vista da constituição de uma literatura nacional (ou, o que talvez seja o realmente importante, para o desenvolvimento da literatura como um todo), mas também para o desenvolvimento das reflexões sobre tradução ao longo dos séculos.

Essa perspectiva essencialmente negativa das práticas romanas e francesas de assimilação de uma literatura estrangeira é provavelmente uma herança do romantismo alemão, que se opôs ferozmente a esse tipo de prática. Como vimos, esse movimento começa em Herder, no fim do século XVIII, e é levado adiante por autores como Goethe, August Schlegel e Wilhelm von Humboldt. As objeções dos românticos alemães eram bastante semelhantes a certos aspectos das críticas de Berman e Venuti - esse tipo de tradução impedia que o leitor travasse contato com o estranho ou com o estrangeiro. Entretanto, é notável que as questões postas por esses dois autores têm um caráter

marcadamente político, enquanto que no romantismo alemão isso não era necessariamente uma questão, ao menos não nesses termos, ainda que a preocupação com a construção de uma identidade nacional possa ser considerada uma questão política. Mesmo os termos em que a questão é posta “domesticação” versus “estrangeirização” lembram fortemente a terminologia empregada por Schleiermacher em seu famoso *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (“Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, 1813), em sua distinção entre um método que aproxime o autor do leitor (que corresponderia à domesticação) ou o leitor do autor (que corresponderia à estrangeirização).

Não se trata aqui de defender a prática romana como mais adequada ou mais proveitosa, nem mesmo considerá-la como a única capaz de dar contribuições significativas à formação de uma dada literatura – é inegável que a estratégia oposta também pode oferecer contribuições consideráveis nesse sentido, como as traduções de Hölderlin, por exemplo. Trata-se sim de considerar que esse tipo de prática tradutória *também* tem muito a oferecer, e que em nada se perde por haver traduções que tenham propostas diferentes. Se retomarmos a noção de projeto de tradução de Cardozo, podemos dizer que se trata justamente de diferentes projetos de tradução, que partem de pressupostos e propostas divergentes para chegar a lugares diferentes, e que são igualmente válidos.

V - Conclusão

Uma última questão a ser considerada, e de suma importância: ao longo deste trabalho, em diversos momentos optou-se por se referir ao que Terêncio faz como “tradutório” ou “uma prática tradutória”, uma opção que não é gratuita. Ela decorre do entendimento de que, ainda que considerar as práticas terencianas como traduções ou não seja uma matéria de potenciais discussões, é notável que elas possuam, ao menos, *algo* de tradutório.

Ao longo dos séculos, é notório que mais de um autor se refira a Terêncio quando falando de tradução, para em seguida afirmar que não se pode considerar o que o comediógrafo faz exatamente como tradução. É o caso do próprio D’Ablancourt e, em termos mais amplos, de Aulo Gélío e de Du Bellay também, que consideram que as práticas romanas de modo geral são *mais* que tradução. Também nós nos defrontamos com uma dificuldade semelhante. É inegável que as peças de Terêncio possuem uma relação com outras peças gregas sob muitos aspectos tradutória, e esse é um ponto enfatizado pelo próprio autor diversas vezes em seus prólogos. De fato, se tomarmos como verdadeiras as afirmações do poeta e os testemunhos a respeito dele de outros autores (o que parece ser bastante razoável, uma vez que não há evidências em contrário), além do trecho comparável analisado no capítulo III, podemos notar várias semelhanças entre as práticas de tradução atuais e o que o poeta faz. Mais que isso, Terêncio parece partir de noções de tradução até mesmo bastante “modernas”. A posição fortemente *autoral* assumida por ele na relação com as peças gregas de que o poeta parte é, nesse sentido, exemplar. Em termos contemporâneos, o que parece subjazer à reflexão terenciana e mesmo à sua prática parece ser o que em termos contemporâneos poderíamos colocar como uma noção de tradução como *recriação*. Se retomarmos a noção de tradução enquanto *relação* de Cardozo, fundamental para a compreensão de tradução expressa neste trabalho, podemos mesmo entender que tal concepção de tradução como recriação só em possível tem termos dessa relação, necessariamente tradutória em sua essência.

Além disso, o tipo de relação que Terêncio procura estabelecer com os textos de partida gregos possui várias semelhanças com o tipo de relação normalmente estabelecido

entre um original e uma tradução - lembremos que Terêncio chega a afirmar que uma das peças escritas por ele era “O *Eunuchus*, de Menandro”. A própria noção de *aemulatio* parece conter algo de intrinsecamente tradutório. Essa idéia aparece em vários autores ao longo da história: Cícero, possivelmente Horácio e Du Bellay, Peletier, Nietzsche, para ficar apenas em nomes que já apareçam aqui. É claro que não é uma tarefa simples impor limites entre o que é algo que apenas possui aspectos intrinsecamente tradutórios e o que é propriamente tradução. Nesse sentido, afirmar que os antigos não distinguiam entre emulação e criação original parece um tanto temerário⁷⁹. É certo que a antiguidade romana dialoga efusivamente com a tradição grega, mas também é certo que há mais do que isso, e os romanos se orgulhavam, por exemplo, de clamar para si a criação do gênero satírico (Horácio, *Ars Poetica*)⁸⁰. Além disso, se o conceito de “originalidade” de que partimos for uma noção de uma criação inteiramente nova e sem relação com o passado, não acharemos esse conceito nem entre os romanos, nem em lugar algum.

Essa dificuldade de se afirmar com segurança se o que Terêncio faz é tradução ou essa “outra coisa” a que se referem Aulo Gélio e D’Ablancourt se justifica pela presença não só de semelhanças, mas também de diferenças em relação ao que é *tradução* propriamente dita. Nesse ponto, as maiores dificuldades no que diz respeito a Terêncio não é a “latinização” de temas gregos, nem mesmo a ausência de particularidades helênicas nas versões latinas, é antes algo que diz respeito à relação com os textos gregos, tida neste trabalho como *necessária* à própria definição de tradução. Mesmo no caso de D’Ablancourt, por mais críticas que suas traduções possam ter recebido, elas ainda continuam sendo *traduções* – traduções domesticadoras, etnocêntricas, mas ainda assim *traduções* -, o que abriria um precedente para se considerar que esses aspectos da obra de Terêncio não representam empecilho para se aceitar sua prática como tradução. Mas os moldes de relação estabelecidos por Terêncio não são os mais canônicos, e muitas vezes não há uma relação de um original integral para uma peça completa. Ou seja, é provável que o ponto de maior divergência para se considerar a obra terenciana como tradução seja a prática da *contaminatio*, e talvez um outro tipo de relação, estabelecida no prólogo da peça

⁷⁹ Cf. SEELE, A. 1995. *Römische Übersetzer, Nöte, Freiheiten, Absichten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. *apud* SELIGMAN, M.S. Do Gênio da Língua ao Tradutor como Gênio. *in* Revista Delta, vol. 19. São Paulo, 2003.

⁸⁰ Ver a nota 27, neste trabalho.

Adelphoi, em que Terêncio afirmaria ter composto sua peça a partir de *um trecho* de uma comédia de Dífilo⁸¹, se o caso for esse e não uma *contaminatio*.

Outra objeção que se põe é a questão terminológica. Se considerarmos que a hipótese da terminologia empregada por Terêncio indicar um momento em que começa a se fixar um jargão específico para tratar de tradução, podemos entender isso, conforme já assinalado, como um indício de que se tratava de uma prática em formação, talvez ainda sem um nome (ou nomes) claramente demarcado(s). Nesse sentido, chamar o que Terêncio faz de *tradução*, dada sua distância sob vários aspectos (temporais, espaciais, culturais e lingüísticos), implica um certo risco de anacronismo.

A despeito de chegarmos a uma conclusão favorável ou negativa acerca dessa questão, quer consideremos as peças de Terêncio como traduções ou não, em nada se diminui a importância do autor para a História da Tradução. As reflexões terencianas desempenham um papel fundamental (e talvez, em certa medida, mesmo *fundacional*) na genealogia do pensamento ocidental sobre tradução, e seus comentários ressoam em outras importantes reflexões ao longo da história. Mesmo para o pensamento contemporâneo sobre tradução, algumas questões postas pelo comediógrafo ainda são bastante interessantes e, por mais que se possa considerar que o que Terêncio faz não seja precisamente tradução, não há como negar que haja algo de tradutório em sua obra, o que assegura seu espaço dentro dos estudos da tradução. Se considerarmos a possibilidade de que em Terêncio encontraríamos um momento de formação da prática da tradução, nosso interesse no autor, bem como no período, podem ser ainda maiores.

Embora tenha se procurado ressaltar a relevância de Terêncio, inclusive clamando uma certa anterioridade de sua reflexão sobre o “como orador e não como intérprete” ciceroniano, não se trata de procurar negar a importância do orador. Contudo, embora a relevância das reflexões ciceronianas para a História da Tradução seja inquestionável, é preciso considerar que elas não acontecem fora de um contexto. Apontar Cícero como fundador do pensamento ocidental sobre tradução é ignorar dois séculos de contato entre as culturas latina e helênica, em que a prática da tradução certamente desempenhou um papel central. Não fazia parte dos objetivos deste trabalho substituir Cícero por Terêncio como o primeiro autor a pensar sobre tradução. Antes disso, muito do esforço aqui feito vai no

⁸¹ ver nota 47.

sentido de procurar esboçar uma imagem de uma tradição de práticas tradutórias. Isso significa pensar Terêncio não como um novo marco, mas como parte de um processo de estabelecimento de uma “concepção romana” de tradução. Embora talvez não tenha havido reflexões formalmente apresentadas antes do comediógrafo, é preciso considerar que elas dificilmente não existiriam. Além disso, considero aqui que a prática também denota uma reflexão, e que se Plauto, Nêvio, Ênio e Andronico não registraram de forma explícita suas considerações, nem por isso devemos entender que eles nada têm a contribuir para a História da Tradução.

De fato, o infortúnio da pouca preservação de textos latinos e seus originais gregos para comparação é um grande empecilho para se procurar entender o modo como a tradução era vista por esses autores. Mas esses empecilhos não significam uma impossibilidade. Um trabalho exaustivo de levantamento de dados para comparação poderia ser revelador nesse sentido, e é possível que cada autor em particular pudesse ser objeto de estudo de um trabalho como este. Terêncio é apenas uma peça do cenário, bem como Cícero, ainda que as reflexões do orador sejam muito mais minuciosas e elaboradas que as do poeta. Não se trata também de procurar diminuir a relevância de Cícero para os estudos da tradução – como já afirmei, essa importância é inegável. Trata-se antes de completar um quadro ainda vago e cheio de lacunas, em que provavelmente muito ainda tenha que ser acomodado em lugares diferentes dos que antes ocupava.

Acomodar essas peças não envolve apenas rever a história da tradução em Roma. Como pudemos ver, as concepções dos autores latinos encontram eco ao longo dos séculos, e talvez outros vínculos ainda estejam por ser descobertos. Entretanto, parece ficar claro que não é nenhum absurdo falar em um “modo romano” de traduzir, ou sobre a repercussão que esse modo romano (do qual o modo ciceroniano é apenas parte), encontra ao longo do tempo. Mas para se falar com mais clareza e propriedade sobre esse tema, muitos mais trabalhos são requeridos, e este é apenas um de muitos necessários. Ainda há muita história a ser contada.

VI - Prefácio à tradução dos prólogos

Uma vez que este trabalho parte basicamente das reflexões e informações contidas nos prólogos de Terêncio, é bastante interessante que o leitor tenha conhecimento deles. Assim, incluo aqui uma tradução minha dos quatro prólogos trabalhados. A opção por apresentar uma tradução própria desses textos decorre do interesse específico deste trabalho em tratar os prólogos como *corpus* para análise. As traduções publicadas se pautam por um interesse mais propriamente literário na obra de Terêncio (o que é plenamente natural) e, portanto, partem de uma perspectiva diferente da que nos interessa, centrada nas formulações terencianas acerca daquilo que temos considerado uma prática tradutória e também na terminologia empregada para se referir a tradução. E essa perspectiva, orientada por um viés dos Estudos da Tradução, necessariamente acarretará na construção de um objeto observacional diferente, *i.e.*, acabará por gerar uma leitura diferente, o que em dados momentos, ao menos, será bastante significativo.

Isso significa que, em primeiro lugar, a função principal de minhas traduções é funcionar como aparato crítico para que o leitor possa julgar em que medida as reflexões feitas no âmbito deste trabalho são válidas. Mas isso não significa que as traduções que se seguem desconsiderem o contexto teatral em que tais prólogos figuram – pelo contrário, julgo interessante traduzir Terêncio partindo de suas próprias reflexões sobre a prática tradutória. Portanto, além de ressaltar o caráter artístico-literário dos textos traduzidos, minhas opções também pretendem enfatizar seu caráter retórico e agonístico (*i.e.* seu caráter de disputa), uma vez que se trata de uma contenda entre dois poetas. É claro que o interesse maior continua a ser os termos empregados por Terêncio em sua reflexão, bem como um cuidado terminológico, mas entendo aqui que esses aspectos não são auto-excludentes. Contudo, uma vez que as preocupações estéticas não são o fundamental para nossa perspectiva (como seria natural em traduções completas das peças terencianas) opto por traduzir os prólogos em prosa e não em verso. É interessante notar, contudo, que, apesar de a preocupação central das outras traduções existentes ser o caráter literário da obra de Terêncio, nenhuma das traduções encontradas é escrita em verso e, pelo que me consta, traduzir poesia clássica em verso não é a prática mais comum quando se lida com

teatro. E talvez tais traduções pudessem ser bastante desejáveis, uma vez que, além de serem peças teatrais, essas obras também são poesia. Traduzir poesia sem levar em conta a metrificacão e o ritmo empregado pelo poeta é desconsiderar uma característica fundamental de seu trabalho, bem como um aspecto estético-literário extremamente relevante. Mas estamos nos desviando do nosso propósito.

Além dessa função “instrumental”, as traduções abaixo são ainda uma parte integrante e orgânica deste trabalho. Elas apresentarão parte da perspectiva por que são encaradas as reflexões de Terêncio, e podem contribuir para a própria construção dessa perspectiva.

Consultei, para chegar às versões finais de minha tradução, traduções para o português das peças *Eunuchus* e *Adelphoi* (trad. de Agostinho da Silva) e *Andria* (“A moça que veio de Andros” – trad. de Walter de Medeiros). Para o espanhol, consultei traduções das peças *Andria* e *Adelphoi* (“Los Hermanos”, “El Eunuco” - tradução de Pedro Simón Abril), bem como traduções em inglês para todas as quatro peças (“*Adelphi: The Bothers*”, “*Andria: The Fair Andrian*”, “*The Eunuch*” e “*Heautontimorumenos: The Self-Tormenter*” – Trad. de Henry Thomas Riley). Incluo também o texto em latim dos prólogos, o que se justifica pelo interesse nos termos empregados originalmente. Uma vez que não se espera aqui do leitor o conhecimento da língua latina, procurei, por meio de notas, explicitar o máximo possível as nuances dos termos que de algum modo se referiam a tradução. O capítulo III deste trabalho apresentou uma breve discussão acerca desses termos, e o leitor pode se reportar a ele para uma discussão minimamente mais detalhada da terminologia empregada por Terêncio. As outras leituras presentes nas demais traduções também são mencionadas em notas de rodapé quando apropriado, a fim de justificar minha interpretação e também de apresentar as diferenças de leitura.

No que respeita à linguagem empregada, considera-se aqui que as peças eram escritas para serem publicamente encenadas e, portanto, não utilizam um jargão rebuscado ou muito formal. Além disso, também por se tratarem de comédias, entendo não ser produtivo procurar dar à tradução um “gosto antigo” (a “pátina nobre” de Schlegel⁸²), que contrastaria com a leveza da função cômica inerente ao texto. Assim, evitei o uso de arcaísmos, mas nem por isso procurei uma forma de representação coloquial da linguagem. Trata-se, antes

⁸² SCHLEGEL, A. W. Dante: On the Divnie Comedy (*Dante – Über die Göttliche Komödie*) in ROBINSON, D. *Western Translation Theory from herodotus to Nietzsche*. St. Jerome: Manchester, 2002.

de mais nada, de compor um texto que seja *claro*, conforme os próprios preceitos terencianos.

Quanto à concepção de tradução que orienta minha proposta, parto do que já foi exposto ao longo deste trabalho, o que certamente contribui para construir a noção de tradução que orienta as traduções que se seguem. Além disso, nos textos abaixo, busca-se um diálogo intenso com as concepções terencianas, que também podem ser encontradas ao longo do trabalho, e nos próprios prólogos. Hei-los.

Adelphoi

Prologus:

POSTQUAM Poeta sensit scripturam suam

Ab iniquis observari, et adversaries

*Rapere in peiorem partem quam acturi
sumus,*

Indicio de se ipse erit; vos eritis iudices

Laudine an vitio duci id factum oporteat. 5

Synapothnescontes Diphili comoedia est.

Eam Commorientes Plautus fecit fabulam.

In Graeca adolescens est qui lenoni eripuit

*Meretricem in prima fabula. Eum Plautus
locum*

*Reliquit integrum: eum hic locum sumpsit
sibi 10*

*In Adelphos; verbum de verbo expressum
extulit.*

Eam nos acturi sumus novatn: pernoscite

Furtumne factum existimetis, an locum

Reprehensum qui praeteritus negligentia est.

*Nam quod isti dicunt malevoli, homines
nobiles 15*

Eum adiutare, assidueque una scribere;

*Quod illi maledictum vehemens esse
existimant*

Eam laudem hic ducit maximam, quum illis

Os Irmãos

O Prólogo:

“Depois que o poeta percebeu que suas peças eram observadas por olhos injustos, e que seus adversários deturpavam a peça que vamos apresentar, vem ele próprio dar informações sobre si: vocês serão os juízes, se convém louvar ou criticar tal fato. *Synapothnescontes* é uma comédia de Dífilo. Dela Plauto fez sua peça *Commorientes*. Na peça grega há um jovem que, logo no início da história, resgata uma prostituta de um vendedor de escravos. Essa parte Plauto abandonou por inteira, e essa parte o poeta tomou para si nos *Adelphoi*, tirando palavra de palavra⁸³. É essa peça, feita nova, que nós vamos apresentar: examinem se de fato houve um roubo, ou se uma parte da história, abandonada por negligência, foi por ele restabelecida.

Quanto ao que diz essa gente malévola, que homens nobres o ajudam freqüentemente a escrever, acusação que julgam ser um insulto violento, o poeta considera o maior

⁸³ “*verbum de verbo expressum extulit.*” *extulit* é o perfeito de *effero*, que carrega a idéia de transporte (*fero*) e pode significar “tirar, produzir, extrair”. A formulação é bastante semelhante ao *verbum pro verbo* ciceroniano e parece enfatizar a proximidade entre a peça latina e a grega.

placet

Qui vobis universis et populo placent;

Quorum opera in bello, in otio, in negotio, 20

Suo quisque tempore usus est sine superbia.

Dehinc ne exspectetis argumentum fabulae:

Senes qui primi venient ii partem aperient;

In agendo partem ostendent. Facite,

aequanimitas

Poetae ad scribendum augeat industriam. 25

dos elogios, já que ele agrada a aqueles que agradam a todos vocês e a todo o povo. Aqueles de quem o auxílio, seja na guerra, no ócio ou nos negócios, cada um usou a seu tempo sem soberba alguma.

Não esperem depois disso o enredo da peça. Os velhos que vêm primeiro vão revelar parte dele e o restante mostrarão atuando. Façam com que sua imparcialidade aumente o empenho do poeta em escrever.”

Eunuchus

Prologus :

*Si quisquam est qui placere se studeat bonis
Quam plurimis et minime multos laedere,
In his poeta hic nomen profitetur suum.
Tum si quis est qui dictum in se inclementius
Existimavit esse, sic existimet, 5
Responsum non dictum esse, quia laesit
prior,
Qui bene vertendo, et easdem scribendo
male, ex
Graecis bonis Latinas fecit non bonas.
Idem Menandri Phasma nunc nuper dedit;
Atque in Thesauro scripsit causam dicere 10
Prius unde petitur aurum quare sit suum
Quam ille qui petit unde is sit thesaurus sibi,
Aut unde in patrium monumentum pervenerit.
Dehinc ne frustretur ipse se, aut sic cogitet,
"Defunctus iam sum, nihil est quod dicat
mihi;" 15
Is ne erret moneo et desinat lacessere.
Habeo alia multa quae nunc condonabitur;
Quae proferentur post, si perget laedere
Ita ut facere instituit. Quam nunc acturi
sumus
Menandri Eunuchum postquam Aediles
emerunt, 20
Perfecit sibi ut inspiciendi esset copia.*

O Eunuco

O Prólogo:

Se há alguém que deseja agradar ao maior número possível de homens bons e ofender o mínimo possível, o poeta declara que coloca seu nome entre eles. Então, se houver alguém que julgue que ele foi muito severo, considere que se trata de uma resposta, já que quem ofendeu primeiro foi esse que, vertendo bem e escrevendo mal, de boas peças gregas fez comédias latinas ruins⁸⁴. Foi também ele que recentemente apresentou a peça ‘Phasma’, de Menandro, mas que em sua peça ‘Thesaurus’ aquele que pede o tesouro defende sua causa antes de dizer quem reclama o ouro e porque ele lhe pertence, ou como ele chegou até o túmulo de seu pai.

E daqui para frente que ele não se engane, ou assim pense: “Já estou completo, agora não há nada que se possa dizer contra mim”. Aconselho que não se engane e pare de provocar, pois tenho muitas outras coisas que poderia mostrar, mas que revelarei depois, caso ele insista em insultar como resolveu fazer. Depois que os magistrados adquiriram

⁸⁴ *qui bene uertendo et easdem scribendo male, ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas.* Ou seja, é necessário considerar uma peça enquanto tal em latim. Terêncio coloca a beleza e a clareza da obra acima de qualquer noção de “fidelidade”.

*Magistratus cum ibi adessent octepta est agi.
Exclamat furem non poetam fabulam
Dedisse, et nihil dedisse verborum tamen;
Colacem esse Naevi et Plauti veterem
fabulam;* 25

*Parasiti personam inde ablatam et militis.
Si id est peccatum, peccatum imprudentia est
Poetae; non qui furtum facere studuerit.
Id ita esse vos iam iudicare poteritis.*

*Colax Menandri est; in ea est parasitus
Colax,* 30

*Et miles gloriosus; eas se non negat
Personas transtulisse in Eunuchum suam
Ex Graeca; sed eas fabulas factas prius
Latinas scisse sese id vero pernegat.*

*Quod si personis iisdem uti aliis non licet, 35
Qui magis licet currentes servos scribere,
Bonas matronas facere, meretrices malas,
Parasitum edacem, gloriosum militem,
Puerum supponi, falli per servum senem,*

*Amare, odisse, suspicari? Denique 40
Nullum est iam dictum, quod non dictum sit
prius.*

*Quare aequum est vos cognoscere atque
ignoscere*

Quae veteres factitarunt si faciunt novi.

Date operam, et cum silentio animadvertite,

Ut pernoscatis quid sibi Eunuchus velit. 45

a peça que vamos apresentar, o Eunuco, de Menandro, o poeta conseguiu para si uma cópia para examinar. Quando os magistrados estavam presentes, o espetáculo teve início. Então começaram a gritar que era um ladrão, e não um poeta, que apresentava a peça, mas que ele não enganava ninguém: que era o Colax, uma velha peça de Plauto e Névio. Daí ele havia roubado as personagens do parasita e do soldado. Se isso é uma falta, é uma falta por inadvertência do poeta, e não porque ele pretendesse cometer um furto. Vocês próprios poderão julgar se não foi assim.

O *Colax* é uma peça de Menandro. Nela há um parasita, Colax, e um soldado fanfarrão. O poeta não nega que transferiu⁸⁵ essas personagens da peça grega para o seu *Eunuco*. Mas que ele soubesse que essas peças já haviam sido feitas em latim, isso ele nega completamente. Mas, se não for lícito empregar as mesmas personagens que outros empregaram, como nos será permitido representar escravos apressados, matronas bondosas, prostitutas maldosas, o parasita

⁸⁵ *transtulisse* é o infinitivo perfeito de *transfero*, que dá origem ao termo *translatio*. Também traz a idéia de transporte, no caso, com o sentido de transferência, de levar de um lugar para o outro. Mais tarde, na Idade Média, o termo também pode ser utilizado para se referir à tradução propriamente dita, mas não creio que seja o caso aqui. Como o contexto parece indicar, trata-se apenas da transferência de alguns elementos de uma peça para a outra.

comilão, o soldado fanfarrão, um menino ser trocado ou um velho enganado por um escravo, como nos será lícito amar, odiar, suspeitar? Pois não há nada que se possa dizer que já não tenha sido dito. E por isso é justo que vocês saibam disso e perdoem se os poetas de hoje fazem o que os antigos costumavam fazer.

Prestem atenção e observem em silêncio, para que vocês possam compreender o que o Eunuco deseja.

Andria

Prologus

*Poeta quum primum animum ad scribendum
appulit,*

Id sibi negoti credidit solum dari

Populo ut placerent quas fecisset fabulas.

Verum aliter evenire multo intelligit.

Nam in prologis scribundis operam abutitur,

5

Non qui argumentum narret, sed qui malevoli

Veteris poetae maledictis respondeat.

*Nunc quam rem vitio dent quaeso animum
advortite.*

Menander feeit Andriam et Perinthiam.

Qui utramvis recte norit ambas noverit. 10

Non ita dissimili sunt argumento, sed tamen

Dissimili oratione sunt factae ac stilo.

Quae convenere in Andriam ex Perinthia

Fatetur transtulisse atque usum pro suis.

*Id isti vituperant factum; atque in eo
disputant, 15*

Contaminari non decere fabulas.

Faciuntne intelligendo ut nihil intelligant.

*Qui quum hunc accusant Naevium, Plautum,
Ennium*

Accusant, quos hic noster auctores liabet:

A garota de Andros

O Prólogo:

O poeta, quando primeiro resolveu escrever peças, acreditou que só cabia a ele fazer peças que agradassem ao povo. Ele percebe agora que a verdade é bem diferente...

Pois ele tem que gastar seus esforços em escrever prólogos, não para apresentar o enredo, mas para responder aos insultos de um poeta velho. Peço, agora, que atencem para o que dizem ser um defeito: Menandro escreveu *A garota de Andros* e *A Garota de Perinto*. Quem quer que conheça bem qualquer uma delas, conhecerá a ambas – a história delas não é em nada diferente, embora sejam diferentes em linguagem e estilo. O poeta admite que tudo o que ele julgou conveniente foi transferido⁸⁶ de *A garota de Perinto* para *A garota de Andros* e tomado para uso próprio, e esse fato essa gente malévola reprova, argumentando que não se deve contaminar⁸⁷ peças. E acaso não mostram assim, se fazendo de entendidos, que não entendem nada? Pois quando o acusam é a Névio, Plauto, Ênio a quem

⁸⁶ *transtulisse*, de *transfero*, novamente.

⁸⁷ *contaminari* no sentido literário da *contaminatio*, da prática de misturar o enredo de duas peças, que é a prática em questão.

Quorum aemulari exoptat negligentiam 20
Potius, quam istorum obscuram diligentiam.
Dehinc ut quiescant porro moneo et desinant
Maledicere, malefacta ne noscant sua.
Favete, adeste aequo animo, et rem
cognoscite,
Ut pernoscatis, ecquid spei sit reliquum, 25
Posthac quas faciet de integro comoedias,
Spectandae an exigendae sint vobis prius.

acusam, pois a esses nossos autores agradava contaminar peças. E o poeta prefere imitar o jeito despreocupado deles do que o preciosismo obscuro dessa gente⁸⁸.

Aconselho a ele que de agora em diante se deixe estar e pare de fazer calúnias, para que seus erros não se tornem públicos. Sejam favoráveis e assistam à peça com ânimo justo. Considerem a matéria bem e até o fim, para examinar se resta alguma esperança. Depois disso, se as novas comédias feitas pelo poeta deverão ser vistas ou postas para fora do palco, caberá a vocês decidir.

⁸⁸ Diferente da leitura de Walter de Medeiros e Henry Thomas Riley, que entendem “*obscuram diligentiam*” como “tenebroso escrúpulo” e “*mystifying carefulness*” (“cuidado mistificador”), minha leitura considera que o que está em jogo aqui é na verdade uma crítica a um literalismo que se relaciona ao tipo de prática reprovada no prólogo do *Eunuco* (“que vertendo bem e escrevendo mal (...”). Assim, minha escolha entende que *obscuram diligentiam* refere-se não a um misticismo ou a algo tenebroso, mas sim à falta de clareza no resultado final, de textos que optam por um escrúpulo que, no entender de Terêncio, é excessivo.

Heautontimorumenos

Prologus:

*NE cui sit vestrum mirum, cur partes seni
Poeta dederit quae sunt adolescentium,
Id primum dicam: deinde quod veni eloquar.
Ex integra Graeca integram comoediam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon; 5
Duplex quae ex argumento facta est simplici.
Novam esse ostendi, et quae esset: nunc qui
scripserit,
Et cuius Graeca sit, ni partem maximam
Existimarem scire vestrum, id dicerem.
Nunc, quamobrem has partes didicerim,
paucis dabo. 10
Oratorem voluit esse me, non prologum.
Vestrum iudicium fecit; me actorem dedit.
Sed hic actor tantum poterit a facundia,
Quantum ille potuit cogitare commode
Qui orationem hanc scripsit quam dicturus
sum. 15
Nam quod rumores distulerunt malevoli,
Multas contaminasse Graecas dum facit
Paucas Latinas; factum hic esse id non negat,
Neque se pigere: et deinde facturum autumat.
Habet bonorum exemplum, quo exemplo sibi*

20

O Auto-Flagelador

O Prólogo:

Para que vocês não se espantem pelo poeta ter dado a um velho o papel que cabe aos jovens, explicarei primeiro o motivo disso, e depois direi o que me traz até aqui.

Hoje apresentaremos uma comédia inteira feita a partir de uma comédia grega inteira⁸⁹, chamada *Heautontimorumenos*, e de um enredo duplo fez-se um simples. Bem, já mostrei que ela é nova, e o que ela é. Agora eu diria quem a escreveu e de quem ela é em grego, se não julgasse que a maior parte de vocês já sabe. Agora, porque fui incumbido desse papel, em poucas palavras direi.

O poeta quis que eu, e não o prólogo, fosse o orador. Ele deixou para vocês o veredicto, e para mim a defesa. Mas este advogado pode tanto com sua eloquência quanto o poeta pôde pensar confortavelmente em como escrever este discurso que vou dizer: pois, essa gente malévola espalhou por aí rumores de que o poeta contaminou muitas peças gregas, enquanto fazia poucas peças latinas. Esse fato ele não nega, nem dele se arrepende, e afirma que fará isso de novo –

⁸⁹ Ou seja, uma peça feita a partir de uma única peça grega, e não uma contaminada.

*Licere id facere quod illi fecerunt putat.
 Tum quod malevolus vetus poeta dictitat,
 Repente ad studium hunc se applicasse
 musicum,
 Amicum ingenio fretum, haud natura sua;
 Arbitrium vestrum, vestra existimatio 25
 Valebit; quamobrem omnes vos oratos volo,
 Ne plus iniquum possit quam aequum oratio.
 Facite aequi sitis: date crescendi copiam
 Novarum qui spectandi faciunt copiam
 Sine vitiis; ne ille pro se dictum existimet, 30
 Qui nuper fecit servo currenti in via
 Decesse populum. Cur insano serviat?
 De illius peccatis plura dicet cum dabit
 Alias novas, nisi finem maledictis facit.
 Adeste aequo animo; date potestatem mihi 35
 Statariam agere ut liceat per silentium;
 Ne semper servus currens, iratus senex,
 Edax parasitus, sycophanta autem impudens,
 Avarus leno, assidue agendi sint mihi,
 Clamore summo, cum labore maximo. 40
 Mea causa causam hanc iustam esse animum
 inducite,
 Ut aliqua pars laboris minuatur mihi.
 Nam nunc novas qui scribunt nihil parcunt
 seni:
 Si qua laboriosa est, ad me curritur;
 Sin lenis est, ad alium defertur gregem. 45
 In hac est pura oratio. Experimini
 In utramque partem ingenium quid possit*

ele tem o exemplo de bons poetas, e por esse exemplo julga ser lícito fazer o que eles faziam. Além disso, esse poeta velho anda por aí dizendo que, de repente, o poeta resolveu escrever peças, confiando mais no engenho amigo do que em seu próprio. O veredicto de vocês, a sua decisão, é o que valerá; pois peço a todos que não permitam que o injusto possa mais que as palavras justas. Sejam imparciais: dêem recursos para que prosperem aqueles que criam meios para que novas peças, peças sem erros, possam ser apresentadas. Não pense o poeta velho que isso se aplica a ele, que há pouco tempo fez com que o povo abrisse caminho para um escravo correndo pela rua. Mas, porque servir ao insano? Sobre os tropeços daquele mais se dirá quando ele apresentar novas peças, a menos que ele pare de fazer calúnias.

Permaneçam de ânimo justo, dêem os meios para que eu possa apresentar uma peça quieta, consentida pelo silêncio. Que nem o servo apressado, nem o velho irritado, o parasita guloso, nem o impostor descarado ou o avaro mercador de escravos, não tenham sempre que ser interpretados por mim, com muita garganta e muito trabalho. Pois cheguei à conclusão de que essa minha causa é justa, que meu trabalho ao menos deve exigir menos esforço. Pois aqueles que escrevem peças hoje em dia em nada poupam um

meum.

*Si nunquam avare pretium statui arti meae,
Et eum esse quaestum in animum induxi
maximum,*

*Quam maxime servire vestris commodis; 50
Exemplum statuite in me, ut adolescentuli
Vobis placere studeant potius quam sibi.*

velho. Se a peça é trabalhosa, correm até mim. Mas se, pelo contrário, é uma peça leve, levam-na para outra companhia. Nesta que vamos apresentar hoje o estilo é puro. Confirmam o que em cada parte o meu engenho pode alcançar. Se nunca, de modo avaro, coloquei preço em minha arte, e cheguei à conclusão de que esse é meu maior ganho - ser o mais útil possível a sua conveniência - estabeleçam em mim um exemplo, para que os jovens se esforcem por agradá-los mais que vocês próprios.

VII - Referências Bibliográficas

BAIN, D. Audience address in Greek tragedy. *Classical Quarterly*: , 1975.

BERMAN, A. *Translation and the Trials of the Foreign* (trad. de Lawrence Venuti) in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. Routledge: Londres, 2000.

CADEMARTORI, L. *Períodos Literários*. Editora Ática: São Paulo, 1997.

CARDOZO, Mauricio Mendonça . "...e o mar vai virar sertão: anotações de viagem" In.: *O Centauro Bronco*. Posfácio à tradução da obra *Der Schimmelreiter*, de Theodor Storm. Editora UFPR: Curitiba, 2006.(p.153-163).

CÍCERO. *De finibus bonorum et malorum* (trad. de H. M. Hubbell). Harvard University Press: Cambridge, 1993.

_____. *De optimo genere oratorum* (trad. de Brunno V. G. Vieira) a sair em *Revista Calíope* - UFRJ.

D'ABLANCOURT, N. *Lettre à Monsieur Conrart – conseiller et secrétaire du roi* (1664). in FAVERI & TORRES (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução* (volume II) : 2004. (Trad. de Teresa Dias Carneiro).

DU BELLAY, J. *Défense et Illustration de la Langue Française*. (Trad. de Philippe Humblè) in FAVERI & TORRES (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Núcleo de Tradução UFSC: Florianópolis, 2004.

EVEN-ZOHAR, I. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. in *Poetics Today* 11, 1990

FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos, in *Cadernos de Tradução n° VIII*. Florianópolis: PGET, 2003. (p.11-28)

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. Idade Média, in *Cadernos de Tradução n° XII*. Florianópolis: PGET, 2005. (p.09-28)

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: III. Final da Idade Média e o Renascimento, in *Cadernos de Tradução n° XIII*. Florianópolis: PGET, 2005. (p.09-25)

HERDER, J. G. v. *On the more recent German Literature: Fragments. (Über die neuere Deutschen literatur: fragmente, 1766-1767 – trad. de Douglas Robinson) in* ROBINSON, D.(org.). *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. St. Jerome: Manchester, 2002.

HORÁCIO. *Ars poética. (Epistula ad Pisones – trad. de L. Coelho)*. J. Seckler: São Paulo, 1983.

HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press: Oxford, 1999.

HUNTER, R.L. *The new comedy of Greece & Rome*. Cambridge University Press, 1985.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. in *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.)

LEFEVERE, A. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". In Hermans 1985. 215-243.

LEFEVERE, A. & BASSNET, S. Prefácio in Lefevere, A. & Bassnet, S.(ed.). *Translation, History and Culture*. London & New York: Pinter Publishers, 1990.

MARROU, H. I. *História da educação no ocidente*. (trad. de Mário Leônidas Casa Nova). Editora Pedagógica e Universitária: São Paulo, 1975.

MARTIN, R.H. Introdução à peça *Adelphoe*. Cambridge University Press, 1976.

NIDA, E. *Toward a Science of Translation*. Leiden: Brill, 1964).

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. in HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Volume I. NUT: Florianópolis, 2001

NOVALIS. Carta a A. W. Schlegel in ROBINSON, D.(org) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. St. Jerome: Manchester, 2002.

PELETIER, J. M. *The French Poetic Art (L'Art Poétique Française* trad. de David. G. Ross), 1555 in ROBINSON, D. (org.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome, 2002.

PLAUTO. *Anfitrião* (trad. Carlos Alberto Louro Fonseca). Edições 70: Lisboa, 1993.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. in PEREIRA, M. A. Quintiliano Gramático: O papel do mestre de gramática na *Institutio Oratoria*. Humanitas FFLCH/USP: São Paulo, 2000.

REISS, K & VERMEER, H. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1991, cf. p. 17f.; 53ff.

ROBINSON, D. (org.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome, 2002.

SCHLEGEL, A. W. *Dante: On the Divnie Comedy (Dante – Über die Göttliche Komödie, 1791 – Trad. de Douglas Robinson) in ROBINSON, D. Western Translation Theory from herodotus to Nietzsche.* St. Jerome: Manchester, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. *On The Different Methods of Translating (Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, 1813 – trad. de Douglas Robinson) in ROBINSON, D. (org.) Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche.* Manchester: St. Jerome, 2002

SEELE, A. 1995. *Römische Übersetzer, Nöte, Freiheiten, Absichten.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. *apud SELIGMAN, M.S. Do Gênio da Língua ao Tradutor como Gênio. in Revista Delta, vol. 19. São Paulo, 2003.*

TRAINA, A. *Vortit Barbare: Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone.* Edizioni dell'Ateneo, Roma: 1974.

VEGA, Miguel Angel (org). *Textos clásicos de teoría de la traducción,* Cátedra: Madrid, 1994;

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation,* London, 1995.

_____. *Translation, Community, Utopia,* ambos in VENUTI. L. (ed.) *The Translation Studies Reader.* Routlidge: Londres, 2000

WILLIAMS, G. in *Historia de la Literatura Clasica - E.J. Kenney e W. v. Klausen* (orgs.), tradução de Elena Bombim. Editorial Gredos: Madri, 1982.

ZUBER, R. *Les belles infidèles et la formation du goût classique.* Armand Colin, Paris:1968 *apud MILTON, J. Tradução, Teoria e Prática.* Martins Fontes: São Paulo,1998

TERÊNCIO. A moça que veio de Andros (*Andria* – Trad. de Walter de Medeiros). Instituto Nacional de Investigação Científica: Coimbra, 1988.

_____. O Eunuco (*Eunuchus* Trad. de Agostinho da Silva). in SILVA, A. A Comédia Latina de Plauto e Terêncio. Ediouro: Rio de Janeiro, 1969.

_____. Os Adelfos (*Adelphoi* - Trad. de Agostinho da Silva). in SILVA, A. A Comédia Latina de Plauto e Terêncio. Ediouro: Rio de Janeiro, 1969.

_____. Los Hermanos (*Adelphi* Trad. de Pedro Simón Abril). Espasa – Calpe Argentina: Buenos Aires, 1947

_____. El Eunuco (*Eunuchus* Trad. de Pedro Simón Abril). Espasa – Calpe Argentina: Buenos Aires, 1947

_____. *Adelphi: The Bothers.* (*Adelphi* - Trad. de Henry Thomas Riley) in RILEY, H.T. *The Comedies of Terence.* New York. Harper and Brothers. 1874. – disponível em www.perseus.tufts.edu

_____. *Andria: The Fair Andrian.* (*Andria*- Trad. de Henry Thomas Riley) in RILEY, H.T. *The Comedies of Terence.* New York. Harper and Brothers. 1874. – disponível em www.perseus.tufts.edu

_____. *The Eunuch.* (*Eunuchus*- Trad. de Henry Thomas Riley) in RILEY, H.T. *The Comedies of Terence.* New York. Harper and Brothers. 1874. – disponível em www.perseus.tufts.edu

_____. *Heautontimorumenos: The Self-Tormenter.* (*Heautontimorumenos* - Trad. de Henry Thomas Riley) in RILEY, H.T. *The Comedies of Terence.* New York. Harper and Brothers. 1874. – disponível em www.perseus.tufts.edu