Análise da tradução de alguns termos latinos a partir das elegias de ÁlbioTibulo: *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*

João Paulo Matedi
Instituto Federal de Educação Básica, Técnica e Tecnológica do Espírito Santo
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5565-8983
jpmatedi@gmail.com

RESUMO
Partindo de meu trabalho de doutorado, no qual traduzi a íntegra das elegias amorosas de Álbio Tibulo, este artigo discute possibilidades de tradução ideal de termos latinos designadores de instrumentos musicais de sopro – *auena, calamus, fistula* e *tibia* – que surgem nas elegias tibulianas e que, na tradição tradutória de língua portuguesa, são vertidos, na maior parte das vezes e tradicionalmente, pelo substantivo "flauta". No intuito de chegar à mais adequada solução para o problema, são levados em conta não apenas versos tibulianos, mas também parte da obra de outros importantes poetas da antiga Roma, bem como uma bibliografia que se dedica a discutir instrumentos musicais de sopro na antiguidade.
Palavras-chave: Álbio Tibulo; tradução poética; elegia amorosa romana.

ABSTRACT
Departing from my doctoral studies, in which I translated all the amorous elegies by Albius Tibullus, this article discusses possibilities for the ideal translation of the Latin terms that describe wind musical instruments – *auena*, *calamus, fistula* and *tibia.* These terms arise in Tibullus' Elegies and, in the traditional Portuguese-language translation, they are mostly, and traditionally, translated into the noun "*flauta*" (flute). In order to arrive at a more adequate solution to the problem, not only Tibullus' verses are considered, but also part of the work of other important poets of ancient Rome, as well as a bibliography dedicated to discussing wind musical instruments in antiquity.
Keywords: Albius Tibullus; poetic translation; Roman love elegy.

Nem tudo ali, no entanto, pode ser aceito
sem discussão.
.
.
.
Não é de tirar o sono a um tradutor?
Boris Schnaiderman, em Tradução, *ato desmedido*

Em meu trabalho de doutorado – *Elegias de Tibulo: tradução e comentário* (ALVES, 2014) – traduzi a integridade das elegias atribuídas com mais (Livros

I e II) ou menos (elegias III.19 e III.20) segurança a Tibulo. Na oportunidade, entre tantas dúvidas e angústias inevitáveis em um trabalho como esse, me peguei refletindo sobre qual seria a tradução ideal de determinados termos, entre eles os substantivos designadores de instrumentos musicais de sopro que têm vez nesse elegíaco da antiguidade – *auena, calamus, fistula* e *tibia* – e que são vertidos na maior parte das vezes e tradicionalmente pelo substantivo "flauta". Àquela altura, para aquela situação específica, cheguei a uma conclusão, sobre a qual passarei a discorrer neste texto.

Antes de dar início à discussão e aos argumentos, vale lembrar que há ainda outras palavras do latim – *(h)arundo*, *cicuta* e *syrinx*, por exemplo – além das que vão registradas acima, que admitem, segundo os dicionários, a tradução por "flauta", mas nestas páginas ficaremos apenas com as quatro citadas no parágrafo anterior, porque são as que surgem nas elegias de Tibulo, autor que nos servirá de norte, embora sejam buscados exemplos em outros escritores.

Estes quatro vocábulos – *auena, calamus, fistula* e *tibia* –, de acordo com os dicionários,[1] podem ser traduzidos por uma mesma palavra portuguesa: "flauta".[2] Em Tibulo, tais substantivos surgem em II.1.53 (*auena*), II.5.32 (*calamus*), II.5.30 e II.5.31 (*fistula*) e I.7.47 e II.1.86 (*tibia*).

Vejamos como fazem alguns tradutores de Tibulo em língua portuguesa: Aires de Gouveia[3] (TIBULLO, 1912):[4] II.I.53 – *auena* = "frauta" (p. 102); II.5.32 – *calamus* = "canudos" (p. 119); II.5.30 e II.5.31 – *fistula* = "frauta" (p. 118); I.7.47 – *tibia* = "frauta" (p. 75); II.1.86 – *tibia* = "trompa" (p. 103).

[1] Cf. tais entradas no *Novíssimo dicionário latino-português* de F. R. dos Santos Saraiva (2000). Aqui, esse dicionário será referido como *Saraiva*.

[2] O *A latin dictionary* da Oxford, de Charlton T. Lewis e Charles Short (1980), também registra para esses substantivos possibilidades que participam da semântica a que se inclina este texto: **1** *auena* – "shepherd's pipe", "reed-pipe" (p. 213); **2** *calamus* – "reed", "a reed-pipe" (p. 266); **3** *fistula* – "pipe", "a reed-pipe", "shepherd's pipe", "pipes of Pan" (p. 754); **4** *tibia* – "a pipe", "flute", e, como afirmado ao lado dessas duas traduções, "originally made of bone; syn. *fistula*" (p. 1870).

[3]António Frutuoso Aires de Gouveia Osório, nome completo de Aires de Gouveia, como é correntemente referido, realizou suas traduções de Tibulo aproximadamente em meados do século XIX e as publicou pela segunda vez em 1912, no volume intitulado *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por Um Curioso Obscuro* (TIBULLO, 1912). "Um Curioso Obscuro" é o pseudônimo sob o qual o tradutor publicou essa obra.

[4] Em razão de haver, especificamente neste parágrafo, uma sequência de inúmeras citações, as indicações das fontes não obedeceram – exceto no que toca aos três últimos tradutores – a determinação básica da ABNT de se especificar entre parênteses o dado de autoria, por meio do último sobrenome, do ano de publicação do documento e da paginação. Como pode ser percebido, todos esses elementos são informados no parágrafo e permitem a identificação manifesta da fonte, incluindo a página, embora o padrão da ABNT não tenha sido seguido. E não o foi porque haveria, em um pequeno número de linhas, um excesso de sobrenomes, datas e páginas a sobrecarregar o parágrafo e tornar sua leitura injustificadamente penosa – daí a exceção para esse parágrafo.

G. D. Leoni[5] (TIBULO, 1968): II.1.53 – *auena* = "flauta pastoril" (p. 37); II.5.32 – **sem tradução** (p. 45); II.50.30 e II.5.31 – *fistula* = traduzida apenas uma vez por "flauta" (p. 45); I.7.47 – *tibia* = "flauta" (p. 27); II.1.86 – *tibia* = "flauta" (p. 38). João Batista Toledo Prado[6] (1990): II.1.53 – *auena* = "caniço" (p. 243); II.5.32 – *calamus* = "colmos" (p. 262); II.5.30 e II.5.31 – *fistula* = "flauta" (p. 262); I.7.47 – *tibia* = "flauta" (p. 217); II.1.86 – *tíbia* = "flauta" (p. 245). Marcos Martinho dos Santos: II.1.86 – *tibia* = "tíbia" (TIBULO, 2003, p. 121). Maria da Gloria Novak: I.7.47 – *tibia* = "flauta" (TIBULO, 1993, p. 152-153). Daniel Bueno de Melo Serrano (2013, 161): I.7.47 – *tibia* = "flauta".

A acepção preferida pelos tradutores é "flauta" (12 vezes em 17 ocorrências possíveis – aproximadamente 70,58%). Todas as demais escolhas surgem apenas uma vez: *calamus* = "canudos", *tibia* = "trompa", *tibia* = "tíbia", *auena* = "caniço" e *calamus* = "colmos". Aires de Gouveia escolheu "flauta" em três ocasiões – para traduzir *auena*, *fistula* e *tibia* – e verteu *calamus* por "canudos" e à segunda ocorrência de *tibia* fez corresponder "trompa", escolha no mínimo estranha, pois "trompa" serve bem à tradução de *tuba*, em razão de esse substantivo latino se enquadrar em contexto militar, assim como "trompa", mas não à versão de *tibia*, que embala poemas de amor e se afasta do *front* bélico – inclusive na passagem tibuliana em causa. G. D. Leoni, exceto em II.5.32, que não mereceu qualquer tradução, transladou *auena*, *fistula* e *tibia* por "flauta". João Batista Toledo Prado recorreu a "flauta" para traduzir *fistula* e as duas ocorrências de *tibia*. "Caniço" e "colmos" deram conta de *auena* e *calamus* respectivamente. Em sua tradução única presente aqui, Marcos Martinho dos Santos deu à *tibia* latina seu correspondente etimológico português "tíbia". Já Maria da Gloria Novak e Daniel Bueno de Melo Serrano espelharam *tibia* em "flauta".

"Flauta" cobre quase todas as possibilidades: *auena*, *fistula* e *tibia*. Para *calamus* não há "flauta", o que era de se esperar, pois em II.5.32 esse termo latino não remete a um instrumento musical, mas sim a um elemento integrante do fabrico desse instrumento. Como registra *Saraiva* (2000, p. 166), *calamus* significa não apenas "charamela", "flauta" e "gaita", mas também, entre outros, "palha do trigo", "cana" e "colmo".

Vislumbremos também traduções brasileiras e lusitanas de outros escritores antigos. Catulo traz *calamus* em LXIII.22 e *tibia* em LXIV.264,

[5] G. D. Leoni tornou pública sua tradução em um pequeno livro de 1968. Nas 56 páginas de seu trabalho, Leoni traz vertidos os livros I e II, na totalidade, mas não todo o livro III, em que se encontram vertidas somente as composições atribuídas a Sulpícia, III.13-18, e aquelas que envolvem Sulpícia, III.8-12, mas são atribuídas a autor desconhecido.

[6] Ao lado de Aires de Gouveia e G. D. Leoni, João Batista Toledo Prado também traduziu a íntegra dos livros I e II do *Corpus Tibullianum*.

que João Ângelo Oliva Neto verte por "cálamo" (CATULO, 1996, p. 117) e "flauta" (CATULO, 1996, p. 117), respectivamente. Horácio, nas odes, registra, por exemplo, *fistula* em I.17.10 e em IV.12.10. Bento Prado de Almeida Ferraz escolheu "flauta" (HORÁCIO, 2003, p. 53) para traduzir o primeiro termo e "fístulas" (HORÁCIO, 2003, p. 173) para o segundo; Guilherme Gontijo Flores replica com "flauta" (FLORES, 2014, p. 243) e "fístula", respectivamente. Já *tibia* surge em I.1.32, que Bento Prado também traduz por "flauta" (HORÁCIO, 2003, p. 11) e Guilherme Gontijo faz "tíbias"[7] (FLORES, 2014, p. 207). Outros exemplos há na "*Epistola ad Pisones*" ("Epístola aos Pisões", popularmente conhecida como "Arte poética"), em que são exibidos os vocábulos *calamus*, na linha 447, a que Jaime Bruna faz equivaler "cálamo" (HORÁCIO, 2014, p. 68) no sentido de "objeto para escrever",[8] e *tibia* (HORÁCIO, 2014, p. 61), na linha 202, que esse mesmo tradutor replica com "flauta". Nas *Bucólicas* de Virgílio, termos pertencentes ao escopo semântico que nos interessa são frequentes, como era de se esperar em uma obra bucólica vazada pela música em ambiente mítico. Nas traduções de Odorico Mendes (VIRGÍLIO, 2008) e de Raimundo Carvalho (VIRGÍLIO, 2005), as relações entre as palavras latinas e as portuguesas são as seguintes:[9]

	Virgílio	Odorico Mendes	Raimundo Carvalho
I.2[10]	*auena*	"cana" (p. 29)	"flauta" (p. 13)
I.10	*calamus*	"avena" (p. 29)	"flauta" (p. 13)
II.32	*calamus*	"cálamos" (p. 51)	"caules" (p. 23)
II.34	*calamus*	"flauta" (p. 51)	"flauta" (p. 23)
II.37	*fistula*	"fístula" (p. 51)	"flauta" (p. 23)
III.22	*fistula*	"flauta" (p. 67)	"flauta" (p. 29)
III.25	*fistula*	"flauta" (p. 67)	"flauta" (p. 29)
V.2	*calamus*	"flauta" (p. 105)	"flauta" (p. 47)

[7] As ocorrências integrantes do Livro I das *Odes* de Horácio estão presentes na tese de doutorado de Guilherme Gontijo Flores – *Uma poesia de mosaicos nas* Odes *de Horácio: comentário e tradução poética* (FLORES, 2014) – que, em versão final, exibe apenas o Livro I, embora, para a defesa de sua tese, na USP, em 04.09.2014, esse tradutor tenha também apresentado à banca, em anexo, a tradução dos Livros II e III. O Livro IV, por seu turno, foi traduzido tempos depois, e, atualmente, as odes completas de Horácio, em tradução de Guilherme Gontijo Flores, estão no prelo. Em razão do último apontamento, não é indicada a página da tradução de IV.12.10 por Guilherme Gontijo Flores.

[8] *Saraiva* (2000, p. 166) dá "caneta" e "pena de escrever" como acepções de *calamus*.

[9] Para exibição de tais relações, é exibido um quadro, para que a leitura seja facilitada. Esta nota explica também o próximo quadro.

[10] Numeração do texto latino que se encontra na obra traduzida por Raimundo Carvalho.

V.48	*calamus*	neste passo, Odorico não traduz exatamente o substantivo, ele faz ver sua presença no gerúndio "tangendo" (p. 107), com a ideia de "tocando um instrumento"	"flauta" (p. 51)
VI.69	*calamus*	"cálamo" (p. 127)	"flautas" (p. 61)
VII.24	*fistula*	"fístula" (p. 137)	"flauta" (p. 65)
VIII.24	*calamus*	"canas" (p. 157)	"caules" (73)
VIII.62	*tibia*	"flauta" (p. 159)	"flauta" (p. 77)
VIII	*tibia*	Na bucólica VIII, há um refrão – *incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus* –, em que se lê *tibia*, o qual é repetido nove vezes, na edição vertida por Raimundo Carvalho, e que surge oito vezes, na de Odorico Mendes, e que, portanto, repete, em cada uma dessas edições, outras tantas vezes *tibia*, que ambos os tradutores transladam sempre por "flauta"	
X.51	*auena*	"avena" (p. 191)	"flauta" (p. 93)

Propércio teve todas as suas elegias traduzidas, num trabalho coletivo, em Portugal, por Aires A. Nascimento (Livro I), Maria Cristina Pimentel (Livro II), Paulo F. Alberto (Livro III) e J. A. Segurado e Campos (Livro IV). É uma ótima versão despida de metrificação, publicada sob o título *Elegias* (PROPÉRCIO, 2002). No Brasil, por sua vez, o poeta de Úmbria foi transladado, em chave poética, por Guilherme Gontijo Flores. A versão desse tradutor vai exibida nas *Elegias de Sexto Propércio* (PROPÉRCIO, 2014), que, para além de ser uma tradução das peças de Propércio, é um estudo sobre a obra desse autor, pois integram o volume uma introdução, explicações sobre o estabelecimento do texto, as elegias em latim e em português, notas às elegias e um extenso posfácio. Nessas elegias, assim como em Virgílio, também surgem não raras vezes os vocábulos em foco. Abaixo segue quadro com os substantivos originais e as respectivas traduções:

	Propércio	Aires A. Nascimento et al.	Guilherme Gontijo Flores
II.7.11[11]	*tibia*	"flauta" (p. 83)	"tíbia" (p. 105)
II.7.12	*tibia*	"flauta" (p. 83)	"tíbia" (p. 105)
II.19.24	*calamus*	"cana disposta" (p. 109)	"arapucas" (p. 139) –esta opção de tradução nasceu da formação latina "*structo calamo*"
II.30b.16	*tibia*	"flauta" (p. 135)	"flauta" (p. 173)
II.34.75	*auena*	"flauta" (p. 149)	"avena" (p. 191)
III.3.30	*calamus*	"flauta" (p. 155)	"flauta" (p. 199)
III.10.23	*tibia*	"flauta" (p. 175)	"flauta" (p. 223)
III.13.46	*calamus*	"cana" (p. 185)	"canas" (p. 233)
III.17.34	*calamus*	"flautas" (p. 193)	"cálamo" (p. 243)
IV.1.24	*calamus*	"flauta" (p. 211)	"cálamo" (p. 265)
IV.2.37	*calamus*	"cana" (p. 221)	"cálamo" (p. 273)
IV.4.6	*fistula*	"siringe" (p. 227)	"flauta" (p. 281)
IV.6.8	*tibia*	"flauta" (p. 237)	"flauta" (p. 291)

Walter Vergna, ao traduzir as *Heroides*, de Ovídio, se deparou com *calamus*, em XI.3 e XXI.245, e *tibia*, em XII.139. Para verter *calamus*, utilizou "pena" (OVÍDIO, 1975)[12] – para escrever – nos dois trechos; para *tibia*, dá luz a "flauta" (OVÍDIO, 1975, p. 111). Nos *Amores*, Ovídio, em III.13.11, grafou *tibia*; Antônio Feliciano de Castilho gravou "trompa" (OVÍDIO, 1945, p. 413).

Então, nessa amostra de autores e traduções, há 39[13] repetições mapeadas dos vocábulos *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*, e há mapeadas 70 traduções,[14] em que se destaca o termo "flauta", com 39 registros, o que alça esse substantivo a grande destaque, principalmente se forem consideradas ocorrências em que a palavra original, no contexto em questão, é claramente um objeto com

[11] Numeração do texto latino que se encontra na obra traduzida por Guilherme Gontijo Flores.

[12] Páginas 104 e 188.

[13] No respeitante ao refrão da oitava Bucólica, os substantivos *tibia* e "flauta" foram contados uma única vez cada.

[14] A diferença estatística se explica pela presença de mais de um tradutor para um mesmo trecho de Horácio, Virgílio e Propércio.

finalidades diversas da musical: "Epístola aos Pisões" 447; *Bucólicas* II.32; Propércio II.19.24, III.13.46 e IV.2.37; *Heroides* XI.3 e XXI.245. Em outras palavras, são 7 os originais que não se alinham a "instrumento musical de sopro"; assim, se consideradas tão só as entradas que admitem tradução por "instrumento musical de sopro", o que era 39[15] passa a 32, e o que era 70 passa a 59. Mas a segunda numeração 39 referida *supra* permanece inalterada, de forma que "flauta" foi a palavra eleita em aproximadamente 66,1% das traduções que se abriram a "instrumento musical de sopro". "Flauta", numa análise global das traduções expostas acima, isto é, sem que seja particularizado este ou aquele tradutor, cobriu todos os termos latinos. As outras traduções "musicais" que mais ocorreram foram, em ordem decrescente: "cálamo" (4x), "fístula" (4x), "avena" (3x), "tíbia" (3x), "cana" (2x), "caules" (1x), "siringe" (1x) e "trompa" (1x).

Caso seja feita ainda análise em separado de cada tradutor, certamente outras perspectivas de investigação se abrirão. Tradutores há que, mais que outros, se prenderam (e esse não é um verbo depreciativo) a uma "versão etimológica", de viés um tanto arcaizante, ou seja, aqui e ali traduziram *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia* por "avena", "cálamo", "fístula" e "tíbia", entradas dicionarizadas em língua portuguesa. Nesse grupo temos Odorico Mendes e Guilherme Gontijo Flores. Outros se enveredaram por paragens distintas a partir do projeto de tradução que propuseram e realizaram. É o caso, por exemplo, de Raimundo Carvalho, que se deu maior liberdade e preferiu não ficar preso à rigorosa intimidade entre substantivos portugueses e latinos: "avena" para *auena*, "cálamo" para *calamus*, "fístula" para *fistula* e "tíbia" para *tibia*. Na leitura da obra da Raimundo Carvalho, percebemos que seu projeto mirou outro tipo de efeito poético, menos ligado a uma espécie de precisão liguístico-semântico-etimológica e mais dedicado ao que poderíamos interpretar como precisão poético-literária, revelada, por exemplo, por sua precisa dedicação ao alexandrino e a efeitos prevalecentes de imagem e som. Tal característica é sensível já a uma primeira leitura da versão de Raimundo Carvalho, mas, para não restar dúvida, esse tradutor a verbaliza em ensaio que integra o livro: "*Bucólicas* de Virgílio: uma constelação de traduções" (VIRGÍLIO, 2005).[16] Outro projeto a que chamar atenção é o de Castilho, que, por ter arquitetado uma versão com rimas, viu-se forçado a transladar

[15] O primeiro "39" referido acima.

[16] O ensaio de Raimundo Carvalho é vazado de ponta a ponta pela defesa do que chamo aqui de "precisão poético-literária". Mas, a título de exemplo e para que o apontamento se faça um pouco mais rigoroso, consulte-se, por exemplo, seu texto no parágrafo que comunica as páginas 105 e 106, passo no qual o autor deixa ver a especificidade da Tradução Literária, ou recorra-se à página seguinte, 107, em que é trazida a debate a relação de reciprocidade entre som e letra.

tibia por "trompa" para que esse substantivo rimasse com "pompa" (OVÍDIO, 1945, p. 413). Serve, portanto, para Castilho a mesma crítica destacada no quinto parágrafo, quando lá fora posta em foco também a tradução de *tibia* por "trompa" a que dera vez Aires de Gouveia, que, coincidência ou não, tem em Castilho um farol (TIBULLO, 1912, p. 25ss). Em suma, não entrarei na análise de cada projeto tradutório, mas, em linhas gerais e *grosso modo*, cabe ao tradutor fidelidade ao projeto de saída engendrado, dado que a coerência da realização é o primeiro e fundamental passo para o equilíbrio, o bom gosto e o sucesso do resultado final.

De qualquer forma, independentemente do projeto tradutório, deve-se ter clareza sobre algo elementar: há um léxico a traduzir. Diante disso, há uma pergunta elementar a fazer: como traduzi-lo? Em outras palavras, o léxico é *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*, e as perguntas são: *auena* é "flauta"? *Calamus* é "flauta"? *Fistula* é "flauta"? *Tibia* é "flauta"? Enfim, é "flauta" a palavra mais adequada para verter os termos latinos em jogo, aliás, é "flauta" a palavra mais adequada para verter indistintamente os termos latinos em jogo? Essas indagações são pertinentes, uma vez ser possível que palavras diferentes remetam a instrumentos diferentes, que, por seu turno, soam de modo diferente.

Em texto de 1890, "On a pair of ancient egyptian double-flutes", Thomas Lea Southgate, comentando a descoberta de duas *double-flutes* que foram enterradas com uma múmia, no Egito, "há mais de 3000 anos", revela sua dúvida em chamá-las de "flauta" (SOUTHGATE, 1890, p. 13), embora no percurso de todo o artigo permaneça usando o substantivo inglês *flute*. Albert A. Howard, abandonando o Egito e se inclinando, por sua vez, à pátria greco-romana, em importante artigo de 1893, "The αὐλός or *tibia*", afirma que esses substantivos antigos eram aplicados a uma variedade de instrumentos de música, os quais, genericamente, esse autor descreve como um tubo atravessado por uma coluna de ar produzida pelo executante e que gera vibrações (HOWARD, 1893, p. 1). Ou seja, trata-se de descrição tão genérica, não obstante correta, que as palavras de Howard apontam também, conforme o caso, para o pecíolo do mamoeiro utilizado por uma criança em conjunto com água e detergente para produzir as conhecidas bolhas de sabão. E a generalização rarefeita de tal descrição se confirma na sequência das palavras de Howard. Ele diz que três diversos tipos de instrumentos inclusos em tal descrição são facilmente concebidos e passa a detalhá-los, para então afirmar o que mais nos interessa: "todos estes três tipos de instrumentos eram conhecidos tanto de gregos quanto de romanos, mas nem todos os instrumentos eram,

tecnicamente falando, αὐλοί" (HOWARD, 1893, p. 1).[17] Por fim, socorrendo-se de exemplos que tornam mais agudos seus apontamentos, Howard registra que a *syrinx*, ou flauta de Pã ("pan's-pipe", em suas palavras), conquanto pertença à descrição engendrada por ele, não era chamada de αὐλός,[18] e que *cornu* ou *tuba* também estão incluídos na descrição, mas nunca eram referidos como αὐλοί[18] (HOWARD, 1893, p. 1). H. Hickmann, em artigo de 1952, "The antique cross-flute", confessa dúvida sobre a correta interpretação dos estudiosos para os termos musicais usados pelos autores antigos e lembra ser provável que esses autores não se preocupassem com a distinção sistemática entre instrumentos, mas com seus usos, o que acaba trazendo dificuldades para nossa compreensão, visto que para nós a diferença entre uma flauta e um oboé é mais importante para classificação do que o fato de esses instrumentos apresentarem chaves. Já para os antigos, continua Hickmann, uma βόμβυξ/*bombyx* poderia ser facilmente um αὐλός ou uma *flute* desde que esses instrumentos apresentassem anéis de afinação (HICKMANN, 1952, p. 108). Por fim (por enquanto), Joan Rimmer, em "The *tibiae pares* of Mook", de 1976, é direto ao afirmar que *flute*/"flauta" é uma má tradução para αὐλός. Poucas linhas à frente, ao tratar de αὐλοί e *tibiae*, Rimmer afirma que "eles, naturalmente, não eram flautas, mas instrumentos de cana, madeira ou osso, de furo cilíndrico e tocados com palhetas duplas" (RIMMER, 1976, p. 42).[19]

Esses trabalhos foram citados menos com o intuito de desenvolver discussões a partir deles e mais para, de passagem, chamar atenção para o fato de que, já há algum tempo, mesmo estudiosos de antigos instrumentos de sopro confessam dúvidas e denunciam confusões quando se trata de nomear e, enfim, compreender os αὐλοί, as *tibiae* e similares antigos. São inexatidões que passam pela nomeação ideal de tais instrumentos, pela compreensão de como soavam e pela ideia clara de seus formatos e partes constituintes – com ou sem palheta? Qual o número de furos? Etc.

[17] "All three of these types of instruments were known to both Greeks and Romans, but not all such instruments were, technically speaking, αὐλοί". Ao longo deste artigo, todos os trechos buscados em originais de língua inglesa são exibidos em traduções vernáculas minhas e, ao mesmo tempo, notas de rodapé trazem, como ocorre nesta nota, o trecho original. Passagens escritas em espanhol permanecerão nesse idioma. Procedi diferentemente, com trechos dessa natureza, por entender que, pela proximidade entre o espanhol e o português, não há maiores obstáculos de entendimento para o leitor de língua portuguesa com trânsito no universo acadêmico de letras clássicas; universo a que interessa este artigo.

[18] Embora Howard tenha feito uso aqui apenas do termo grego, o bom senso faz supor que ele considere igualmente cabível o latino *tíbia*; afinal, em seu artigo, Howard também faz referência ao universo romano – cf., por exemplo, a citação presente na nota de rodapé imediatamente anterior a esta.

[19] "These, of course, were not flutes but instruments of cane, wood or bone, of cylindrical bore and sounded with double reeds".

Em 1985, em artigo que, por mirar Tibulo, nos interessa mais de perto, intitulado "Dulcis tibia", Julián Sánchez Casares, que se dedica a (nos fazer) entender o que era a *tibia*, dá ainda mais espaço aos dardos de *Amor* nessa *militia* e, já no seu primeiro parágrafo, delineia a dimensão do problema quando se trata não só da *tibia*, mas de instrumento musical de sopro:

> el sintagma *dulcis tibia* en Tibulo I, 7, 47 resulta, en una primera lectura, chocante y extraño, ya que, como es sabido, el timbre musical de los *auloi* griegos – las *tibiae* romanas – no resultaba dulce, sino todo lo contrario. El lector puede pensar que *dulcis* en este verso es lugar común; puede caer en la tentación de que los poetas latinos no tienen perfectamente definida la sonoridad de los instrumentos musicales. Suponer lo primero, no es necessario; admitir, en cambio, que los clásicos aplican epítetos de *colorido musical* contrario a los mismos instrumentos a los que se refieren, es razonable. Así, si echamos una ojeada a los epítetos que colocan commúnmente a estos instrumentos en los textos griegos y latinos, incluidos los medievales, apreciamos inmediatamente el confusionismo que esas palabras originan entre los traductores. En ocasiones, los traductores interpretan como *gárrulo*, *estridente*, *silbante*, los mismos epítetos que, en otras, son traducidos por *cantarino*, *docto*, *armonioso*. Y eso, en razón de que los proprios poetas adjetivan con el mismo epíteto instrumentos de sonoridad tan distinta entre sí como son los de cuerda y viento. Baste – y con la única idea de no salirnos de Tibulo – citar la última edición que se ha publicado sobre el elegíaco [Tibulo, *Poemas*, Bosch, Barcelona, 1979 – tradução de Enrique Otón Sobrino]: *garrula fistula* (II, 5, 30) es traducido por "flauta gárrula", mientras que el mismo traductor se ve en la necesidad de interpretar *garrula lyra* (III, 4, 38) como "cantarina lira". Particularmente, me parecen acertadas ambas traducciones, aunque el autor de las mismas no pueda comprometerse a más, ya que ni uno ni otro instrumento son en sí *garrulae*, sino suaves. Pero aún hay más: un mismo poeta califica con epítetos de clara oposición semántica instrumentos de sonoridad similar. Valgan como ejemplos *dulcis fistula* en Propercio IV, 4, 5 frente a *tibia rauca* en el mismo (III, 10, 23). (Propercio llama *dulcis* al mismo instrumento que Tibulo llama *garrula*!) (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 399-400).[20]

Pouco à frente, Sánchez Casares lembra que poetas, historiadores da música da antiguidade clássica e os conhecimentos de acústica musical confirmam que as *tibiae* não tinham sonoridade doce ou suave, porque, na maioria das vezes em que surgem, não são flautas, como habitual e erroneamente são traduzidas. Na sequência da argumentação, são trazidos à baila três musicólogos (nas palavras de Sánchez Casares) – C. Sach, L. Fridläender e

[20] Conquanto essa passagem de Julián Sánchez Casares seja útil, há nela uma contradição. No início do texto, o autor garante que *tibia* não soa *dulcis*, senão o contrário. Perto do fim ele afirma que *fistula* não é um instrumento *garrulus*, mas *suauis*. Em seguida, Casares registra que *fistula* e *tibia* apresentam sonoridade similar. Como assim? Se há realmente similaridade, significa dizer que ou *fistula* é *garrula* como *tibia*, ou *tibia* é *suauis* como *fistula*. Mas antes ele já havia enquadrado *fistula* como *suauis* e *tibia* como *garrula*...

A.Salazar –, que são unânimes em negar a tradução de *tibia* por "flauta".[21] A arqueologia, continua Sánchez Casares, confirma o testemunho de autores e de historiadores (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 400-402). Após descrever algumas *tibiae* encontradas pela arqueologia e algumas pinturas em cerâmica, as quais trazem instrumentos de sopro, esse autor conclui: "resulta imposible [...] admitir que las *tibiae* produjeran sonidos dulces, suaves, apacibles o relajantes" (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 402-403). E, por fim, enfim decreta: "si pasamos a analizar las características sonoras e tímbricas, aunque sea con brevedad, de los instrumentos de viento fijadas por la Acústica, dadas las embocaduras y fabricación, de los tubos, quedará confirmado el sonido estridente de la *tibia*" (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 403).

No entanto, após algumas páginas e diversos argumentos e considerações, no que respeita a *dulcis tibia* de Tibulo I.7.47, Sánchez Casares, por crer estarmos diante de um tipo raro de *tibia* (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 405), defende que "parece innegable que el epíteto *dulcis* está empleado con absoluta propriedad" (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 408), pois os tubos que apresentam *boquilla* produzem sons ásperos e estridentes (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 403), diferentemente da *tibia* da passagem em questão, que carece de *boquilla* e tem livre a embocadura, o que proporciona sons doces e suaves, como as flautas modernas (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 408).

Então, qual(is) a(s) melhor(es) tradução(ões) para *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*? Qual(is) a(s) tradução(ões) mais corretas, mais exatas? Como traduzir *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*?

Antes de qualquer coisa, temos de nos ater ao mais claro e imediato: nenhum dos instrumentos referidos no parágrafo anterior é uma flauta, não importa o tipo – pelo menos como as conhecemos hoje. Tal raciocínio nos leva a considerar ainda as inúmeras diferenças existentes, aqui e ali, entre os instrumentos antigos

[21] Em nota de rodapé, Sánchez Casares cita passagens buscadas em cada um desses estudiosos, as quais interessa expor: "la acostumbrada traducción (= del *aulós*) por flauta es falsa e induce a error, sobre todo porque nos costaría mucho concebir que los griegos fueran tan especiales en su sensibilidad musical que usasen el instrumento de sonoridad más dulce en sus arrebatadas bacanales y paroxismos religiosos. El son del *aulós* no era suave, sino todo lo contrario, agudo e incitante, en cierto modo parecido a la zampoña escocesa; el *aulós* era um oboe" (SACH, apud SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 401); "entre los instrumentos de viento, el *aulós* (*tibia*) era el verdadero instrumento de los artistas y los virtuosos, sobre todo de los alejandrinos. No se trataba, como es sabido, de una flauta, sino de un instrumento de lengüeta, que venía a corresponder a nuestra chirimía o a nuestro oboe. Su sonido no era dulce y suave, apropiado para expressar el dolor o ternura, sino que se nos describe como agudo e estridente, excitante y salvage" (FRIDLÄENDER, apud SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 402); "la denominación constante de 'flautas', que hacen los traductores antiguos (!) al encontrar los *auloi* em los textos, es errónea, porque, el instrumento, por su embocadura de cañas, pertenecía a la clase de los oboes o de los clarinetes, según se tratase de caña doble o simple" (SALAZAR, apud SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 402).

e as flautas modernas no que tange à *design*, fabricação, execução, sonoridade, etc. E, mesmo que consideremos haver atualmente o flautim, de som agudo e estridente (fato que problematiza textos como o de Julián Sánchez Casares, o qual transmite uma ideia de que toda flauta soa doce, leve e suave), não devemos perder de mira o elemento temporal, que, sem dúvida, age, por exemplo, sobre a fabricação de todo e qualquer instrumento musical. Porém, se é certo que *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia* não são flautas, é certo da mesma forma que esses objetos participam da história/evolução de instrumentos como flauta e oboé. É o que nos diz Thomas Lea Southgate, em "The evolution of the Flute", de 1908, quando, ao se perguntar "quem inventou a flauta?", chega à conclusão de que a arquitetura inaugural de tal instrumento não pertence a qualquer um, dado que a flauta, um importante membro da orquestra moderna, assim como seus companheiros de metal e cordas, representa uma evolução de incontáveis anos (SOUTHGATE, 1908, p. 155).

Diante disso, somos tentados a considerar "flauta" tradução não indicada para *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*, de forma que usar "flauta" na versão seria contrafazer o original. Então, como consequência, encaramos uma hipótese e uma Obrigação de Discussão: a hipótese – os poetas antigos usavam os vocábulos latinos discutidos aqui com escrutínio quase científico; a Obrigação de Discussão – se não é "flauta", deve(m) ser discutidas a(s) palavra(s) portuguesa(s) mais indicada(s) para tomar seu lugar, em português, em uma tradução literária, mesmo que não seja possível "bater o martelo" sobre a existência de alguma(s) e mesmo que essa tomada de lugar não seja vista como via de mão única.

Em relação à hipótese, importa observar que poemas são escritos por poetas e não por cientistas, ou seja, poetas não têm compromisso com a "verdade científica"; poetas estão comprometidos com uma espécie de verdade poética, com a literatura, com a poesia. Em outras palavras, o compromisso do artista é com a arte, com seus ritos, suas convenções e suas ferramentas, isto é, com aquilo que faz a arte ser arte. Isso fica claro, por exemplo, na comparação das passagens tibulianas I.7.47 e II.1.86. Na primeira, a *tibia* surge como um instrumento áspero:

[...] nam turba iocosa	[...] pois leda turba
obstrepit et Phrygio tibia curua sono	e o som frígio da tíbia fazem frêmito
	(ALVES, 2014, p. 54).

Na segunda, revela-se doce, suave:

et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu	e a veste Tíria, a doce tíbia e o leve cesto
	(ALVES, 2014, p. 48).

Embora Julián Sánchez Casares (1985, p. 400) afirme que Tibulo possui profundos conhecimentos musicais, não creio que o poeta esteja preocupado, em primeiro lugar, quando da composição de suas elegias, e, em especial, quando da composição dos versos acima, com as seguintes questões: que tipo de *auena*/*calamus*/*fistula*/*tibia* funciona melhor naquele passo? Possui ou não palheta? E se possui, é simples ou dupla? De que material é feito o instrumento: bambu, cana ou osso? Qual seu formato? Qual o número de furos? Qual o comprimento? Qual o diâmetro? O som é agudo ou grave? É de fácil ou difícil execução? E quanto à embocadura? Etc. É mais razoável supor que o poeta tem como preocupação atender à imagem a construir, pintar uma cena que atenda ao projeto compositivo de saída, o qual será configurado a partir de elementos básicos, mas não exaustivos e detalhistas (porque dispensáveis), isto é, a coerência poética não pede que o poeta faça todas as indagações colocadas logo acima e as responda. O poeta estará preocupado com os elementos básicos e com a coerência mínima, por isso, em um ritual grego ou romano em que é necessário um instrumento de sopro, o poeta antigo o colocará em cena e não a uma lira, mas não fará isso estando inquieto com coisas do tipo "grau de dificuldade de execução" ou "número de furos". A preocupação do poeta é estar imune a extremos: se, por um lado, ele estará livre de absurdos tais quais "a lira potente era firmemente soprada" ou "a tíbia tinha suas cordas firmemente dedilhadas",[22] por outro, ele dar-se-á o direito de não escrever um manual técnico. Igualmente, é de relevo notar que, em determinadas passagens, no que tange à semântica, é indiferente ao poeta antigo fazer uso de *auena*/*calamus*/*fistula*/*tibia*, o que interessa é fazer uso de algum instrumento de sopro. Passará a valer, portanto, ou a métrica, ou o ritmo, ou a sonoridade, ou o efeito aliterativo, ou a busca por qualquer outro efeito poético, ou concomitantemente mais de um elemento desses (o que é comum nos poetas

[22] Neste ponto, é mister me antecipar ao surgimento de possível reserva que sugira a inadequação do trecho acima, em que se destaca o coerente uso vocabular de que se serve, na hipótese levantada, o poeta, ao ressaltar a presença de um instrumento de sopro (e não de uma lira), onde ele é, prevê-se, exigido, e da passagem em que distingo como absurda a inversão do mecanismo de execução de uma lira e de uma tíbia. O questionamento a essas linhas pode surgir do alargamento legítimo – e por isso cabe a antecipação – da imaginação do leitor, que talvez pinte contextos, ou até mesmo rememore textos, em que as possibilidades vedadas por mim nesses trechos não só ocorrem, como são comuns. Mas tal reserva não se sustenta, visto que não se está aqui a tratar de um universo poético marcado pelo "mundo às avessas" à maneira, por exemplo, das ἀδύνατα. À mente do leitor de poesia antiga é comum vir "'a seriação de coisas impossíveis' (ἀδύνατα, *impossibilia*)" (CURTIUS, 2013, p. 138), mas devem socorrer nossas lembranças ainda as seguintes palavras de Curtius (2013, p. 139): "o quadro do antigo *adynaton* serve para censurar e lamentar os costumes da época; da seriação de *impossibilia* nasce o *tópos* do 'mundo às avessas'". Definitivamente não se assume uma tal perspectiva neste artigo, ainda que o *adynaton* tenha marcado presença na antiga poesia de amor, ambiente elegíaco. Enfim, o objetivo desta nota é demarcar o local que ocupam os apontamentos e argumentos exibidos aqui.

mencionados neste texto), como baliza a demarcar a decisão do poeta antigo por esse ou aquele substantivo. Em suma, a preocupação maior do poeta era compor o poema, e não ficar tropeçando em detalhismos que só tornariam enfadonho o que deve ser dinâmico. Minúcias assim soariam como espécies de nota de rodapé a atender a curiosidade de 18, 19, 20 séculos depois, mas acho que Tibulo e demais poetas romanos não perdiam o sono por isso...

De um modo geral, é como nos faz ver o livro *Trem das onze: a poética de Adoniran Barbosa*. Sobre o "Samba do Arnesto", Adoniran afirmou, em 1972, que o Arnesto existia e morava no Brás, o malandro; ainda em 1972, o compositor garantiu que, na verdade, a inspiração para o samba surgiu de uma história que envolvia um tal de Ernesto, que todos chamavam de Arnesto, o qual morava no Brás, e que era amigo de um amigo de Adoniran, Joca; em 1978, Adoniran Barbosa afirmou que Arnesto era tão só fruto de sua imaginação, nunca estivera no Brás – a não ser na letra da canção – e nunca existira. Contudo, segundo narrado no livro, "a partitura número 001 do *Samba do Arnesto*, que repousa na sala de uma casa no bairro da Mooca, está dedicada a Ernesto Paulelli, advogado que, nessa versão de Adoniran, foi inspirador e patrono do samba" (CAMPOS Jr.; KAZ; LODDI, 2010, p. 45-48). Desencontros similares surgem também em relação ao grande sucesso "Trem das onze": existiu mesmo um trem a sair às onze horas com destino a Jaçanã? E, se existiu mesmo, de onde saia? Qual a relação do compositor com o distrito do Jaçanã, na Zona Norte da cidade de São Paulo? Para alguns ele dizia que conhecia o distrito como a palma de suas mãos, para outros revelava que Jaçanã só entrara na letra para rimar com "manhã" (CAMPOS Jr.; KAZ; LODDI, 2010, p. 43). Sobre tal litígio, *Trem das onze: a poética de Adoniran Barbosa* narra uma história curiosa que vale ser citada:

> foi Paulo Vanzolini, outro baluarte do samba paulista, quem atentou para um detalhe semântico na letra de *Trem das onze* e questionou o autor em um encontro nos corredores da TV Record, nos anos 1960.
> – Adoniran, por que você escreveu "moro em Jaçanã" se o pessoal de lá diz "moro no Jaçanã"?
> – Eu sei lá onde fica essa porcaria?
> Adoniran, claro, sabia sim. Apenas não quis perder a piada – e para sorte dele, também não perdeu os bons amigos jaçanenses, que até os dias de hoje o idolatram como um patrimônio histórico do bairro (CAMPOS Jr.; KAZ; LODDI, 2010, p. 44).

E a verdade sobre tudo isso, qual é a verdade? Conquanto todo tipo de investigação e discussão acerca dessas canções possa e deva ocorrer, a verdade, em última instância, é que as canções existem, foram gravadas (e continuarão a ser) por várias(os) cantoras(es), fizeram e fazem sucesso e tornaram famoso o distrito de, aliás, do Jaçanã. Amiúde, o compositor e o poeta criam mundos deles, que não precisam ser os nossos.

Posto isso, podemos voltar às linhas tibulianas já citadas e supor, com alguma segurança, que nas caracterizações de *tibia*, ora como áspera, ora como suave, prevalece, como influência para a caracterização a que *tibia* estará submetida, o contexto geral em que o instrumento surge. A passagem a que pertence I.7.47 marca a contraposição entre tristeza e pranto, que não se ligam a Osíris, e um quadro positivo, agradável e benfazejo, esse, sim, característico de e caracterizado por Osíris, e exatamente onde está presente o substantivo *tibia* – I.7.43-48:

Non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri,
sed chorus et cantus et leuis aptus amor,
sed uarii flores et frons redimita corymbis,
fusa sed ad teneros lutea palla pedes
et Tyriae uestes et dulcis tíbia cantu
et leuis occultis conscia cista sacris.

Pranto e aflições não são, Osíris, para ti,
senão a dança, o canto e o amor suave;
a fronte envolta em hera, as flores coloridas
e, frágeis pés cobrindo, o flavo manto;
e a veste Tíria, a doce tibia e o leve cesto,
cúmplice de secretas cerimônias
(ALVES, 2014, p. 48).

Daí, é fácil entender a ocorrência de *dulcis tibia*, uma vez que ela se relaciona diretamente ao deus. A linha II.I.86 se encontra em um trecho em que é descrita uma festa/celebração agitada, em que se revelam sons altos e a agitação da turba – II.I.81-86:

Sancte, ueni dapidus festis, sed pone sagittas
et procul ardentes hinc, precor, abde faces.
Vos celebrem cantate deum pecorique uocate
uoce; palam pecori, clam sibi quisque uocet,
aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa
obstrepit et Phrygio tíbia curua sono.

Ó Santo [Amor], às festas ceias vem, mas
larga as flechas
e, rogo, longe esconde o ardente archote.
Vós, celebrai ao deus e o invocai pelo gado,
voz alta e em público – em segredo a vós.
Melhor: a vós em alta voz, pois leda turba
e o som frígio da tibia fazem frêmito
(ALVES, 2014, p. 54).

Em um passo como esse não é prudente nem coerente falar de um instrumento de sopro *dulcis* ou *suauis*, assim como na primeira passagem não há o que fazer, senão admitir à cerimônia uma agradável *tibia*; do contrário, corre-se o risco de, ironicamente, atentar contra o deus.

Tomemos também as passagens propercianas III.10.23 e IV.4.5, já referidas por Julián Sánchez Casares em trecho transcrito páginas antes. Como destaca esse autor, "un mismo poeta califica con epítetos de clara oposición semántica instrumentos de sonoridad similar" e "Propercio llama *dulcis* al mismo instrumento que Tibulo llama *garrula*!" (SÁNCHEZ CASARES, 1985, p. 399-400). Para III.10.23, transcreverei, em tradução de Guilherme Gontijo Flores, o trecho abarcado pelos vv. 19-26, mas para IV.4.5 será

acionado o intervalo dos vv. 3-6 da tradução lusitana de J. A. Segurado e Campos, visto que a tradução de Guilherme Gontijo Flores dispensou a adjetivação de *fistula*. Às passagens então: III.10.19-26:

Inde coronatas ubi ture piaueris aras,	Após purgares com incenso o altar florido
luxerit et tota flamma secunda domo,	e iluminar teu lar propícia chama,
sit mensae ratio, noxque inter pocula currat,	que a mente esteja à mesa, em copos corra a noite
et crocino naris murreus ungat onyx,	e que açafrão perfume o nosso olfato,
tibia nocturnis succumbat rauca choreis,	que se enrouqueça a flauta em danças noite afora
et sint nequitiae libera uerba tuae,	e que tu fales tuas safadezas,
dulciaque ingratos adimant conuiuia somnos,	sim, que nos furte ao sono ingrato a doce festa,
publica uicinae perstrepat aura uiae.	retumbe a todos o ar da rua ao lado
	(PROPÉRCIO, 2014, p. 222-223).

IV.4.3-6:

Lucus erat felix hederoso conditus antro,	Havia um bosque frondoso, escondido num antro coberto de hera,
multaque natiuis obstrepit arbor aquis,	numerosas árvores rumorejavam com a água a brotar,
Siluani ramosa domus, quo dulcis ab aestu	ramosa morada de Silvano, onde para fugir ao calor
fistula poturas ire iubet ouis.	a doce siringe convidava as ovelhas a beber.
	(PROPÉRCIO, 2002, p. 227).

Em Propércio ocorreu o mesmo que em Tibulo. O intervalo III.10.19-26 reflete uma celebração/festa agitada, com fogo, copos, perfumes, "safadezas" e o retumbante ar da rua, ou seja, ambiente propício para enrouquecer todos e tudo, inclusive a *fistula*/flauta – não faria muito sentido uma *fistula*/flauta que se suavizasse à medida que os fatos se desenvolvessem, mas o contrário sim, ou seja, é mais prudente imaginarmos uma *fistula*/flauta soprada a plenos pulmões e com um som a competir ao ouvido com o rebuliço geral. Já IV.4.3-6 exibe um típico quadro bucólico de *locus amoenus*, uma Idade de Ouro. Em pintura tal, em paralelo ao rumorejar da água que brota em fresca e ramosa morada, só mesmo uma *dulcis fistula*/ "doce siringe".

Aproximando-nos da Obrigação de Discussão exposta parágrafos antes, ou seja, indo ao encontro da discussão da(s) palavra(s) portuguesa(s) mais indicada(s) que "flauta" para verter(em) *auena*/*calamus*/*fistula*/*tibia* (mesmo que não seja possível "bater o martelo" sobre a existência de alguma(s) e mesmo que uma tomada de posição não seja vista como via de mão única),

é preciso, antes de revelar qual foi a decisão no que respeita à minha tradução de Tibulo e as razões que conduziram a ela, delinear a estratégia argumentativa de que se vale este artigo: (i) primeiro, expus algumas soluções tradutórias brasileiras e lusitanas, de tradutores de elegias tibulianas, para os substantivos *auena*, *calamus*, *fistula* e *tíbia*; (ii) depois, trouxe à tona versões, desses mesmos termos, dadas por tradutores brasileiros e portugueses das obras de outros poetas da Roma antiga – o objetivo desses dois primeiros movimentos é oferecer ao leitor um panorama que sintetize a prática dos tradutores em relação ao termos latinos em mira, para, assim, por um lado, dar ao leitor a oportunidade de avaliar por si só a pertinência das soluções já consagradas (oportunidade essa que antecipa parte da conclusão deste artigo, qual seja, há mais de uma possibilidade legítima de versão, para o português, de *auena*, *calamus*, *fistula* e *tíbia*), como também, por outro lado, julgar a validade da escolha que este artigo anuncia em seus encaminhamentos finais; (iii) na sequência, a partir de inúmeras indagações retóricas – as quais podem ser resumidas na indagação "*auena*, *calamus*, *fistula* e *tíbia* eram flautas?" – que têm por função dar solo às argumentações que seguem às indagações, passou-se a exibir os conteúdos de alguns artigos que se dedicaram a interpretar, para o século XX e além, como uma época tão avançada no tempo deve entender os instrumentos musicais de sopro da antiguidade ("entender" é palavra de sentido largo aqui: diz respeito não só à apuração dos melhores termos para verter as palavras designadoras desses instrumentos, mas também ao funcionamento mais completo possível dos instrumentos musicais de sopro no mundo antigo: como eram tocados, quem os tocava, em que ocasiões eram tocados, como soavam, de que eram feitos, como eram fabricados, etc.); (iv) mais à frente, após esse percurso, outras perguntas, que inauguram como que uma nova etapa no artigo, são feitas e assim podem ser condensadas: "qual(is) vocábulo(s) traduz(em) *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia* de maneira mais adequada?"; (v) em seguida, após o fluxo da exposição lembrar que quaisquer dos antigos instrumentos musicais de sopro não são semelhantes a flautas modernas, embora participem da evolução delas, desconfia-se (momentaneamente) que "flauta" não é tradução indicada para os termos latinos *auena*, *calamus*, *fistula* e *tíbia*, e daí se chega a um hipótese – poetas se ancoram no rigor científico – e a uma Obrigação de Discussão – se não é "flauta", deve(m) ser discutidas a(s) palavra(s) portuguesa(s) mais indicada(s) para tomar seu lugar, em português, em uma tradução literária, mesmo que não seja possível "bater o martelo" sobre a existência de alguma(s) e mesmo que essa tomada de lugar não seja vista como via de mão única; (vi) por fim, no trabalho em torno da hipótese, conclui-se que o poeta não deve reverência a "verdades científicas" e que...

A segunda conclusão coincide exatamente com o ponto em que nos encontramos agora, pois, após o pequeno resumo acima, estamos aptos a tecer palavras em torno da Obrigação de Discussão – se não é "flauta", deve(m) ser discutidas a(s) palavra(s) portuguesa(s) mais indicada(s) para tomar seu lugar, em português, em uma tradução literária, mesmo que não seja possível "bater o martelo" sobre a existência de alguma(s) e mesmo que essa tomada de lugar não seja vista como via de mão única – sem haver possibilidade de se considerar a solução tradutória a ser apregoada nestas páginas como contrassenso; suspeita que pode brotar em vista de, ao mesmo tempo, em passagens anteriores eu ter defendido, a uma só vez, a partir de outros tradutores, a validade de projetos de translado que, à primeira vista, se chocam com o meu, bem como ter lembrado a óbvia aderência de um poeta (e também de um tradutor) a convenções literárias e não a "pressupostos" que nomeei, por falta de melhor termo, "científicos". Nem uma coisa nem outra. Primeiro, a revelação de minhas escolhas – que são, sim, preferíveis aos meus olhos – não significa, por conta disso, um posicionamento que se arroga validade exclusiva, ou seja, a inclusão do próprio não corresponde à exclusão do alheio, de forma que um poeta, uma obra e uma literatura traduzidos vivem da concorrência (tanto no sentido de simultaneidade quanto de competição) sadia de projetos tradutórios. É assim que se compreende a afirmação, feita em outro lugar destas páginas, de que importa mirar, em último grau, a coerência interna do projeto proposto. Segundo, afirmar que poeta (e o tradutor) se apega a soluções literárias e não "científicas" não significa afirmar não haver rigor em literatura, como se, por exemplo, o uso de "flauta" para traduzir *auena*/*calamus*/*fistula*/*tibia* fosse fruto de um descomprometimento da poesia em descrever dados precisos ("científicos"). Nada disso! O uso de "flauta" revela rigor, um rigor, como já visto e como ainda se verá (e o que será colocado permitirá preencher um e outo vácuo que surja à essa altura), distinto do rigor que proponho, mas não por isso um não-rigor. É nesse âmbito que se entende a necessidade do resumo acima. Ele se encarrega de condensar a estratégia de argumentação, com o fito de ratificar a larga dimensão dessa mesma argumentação, que, por meio de idas e vindas, de um jogo de perguntas e respostas e de exposição suficiente de possibilidades de translado, visa a abrigar a extensa complexidade do universo tradutório não para proclamar a exclusividade de aplicação desse ou daquele percurso, mas para demonstrar a qualidade do que proponho, que se dá por intermédio de um confronto inclusivo, não exclusivo. Enfim, tenho minhas preferências, defendo-as, encaro-as, sim, como preferíveis a outras, mas, ao mesmo tempo, reconheço a validade das demais, ainda que não as siga.

Dito isso, estou, finalmente, autorizado a um posicionamento mais assertivo em relação à Obrigação de Discussão: a opção que, decididamente, mais me agrada é "não" traduzir esses vocábulos, mas "repeti-los" por meio de seus rebentos etimológicos vernáculos: "avena", "cálamo", "fístula" e "tíbia".

Procedi assim em minha tradução de Tibulo. Tal perspectiva permite ser mais fiel ao texto de partida, uma vez que, por um lado, preserva a variação lexical posta em latim, bem como, por outro, com maior probabilidade livra o leitor de anacronismos, já que, ao se grafar "flauta", é mais provável que na mente do leitor se materialize o instrumento atual presente em orquestras, cameratas e grupos de sopro. Ao se eleger "avena", "cálamo", "fístula" e "tíbia" para traduzir respectivamente *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia*, preserva-se com maior justeza o caráter antigo de uma poesia que é antiga e dá-se a um texto traduzido a oportunidade de proclamar inequívoca e claramente a sua característica maior e mais valiosa, a característica de ser um texto traduzido – "a tradução é uma forma" (BENJAMIN, 2001, p. 191) e o original é outra forma.

Contudo, embora julgue que esse seja o caminho mais interessante, sei que essa não é a única via de solução, pois a saída para um mesmo desafio pode variar a depender, como antecipado, do projeto tradutório. Basta, como exemplos, considerarmos o que foi escrito parágrafos acima a respeito das traduções de Raimundo Carvalho e de Antônio Feliciano de Castilho. Há ainda a possibilidade de projetos tradutórios que visem à atualização drástica de um poeta, de modo que a tradução por "flauta" é mais recomendada que o uso de "avena", "cálamo", "fístula" e "tíbia". Ademais, outra questão a ser considerada é a realidade afetiva e psicológica de determinados objetos e palavras – *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia* – ou de determinado tipo de objeto – instrumento musical de sopro – para uma época, para uma comunidade, para uma cultura, etc. Em outros termos, devemos ter claro que, mesmo uma tradução de *auena*, *calamus*, *fistula* e *tibia* por seus herdeiros diretos "avena", "cálamo", "fístula" e "tíbia" não lhes restitui, muitos séculos depois, a carga semântica e de valores que lhes era devida tantos séculos antes. O que para um grego e um romano era um instrumento sagrado obrigatório em inúmeros rituais e cerimônias e inventado por algum deus, para um indivíduo ocidental dos séculos XX e XXI é muito provavelmente apenas um instrumento musical a serviço do prazer, da erudição e da curiosidade ou simplesmente da arte, e que carrega a etiqueta do fabricante, reveladora da falta de recursos de uns e do fetiche de outros (seja na perspectiva psicanalítica, seja na perspectiva sociológica).

Assim como é verdadeiro que uma língua não fala em outras línguas e que uma época não fala em outras épocas, é verdadeiro, igualmente, que uma língua fala para outras línguas e que uma época fala para outras épocas, o que permite asseverar ser essencial à língua e à época posteriores ter a capacidade de ouvir e interpretar a língua e a época anteriores – é um diálogo, em que cabe ao original carregar sua traduzibilidade natural e *a priori* –, ao passo

que à tradução cabe identificá-la e compreendê-la.[23] Todavia a traduzibilidade não pertence apenas à obra a ser traduzida, mas também ao universo em que foi produzida. No caso da poesia romana antiga, é certo que parte dessa traduzibilidade, digamos, contextual, depositada muito mais na erudição do autor e dos leitores antigos que nas palavras próprias do autor, as quais jogam com indícios, está implícita na obra e explícita no mundo em que ela foi gerada, de modo que ao tradutor não se revela outra alternativa senão, caso deseje acionar o contexto de outrora, recorrer a notas de pé de página, embora o irônico Dominique Aury me obrigue a, ironicamente, repetir que "a nota ao pé da página representa um vexame para tradutor... Mas", ainda afirma este mesmo autor, "há algo ainda pior" (MOUNIN, 1975, p. 10).[24]

Em um quadro assim, resta derradeiro afirmar que a tradução é muito mais a arte do tradutor que do autor, o qual toca uma *tibia* e se engana ao imaginar ouvir seu eco, quando na verdade escuta o tradutor que tange a tíbia.

REFERÊNCIAS

ALVES, João Paulo Matedi. *Elegias de Tibulo*: tradução e comentário. 2014. 297 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC / Núcleo de tradução, 2001. v. 1. p. 187-215. 4 v. Antologia bilíngue alemão-português.

CAMPOS Jr., Celso de; KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. *Trem das onze*: a poética de Adoniran Barbosa. Rio de Janeiro: Aprazível, 2011. Organização e edição de Leonel Kaz e Nigge Loddi e textos de Celso Campos Jr.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. O volume contém todos os poemas de Catulo em tradução poética.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com a colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EDUSP, 2013.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*: comentário e tradução poética. 2014. 413 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HICKMANN, H. The antique cross-flute. *Acta musicologica*, Basel, v. 24, fasc. 3/4, jul.-dec. 1952, p. 108-112, 1952.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz, organização de Anna Lia Amaral de Almeida Prado e introdução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[23] "[...] a traduzibilidade e a intraduzibilidade são como que determinadas *a priori* pela própria natureza das obras" (BERMAN, 2002, p. 37). "A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade" (BENJAMIN, 2001, p. 191).

[24] As palavras de Dominique Aury estão presentes no prefácio que ele escreveu ao livro *Os problemas teóricos da tradução* de Georges Mounin.

HORÁCIO. Arte poética. Tradução de Jaime Bruna e introdução de Roberto de Oliveira Brandão. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética Clássica*. 1. ed. 17. reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014. Jaime Bruna traduz os três autores presentes neste livro. p. 53-68

HOWARD, Albert A. The αὐλός or *tibia*. *Harvard studies in classical philology*, Cambridge, v. 4, p. 1-60, 1893.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A latin dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

OVÍDIO. *Obras: os fastos, os amores, a arte de amar*. Tradução de António Feliciano de Castilho. 2. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

OVÍDIO. *Heroides*: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio. Tradução de Walter Vergna. Rio de Janeiro: Granet Lawer / Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975. Esta obra traz original e tradução completos das Heróides e é enriquecida com uma sinopse da história da literatura latina e de subsídios para o aprendizado do latim.

PRADO, João Batista Toledo. *Elegias de Tibulo*: introdução, tradução e notas. 1990. 325 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

PROPÉRCIO. *Propércio*: elegias. Tradução portuguesa de Aires A. Nascimento, Maria Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto e J. A. Segurado e Campos. Texto latino e introdução de Paolo Fedeli. Coordenação de Aires A. Nascimento. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos/ Faculdade de Letras, 2002.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

RIMMER, Joan. The *tibiae pares* of Mook. *The Galpin society journal*, v. 29, p. 42-46, may 1976.

SÁNCHEZ CASARES, Julián. Dulcis tíbia. In: II Simposio – simpósio tibuliano: conmemoración del bimilenario de la muerte de tibulo, 1983, Murcia. *Simposio tibuliano: conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985. p. 399-408.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SERRANO, Daniel Bueno de Melo. *Metapoesia no Livro I de Tibulo*: tradução e estudo. Monografia (Licenciatura em Letras-Português) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SOUTHGATE, Thomas Lea. On a pair of ancient egyptian double-flutes. *Proceedings of the Musical Association*, Manchester, 17th Sess. (1890-1891), p. 13-33, 1890. Publicação da Royal Music Association.

SOUTHGATE, Thomas Lea. The evolution of the flute. *Proceedings of the Musical Association*, Manchester, 34th Sess. (1907-1908), p. 155-175, 1908. Publicação da Royal Music Association.

TIBULLO. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo traduzidos em portuguez por Um Curioso Obscuro*. Tradução de Aires de Gouveia (Um Curioso Obscuro). Porto: Emprêsa Litteraria e Typographica, 1912.

TIBULO, Álbio. *Elegias*. Apresentação e tradução de G. D. Leoni. São Paulo: Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1968.

TIBULO. Elegia I, 7. Tradução de Maria da Gloria Novak. *Calíope*: presença clássica, Rio de Janeiro, n. 9, p. 152-153, 1993.

TIBULO. Elegias. Traduções de Maria da Glória Novak, Homero Osvaldo Machado Nogueira e Marcos Martinho dos Santos. In: NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza (Orgs.). *Poesia lírica latina*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 103-121.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2008. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes.

Recebido: 28/3/2020
Aceito: 30/4/2021
Publicado: 6/5/2021