

ENSAIO SOBRE A VIDA PÓSTUMA

Rafael Frate

Doutorando, Universidade de São Paulo

rafael.ncf@gmail.com

RESUMO

O presente artigo é um ensaio que se propõe a investigar as noções de tradução literária, emulação e imitação por meio da comparação da ode III.30 de Horácio com traduções e emulações subsequentes dela feitas na Rússia dos séculos XVIII e XIX pelos poetas Mikhail Lomonósov, Gavrila Derjávín e Alexander Púchkin. O artigo apresenta também um breve panorama da história russa baseada na questão da *translatio imperii*, em que a cidade de Roma é transplantada primeiro na Moscou do século XV e depois no século XVIII com as reformas ocidentalizantes de Pedro, o Grande. São apresentadas também as traduções dos quatro poemas.

Palavras-chave: Horácio; tradução; literatura russa.

ABSTRACT

The following article is an essay that intends to investigate the concepts of translation, emulation and imitation through the comparison of Horace's ode III.30 with translations and emulations made in the Russia of the XVIII and XIX centuries by the poets Mikhail Lomonosov, Gavrila Derzhavin and Alexander Pushkin. The article also presents a brief sketch of Russian history based on the notion of *translatio imperii*, in which the city of Rome was transplanted first in XV century Moscow and then in XVIII century petrine Russia. Translations of the four poems to Portuguese are presented as well.

Keywords: Horace; translation; Russian literature.

TRADUÇÕES

Um monumento ergui mais perene que o bronze, Em um local mais alto que as régias pirâmides, Que nem chuva mordaz, nem o Aquilão inermes Poderá derruir, nem todo o inumerável Desenrolar dos anos ou do tempo a fuga. Todo não morrerei, mas grande parte minha À cova escapará, ao que eu crescerei Em glória fresca sempre, enquanto ao Capitólio Subir acompanhado da virgem o pontífice. Dirão, lá onde brama o violento Áufido, E onde, pobre em água, Dauno foi sobre o povo Rústico um velho rei, que, humilde, poderoso Fiz-me porque primeiro à Ítala medida Trouxe os cantos da Eólia. Enche-te assim do orgulho Por mérito pedido e minha frente com o louro Délfico, de bom grado, Melpômene, coroa.	<i>Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius, quod non imber edax, non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum.</i> 5 <i>Non omnis moriar multaque pars mei vitabit Libitinam; usque ego postera crescam laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex. Dicar, qua violens obstrepit Aufidus et qua pauper aquae Daunus agrestium regnavit populorum, ex humili potens princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos. Sume superbiam quaesitam meritis et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam.</i> 15
---	---

Lomonósov.

Eu um sinal de imortalidade a mim erigi,
 Mais alto que as pirâmides, mais firme que o bronze,
 Que o revoltoso Aquilão corromper não pode,
 Nem a profusão de séculos, nem a mordaz antiguidade.
 De todo não morrerei, mas a morte deixará
 Grandiosa parte minha quando a vida eu terminar.
 Eu crescerei a toda parte em glória,
 Enquanto a grande Roma sujeitar o mundo.
 Onde em céleres fervilha ondas o Aufido
 Onde Dauno reinou sobre a gente simples,
 A pátria minha de calar-se não haverá
 Que a mim a estirpe ignota não foi obstáculo
 Para que trouxesse à Itália os versos eólicos
 E primeiro fosse a soar a lira Alcaica.
 Orgulha-te do probo préstimo, ó Musa,
 E coroa(-me) a cabeça com os délficos louros.

1747

Derjávín.

MONUMENTO

Eu um monumento a mim ergui, maravilhoso, eterno,
 Mais firme que o metal é, mais alto que as pirâmides;
 Nem turbilhão nem tempestade célere o há de quebrar
 E o voar dos ventos não o destruirá.

Sim! Todo não hei de morrer, mas grande parte minha,
 Do podre escapada, pela morte viverá,
 E a glória minha erguer-se-á sem fenecer
 Enquanto a raça eslava inspirada se sentir.

Notícia correrá sobre mim das Brancas águas às Negras,
 Onde Volga, Don, Nevá, do Rifeu despeja o Ural;
 Todos hão de lembrar que em inumeráveis gentes,
 Como do anonimato tão ínclito tornei-me,

Pois primeiro fui a ousar no metro russo de conversa
 As boas obras de Felítsia proclamar,
 Com simples coração conversar sobre Deus
 E a verdade aos Tzares com um sorriso dizer.

Ó Musa! Orgulha-te deste tua justa obra
 E quem a ti despreza, despreza tu ao mesmo;
 Com não forçada mão, sem apressar-se
 A tua frente com a aurora da imortalidade coroa.

1795

Púchkin

Exegi Monumentum

Eu um monumento a mim ergui por mão não tocado,
 A ele a via do vulgo não será coberta

Я знак бессмертия себе воздвигнул
 Превыше пирамид и крепче меди,
 Что бурный аквилон сотреть не может,
 Ни множество веков, ни едка древность.
 Не вовсе я умру, но смерть оставит
 Велику часть мою, как жизнь скончаю. 5
 Я буду возрастать повсюду славой,
 Пока великий Рим владеет светом.
 Где быстрыми шумит струями Авфид,
 Где Давнус царствовал в простом народе, 10
 Отечество мое молчать не будет,
 Что мне беззатной род препятством не был,
 Чтоб вносить в Италию стихи эольски
 И первому звенеть Алцейской лирой.
 Взгордися праведной заслугой, муза, 15
 И увенчай главу Дельфийским лавром.

1747

ПАМЯТНИК

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
 Металлов тверже он и выше пирамид;
 Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
 И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру, но часть меня большая, 5
 От тлена убежав, по смерти станет жить,
 И слава возрастет моя, не увядая,
 Доколь славяноу род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
 Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал; 10
 Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
 Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слого
 О добродетелях Фелицы возгласить,
 В сердечной простоте беседовать о боге 15
 И истину царям с улыбкой говорить.

О муза! возгордися заслугой справедливой,
 И презрит кто тебя, сама тех презирай;
 Непринужденною рукой неторопливой
 Чело твое зарей бессмертия венчай.

1795

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
 К нему не зарастет народная тропа,

Ergueu-se ele além, com cabeça indomável,
Da coluna de Alexandre.

Não, não morrerei de todo – a alma na lira eterna
A meu pó sobreviverá, e ao podre fugirá –
E serei cheio de glória enquanto no mundo sob a lua
Viver que seja um poeta.

Notícia correrá sobre mim por toda Rus Magna
E há de nomear-me cada ser em sua língua,
O neto do orgulhoso eslavo e o fino e o já selvagem
Tungúz e o caro à estepe Kalmyk.

E por muito tempo serei do povo amado,
Pois belos sentimentos com a lira eu despertei,
Pois no meu cruel século gloriei a liberdade,
E aos caídos piedade conclamei.

À vontade divina, ó musa, obediência,
Sem espanto com ofensa, sem coroa tomar,
A glória ou a calúnia aceite com indiferença
Sem com os néscios brigar.

1836

Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире 5
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык, 10
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу 15
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

1836

Uma obra literária alcança sua consolidação plena quando, através de sua fama, ela gera traduções que servirão de marcos de sua eterna vida póstuma, dizia Benjamin em seu primeiro ensaio sobre tradução.¹ É uma platitude dizer que das obras que tiveram tal vida posterior certamente não houve conjunto, com exceção das Escrituras, que tenha tido maior quantidade – e qualidade – em seus marcos, como as escritas nas línguas clássicas, grego e latim. A partir do Renascimento e dos posteriores ‘humanismos’ ocorridos na aurora da modernidade dos grandes polos políticos e culturais europeus, a tradução dos clássicos floresceu, dando às respectivas línguas nacionais ainda em processo de formação um caráter modelar que ajudaria a fundamentá-las como línguas de cultura, estabelecendo, com isso, a própria noção de “Civilização Ocidental”. Os exemplos de George Chapman (1616) e, principalmente, de Alexander Pope (1715/1726), com suas traduções de Homero, e de John Dryden, com as de Vergílio (1697), estão entre os mais eloquentes do fenômeno. A tradução é certamente peça fundamental em qualquer tradição literária e deve ser considerada na mesma medida que obras não traduzidas, principalmente no que pode ser considerado um meio termo entre os dois polos, a *emulação formular*. Este trabalho pretende abordar essas noções na literatura russa, mediante traduções/emulações da ode III.30 de Horácio, feita por três de seus maiores poetas, Lomonósov, Derjávín e Púchkin.

¹ Benjamin. 2011, pp. 101-119.

I

O extremo oriental dessa tradição viu o primeiro empenho consistente em traduzir os clássicos greco-latinos partir do século XVIII. Este é o momento em que ocorre uma das mais incisivas e particulares revoluções sociais já vistas até então com o reinado de Pedro I, o Grande, que impôs mudanças radicais de orientação ocidentalizante em todas as esferas da sociedade russa, indo da modernização das forças armadas, passando pela reformulação do aparelho burocrático do Estado, até chegar à esfera da cultura. É aqui onde as mudanças mais se farão sentir, principalmente em vista do fato de que, com algumas medidas do ex-Tsar, agora Imperador, é criada a própria língua russa. Não se pode considerar que ela existia até então como língua autônoma, civilizacional, usada para todos os propósitos do Estado, alcançando a todos os cidadãos letrados e com obras literárias que a consolidassem. Até meados da primeira década, o que se tinha como língua de cultura até então era o curioso *espectro linguístico* que se estendia desde o sec. IX chamado “eslavônico”. Língua cuja criação é atribuída aos irmãos Cirilo e Metódio com a tradução da Bíblia e de outros textos eclesiásticos, o eslavônico serviu de língua franca para a grande maioria dos povos eslavos identificados com a tradição ortodoxa grega. Aos poucos ela foi evoluindo em dialetos, de modo que, na região da Rus, isto é, na região cujos centros eram Kíev e Nôvgorod e, posteriormente, Moscou, ela se desenvolveu na variante que se convencionou chamar, entre outros nomes, eslavão oriental antigo, ou russo antigo. Esta era seria a língua usada até Pedro I na esfera da cultura, uma língua fundamentalmente eclesiástica e bastante restrita em seu escopo.

As medidas tomadas pelo imperador centraram-se principalmente na reforma do antigo alfabeto cirílico, estabelecendo com isso um alfabeto civil, baseado na fonte latina *antiqua*,² que deveria ser usado em todas as esferas sociais com exceção da Igreja. Além disso, a fundação de diversas casas editoriais e o estabelecimento de uma produção nacional de papel garantiram a popularização das mídias impressas seculares dobrando em apenas duas décadas toda a produção livresca russa desde as primeiras prensas nos anos 1550.³ Por ordens do Imperador,⁴ qualquer livro secular a ser publicado

² Zhivov, 2009. P. 58.

³ Cracraft, 2004. P. 260.

⁴ Muitas foram as declarações diretas ou indiretas de Pedro I sobre a situação linguística de sua época. Um importante fato nessa história foi a publicação da *Geografia Geral* do geógrafo alemão Bernhard Varen (Bernardus Varenius) em que o então tradutor e um dos principais condutores das reformas petrinas, o homem de letras Fiódor Polikárpov, se viu forçado por um memorando em nome do Imperador escrito pelo corteirão e amigo de Pedro I, Ivan Alekseievitch Musin-Púchkin, a refazer sua primeira versão corrigindo-a de modo a “*não usar o alto eslavônico, mas a língua russa simples.*” (Zhivov, 2009, p. 68)

teria de ser escrito na chamada “língua simples” (простой язык – *prostói iazyk*), que refletia o coloquial, eliminando diversas categorias gramaticais e flexões obsoletas, como por exemplo, o dativo absoluto ou o *accusativus cum infinitivo* da língua antiga. Estavam assim lançados os fundamentos para o que conhecemos hoje por língua russa. Faltava, entretanto, as obras literárias que dariam à língua sua plena forma. O modelo dos clássicos era nesse estágio a fonte principal da inspiração de seus futuros artifices.

Deve-se notar que, discutivelmente, a primeira obra literária da nova língua foi uma tradução, assim como o início da literatura latina se deu com a tradução de Lívio Andronico da *Odisseia*. Estava longe de ser um clássico, verdade seja dita, mas foi importante como marco inicial da literatura russa, embora fosse completamente ofuscado pelo que viria logo depois. A obra era *Viagem à Ilha do Amor* (1663) de Paul Tallement, traduzida por um dos grandes homens de letras da primeira metade do século, Vassily Trediakóvski, em 1730. Um dos primeiros russos que foram mandados pelo Estado para estudar no exterior, Trediakóvski foi um nome importante na história da literatura do país, não tanto por seu talento literário como por suas contribuições na área da teoria de versificação russa. Não se estranha que a poesia da língua também precisasse de reformulações que a adequassem às novas necessidades e, por diversos fatores, os critérios formais de versificação do eslavônico praticadas até então já não serviam mais aos propósitos da nova língua. Até o início do século, adotava-se nas composições poéticas o chamado sistema silábico, igual ao do português, onde a unidade constitutiva mínima é o *verso* formado por um x número de sílabas poéticas. Trediakóvski é o primeiro a sintetizar em um tratado de versificação a crítica ao antigo sistema propondo em vez dele o sistema sílabo-tônico, como em inglês e alemão, onde se tem como unidade mínima de construção o *pé métrico*, sequências duas ou três sílabas que se alternam em tônicas e átonas. As propostas do primeiro *Breve e Novo Manual para a Confecção de Versos Russos* foram muito importantes para a popularização do novo sistema, mas muitos de seus pontos acabaram sendo impraticáveis ao se escrever a nova poesia. Eram necessárias outras ideias.

É então que entra em cena um dos mais multifacetados e talentosos polímatas de todo o século XVIII, Mikhail Lomonósov. Químico, físico, metalúrgico, astrônomo, geólogo, geógrafo, historiador, artista plástico, filólogo, fundador da Universidade de Moscou e outras instituições de ensino, Lomonósov não à toa foi chamado por Púchkin “nossa primeira universidade”.⁵ Não bastasse, foi também o primeiro grande poeta da língua, responsável pela teorização que daria a forma final do sistema sílabo-tônico, usado por todos os poetas subsequentes (excetuando-se as experimentações da

⁵ Púchkin, 1950, p. 213.

vanguarda e do movimento futurista no início do XX). Em sua seminal *Carta sobre as Regras de Composição de Versos Russos*, escrita na Alemanha e enviada à Academia de Ciências de São Petersburgo, ele revisa vários pontos do manual de Trediakóvski propondo regras que se adequassem melhor à estrutura da língua. Anexada a ela, envia também sua primeira e mais famosa ode, *Sobre a Tomada de Khotin*, escrita no novo sistema (tetrâmetros iâmbicos alternando rimas masculinas e femininas) em que emulava uma tradição panegírica que remonta a Píndaro. A essas obras somavam-se outros trabalhos fundamentais, entre os quais se encontram a primeira gramática e o primeiro tratado de retórica da língua, de modo que sua contribuição para as letras russas foi essencial na formação da linguagem poética russa, e, a partir das emulações e traduções que fez, não é exagero chamá-lo “o Pedro, o Grande da literatura russa”.⁶

Exagerada, contudo, seria a alcunha de “maior poeta do século XVIII russo”. Tais apreciações podem soar inadequadas, mas o fato é que a língua de Lomonósov talvez ainda não tivesse chegado a um ponto de maturação digna da *grandiosa e poderosa língua russa*. Essa maturidade começaria a se manifestar no próximo grande nome da poesia do país no século, Gavrila Derjávín. Nascido nos arredores da cidade de Kazan, filho de um funcionário de baixo escalão, ingressou aos 19 anos em um dos principais destacamentos do exército criado por Pedro I, o Regimento Preobrajênski, onde construiu uma afortunada carreira, participando do golpe palaciano que levou Catarina II, a Grande, ao poder e, depois, em um dos maiores desafios do reinado da monarca, a supressão da rebelião de Pugatchóv. Posteriormente serviu como funcionário público e político, assumindo o cargo de governador de duas províncias e depois de Ministro da Justiça do Império Russo. Sua importância para as letras russas se dá principalmente pela busca de certo equilíbrio elocutivo na linguagem poética, não alcançado plenamente até então, e por uma maior dissolução entre os gêneros poéticos classicistas até o momento praticados, principalmente com a ode panegírica e a ode espiritual. O resultado é uma poesia bastante original, fugindo de rígidas regras de decoro estipuladas então para cada gênero, com um caráter já bem menos performático que intimista, com uma riqueza e profundidade filosófica não vista antes na história do país. Derjávín coroou o classicismo russo ao mesmo tempo em que serviu de ponte para um jovem poeta que ele chegou a conhecer e que mais tarde se tornaria o *sol da poesia russa*.⁷

São desnecessárias apresentações para Alexander Púchkin, talvez o primeiro poeta russo a adquirir fama mundial, ainda que pelas dificuldades da

⁶ Como faz o crítico Vissarion Belínski em Belinski, 2014.

⁷ Para usar a expressão empregada pelo poeta simbolista Konstantin Balmont em sua série de palestras *Sobre os Poetas Russos*.

tradução poética seu brilho seja muitas vezes não mais que apenas um nome sagrado pronunciado por alguns iniciados. Púchkin é talvez o poeta que tenha alcançado o equilíbrio máximo entre tradição e originalidade, coloquialidade e erudição, progressividade e conservadorismo, expandindo as características de Derjávín, alcançando uma parcela muito maior de leitores e moldando a língua russa em uma forma quase definitiva. Escreveu em gêneros não antes praticados no país, como o romance em versos, no qual foi escrita sua obra mais famosa, *Evguiêni Oniéguin* e outras menos conhecidas, mas igualmente importantes, como *O Cavaleiro de Bronze*. No teatro, teve peças bastante relevantes como as *Pequenas Tragédias*, onde se encontra a inspiração para a peça que se tornou o filme sob direção de Milos Forman, *Amadeus*, *Mozart e Salieri* e outras maiores como a histórica *Boris Godunóv*. Foi também um grande mestre da lírica menor, com poemas que se tornaram imprescindíveis para a literatura, como a ode *Liberdade, Árion, O profeta, O demônio, “Amei você...”*⁸ e muitas outras. É nesse conjunto que se encontra o poema que será aqui discutido.

Que este breve resumo dos três principais nomes do início da poesia russa sirva como panorama ao que nos interessa aqui: suas concepções tradutológicas/emulativas mediante a observação de seu uso da ode III.30 de Horácio.

II

A ode III.30, a que comumente na Rússia dá-se o título ‘A Melpômene’, foi o poema mais traduzido, imitado e emulado no país. Desde sua primeira tradução, a de Lomonóssov, contam-se mais de vinte perpassando toda a história da literatura da grande nação com nomes como Afanássy Fet e Valéry Briússov. A ode é o fechamento do livro III e da unidade formada pelos três primeiros livros de odes de Horácio. Indissociavelmente ligado ao círculo de Augusto e da afirmação esplendorosa de seu crescentemente absoluto poder, o poeta é uma das vozes latinas mais ecoadas pelos que tentaram reanimar e se utilizar de toda a essencial glória que eles se esforçaram por imortalizar. Horácio já na Antiguidade teve fama imediata. Já aparece evocado em Propércio,⁹ e Ovídio,¹⁰ é elogiado por Quintiliano¹¹ e ganha comentadores logo no seu primeiro século. Na idade média havia-se tornado um poeta escolar, refletido em certa *aetas Horatiana*, quando no séc. XI contam-se mais

⁸ Вольность; Арион; Пророк; Демон; “Я вас любил...”

⁹ III, 1,2.

¹⁰ *Amores*, 1. V.15

¹¹ I.O. 10.1.93-6.

de 50 cópias manuscritas.¹² Petrarca o levava no peito. A sátira elisabetana é em grande parte emulação das dele. Sua fama sempre foi incontestada onde quer que a fama de Roma fosse sentida e suas composições emprestaram sua voz a uma plethora de poetas de várias comunidades linguísticas diferentes. Sua ode, selo de uma obra que ao longo de sua vida ainda teria muito o que dar, é um grande exemplo disso.

É também um dos maiores exemplos de proporcionalidade e equilíbrio entre suas sentenças na poesia latina. Composto em um bloco catástico de asclepiadeus com dezesseis versos, encontram-se expressos três períodos principais que se dividem em sete *orgulhosas declarações*¹³ e um tributo à musa da tragédia, Melpômene. No primeiro desses períodos o poeta nos informa do monumento que ergueu. Dividindo-se em três declarações que atestam a perenidade de uma obra não sujeita à ação do tempo ou das forças naturais, o trecho equilibra a disposição de suas figuras em uma perfeita distribuição delas entre versos e hemistíquios. O primeiro verso guarda a proposição inicial e definidora do poema, com o primeiro hemistíquio guardando o cerne da oração principal e o segundo, o elemento comparativo que dará o tom para o resto do trecho. O verso 2 introduz o primeiro elemento que indica um caráter funerário no poema pela comparação com uma das maravilhas do mundo antigo em um país recém-subjugado por Augusto. Um monumento que é *regalique situ pyramidum altius* é expresso em breves 16 linhas, contendo apenas informações essenciais com relação ao seu referente, evoca um elemento central na lírica horaciana, a poética da simplicidade, expressa por exemplo em I.38, e contrasta com a *regum pecuniae otiosa ac stulta ostentatio*.¹⁴ O verso 3 introduzido por uma relativa ao *monumentum* equilibra as forças da natureza e do tempo em duas metades divididas pelo hemistíquio no v. 4. *Imber*, palavra cognata de ὄμβρος, evoca a Pítica 6 de Píndaro, em que se mostra a ode como um “Tesouro vencedor em Píton (Delfos) digno de hinos, que nem a tempestade invernal, nem a implacável tropa das nuvens altibrantes, nem vento o levará ao fundo do mar batendo-o com entulho que tudo leva”.¹⁵ A referência ao vento aqui é personificada no vento-norte, o Aquilão, associado à fúria e descontrolado, que é tão impotente para controlar-se (como na primeira acepção do vocábulo), como é para destruir a obra recém-criada.¹⁶ Finalmente

¹² Harrison (ed.), 2007, pp. 297ss.

¹³ Como dizem Nisbet & Rudd, 2004, p. 365.

¹⁴ *A ociosa e tola ostentação das riquezas dos reis*. Plin. Nat. Hist. 36.75

¹⁵ Πυθιόνικος ἐνθ' ὄλβίοισιν Ἐμμενίδαις / ποταμῖα τ' Ἀκράγαντι καὶ μὲν Ξενοκράτει / ἐτοῖμος ὕμνων / θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ / Ἀπολλωνία τετειχίσται νάπα: / τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος ἐπακτὸς ἐλθὼν, / ἐριβρόμου νεφέλας / στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς / ἄλὸς ἄξιοισι παμφόρῳ χεράδει / τυπτόμενον. (vv. 5-11).

¹⁶ Nisbet & Rudd, 2004, p. 370.

o verso 6, construído em quiasmo, opondo com perfeição simétrica os dois genitivos cujos núcleos sintagmáticos são *series et fuga*, também opostos no miolo versífico dividido pelo hemistíquio, traz a imagem do tempo que tudo abarca e tudo consome, remetendo ainda ao orgulho dos reis asiáticos por seus monumentos, mas também ao ceticismo romano quanto à perenidade de tais monumentos expresso, por exemplo, em *nihil est enim opere et manu factum quod non conficiat et consumat vetustas*.¹⁷ O poeta fez um que ficará e não morrerá.

O segundo período (6-9) é o desafio de Horácio ao oblívio. Divide-se em três orações coordenadas com três orgulhosas afirmações encabeçadas por futuros, com a última subordinando uma adverbial temporal que marca a ligação indissociável do poeta com sua pátria. O período se desenvolve em uma estrutura gradual *em progressão climática*,¹⁸ de modo que a primeira afirmação ocupa o primeiro hemistíquio, a segunda aos dois seguintes e a terceira se desenvolve em cinco (final do v. 7 e dois posteriores), muito similar aos priaméis de abertura das Olímpicas I e XI, que também apresentam a gradual expansão imagética que fazem delas. O uso horaciano da figura é burilado com a aliteração nasal/bilabial e a predominância de vogais arredondadas que constringe a dicção à proximidade com *mortis* no decorrer do verso, mas que no verso seguinte a solta por uma abertura que será plenamente realizada na segunda sílaba, com núcleo longo, aberto, frontal, não arredondado: *vitabit. Libitinam* prossegue com o verso terminando a segunda coordenada e traz a morte na figura da deusa dos funerais, cuja prerrogativa eram as funções práticas e burocráticas, chás, de um enterro, que recebia uma taxa pelos serviços, sendo contornada pela vida póstuma que prosseguiria pela linha da eternidade. Nisbet & Rudd citam o fr. 133 de Safo,¹⁹ uma paráfrase proferida pelo orador Élio Aristides na qual Safo se vangloriava frente outras mulheres ditas felizes que a ela “quanto morta, não haveria oblívio” (λήθη). É certo que Aristides ainda estaria um século adiante e que tal dito poderia muito bem ser um topos de oradores da chamada segunda sofística (séc. I e II), já que Dion Crisóstomo também o cita,²⁰ não tendo escapado nenhuma outra referência direta à tópica, além de não haver relação etimológica alguma com Libitina, mas a palavra grega poderia com certa distância estar também ecoada na lateral inicial /l/ e na oclusiva alveolar surda /t/ e talvez até nas próprias vogais ‘η’, que na época de Horácio poderia talvez já ser realizada no fonema /i/. Divagações à parte, o período é justamente a recusa ao oblívio, e sua vida eterna estará garantida enquanto houver o que há na terceira coordenada. É um

¹⁷ *Pois nada há feito por obra ou mão que a velhice não consuma e leve a cabo.* Cic. Marc. II.

¹⁸ Segundo a ideia expressa em Race, 1990.

¹⁹ Nisbet & Rudd, 2004, p. 371.

²⁰ Fr. 147 Voigt.

período que mantém a tendência do hemistíquio anterior seguindo em *legato* por mais dois versos e meio pela locução *usque...dum...*, onde Horácio afirma que crescerá em glória sempre renovado, sempre presente, enquanto a Vida Romana prosseguir, emoldurada na ascensão da vestal com o *pontifex maximus* ao Capitólio. A própria vida da cidade estava relacionada à preservação do edifício, e a preservação da chama eterna era o símbolo supremo desta vida. O poeta circunscreve sua obra paralelamente à duração dela, com toda a piedade que pode oferecer um *musarum sacerdos*. Entretanto, a chama se apagará na desdivinização do mundo de Teodósio, e mais tarde com ela irá o glorioso estado herdado e incorporado na figura do César. Mas a afirmação não é tanto um *understatement*, como diz Fraenkel:²¹ assim como o poeta da ode III.30, Roma também viverá postumamente, nas suas sucessivas encarnações.

Um orgulhoso futuro passivo abre o terceiro período (vv.10-14), um bloco de quatro versos e meio entremeados de duas adverbiais locativas, ocupando, com a exceção das duas primeiras longas, os dois primeiros versos e o hemistíquio no v.12, a partir de onde começa a oração infinitiva subordinada a *dicar*, um *curriculum operis* do poeta. As adverbiais citam seu local do nascimento e restringem-se à região da Apúlia, com seu *rex* lendário e módicos recursos – do melhor elemento!²² – para enfatizar o orgulho horaciano por suas raízes simples (cf. Serm. I.6 v. 46ss.). O topos dos conterrâneos provincianos que se orgulham dos feitos de um filho ilustre no grande centro aparece em muitos outros poetas (*Prop.* IV, 1, vv. 63ss.; *Ov. Amores.* III, 15, vv. 7ss.; *Marc.* I, 61, vv. 1ss.), mas aqui parece ser enfatizado o princípio da simplicidade, que rege o poeta que não troca a tranquilidade de sua Vila Sabina por riquezas preocupantes²³ ou recusa panos persas.²⁴ O poeta *simplex munditiis*²⁵ é aqui coroado com o que o torna *ex humili potens*, ressaltado nas locativas anteriores. O grande feito expresso no v.13 termina por filiá-lo a todo o contínuo representado pela tradição helênica na relação entre as duas línguas civilizacionais, francas, no máximo de seu esplendor literário já secularmente consolidado no caso do grego, e em seu pleno vigor no caso do latim. Trazer para metros latinos o poema eólico é a forma de o poeta se incluir no mais elevado meio que há para alcançar a vida póstuma e atingir a eternidade, a tradição literária.

Finalmente, o último período. Uma oração a Melpômene com o pedido bastante razoável após toda a intrincada eloquência construídas nos *operosa carmina*²⁶ de um poeta menor (*parvus*) esposada nos três primeiros livros de

²¹ Fraenkel, 1957, p. 304.

²² Pind. Ol.I v1. ἄριστον μὲν ὕδωρ...

²³ III.1 v47f.

²⁴ I.28.

²⁵ I.5 v.5.

²⁶ IV, 2.

odes. Dois imperativos coroam o conjunto da obra com a ambígua piedade do vate ao dar seu êxito ao poder da musa, que, ainda que não haja um pronome possessivo explicitando *superbiam*, é a que deve se orgulhar, e com o pedido do prêmio que lhe cabe, os louros do vencedor. A imagem continua a noção da filiação à tradição. O poeta é coroado como um vencedor pítico, um homem que cumpriu com os grandes desafios impostos e é digno de receber os louros de Apolo, como o Píndaro de IV, 2, v.9. Todavia ao contrário deste, Horácio se insere na linha da fama por seu próprio modo. A força da natureza, o rio imenso que transborda suas margens que é Píndaro não pode ser emulado por seus próprios meios. Fazer isso seria tornar-se Ícaro, o homem que só vive postumamente pelo fracasso que o matou e não desperta a atenção de ninguém nem em seu momento mais importante, como no quadro *Paisagem com a Queda de Ícaro* de Brueghel:²⁷ “o agricultor deve ter ouvido o impacto, o grito abandonado, mas para ele não era um fracasso que importasse...”²⁸ Horácio foge a esse fracasso justamente por sua alegada simplicidade. Prefere a ser um cisne de Dirce (*Dircaem cycnum*), que levado pelos muitos ventos voa ao topo das nuvens, uma abelha que colhe seu material do agradável, simples, tomilho para seu laborioso produto. Pela recusa à elevação, ao opulento, ao épico por excelência, em nome do tênue, simples e lírico demonstrada por exemplo em I.6, I.7, I.38 etc., o poeta adquire a grandeza do exemplo por uma proferida simplicidade sempre contraditória com sua verdadeira prática. O fato de descaradamente imitar o estilo pindárico no momento em que aconselha o poeta épico Iulo com respeito aos perigos de fazê-lo é o mais claro indício dessa antinomia poética. Horácio, portanto, por compor sua obra no anteparo da simplicidade pode ser o poeta das odes romanas ao mesmo tempo em que é o poeta “*das lutas de meninos e meninas com as unhas aparadas*”²⁹. O monumento está erguido. Para sempre. Ele é, em suma, composto de: uma comparação de grandeza e perenidade (1-2), um *atestado de perenidade frente ao mundo e ao tempo* (3-5), um *atestado de imortalidade autoral* paralelo à vida de uma estrutura maior (6-9), uma fórmula de *glória pelo feito* com indicações geográficas (10-14), uma invocação à musa. Eis um esboço da estrutura geral do poema que pode ser útil para olharmos para sua vida póstuma.

III

A continuidade da *urbs aeterna* se deu em sua transferência para o leste, como se sabe, na cidade de Constantino. Por mais mil anos após a deposição

²⁷ Hamilton, 2002.

²⁸ ‘...the ploughman / may have heard the splash, the forsaken cry, / but for him it was not an important failure...’ Auden W.H., 1966. p. 123.

²⁹ I, 6, vv.17ss.

de Rômulo Augusto por Odoacro em 476, Roma continuaria vivendo lá com maior ou menor força político-militar, mas sempre como um astro irradiando uma cultura que já não era mais latina, nem itálica, nem pagã, mas que se tinha como a continuidade do grande Império. A chama da vestal foi substituída por outros símbolos e a alma do estado precisou ser animada segundo as novas concepções religiosas. O cristianismo oriental cumpriu com esse papel e as missões apostólicas que apoiou formaram o caráter civilizacional de muitos povos. Em 852 o príncipe da Grã-Morávia, Rastislav, solicitou ao imperador Miguel III o envio de pregadores para suas terras com o fim de evangelizar seus súditos eslavos em sua própria língua. Prontamente Miguel enviou um de seus mais talentosos clérigos, Constantino; mais tarde, ao assumir votos monásticos no leito de morte, Cirilo, que levou consigo seu irmão Metódio como assistente. A criação dos alfabetos glagolítico e cirílico e a unificação da língua eslava sob um dialeto provavelmente falado na província da Macedônia, que hoje se conhece por eslavônico eclesiástico antigo, lançou as bases de uma dita civilização eslava. Seu desenvolvimento se deu ao redor dos diferentes polos de poder e das diferentes configurações territoriais, étnicas e linguísticas que tomou entre os sécs. IX e XVII. Pouco após chegarem à Morávia, os irmãos enfrentaram dificuldades com os frequentes choques com representantes da igreja latina, foram acusados, tiveram de viajar a Roma para se justificarem e lá o papa Adriano II acabou por dar-lhes a bênção de pregarem na nova língua. Cirilo faleceria pouco depois. Após a morte de Metódio em 855, os discípulos dos irmãos foram expulsos da Morávia, indo em sua maioria para a Bulgária, na corte do imperador Simeão, onde o eslavônico demonstrou seu primeiro grande florescimento. As escrituras foram integralmente copiadas, assim como grande parte das obras da patrística grega. A região fora cristianizada.

Enquanto isso, cerca de 800 quilômetros a nordeste, uma importante fortaleza estrategicamente postada à beira do rio Dniépr, acabava de ser conquistada por um guerreiro de ascendência escandinava, cujo antecessor, o lendário Riúrik, teria tomado uma boa parcela da região em que hoje está São Petersburgo. O homem era Oliég, o Áugure, e a cidade, Kiev. A transferência do poder da fortificação chamada Nôvgorod para a nova capital marcou o início do primeiro reino dos eslavos orientais e dela fez “a mãe de todas as cidades russas”. Kiev gradualmente se tornou a cidade mais importante do aglomerado de fortificações distribuídas pelos rios da região encabeçando um principado sobre outros príncipes que o reconheciam como um *primus inter pares*. Em 988 o primeiro de uma sucessão de monarcas intitulados “Grande”, o Grão-Príncipe de Kiev Vladimir converte a nação ao cristianismo e abre as portas para o influxo cultural que o ato acarretaria. A nova religião foi prontamente aceita e instalou-se com um fervor incomum inclusive para a época. O florescimento cultural se deu, modelado na prática bizantina, sobretudo pelos gêneros da crônica e do sermão. As crônicas *Primeira* e de

Nôvgorod são a maior fonte de informação de que dispomos para o período e impressionam pelo seu estilo e vivacidade. Sermões como o *Sobre a Lei e a Graça* do metropolita Hilarion estão entre as principais peças retóricas legadas em língua eslavônica. Não se esqueça também um grande monumento não eclesíástico e único exemplo de poesia épica original na língua, O *Canto sobre a Campanha de Igor*. Outra manifestação cultural herdada por Bizâncio e superada de modo a se tornar uma das principais formas de arte nacionais foi o Ícone Sagrado. Nomes que viriam mais tarde como Teófanos, o Grego e seu discípulo Andrei Rublióv levaram a arte a um estado de perfeição nunca mais igualado. Kiev, com suas cúpulas douradas, seu esplendor transposto da “segunda Roma” representado em sua própria Santa Sofia, catedral construída no séc. XI e uma das maiores obras arquitetônicas de toda a Rus, foi uma das mais belas de seu tempo. Mas Kiev não duraria por muito mais. As lutas internas entre outros principados subordinados no início do século X enfraqueceram o poder da cidade até ela levar seu golpe final. Em 1240 a cidade seria saqueada pelo implacável império mongol, sob cujo jugo toda a nação ficaria por duzentos anos.

Mais ao norte, outro entreposto militar/comercial ainda irrelevante na Rus de Kiev construído à margem de um tributário do rio Oká, por sua vez tributário do grande Volga, começou a crescer em importância. Moscou era parte do principado de Vladímir-Súzdal, então subordinado à Horda de Ouro, uma das posteriores divisões do breve Império Mongol. Já antes do definitivo domínio mongol o poder havia sido transferido para o principado, que com a invasão também foi saqueado e tornado vassalo logo após. Moscou foi gradualmente ganhando importância até se tornar a sede do principado de Vladimir. Em 1325, o então metropolita de Kiev, Piôtr, transfere sua residência para a cidade e com isso a própria sede do bispado. Moscou ganhava em poder espiritual e temporal na medida em que sua posição estratégica entre as principais vias fluviais de toda a região garantiam-lhe um comércio pujante e um enriquecimento pleno. Em 1380, o Grão-Príncipe de Moscou, Dmitri Donskói, (do rio Don) sacode pela primeira vez o jugo mongol ao vencer a batalha de Kulíkov e, cerca de um século depois, ao se libertar definitivamente dele, Moscou assumirá a posição incontestada de centro de poder da nova Rus. O passar dos anos verá seu poder crescer à medida que se concentra nas mãos do Grão-Príncipe. Ivan III, o Grande (1440-1505) tornou mais coesa a união de terras russas tendo a cidade como centro, livrou-se definitivamente do domínio mongol e lançou as bases do moderno estado russo, sendo, com isso, o primeiro monarca do qual um relativamente novo na região poder absoluto emanaria. Casou-se com a filha do último imperador bizantino, Zoé, (Sofia ao converter-se), sendo coroado com esplendor digno dele, dividiu as terras do reino entre seus filhos nomeando-os cogovernantes, construiu o atual Kremlin de Moscou, passou a cada vez mais a governar sem a opinião de seus nobres e

a usar o título *samodiérzhets*, calque para αὐτοκράτορ, autocrata. Com ele, a Rus se tornaria Rússia. Dez anos antes de assumir o trono em 1462, O Sultão Mehmed II conquistara Constantinopla, pondo fim aos mil anos da segunda encarnação da cidade eterna. Roma mais uma vez caíra e seu legado teria de mais uma vez ser resgatado.

É famosa a afirmação de um monge de Pskov, Filofei, endereçada ao Grão-Príncipe Vassíli III:

A igreja da velha Roma caiu por conta da heresia Apolinária³⁰; os portões da Segunda Roma, a cidade de Constantino, foram destruídos pelas achas e machado dos netos de Agar; mas a Igreja atual da Terceira, Nova Roma de seu reinado (tsartsvo) soberano (...) brilha pelo universo mais resplandecente que o sol. (...) És o único monarca (tsar) de todos os Cristãos em todo o universo (...) **Pois duas Romas caíram, mas a terceira está de pé e uma quarta não haverá.**³¹

A ideia de uma terceira Roma já havia começado a dar mostras na Moscou do séc. XV. Referir-se ao Grão-Príncipe como Tsar (*Caesar*) popularizou-se no reinado de Ivan III, que comumente assinava suas cartas a embaixadores estrangeiros com o título, após seu casamento com a filha do Tsar Bizantino. A carta de Filofei ao filho de Ivan, Vassíli, mostra já o pleno uso do termo para se referir ao monarca, mas ainda não era um título oficial. Quem o faria seria o herdeiro de Vassíli e um dos mais famosos monarcas russos, Ivan IV, o Terrível. Ele foi também um dos mais importantes da história do país e os acontecimentos de seu reinado e imediatamente após sua morte foram decisivos para o destino da Rússia. Em 1547, pela primeira vez um Grão-Príncipe seria coroado com o título *Tsar de Todas as Rússias* dando assim a mensagem de que seu poder agora, mais que nunca, seria absoluto, assim como o do tsar de Bizâncio. As medidas que tomara para a consolidação deste viu seu reinado entrar em um período de terror para qualquer um que ousasse desafia-lo, principalmente se se tratasse de representantes da nobreza. A criação da *Opríchnina*, uma espécie de brutal polícia secreta a serviço direto do monarca e o saque de Nôvgorod foram talvez os exemplos mais eloquentes disso. Foi durante seu reinado que a nação se expandiu a proporções geográficas mais próximas do que se entende por Rússia hoje, quando foram conquistados os Khanatos de Kazan e Astrakhan, tornando o reinado em um império multiétnico, mais próximo do que representava Bizâncio. Foram anos em que o comércio se expandiu com a

³⁰ O trecho se refere a um dos pontos em disputa que levaram ao Cisma do Oriente de 1054, quanto ao uso de pão ázimo ou levedado. A adoção pela igreja ocidental de pão ázimo foi considerada herética pela igreja oriental, pois pão com levedo simbolizaria a natureza humana em que o verbo divino se encarnaria. Junto com outras questões, como a adição do *filioque* no credo, marcando a procedência do Espírito Santo também do Filho e não apenas do Pai, deu-se a ruptura.

³¹ Traduzido de <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5105>

abertura do porto no mar branco de Arkhângelsk e uma troca frequente com a Inglaterra de Elizabeth I. É neste período também que se funda a primeira casa de imprensa russa (1553), que, apesar de uma produção módica pelo seu primeiro século, produziu textos importantes como a primeira gramática do eslavônico de Melêti Smotritski. O reino viu mudanças importantes na medida que o poder se centralizava na figura do soberano e assim continuaria pelo decorrer da sua história. Entretanto Ivan, em um acesso de fúria, acabou por matar seu herdeiro, e, a partir disso, uma grave crise sucessória se desdobrou após sua morte em 1584. Os anos que se seguiram, principalmente a partir do início do séc. XVII, foram anos de uma espécie de guerra civil chamada *tempos turvos* (смутное время – *smútnoe vrêmia*). O fim desta era se deu com a coroação do novo tsar, de uma nova dinastia provinda da esposa de Ivan IV, Mikhail Românov em 1613. A dinastia reinou por mais três séculos até Nicolau II abdicar na revolução de fevereiro de 1917. O século 17 transcorreu com alguns acontecimentos bastante relevantes para o reino, como o Cisma da Igreja Russa (*raskol*), causado pelas reformas do patriarca Nikon, mas isso não nos compete aqui. Mais importante é o futuro governante que nasceria do Tsar Alexei Românov, em 1672, Pedro.

Em 1682, ano em que deveria assumir o trono, a situação do menino era bastante incerta. Morto o Tsar Fiódor III, seu irmão por parte de pai, a sucessão recairia diretamente sobre seu irmão mais velho também por parte de pai, Ivan, que não tinha condições de governar, por não ser “mentalmente apto”. Não dispostos a ter outro tsar debilitado por doença, como fora o predecessor, o nome de Pedro veio à tona. Ele era filho da segunda esposa de Alexei, Natália Narýshkina, o que causava uma disputa política entre sua família e a da esposa anterior, Maria Miloslávskaja. Pedro foi inicialmente escolhido, mas diversas intrigas de membros da família Miloslávski fizeram com que o corpo de guarda fundado um século antes por Ivan IV, os *striéltsy* (atiradores), se revoltassem em uma das mais sangrentas insurreições do reino e demandassem uma coroação dupla dos dois irmãos. Pedro I e Ivan V foram assim coroados tsares sob a regência de sua conservadora e ardilosa irmã Sofia Alexêievna. Pedro cresceu e não demorou até tomar para si o poder factualmente nas mãos de sua irmã. Quando foi coroado, após um vencer definitivamente um conflito com Sofia, Pedro não tinha a intenção de manter a velha ordem e, sempre olhando para o oeste, embarcou no que foi chamada a Grande Embaixada. Através dela, passou alguns anos na Alemanha, na Inglaterra e na Holanda, onde aprendeu o ofício de construtor de barcos, teve contato com a mais avançada ciência da época, coletando o que havia de mais novo em tecnologia, e contratou uma casa editorial que ajudaria a realizar o plano de reformar o alfabeto. Pedro voltou à Rússia três anos depois, às pressas, após uma nova e última revolta dos *striéltsy*. A supressão definitiva desse velho corpo de guarda foi mais uma demonstração da força do novo exército, que bateria dez anos depois, na batalha de Poltava,

a talvez maior máquina militar da Europa no momento, o Império Sueco de Carlos XII. As reformas no exército, marinha, administração pública e a nova capital formam parte do legado deixado por Pedro, o Grande, mas foi na cultura e em todas as concepções político-ideológicas associadas a ela que as mudanças foram mais radicais.

Em 22 de Outubro de 1721, deu-se a celebração do fim oficial da Grande Guerra do Norte, quando o gênio militar Carlos XII perdeu sua vida na tentativa de reconstruir seu exército quase que completamente aniquilado dez anos antes em Poltava. As celebrações se deram como nunca antes na Rússia. Fogos de artifício, alegorias da mitologia greco-romana, mascaradas, banquetes suntuosos deram o tom da festa, mas a cerimônia oficial dois dias antes fora mais significativa. O Senado Russo, órgão criado por Pedro em 1711 para que governasse em sua ausência, propôs que aceitasse três títulos em uma língua pouco usada na Rússia de então, nunca antes em cerimônias oficiais, o que dirá em títulos nobiliárquicos. O Царь Пётр Первый, Алексеевич (*Tsar Piôtr Perviy, Aleksêievitch*) tornara-se *Imperator Petrus Primus, Magnus*. Além disso, o principal, digamos, ideólogo da soberania petrina, o monge Feofan Prokopóvitch, ex-professor da “ocidental” academia de Kiev, versado em nomes como Tomás de Aquino, Bacon, Erasmo, Bossuet, Grotius, publica no mesmo ano seu *Regulamento Espiritual*, documento que definitivamente justificava a soberania do Imperador sobre a igreja russa pela instituição do Santo Sínodo, na prática transformando-a em um órgão burocrático do Estado, supervisionado por um *Ober-prokurator* laico, como um ministro para assuntos eclesiásticos. Nele Prokopóvitch nomeia o Tsar como um continuador dos imperadores romanos e lhe dá o título do principal posto da religião romana, assumido por Augusto ao consolidar seu poder: *Pontifex Maximus* de todas as igrejas e grupos religiosos cristãos ou não de seu império. O Tsarado (Tsarstvo) da Rússia se transformava no Império Russo. A Terceira Roma voltava a ser Primeira e seus futuros poetas escreveriam de acordo.

IV.a

Em 1741, Lomonóssov retorna de sua estada na Alemanha, para onde fora enviado por intermédio da Academia de Ciências, onde estudou sob o olhar de nomes como o iluminista Christian Wolff e teve pleno apoio para crescer em sua insaciável sede de saber, e onde teve sua fundação literária lançada através de todas as leituras que Gottsched, Boileau, Scaliger, Fénelon ensejavam. Lá foi onde recebera o final de sua formação nas letras clássicas, que se refletiria mais tarde em sua Gramática, suas retóricas, suas reflexões filológicas fundamentais no estabelecimento teórico da língua, seu corpus tradutológico, seus discursos solenes, sua poesia. A tradução da ode III.30, foi

composta em 1747, quando, já consolidado professor adjunto da Academia de Ciências e poeta da corte, escreve, por pedido da instituição, *O Breve Guia para Eloquência. Livro Primeiro, que Contém a Retórica, Mostrando as Regras Gerais de toda a Eloquência, ou seja, Oratória e Poesia, Composta para o Uso de todo Amante das Ciências das Letras*. Pode-se dizer que esta obra é um desenvolvimento com relação ao breve tratado que escrevera em 1744 e que se dizia parte de um empreendimento maior não terminado contendo três livros, dos quais o segundo detalharia melhor a composição em prosa e o terceiro, em versos. A obra é uma retórica ao estilo classicista, próximas das de Gottsched, e foi possivelmente o manual mais influente na Rússia pelo decorrer dos séculos XVIII e XIX.³² Uma coisa que chama à atenção em sua composição são os exemplos, quase sempre tirados de modelos gregos ou latinos, como Homero, Demóstenes, Cícero, Sêneca etc., todos traduzidos pelo autor, segundo suas próprias propostas tradutológicas e seu conhecido domínio sobre o latim e, ainda que um pouco menos, do grego.³³ A obra é dividida em três partes principais: invenção (изобретение, *izobretênie*), disposição (разположение, *razpolojênie*), e ornamentação (украшение, *ukrashênie*), subdividindo-se depois nos detalhes de cada uma delas. A parte da disposição (§249 - fim) contém as prescrições decorrentes da definição de “*a união de ideias inventadas em uma ordem adequada*”, sendo uma das seções, o capítulo 3 (§266 - §275), dedicada ao estudo do silogismo retórico, ou à *disposição por silogismo*. O entimema é definido como *o silogismo incompleto e complexo, que se constitui de uma única premissa, a que se junta uma consequência de algum lugar retórico (...) que se juntam em uma conclusão*.³⁴ Como exemplo ilustrando um tipo de silogismo está a ode III.30, traduzida por ele.

Ela ilustra o seguinte argumento (§268): *Eu fundei um sinal imortal com a própria glória pelo fato de ter sido o primeiro a compor na Itália as odes que escreveu o eólico Alceu, portanto, minha musa deve coroar-me com os louros*. A construção do poema como um silogismo é colocada da seguinte maneira:

Premissa:

*Eu uma marca de imortalidade a mim erigi,
Mais alto que as pirâmides, mais firme que o bronze,
Que o revoltado Aquilão corromper não pode,
Nem a profusão de séculos, nem a mordaz antiguidade.
De todo não morrerei, mas a morte deixará*

Grandiosa parte minha quando a vida eu terminar.
Eu crescerei a toda parte em glória,

³² Barânskaia, 1948.

³³ Lotman, 1958, pp. 460-462.

³⁴ Lomonosov. PSS, Tom 7, pp. 311ss.

Enquanto a grande Roma sujeitar ao mundo.
 Consequência:
 Onde em céleres fervilha ondas o Aufido
 Onde Dauno reinou sobre a gente simples,
 A pátria minha de calar-se não haverá
 Que a mim a estirpe ignota não foi obstáculo
 Para que trouxesse à Itália os versos eólicos
 E primeiro fosse a soar a lira Alcaica.
 Conclusão:
 Orgulha-te do probo préstimo, ó Musa,
 E coroa(-me) a cabeça com os délficos louros.

A ode, portanto, é um entre centenas de exemplos arrolados para ilustrar os respectivos pontos de análise, mas é uma das poucas traduções dentro da Retórica que se encontram integrais. Dessa forma ela se apresenta como um dos mais relevantes exemplos, dentro da obra, que ensejam algumas reflexões sobre as concepções tradutológicas de Lomonósov.

A tradução foi feita em pentâmetros iâmbicos, sem rima, sem alternância entre masculinas e femininas no final de cada verso. O uso do metro, que ao final conta com dez sílabas possui duas a menos que o original, atenuando um pouco a marcada subdivisão em hemistíquios do original. A tradução em si não mostra muitos fatos extraordinários, mas alguns detalhes saltam aos olhos. A primeira coisa é o uso logo no verso 1 da palavra *senal*, знак (*znak*), para traduzir *monumentum*. A palavra não tem nenhuma relação etimológica,³⁵ ou é semanticamente a mais apropriada para traduzi-la, uma vez que, como se verá, ПАМЯТНИК (*pâmiatnik*) será a adotada não apenas nos textos abordados aqui, mas também na grande maioria das traduções e emulações que foram feitas pelo decorrer dos três séculos posteriores. Parece que o uso da palavra foi feito para ressaltar o exemplo com seu caráter silogístico, uma vez que *senal*, marca, insígnia, emblema, marco,³⁶ remetem melhor ao caráter de premissa que Lomonósov quis ressaltar como sendo próprio do primeiro período do poema. A escolha pode ter vindo *metri gratia* também, mas é certamente uma causa secundária e insuficiente. De qualquer forma é um uso curioso que remete mais a uma noção geral e abstrata do que uma imagem concreta que se substancializa na comparação com monumentos de pedra ou bronze. Poder-se-ia dizer que há uma mudança de uma construção fanopeica para um logopeica, segundo a terminologia de Pound, o que, repetindo, ressalta o

³⁵ A palavra parte da raiz proto-indoeuropeia **ǵneh₂s*, que dará gr. γινώσκω, lat. nosco e cognosco, scr. jñatá- etc.

³⁶ Cf. Voinova, Starets (1975) pg. 244. O *Lexicon Paleoslovenico-Graeco-Latinum* (Miklosich, 1862-65) na entrada para ‘знакъ’ dá a tradução *signum*, complementado por οἰκεῖος, *familiaris*, o que não diz respeito aqui.

caráter silogístico de exemplo, não tratando a tradução como um poema em si, mas fazendo-a servir a um fim diverso.

A tradução transcorre sem maiores problemas até os versos 7-8:

Eu crescerei a toda parte em glória,
Enquanto a grande Roma sujeitar o mundo.

Aqui, a imagem da vestal subindo ao capitólio com o pontífice desaparece em favor de um verso mais prosaico e generalizante, a simples afirmação da sujeição do mundo a Roma. O comentário às obras completas³⁷ diz que foi “um desvio deliberado para evitar o estranhamento causado pela pouco conhecida imagem do sacerdote conduzindo ao Capitólio a calada virgem”, mas é de se perguntar por que, após tantas referências a tantos autores greco-latinos com tantas imagens a princípio não familiares ao incipiente público leitor de então, e no próprio poema as referências a Dauno e o Áufido, certamente mais obscuras, justamente aqui a imagem foi abolida atenuando o verso. Seria porque a imagem não se prestaria mais a um símbolo da imortalidade de Roma, agora (há pelo menos mil e quinhentos anos) expressa em outros símbolos, instituições, referências sociais e alegorias, principalmente no conceito de *translatio imperii* que foi central nas consolidações das monarquias ocidentais modernas e, como vimos, no decorrer da história da Rússia desde que Bizâncio começou a por ela ser suplantada? Essa pode ser uma maneira de corrigir o *understatement* horaciano mediante uma expressão mais neutra, menos ousada e, portanto, mais garantida. É algo que, ainda que atenue o poema como um todo, curiosamente lhe dará um caráter mais perene e mais eficiente não apenas para servir de exemplo a seu fim específico segundo um manual de retórica, mas para servir de modelo para poetas que possivelmente poderiam usar esta peça para seus próprios fins. Como vimos, tais poetas não faltaram e, a partir deste modelo criaram seus perenes monumentos.

Os vv. 11 e 12 também apresentam algumas modificações. O que Horácio expressou em apenas uma proposição em um pouco mais de um hemistíquio em *Dicar (...) ex humili potens...* Lomonóssov usa dois versos como paráfrase à afirmação horaciana evitando assim a posição parentética das adverbiais locativas e, mais uma vez, retirando a ousadia do original, dando à tradução uma neutralidade prosaica:

A pátria minha de calar-se não haverá
Que a mim a estirpe ignota não foi obstáculo

A posição da tradução como exemplo a um silogismo pode também ser a causa dessa opção, de modo a facilitar o argumento e desnudar o modelo,

³⁷ PSS, Tom 7, pp. 838.

a fórmula em que está escrita a ode. A invocação final mantém-se fiel com a pequena diferença de que a tradução traz um grau ligeiramente maior de ambiguidade, já que ao dizer “Orgulha-te do probo préstimo, ó Musa, E coroa(-me) a cabeça com os délficos louros”, o polímata omite o pronome *mihi*, que indica diretamente a cabeça do poeta, o que muda o ambivalente tom horaciano de honra à musa ao mesmo tempo que honra a si próprio. Aqui, a própria musa pode estar coroadando-se, diminuindo a participação do poeta.

Tal poema, portanto, deve receber o nome de tradução. Entretanto, visto que ele foi composto para um propósito específico, visando a ilustração de um conceito retórico/científico, o rétor pode ter-se visto na necessidade de fazer algumas modificações de modo a facilitar a exposição conceitual. Ou ele, em sua concepção tradutológica, condizente com os preceitos praticados na Europa do XVI, XVII e XVIII, não procurou fazer uma tradução estrita, o mais colada ao original possível, mas uma tradução literária, flexível, portanto, que se adequasse mais ao gosto do público a quem escrevia, a sua própria cosmovisão literária e ao conjunto da sociedade na qual estava inserido, principalmente em se tratando de refletir certas posições ideológicas que a afirmassem. Esta composição é, portanto, mais próxima do extremo da tradução no espectro composicional. Não há dúvida de que ela deva ser considerada propriamente uma tradução, mas seus pequenos desvios nos chamam a atenção de que uma tradução literária não é, não pode e não deve ser uma tradução que pretenda oferecer uma mera “função de transmissão” preocupada apenas com a comunicação interlinguística perdendo o “essencial” de uma obra de arte.

Note-se aqui apenas uma última comparação. O poema pode ser classificado retoricamente como uma σφραγίς (*sfrágis*), isto é, um selo, sinete, colocado ao fim de um conjunto de obras a fim de fechá-lo, selá-lo. O conceito lembra um gênero similar, em que Lomonósov produziu boa parte de sua obra, o надпись (*nádpis*), como calque, *sobrescrito*, traduzido por *inscrição*. Ele serviu muito nas performances de apresentação de iluminuras em que uma imagem geralmente do monarca representado em alegoria (por exemplo, a Imperatriz Elizabete caracterizada como Minerva) era apresentada em ocasião solene seguida da leitura de um poema breve de não mais de oito versos e, não raro, fogos de artifício e banquetes. O poeta compôs alguns também com o fim de serem afixados a estátuas, como um complemento a verbal à escultura. Este é o caso da *Inscrição* à Estátua de Pedro, o Grande, composta inicialmente talvez para integrar uma estátua equestre do Imperador no Castelo do Engenheiro, atual Castelo de São Miguel em São Petersburgo. O projeto não se concretizou mas o poema ficou:

Eis o talhado busto de um herói sapiente,
que por amor à Rússia, inesgotavelmente,
na mais baixa patente sempre serviu reinando,
firmou suas leis com o próprio exemplo demonstrando.

Nascido ao cetro, nunca à labuta ausência,
 Velou o poder monarca e deu-nos a ciência.
 Quando a cidade fez, portou da guerra os fardos,
 a outras terras foi, singrou os mares pardos,
 artistas reuniu, instruiu seus guerreiros,
 oponentes venceu internos e estrangeiros.
 Enfim, eis Pedro, Pai da Pátria, ó multidões,
 como um deus sobre a terra a Rússia o glorifica,
 e o quanto o fogo frente a imagem intensifica,
 é quanto a ele devem nossos corações.³⁸

O poema é um louvor ao novo César construído de uma maneira tópica comum às outras inscrições, mas que em último caso remetem ao epigrama helenístico antigo. Ressalte-se que Lomonóssov também compôs poemas nomeados epigramas, mas a distinção básica entre uma inscrição e um epigrama era o caráter irônico e viperino do último, normalmente endereçado como ataque a alguém. A inscrição tinha um caráter panegírico, solene, quase sempre endereçado a um monarca. A primeira diferença para o selo colocado por Horácio em seu livro é óbvia; ele é endereçado ao louvor próprio. A estrutura do poema também muito difere a não ser se considerarmos sua estrutura básica dividida em duas partes a afirmação da *glória pelo mérito* e a conclusão amplificada pela enumeração anterior. Não são, portanto, poemas intrinsecamente comparáveis. Mas a leitura desta inscrição traz à mente um dos traços principais da poética lomonossoviana: o louvor patriótico inspirado nas figuras da nova monarquia russa gravando monumentos mais perenes que o bronze, não (explicitamente) em louvor de si próprio, mas em louvor do Estado incipiente na fronteira da Europa com a Ásia em que a primeira Roma mais uma vez se encarnou. O papel de Lomonóssov é o de formador no Império Russo de todos os cientistas, engenheiros, homens de estado e poetas. Seu Sinal é a formação destes.

IV.b

O poema de Derjávín, Памятник (*Pâmiatnik, Monumento*) é o próximo marco estabelecido na vida posterior do monumento de Horácio.

³⁸ Се образ изваян премудрого героя, / Что, ради подданных лишив себя покоя,
 / Последний принял чин и царствуя служил, / Свои законы сам примером утвердил,
 / Рожденны к скипетру, простер в работу руки, / Монаршу власть скрывал, чтоб нам
 открыть науки. / Когда он строил град, сносил труды в войнах, / В землях далеких
 был и странствовал в морях, / Художников собирал и обучал солдатом, / Домашних
 побеждал и внешних сопостатов; / И словом, се есть Петр, отечества Отец; / Земное
 божество Россия почитает, / И столько олтареи пред зраком сим пылает, / Коль много
 есть ему обязанных сердец.

Foi publicado inicialmente em 1795 em um suplemento literário do jornal *Notícias de Moscou* (Московские ведомости – *moskóvskie viédomosti*), sob o título de À Musa. Imitação de Horácio, e posteriormente incluído em dois volumes de poemas reunidos de 1798 e 1808, respectivamente, sendo o último poema das duas coleções.³⁹ Derjávín morre em 1816. Em 1795 sua carreira ainda amadurecia.

O poema divide-se em cinco quartetos contendo hexâmetros iâmbicos, geralmente associados a inscrições e outros poemas curtos de louvor. O esquema engendra um verso dodecassilábico pareando-o com o número de sílabas da III.30. Aqui há o uso de rimas tradicional da versificação lomonossoviana,⁴⁰ levando-se em conta a alternância entre masculinas e femininas, de modo a apresentar um esquema aBaB(...). Há, assim, uma maior restrição formal se se falar de uma tradução propriamente dita, mas o poema não é mais uma tradução. A bem da verdade a primeira estrofe é. A abertura é basicamente idêntica em todos os elementos estilísticos: um monumento mais perene que o bronze, mais alto que pirâmides, que o tempo e o vento não destruirão. Há, como em qualquer tradução literária, acréscimos e omissões, como no v.1, em que o monumento é qualificado como чудесный, вечный (*tchudèsnyi, vétchnyi* – “maravilhoso”, “eterno”), não presente no horaciano, de modo a privilegiar a rima no v.3 com o outro adjetivo masculino, быстротечный (*bystrotétchnyi* – “que flui rápido”, “célere”, “taquirrécico”, com o perdão). A intervenção acondiciona a imagem do bronze (vertido em *metal*) no verso seguinte oposto simetricamente às pirâmides marcando o verso com uma cesura masculina. Os dois próximos versos,

*Nem turbilhão nem tempestade há de o quebrar, célere,
E o voar dos tempos não o destruirá,*

forçam o acondicionamento de três e o v.3 precisa incluir na cesura todo o conteúdo do original, o hemistíquio seguinte (*possit diruere aut...*), mudando com isso o adjetivo original: *impotens* por быстротечный. O resultado desse adjetivo qualificando turbilhão e tempestade é que ele, na verdade, se aplicaria muito melhor ao sintagma seguinte, pois a palavra *bystrotiétchnyi* é geralmente associada à passagem do tempo. Dessa forma a eloquente abertura da ode horaciana, com sua fluência desaguando na exuberante *innumerabilis / annorum series et fuga temporum*, é posta na junção de dois versos por uma palavra que se refere gramaticalmente aos substantivos anteriores, é semanticamente mais próxima do sucessor, a catacrese *voar dos ventos*, e significa justamente “que flui rápido”. A engenhosa união semântica paga a menção ao Aquilão, perdem-se

³⁹ Aleksiêv, 1967. Pg. 252.

⁴⁰ Como exposto em sua Carta sobre as Regras de Versificação Russa.

a fluência e as assombrosas imagens sintáticas do original, mas o verso é de qualquer forma muito bom, com ótimas aliterações no primeiro hemistíquio, em um sistema de versificação cada vez mais consolidado.

Mas da segunda estrofe já não se pode dizer que lemos uma tradução. Contém o atestado de imortalidade autoral paralelo à longevidade de uma instância superior, expresso de forma semelhante ao da III.30. Começa com uma interjeição *Tak* (“assim”, “eis aí”, “então”, “pois bem”), marcando já a estrofe com uma diferença contundente para com o original, mas se desenvolve seguindo *pari passu* o mesmo modelo da tópica:

Sim! Todo não hei de morrer, mas grande parte minha,
Do podre escapada, pela morte viverá,
E a glória minha soerguer-se-á sem fenecer,

Mas é no v.7 que o poema sofre sua metamorfose. É como se fosse um pobre tradutor se convertendo em um *cisne branco* da emulação em sua frente,⁴¹ já que a instância superior que lhe proporciona a vida póstuma é a glória da estirpe eslava. Aqui Derjávín traz para si o poema e assume a própria voz dentro da fórmula de glória pelo feito que se desenvolve nas estrofes 3 e 4. Viverá enquanto o povo eslavo honrado for, principalmente tendo-se em conta esses anos de Catarina II, que eram uma tão grande promessa a toda a nação petrina.

A fórmula se divide na estrofe 3, “glória”, e na estrofe 4, “feito”. Notícia dele correrá por um quadro que se estende por pelo menos oito milhões de km² e tem um sistema fluvial que despeja 11000 m³/s em três mares diferentes. É um giro pela Rússia cis-urálica, catalogando os rios Don, Volga e Nevá e os mares branco e negro, mencionando inumeráveis povos, orgulhando-se no final por sua ascensão à fama. O rio Don, célebre pela batalha de Kulikovo, onde em 1380 o Grão-Príncipe de Moscou Dmítrii Donskoi bateu pela primeira vez a Horda Dourada, é posto ao lado do Nevá, o rio onde, vitorioso em outra grande guerra, Pedro, o Grande erigiu sua *Palmira do Norte*,⁴² a cabeça do Império, após definitivamente conseguir um acesso ao mar cobijado havia pelo menos duzentos anos, ao ter vencido uma guerra não menos gloriosa, e o maior rio de toda a Europa em que um afluente de um afluente guarda a sempre presente Terceira Roma. Note-se também a imagem no segundo hemistíquio:

Onde Volga, Don, Nevá, do Rifeu despeja(m) o Ural

O monte Rifeu é mencionado por diversas fontes gregas e latinas, nunca com uma localização precisa. Apolônio de Rodes⁴³ o coloca como a fonte

⁴¹ II, 20, vv. 9ss.

⁴² Cf. Wes, 1993.

⁴³ IV, 286-287

do Danúbio, Aristóteles⁴⁴ o menciona como a terra dos Citas, Ptolomeu⁴⁵ em algum lugar na Sarmátia. De qualquer modo, é um lugar historicamente associado à região, principalmente aos Citas, que, sobretudo no decorrer do séc. XIX, foram bastante associados aos russos.⁴⁶

Há um elemento de ligação entre antiguidade e presente com a presença do chamado *sublime imperial*, onde através de operações retóricas como a amplificação, multiplicidade conceitual, desordem lírica, chega-se a um louvor digno da grandeza do reino a ser louvado.⁴⁷ A frase, no entanto, é difícil. O verbo *льёт* (*liôt* – “corre”, “escorre”, “flui”) de modo incomum deve ser tomado como transitivo tendo como objeto Ural. Mas o verbo está na 3p.s. e os rios mencionados no nominativo, só podendo ser sujeitos. Assim “do Rifeu o Volga, o Don, o Neva escorre o Ural”, uma construção bastante estranha, mas que pode revelar o monte lendário antigo se revelando na precisão geográfica da menção a um lugar bem determinado com uma gigantesca quantidade de água, o oposto de *o agreste Dauno pobre de águas*, em uma extensão que é o oposto de seu pequeno reino. O poeta tornou-se incluíto entre todos os povos que este grande reino dos eslavos comporta e seu feito foi o da simplicidade.

A quarta estrofe fala do feito:

Pois primeiro fui a ousar no metro russo de conversa
As boas obras de Felítsia proclamar,
Com simples coração conversar sobre Deus
E a verdade aos Tzares com um sorriso dizer.

A poesia de Derjávín certamente destoa da de Lomonóssov, principalmente pela maior elasticidade genérica com relação ao uso dos registros coloquial ou erudito. O polímata define em seu *Sobre a Utilidade dos Livros Eclesiásticos em Língua Russiana*, três gêneros de discurso principais, cada um contendo um grupo de palavras agrupados por sua origem: diretamente do eslavônico e raras no falar, as usadas por toda a população e as não provenientes do eslavônico, geralmente faladas nas camadas sociais baixas. Desses três gêneros advêm três estilos, nos quais todas as obras se distribuirão de acordo com o tipo de composição. Se se trata de uma ode panegírica ou espiritual, o estilo será elevado. Se uma tragédia ou um idílio, o estilo será médio. Se uma comédia ou um epigrama, o estilo será baixo. Lomonóssov explorou os três estilos, ainda que o grosso de sua obra tenha se centrado na composição de odes e inscrições, o mais elevado, portanto. Sua diferença principal para Derjávín consistia em manter uma rigidez conceitual e formal não explorando o que

⁴⁴ *Meteor.*, I, 13, 20.

⁴⁵ III, 5, 5.

⁴⁶ O que culminou no poema ‘Os Citas’ (1917), de Alexander Blok.

⁴⁷ Ram, 1998.

pode haver entre os extremos. Ao lermos “*Felítsia*”, ode escrita em 1782 em louvor de Catarina II, o estilo usado para o louvor já se reflete no próprio fato de o nome da Imperatriz nunca aparecer. O poema transcorre equilibrando-se em louvores a esta quase divindade Felítsia e reflexões filosóficas acerca da brevidade da vida humana e a função de um bom governante, reflexões que já estavam presentes nas odes de Lomonósov, mas que não procuravam variar a elocução, nem foram tão profundas. Derjávín, ao fazer predominar suas composições ditas elevadas no estilo médio, causa uma fusão genérica tornando seus limites mais difusos. Cantar Felítsia é colocado ao lado de louvar a Deus com simples coração, coisa que Derjávín fez muito. Ele tem uma série de orações que rebaixam o estilo das odes espirituais de Lomonósov, dando-lhes a simplicidade de que qualquer pobre coitado necessita na total solidão de sua alma. A ode *Deus*, mais próxima das do polímata em elocução é uma das mais belas e impressionantes reflexões sobre a essência do Absoluto, cantada também sem o uso de eslavonismos em um registro acessível a uma gama maior da população de então. Como bom poeta horaciano, Derjávín é *simplex munditiis*, e tal direcionamento será fundamental para o futuro da poesia russa.

Finalmente, a última estrofe, a invocação à musa. Ao contrário da ode III, 30, em que o poeta demonstra uma ligeira ambivalência em entregar todo seu mérito para a musa, aqui, assim como na tradução de Lomonósov, Derjávín subitamente desaparece e deixa apenas a musa para coroar a si própria com a “aurora da imortalidade”. O recurso aqui dá uma face diferente à noção de imortalidade poética: o poeta se diminui e se descola de sua poesia. A partir do momento em que ele a traz ao mundo, ela terá a vida eterna independentemente de dar a seu criador a vida póstuma, coroada pela aurora sempre nova, sempre relevante, sempre presente de toda a eternidade. E se acontecer de ela ser desprezada o azar é de quem o fizer. O monumento de Derjávín é um digno *résumé* de meio de carreira, em uma trajetória que ainda produziria obras muito importantes. Já o monumento de Púchkin teria uma singela diferença.

IV.c

Ele apresenta quase a mesma estrutura formal do de Derjávín, com versos iâmbicos fechados em um esquema de rimas aBaB(...) e divide-se nas mesmas partes de seus predecessores. Há a afirmação de que ergueu um monumento, um atestado de imortalidade, um atestado de glória pelo feito, um endereçamento à musa. Só que este monumento não pretende ser jamais uma tradução e não mantém uma rigidez formal de modo a distribuir essas partes em posições claras pelo poema. Ele é completamente formado

como uma emulação, consistindo em mais uma obra que atualiza a fórmula horaciana, praticada por dois de seus melhores membros, uma tradição poética que já ia para seus cem anos, em um país que nesse século assistira a um desenvolvimento burocrático, tecnológico e cultural inédito em sua história e, juntamente, estava vendo um descontentamento e insubordinação contra seus autocratas. Púchkin incorpora totalmente o molde horaciano para nos dar seu *résumé*, ecoando apenas à distância, como se fosse uma indicação do andamento em uma partitura musical, o primeiro hemistíquio da III.30, que lhe serve de epígrafe, e os quatro primeiros iambos da obra de Derjávín. O poema não foi publicado em vida, e apenas dez anos depois de sua morte seria descoberto.⁴⁸

O primeiro verso começa idêntico, seguindo os passos de seu antecessor até a oitava sílaba onde os adjetivos masculinos, nominativos, singulares чудесный, вечный, (*tchudêsnyi, vétchnyi* – “maravilhoso”, “eterno”) dão lugar a нерукотворный (*nerukotvôrnyi* – “não trabalhado por mão”, “não manipulado”), também adjetivo, masculino, singular, que privilegiará a rima do v.3 com o adjetivo feminino, instrumental, singular непокорной (*nepokôrnoi* – “(com) indomável”). A explicitação de um monumento intangível por esse adjetivo é contrastada pelo v.2, um verso tão formidável quanto terrível para quem o traduz. O mais literal, na ordem mais prosaica, seria “o caminho do povo a ele não será coberto (pela grama que crescer)”. Com o hipérbato torna-se mais ou menos isto: “A ele a via do vulgo não será coberta”, o que ainda é insatisfatório, mas até aparecer uma palavra em português que traduza melhor o verbo зарасти (*zarasti* – “cobrir por ter crescido sobre”, derivação prefixal do verbo *rasti* – “crescer”, de onde vem растение, *rastênie* – “planta”), com sua imagem implícita da grama crescendo sobre uma via pouco visitada, teremos de nos contentar com o módico “cobrir”. A seguir, o próximo período ocupa os dois próximos versos e aqui vemos a grande diferença formal para com o poema de Derjávín. No quarto verso da estrofe, Púchkin faz como que uma emulação formal da estrofe sáfica, muito usada por Horácio, ainda que não na III.30, com o uso de um tetrâmetro iâmbico finalizando uma sequência de três hexâmetros. O poema em algo não muito comum na poesia russa deixa de ser catástico e passa a ser estrófico, com o preclaro tetrâmetro iâmbico, devidamente mencionado no quarto verso, contraposto ao verso próprio para monumentos e inscrições.⁴⁹ Na primeira estrofe os dois últimos versos são expressos por um período que, ao mesmo tempo em que muda os elementos da fórmula de apresentação do monumento, substitui as pirâmides e o bronze

⁴⁸ Aleksiêev, 1967, pp. 7ss.

⁴⁹ Lembrando que o tetrâmetro iâmbico é o verso por excelência da poesia russa, em que a grande maioria das obras mencionadas aqui foram escritos. É análogo ao nosso decassílabo heroico.

pela Coluna de Alexandre, monumento inaugurado em 1834 para celebrar a vitória de Alexandre I sobre Napoleão. Seu monumento foi, portanto, maior não que um construído no estrangeiro conquistado, pronunciado de forma a ressaltar sua grandeza, estando baseado em uma sociedade que, por conseguinte, será maior. Mas este é um monumento maior que um representando a própria grandeza da pátria sendo até maior que ela mesma, o que lhe causou problemas com o Estado, fazendo com que as primeiras edições trouxessem em vez de *Aleksandrískogo Stolpá, Napoleônskogo Stolpá*.

A segunda estrofe segue com o atestado de imortalidade condicionado pela vida de uma instância maior e, ao contrário dos três poemas anteriores, neste não há *understatement* algum, mas a afirmação mais orgulhosa feita até então. O que condicionará a vida póstuma do poeta não é um símbolo de seu país ou o povo do qual faz parte, mas a vida do *próprio fazer poético*. Enquanto poeta houver, ele estará vivo, pois sua poesia incorpora e transcende qualquer restrição regional ou cultural e o coloca no ápice do que foi produzido nas letras humanas. Ele ergue a cabeça mais alto que a Coluna de Alexandre, indo da Rússia para a totalidade da humanidade. O tom prossegue na terceira estrofe, onde há a fórmula da *glória*, como a Derjávín faz ao explorar a imensidão das terras russas que irão escutá-lo, mas lembremo-nos de que apenas os eslavos o escutarão, já que foi essa a condição de seu atestado de imortalidade, ao passo que Púchkin enfatiza, no quadro da Rus Magna, toda a pletera étnica que a compõe, endereçando a voz a povos de quatro famílias linguísticas que se distribuem por toda a extensão geográfica do país: um finlandês fino-úgrico é posto ao lado do soberbo⁵⁰ eslavo indo-europeu neste lado ocidental, enquanto na outra ponta, um povo ainda caçador-coletor, com uma cosmovisão mais próxima da de um inuit, que salpica todo o território da Sibéria Oriental até o leste da ilha de Sakhalina, a norte do Japão, é posto um herdeiro dos antigos suseranos da Rus, do Grande Khan, cujo império fora até mais extenso do que este Império Russo, um povo túrquico agora incorporado, vivendo na paz de sua estepe. Esta é a extensão da voz de Púchkin, uma voz que se pretende, em russo, mais próxima da língua da verdade, o “imperturbável e silencioso repositório dos segredos mais absolutos, a que o pensamento humano busca”, como quer Benjamin ao dizer da busca de um tradutor como o continuador da vida posterior de uma obra, uma voz que todo escolar russo dos próximos pelo menos 180 anos deve memorizar, uma voz que aguarda traduções. O atestado de glória continua pelos no verso seguinte, onde o mais autêntico poeta da Rússia terá o eterno amor do povo, passando então ao feito.

Seu legado é o que está presente em sua ode *Liberdade*, ou nos poemas dedicados a seus amigos dezembristas, executados ou exilados, como em *Árion*,

⁵⁰ Tradução de гордый (*górdyi* – “orgulhoso”).

ou quando louva ambigualmente ao monarca, seja diretamente, como em *O Banquete de Pedro, o Grande* em *Estrofes*, seja indiretamente como em *Aos Amigos*.⁵¹ O primeiro mencionado é uma ode puchkiniana, um panegírico, não a um monarca como fizeram seus dois predecessores, mas ao conceito cada vez mais ansiado nos duros tempos de Nicolau I, tido como um dos mais reacionários da história do Império, quando ele estreava em seu governo com a supressão dos dezembristas.⁵² O tom similar ao dos antepassados, ao gloriar a liberdade, era um belo incômodo à monarquia: *Pupilos do ventoso Destino, / Tiranos do mundo, tremei! / E vós, coragem, atenção, / Erguei-vos, caídos escravos!*.⁵³ O poema *Árion* é uma alegoria do barco em que o poeta se encontrava com amigos dezembristas e é mais um em que reflete sobre sua função de vate, ao subverter a história contada por Heródoto,⁵⁴ colocando-se em um barco com companheiros, não transportadores traiçoeiros que vão roubá-lo e jogá-lo ao mar. O adversário é a tempestade, incontrollável, indiferente aos seus esforços. O único que sobrevive é o vate, misterioso cantor, lançado à praia, canta *um hino, / sob o rochedo ao sol a pino, / secando a clâmide molhada*.⁵⁵ Mas Púchkin não era um revoltoso, e sua relação com a monarquia era bastante complexa, principalmente mais ao fim de sua vida quando começa a demonstrar posições mais conservadoras, mais religiosas num homem que quando garoto adorava bradar seu ateísmo, e isso é refletido em poemas como *Estrofes*, endereçado ao Imperador Nicolau I, em que, pelo modelo de Pedro I, depois de iniciar o poema com *“na esperança, na glória e na bondade, / olho adiante e sem nenhum temor. / O início da petrina claridade, / turvou-se no castigo e no terror”*⁵⁶ ele o aconselha, sem nunca o nomear, a não ser vil com sua própria memória. Isso lhe gerou críticas da parte dos setores mais progressistas a quem era ligado⁵⁷, cuja resposta foi dada em *Aos*

⁵¹ Respectivamente: *Волность (vólnost)*, *Арион (Arion)*, *Пир Петра Великого (Pir Petrá Velikogo)*, *Стансы (Stánsy)*, *Друзьям (Druziam)*.

⁵² Insurreição de um corpo de oficiais do exército russo, na ocasião da ascensão ao trono de Nicolau I, irmão do recém-finado Alexandre I, requerendo reformas estruturais que aboliram o absolutismo e a Lei de Servidão, em 26 de dezembro (Juliano, 14 de dezembro) de 1825. Cerca de 3000 oficiais tomaram a Praça do Senado, rebelião que, ao fim do dia, foi totalmente suprimida por Nicolau I, com seus líderes sendo mandados ou para o exílio, ou para a força.

⁵³ *Питомцы ветреной Судьбы, / Тираны мира! трепещите! / А вы, мужайтесь и внемлите, / Восстаньте, падшие рабы!* (vv. 16-20).

⁵⁴ Hist. I.23,24.

⁵⁵ Tradução de Nelson Ascher, in Púchkin, 1999. Pg.242. Original: *Лишь я, таинственный певец, / На берег выброшен грозою, / Я гимны прежние пою / И ризу влажную мою / Сушу на солнце под скалою.*

⁵⁶ *В надежде славы и добра / Гляжу вперед я без боязни: / Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни* (vv. 1ss.).

⁵⁷ «Москва неблагородно поступила с ним, — вспоминал Шевырев о пребывании Пушкина в Москве в 1826—1827 гг., имея в виду отношение к поэту после стихотворения «Стансы» («В надежде славы и добра...»), — после неумеренных

*Amigos: “Não sou um bajulador quando dedico / a glória toda livre a um Tsar / Ousados sentimentos, explícito: / a língua do meu peito é meu falar.”*⁵⁸ Púchkin foi caluniado ao mesmo tempo que louvado por seus contemporâneos; sua poesia chegou a ser mal vista em princípio pelos homens de letras consolidados por sua proposta poética ser por demais ousada, depois por suas posições foi tido como *lacaio, cagoete, espião do autocrata*.⁵⁹ As respostas de tais calúnias – como do louvor bajulatório que juntamente recebeu – estão expressas em sua dedicatória à musa.

Púchkin no fim da vida e no balanço total de sua obra foi o contrário do que euforizado hoje em dia em um poeta romântico ou vanguardista, onde a rebeldia, o fetiche da inovação, a quebra com o vetusto passado etc. são as qualidades mais importantes esperadas em um poeta. Sua busca pela coloquialidade, pela naturalidade, pela simplicidade revela antes características que já estavam presentes em Horácio, ou Catulo, ou nas anacreônticas. Púchkin foi antes de tudo um poeta de síntese e, para isso, o diálogo com seus antecessores é o crucial. Ao mesmo tempo soube trazer como talvez nenhum outro russo o equilíbrio entre esta tradição e a originalidade extraordinária que o tornou o *Russicorum poetarum princeps*. O *exegi* puchkiniano é um tributo a esses antecessores na medida em que ele se insere no rol que os vivifica. É uma só singela curiosidade: todos os outros monumentos apresentados aqui, fizeram parte do meio da carreira de seus poetas. Em nenhum está presente o balanço total de uma vida. Púchkin comporia o seu em 1836, sem data específica. A 10 de fevereiro (Juliano 29 de janeiro) de 1837 o vate se bateria em duelo com o oficial Georges d’Anthés. O francês viveu até seus 80 anos onde veio a falecer ao que tudo indica em paz e tranquilidade em sua casa na Alsácia. Após isso, sua única vida póstuma foi a do homem que cortejava a mulher do maior poeta russo e que o matou em duelo aos 37 anos. O balaço de d’Anthés matou Púchkin. A partir de ele então ganhou a vida eterna. A *sfragiis* de Púchkin é o selo de sua vida póstuma.

V

A sequência dos poemas expostos neste ensaio guardam no reino latente do inefável muito mais do que ele pode se propor a investigar. Basta o fato de esses poemas serem o mesmo e, ao mesmo tempo, únicos, individuais. As categorias literárias tradução, emulação, obra autêntica tornam-se insuficientes

похвал и лестных приемов охладели к нему, начали даже клеветать на него, взводить на него обвинения в ласкательстве, наушничестве и шпионстве перед государем»

⁵⁸ Нет, я не льстец, когда царю / Хвалу свободную слагаю: / Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю. (vv.1ss).

⁵⁹ Shevírev, 1936, p. 463.

para abarcar a sua essência e isso nos força a olhar para suas fronteiras, líquidas, permeáveis, que no final das contas revelam que são a mesma coisa. A tradução, sendo o marco literário da vida posterior de uma obra escrita em outra comunidade linguística, é por si só um marco literário que geralmente servirá de sustentáculo para toda uma *nova tradição* literária; ela muitas vezes é em si, tornando-se outra obra. Cada uma dessas três apresenta um *espectro literário* ou *composicional*, em que uma das pontas é ocupada pela tradução que quer meramente comunicar o que é dito em outra língua e a outra por uma obra literária dita totalmente autêntica. Elas são pontos bastante intermediários desse espectro com a de Lomonósov se aproximando da extremidade da tradução, a de Púchkin a da criação autêntica, e a de Derjávín corporificando a transição entre elas. Se formos forçados a dar a cada uma delas uma classificação específica, apenas à primeira, à de Lomonósov, poderia ser propriamente dado o nome *tradução literária*.

Lomonósov a compôs com um fim em princípio pragmático, não rigidamente atrelado às regras de composição que ele havia prescrito, para ilustrar um ponto de sua Retórica, dentro das duas centenas de exemplos dos latinos e gregos que ele forneceu. Mas note-se que ela é uma das únicas traduzidas integralmente. Ele a compõe, vale lembrar, em 1747, depois de já demonstrar o que haveria de ser com sua praticamente primeira obra poética, a *Ode sobre a Tomada de Khotin de 1739* e tornar-se um compositor oficial do Império. No ano anterior ele compusera a *Ode ao Dia da Ascensão ao Trono de Todas as Rússias de sua Majestade Soberana, a Imperatriz Elizabete Petróvna, no ano de 1747*, talvez seu maior poema, tanto em extensão como em qualidade literária, e profundidade conceitual. A maior parte de sua obra ainda estaria por vir, mas estes feitos já justificavam um *résumé* do calibre do de um poeta que também escreveu seu *monumentum* no meio para o começo da carreira. E eis que ele a põe lá, desmembrada em premissas, acarretamentos e conclusões, demonstrando toda sua arte tradutológica, como qualquer trabalhador diligente que apenas quer fazer bem seu serviço. Mas mais do que uma tradução servindo como mera ilustração do entimema, ele pôs em sua Retórica uma fórmula para grandes poetas, ele próprio já um. A fórmula pegou.

E como classificar os que usassem posteriormente tal fórmula? Está claro que emulação e imitação são conceitos relevantes para o tratamento do fenômeno, mas os poemas não são emulações no sentido que entendemos ser a *Eneida* uma emulação de Homero, ou os *Lusíadas* da *Eneida*, pois, ainda que eles se usem das mesmas fórmulas poéticas em poemas dessa magnitude, apenas uma linha geral orienta a composição, com uma narrativa totalmente nova a ser criada. O mesmo poderia ser dito do satirista Horácio com relação

a Lucílio, com toda sua ambivalência entre o reproche e a reverência.⁶⁰ O conceito emulação pura e simples (se é que é razoável) afasta os poemas de Púchkin e, principalmente, Derjávín de sua fórmula original. Por outro lado, são imitações? Quase todos os comentadores russos a chamam assim (подражание, *podrajânie*), seguindo os próprios compositores dos monumentos, então talvez teríamos de nos contentar com isso. Pena que “imitação” tenha em nosso português tupiniquim, sempre romanticamente afeito à novidade, ao autêntico, uma carga pejorativa que revela a obra como uma mera macaqueação, uma tentativa frustrada de compor uma peça que se revela mais do mesmo. É possível encontrar um meio termo entre os dois conceitos, um que defina com pouco mais de clareza o fenômeno que elas representam? Estando elas em uma zona limítrofe entre tradução, imitação e emulação, a primeira e mais óbvia conceptualização que salta à mente pode ser algo como uma *emulação formular*, uma vez que pressupõe uma estrutura subjacente aos poemas que funciona como uma fórmula. Seria ele um conceito que abarcaria melhor a relação entre, por exemplo, o fr.31 de Safo e Catulo 51? Dada a falta de engenho para um nome melhor, fiquemos aqui com ele.

Todos os poetas e tradutores russos que compuseram tal emulação formular pagam um tributo à vida posterior da ode III.30 e à vida póstuma de Horácio, justamente ao pagar um tributo para si próprios. Se bem-sucedido, o poeta que a fizer colocará lá seu selo inserindo-se em um grupo dos nomes que são o ápice da voz da humanidade, em uma tentativa sempre vã e, justamente por isso, sempre nobre de buscar a *língua do real*. Ambos os monumentos de Derjávín e Púchkin fazem justamente isto. Eles coroam suas carreiras com a propriedade de um poeta que tanto sabe o que representa em sua vida presente, como intui o que representará na póstuma, exatamente como Horácio. E é como Horácio que eles se tornarão modelos escolares a todos os futuros falantes da pátria que era em seu presente uma já robusta língua russa. Pagos os tributos com o passado, eles são parte fundamental ao criá-la em sua plenitude civilizacional. Sua fama por terem sido postos ao lado dos que a têm plenamente consolidada, provindos de um lugar cuja fama também é, lhes dará a vida póstuma própria a quem possui tamanha voz e, assim, modelantes se tornam modelados na sucessão eterna da mimese, sem a qual não somos nada.

Ao mesmo tempo o que uma sociedade é em relação às em que elas se espelham? É uma pergunta obviamente não respondida aqui, mas é interessante observar o conceito de *translatio imperii* usado para fundamentar e justificar todas as monarquias europeias modernas e pré-modernas. Roma foi o modelo a ser seguido, que foi modificado segundo as necessidades de cada lugar e cada

⁶⁰ *Sat.* I, 10, vv. 1ss.; *Sat.* I, 4, vv.1ss. ; *Sat.* II,1, vv. 24ss.

época para justamente ressaltar e fundamentar suas próprias características. O modo como ele se desenvolveu na Rússia, primeiro “organicamente” a partir de outro império por sua vez trasladado, depois forçadamente com a imposição de um imaginário da Primeira Roma, deu o caráter único da civilização russa, o ocidente fronteiriço, a *Roma Oriental*. Os três poemas expostos neste ensaio são produtos desta *Roma rediviva* tão formidável frente ao mundo. São eles que a fazem tão poderosa em sua voz.

NOTA SOBRE AS TRADUÇÕES

Com exceção da ode III.30, todas as traduções integralmente apresentadas pretendem-se informativas, isto é, não atreladas às constrações formais que as fariam literárias. Para os três monumentos russos foi adotado o critério de máxima fidelidade semântica e sintática, condicionando esta última à correspondência de naturalidade para com a língua de chegada. A de Horácio pretende-se literária e foi submetida ao seguinte critério: verso bihexassílabo para a tradução do asclepiadeu, de modo a intensificar as cesuras. Os trechos não integrais são traduções minhas, exceto quando mencionado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIËEV, M. P. (1967). *Stikhotvoriêníe Púchkina «Ja Pâmiatnik Sebe Vozdvig ...»*. Leningrad: Izd-vo “Nauka,“ Leningrádskoe otd-nie.
- AUDEN, W. H. (1969). *Collected Shorter Poems, 1927-1957*. London: Faber.
- BARÂNSKAIA, N. V. (1948). Tchém Bylá Ritorika Lomonóssova díliá Sovremmiênikov. In: *Viéstnik Akadiémii Nauk SSSR*. n. 12, pp. 34-38.
- BEEKES, R. S. P.; Lucien van Beek (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- BELÍNSKI V. G. (2014). Mikhail Vassílievitch Lomonóssov, Sotchiniêníe Ksenofonta Polevogo. Obschesvennoe Dostoíanie. Kindle Edition.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- BILLINGTON, James H. (1966). *The Icon and The Axe*. New York: Knopf.
- CAMPBELL, David A. (1976). *Greek Lyric Poetry*. London: Macmillan.
- CRACRAFT, J. (2003). *The Revolution of Peter the Great*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- CRACRAFT, J. (2004). *The Petrine Revolution in Russian Culture*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP.
- DERKSEN, Rick. (2008). *Etymological Dictionary of The Slavic Inherited Lexicon*. Leiden: Brill.
- FRAENKEL, Eduard (1957). *Horace*. Oxford: Clarendon Press.
- HAMILTON, John T. (2003). *Soliciting Darkness*. Cambridge, MA.: Harvard University Dept. of Comparative Literature.
- HARRISON, S. J. (2007). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press.
- HORACE (2004). *Odes and Epodes*. Edited and translated by N. Rudd. Cambridge, MA: Harvard UP.

- HORACE (2005). *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Edited and translated by Fairclough, H. R. Cambridge, MA: Harvard UP.
- LOMONÓSSOV, M. V. (1955). *Pòlnoe Sobránie Sotchinienié*. Tom 1-10. Izdatelstvo Akademiï Naúk SSSR. Moskvá, Leningrad.
- LÓTMAN, IU. (1958). Voprósu o Tom, Kakími Iazykámi Vladíel M.V. Lomonósov. In: *XVIII Viek, Sbórník 3*, pp. 460-462. Leningrad.
- OVID (1914). *Heroides*. London: Heinemann.
- PINDAR (2006). *Olympian and Pythian Odes*. Edited and translated by Race W.S. Cambridge, MA: Harvard UP.
- PINDAR (1960). *Nemean and Isthmian Odes*. Edited and translated by Race W.S. Cambridge, MA: Harvard UP.
- POUND, E. (1960). *ABC of reading*. New York: J. Laughlin.
- PUCHKIN, A. S.; Boris Schnaiderman; Nelson Ascher (1999). *A Dama de espadas*. São Paulo: Editora 34.
- PÚCHKIN, A. S. (1950). *Pòlnoe Sobránie Sotchinienie na 10 Tomov*. Akademiï Nauk SSSR. Leningrad.
- RACE, William H. (1990). *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta, Ga: Scholars Press.
- RAM Harsha (1998). Russian Poetry and the Imperial Sublime. In *Russian Subjects. Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age*. Edited by Monika Greenleaf and Stephen Moeller-Sally. Evanston, Illinois; Northwestern University Press, pp. 21-50.
- VERNADSKY, George (1959). *The Origins of Russia*. Oxford: Clarendon Press.
- VOINOVA-STARETS (1975). *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Ed. Língua Russa.
- WES, Marinus Antony (1992). *Classics in Russia 1700-1855*. Leiden: E.J. Brill.
- ZHIVOV, V. M. 2009. *Language and Culture in Eighteenth-Century Russia*. Boston: Academic Studies Press.

Recebido: 13/06/2017

Aceito: 19/09/2017