UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

YUXI LIANG

As Ressonâncias do Cânone Literário na Tradução de Poesia – Estudo comparativo das traduções em português e chinês das *Bucólicas* de Virgílio

Versão Corrigida

São Paulo
2020

YUXI LIANG

As Ressonâncias do Cânone Literário na Tradução de Poesia – Estudo comparativo das traduções em português e chinês das *Bucólicas* de Virgílio

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L693r   Liang, Yuxi
              As Ressonâncias do Cânone Literário na Tradução de
              Poesia - Estudo comparativo das traduções em
              português e em chinês das Bucólicas de Virgílio / Yuxi
              Liang ; orientador Eduardo de Almeida Navarro. - São
              Paulo, 2020.
              336 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Virgílio. 2. cânone literário. 3. tradução. 4.
Bucólicas. 5. português e chinês. I. Navarro, Eduardo
de Almeida, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): _____Yuxi Liang_____

Data da defesa: __27__/_08__/_2020__

Nome do Prof. (a) orientador (a): __Eduardo de Almeida Navarro_____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __28__/_08__/_2020__

_____
(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, não só por terem me criado como um homem de moderação, inclusão, perspicácia e disciplina, mas também por me darem apoio, compreensão, carinho e incentivo nos anos em que tenho vivido longe de casa, durante os quais, em busca de sabedoria, não lhes pude fazer companhia.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro, pela amizade, pela convivência, pela faísca da inspiração que recebo sempre que conversamos e pela ajuda diligente durante todo meu curso de mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, pelos ensinamentos durante meu curso de mestrado.

A Paulo Sidnei de Lima, amigo simpático e diligente, pela colaboração em aulas, seminários e pesquisas.

A Prof^a Yang Jing (Elsa), Liu Huixin (Bella), Ao Junjie (John Anderson), Xie Jun (Richard), Feng Wenmin e todos os meus amigos e amigas a quem pedi conselhos, pela tolerância à minha paixão incessante e infatigável por línguas.

A Zhang Fan (Rebecca), amor, musa e parceira, por ter podido conhecê-la no lugar e no momento certos.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

The past is never dead. It's not even past.

— William Faulkner, 1951

RESUMO

LIANG, Yuxi. **As Ressonâncias do Cânone Literário na Tradução de Poesia - Estudo comparativo das traduções em português e em chinês das *Bucólicas* de Virgílio**. 2020. 336 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

O cânone literário é o catálogo de obras ou o grupo de poetas e escritores considerados como o padrão modelar (ou *ars*) a partir do qual se abre uma tradição literária em que escritores da posteridade, ao produzirem textos, apropriam-se daquele cânone por imitação e emulação. A concepção sobre o ato de traduzir no âmbito ocidental têm seguido uma tradição que se origina da Roma Antiga, em que as obras literárias costumavam ser produzidas por meio de emulação de ilustres escritores gregos para um público bilíngue. Tradução como apropriação do cânone literário estabeleceu uma linha de reflexões que chega até nós. Virgílio, com suas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, emulando e, de certa forma, “traduzindo” os gregos, torna-se o poeta mais celebrado na poesia de língua latina, até “proximamente atrás de Homero”, segundo Quintiliano (*Inst.* X, 1, 85). A influência de Virgílio é de tal magnitude que o próprio latim foi elevado a uma posição sublime, e as obras virgilianas transformaram-se em matérias obrigatórias na educação de letras, sendo que seus versos foram amiúde citados, parafraseados e imitados pelos escritores medievais e renascentistas europeus no processo de criar literatura na sua própria língua vernácula e desenvolver seu cânone, como Dante no italiano e Camões no português. Neste sentido, Virgílio assumiu, segundo T.S. Eliot, a posição de “clássico universal” do cânone literário na tradição literária das línguas românicas, em que se encontra também o português. Tal papel faz com que o tradutor, ao empreender tradução de poesia, especialmente dos gêneros com vestígios de Virgílio, se recuse a abrir mão dos traços estilísticos de linguagem do poeta mantuano e termine latinizando seu próprio vernáculo. Mas tal procedimento não deve ser aplicado de forma universal, mas, sim, dentro do âmbito da tradição literária, especialmente quando o tradutor em

questão não identifica Virgílio como o cânone na sua própria tradição literária.

Este estudo procura identificar, nas *Bucólicas* de Virgílio, traduzidas em português, em verso, por um tradutor brasileiro, as decisões tomadas em que Virgílio, um poeta canônico, refletem, em comparação com a tradução das *Bucólicas* em chinês, uma língua em que Virgílio não faz parte nenhuma na sua história da literatura, e explicitar, também, as ressonâncias do cânone literário na sombra do qual o tradutor chinês vivia.

PALAVRAS-CHAVE: Virgílio; cânone literário; tradução; *Bucólicas*; português; chinês

ABSTRACT

LIANG, Yuxi. **The Resonances of Literary Canon in Poetry Translation - Comparative study of the translations in Portuguese and in Chinese of Virgil's *Bucolics***. 2020. 336 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

The literary canon is the catalog of works or the group of poets and writers established as the exemplary standard (or *ars*) that starts a literary tradition in which writers from the posterity, when compose their own works, approach that literary canon by imitation and emulation. The conception on the act of translation in Western scope has been following a tradition originated from Ancient Rome, in which literary works used to be composed by means of emulation of illustrious Greek writers for a bilingual public. Translation as approach to the literary canon established a lineage of thinking that comes all the way to us nowadays. Virgil, with his *Bucolics*, *Georgics* and *Aeneid*, emulations and, in some way, “translation” of the Greek models, becomes the most commemorated poet of Latin language, even “closely after Homer”, as Quintilian put it (*Inst.* X, 1, 85). Virgil's influence is in such a way that Latin was uplifted to a sublime position, that his verses were repeatedly quoted, paraphrased and imitated by European writers in the Middle Age and in the Renaissance in the process of creating literature for their own vernacular languages and developing their canon, like Dante in Italian and Camões in Portuguese. In this sense, Virgil plays, as T.S. Eliot put it, the role of a “universal classic” of the literary canon in the literary tradition of Romance languages, one of which is Portuguese. This role makes the translator, especially when translating genres with Virgil's traces, refuse to let go of the stylistic features of the Mantuan poet and end up Latinizing his own vernacular. But this process should not be taken for granted as a universally applied one, but, on the contrary, only within the scope of the literary tradition, especially when the translator in question does not identify Virgil as the canon in his own literary tradition.

This study aims at identifying, in Virgil's *Bucolics*, translated into verse by a Brazilian translator, the decision-making which reflects on Virgil as a canonical poet, in comparison with a translation of *Bucolics* in Chinese, a language in which Virgil has no part whatsoever in its history of literature, and also displaying the resonance of the literary canon under whose shadow the Chinese translator lived.

KEYWORDS: Virgil; literary canon; translation; *Bucolics*; Portuguese; Chinese

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 VIRGÍLIO COMO CÂNONE LITERÁRIO OCIDENTAL.....	19
1.1 “Cânone”, “clássicos”, “tradição literária” e “ressonâncias”.....	19
1.1.1 O termo “cânone”.....	19
1.1.2 O “cânone” e o “clássico”.....	21
1.1.3 O cânone, a tradição e a humanitas.....	23
1.1.4 O cânone literário romano e a tradição dele derivada.....	24
1.1.5 A hipótese.....	28
1.2 Virgílio: vida e obra.....	29
1.2.1 Biografia de Virgílio.....	29
1.2.2 Virgílio como cânone literário.....	31
2 A REFLEXÃO SOBRE A TRADUÇÃO DO CÂNONE LITERÁRIO DESDE A	
ANTIGUIDADE	35
2.1 Cícero: “tradutor” versus “orador”	35
2.2 Quintiliano: “eloquência discursiva” versus “poesia”.....	37
2.3 Horácio: “criatividade” versus “modelo antigo”.....	39
2.4 Tradução como “cornucópia” vocabular para a língua de chegada.....	41
2.5 As concepções sobre a tradução do cânone literário na Idade Média e no Renascimento.....	43
2.5.1 São Jerônimo e Dante.....	43
2.5.2 Leonardo Bruni e Juan Luis Vives.....	45
2.6 A tradução de Virgílio a partir das concepções da tradução em torno do cânone literário.....	48
2.7 Traços característicos do estilo de Virgílio observados por Raimundo Carvalho na tradução das <i>Bucólicas</i>	51
3 A TRADUÇÃO DE OBRAS OCIDENTAIS COM BASE NAS CONCEPÇÕES DO CÂNONE	
LITERÁRIO CHINÊS.....	54
3.1 O cânone literário chinês	54
3.2 Virgílio e os missionários europeus na China.....	58
3.2.1 Os jesuítas: do século XVI ao XVII.....	58
3.2.2 Os protestantes: século XIX.....	60
3.3 Tradução e Recepção de Virgílio na China.....	62
3.3.1 A tradução literária após a fundação da república: século XX.....	62
3.3.2 O segundo milênio de Virgílio na China: o ano de 1930.....	63
3.4 Os Limites de “Elegância”	66

3.5 A Tradução das <i>Bucólicas</i> de Yang Xianyi	74
4 ANÁLISE TEXTUAL DAS <i>BUCÓLICAS</i> TRADUZIDAS POR RAIMUNDO CARVALHO	
(EM PORTUGUÊS) E POR YANG XIANYI (EM CHINÊS).....	78
4.1 <i>Écloga</i> I	78
4.2 <i>Écloga</i> II.....	99
4.3 <i>Écloga</i> III.....	115
4.4 <i>Écloga</i> IV.....	127
4.5 <i>Écloga</i> V.....	140
4.6 <i>Écloga</i> VI.....	152
4.7 <i>Écloga</i> VII.....	165
4.8 <i>Écloga</i> VIII	174
4.9 <i>Écloga</i> IX.....	194
4.10 <i>Écloga</i> X.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
REFERÊNCIAS.....	228
APÊNDICE: AS <i>BUCÓLICAS</i> DE VIRGÍLIO TRILÍNGUE.....	233

INTRODUÇÃO

A área dos Estudos da Tradução pressupõe que o ato de traduzir seja de tamanha complexidade que é necessário conduzir pesquisas sistemáticas classificadas por diversos objetos com diversas metodologias para que se possa identificar certa ordem no caos. Ser tão complexo traduzir deve-se à complexidade das línguas, o que, por sua vez, atribui-se à diversidade da mente do ser humano.

As diversas disciplinas do conhecimento ao alcance da mente humana costumam ser divididas, de modo geral, em duas principais categorias, a saber: arte e ciência, conforme seus pressupostos e modelos epistemológicos. É nessa divisão que se baseia a categorização da maioria das matérias universitárias. Mas do que se trata a diferença fundamental entre as duas? A palavra latina *ars*, que dá origem à palavra portuguesa “arte”, indicando mais do que a conotação estética do conceito moderno comum, representa uma “habilidade” ou “perícia” qualquer, obtida e dominada somente por meio de muito tempo investido numa ação que exige esforço, ou seja, *studia*, em latim. Já a “ciência”, cujo étimo latino é *scientia*, derivado do verbo *scire*, isto é, “saber”, ou “conhecer”, refere-se a um outro processo cognitivo. Com efeito, é através de observação, reflexão, teorização e comprovação que a ordem universal das coisas naturais descobrem-se e entendem-se e que se forma o conhecimento, ou seja, *scientia*, em latim.¹ Por conseguinte, não é de se surpreender que William Whewell, polímata inglês, opta pelo neologismo “cientista” no lugar do que era conhecido como “filósofo natural”.

Para simplificar, em arte, pergunta-se “como se faz”; em ciência, pergunta-se “o que é”². Os planos e as leis da natureza, perceptíveis ou não, são completamente isolados pela ciência da manipulação humana e não podem ser tomados em nenhuma ação sem a identificação e a investigação dos cientistas. Já a

---

¹ Furlan (2006, p. 17) assim divide os dois termos em latim: “*Artes* eram atividades ou disciplinas ou ocupações em que o conhecimento teórico estava acoplado às habilidades práticas, algo distinto das *scientiae*, que tratavam exclusivamente do conhecimento especulativo.”

² Ao distinguir os gêneros poéticos em nível de excelência dos oradores, Cícero enuncia uma afirmação, adotando uma categorização semelhante: *In re enim quid optimum sit quaeritur, in homine dicitur quod est*. “No que tange à arte, busca-se o que é melhor; no que concerne ao homem, diz-se o que ele é.” *De optimo genere oratorum*, I, 2. tradução de Vieira e Zoppi.

arte é o fruto humano e pressupõe que haja o *status* de perfeição personificada por um mestre, um preceptor, uma autoridade representadora, um exemplo ideal a ser seguido, obedecido, imitado, transmitido, de uma geração para a outra, para que uma habilidade possa desenvolver-se, refinar-se e dominar-se com o acúmulo da sabedoria coletiva, assim como Cícero afirma sobre a arte oratória: “*Oratorem genere non divido; perfectum enim quaero*”³. Em suma, eis a diferença entre a arte e a ciência: são caminhos em busca de algo humano ou de algo natural, o que, curiosamente, é a mesma dicotomia que há no diálogo *Crátilo* de Platão, conversação filosófica sobre a língua em busca do que determina a “verdade dos nomes”: a convenção humana ou a propriedade natural?

As disciplinas sobre as línguas, dentro das quais estão os estudos da tradução, devem ser, sem dúvida, categorizadas como artes. No entanto, a evolução do enquadramento teórico e o amadurecimento dos métodos didáticos fazem com que não falte a presença de características científicas no ensino e estudo das línguas. A presença é de tal dimensão que o pressuposto, a essência que distingue a arte da ciência, pode cair no esquecimento. Uma das consequências disso, pela experiência pessoal do autor do presente trabalho, que estudou inglês durante o ensino médio e português durante o ensino superior na China, é a rigidez mímica que aplica peso excessivo à correção gramatical na sala de aula e concebe as regras gramaticais e o campo semântico do vocabulário como algo naturalmente pré-determinado e sacrossanto a ser memorizado incondicionalmente, negligenciando o fator humano tanto no costume cotidiano quanto ao longo da evolução linguística em que tais regras se formaram. Tal método didático obviamente carece de reflexões filológicas.

Pode-se argumentar, obviamente, que a língua é o fruto de costumes humanos e que não se pode perguntar por quê. Porém, a dificuldade em encontrar respostas nunca impede tentativas dos curiosos. Uma vez que, nem sempre se pode obter resposta satisfatória ao motivo pelo qual uma regra linguística é como ela é, o que se pode fazer, na verdade, é ultrapassar o limite mental, incluir novas dimensões e

---

³ “Não categorizo oradores por gêneros, mas busco o orador perfeito.” *De optimo genere oratorum*, I, 3. tradução de Vieira e Zoppi.

recorrer à origem da própria língua.

É com esta motivação pessoal que se desenvolve aqui um projeto de pesquisa que tem como passos cruciais o estudo da língua latina e, nas palavras de Paul Valéry, “éducateur en matière de grand style”, mãe das línguas românicas, entre as quais está o português. Além disso, aceitando-se a concepção sobre a arte já discutida antes, pretende-se identificar aqui como Virgílio, aquele ilustre “mestre” da arte em língua latina ecoa, ao longo da tradição literária, nos textos em português por meio da tradução literária e, ao mesmo tempo, como o mesmo mestre impacta nos textos traduzidos em uma língua que evoluiu ao longo de uma outra tradição literária, como a língua chinesa, por exemplo.

A tradução, como uma amplíssima área de estudos, torna-se ainda mais copiosa e curiosa se nela for incluída a dimensão do tempo, pois assim é possível observar as mudanças de concepções tradutórias em cada circunstância e, finalmente, recuperar aquilo que se obscureceu ou caiu no esquecimento ao longo dessas mudanças, para que se possa identificar aquilo que é inerente e permanente, se o houver, por trás do que mudou.

Com efeito, a tradução envolve ambas as perguntas-chaves em arte e em ciência, já mencionadas, a saber: “como se faz” e “o que é”. As práticas de tradução também vêm apresentando duas características: por um lado, o ato de traduzir implica a perícia tanto na língua de partida quanto na língua de chegada, e a perícia em uma língua só se torna possível após estudo por muito tempo e exercícios constantes para que se possa não só compreender bem quando se lê mas também produzir-se conteúdo textual apto quando se escreve, seja poesia ou prosa, conforme a categorização textual clássica. Por outro lado, o texto em língua de partida já possui algo como uma lei natural, uma *ratio*, a ser identificada pelo tradutor como o fator que determina os requisitos tradutórios e que influencia a tomada de decisões, seja a de traduzir literalmente, seja a de traduzir de acordo com o estilo eloquente do autor, seja a de optar por uma palavra e abrir mão da outra, etc.

No âmbito literário, nomeadamente no âmbito da poesia, o que transforma um poeta em uma autoridade que atribua erudição a uma língua é, acreditamos, o

motor com o qual os autores e tradutores de épocas posteriores conduzem seus próprios “veículos” artísticos, seja por tradução, imitação ou emulação. Pode-se identificar, de uma forma ou outra, a presença daquele “mestre”, nos textos de um posterior. Afinal das contas, todos nós vivemos sob a sombra de alguém, conscientemente ou não, assim como Isaac Newton escreveu, em 1675: “se eu vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes.”

Com efeito, a partir do registro textual da civilização humana, houve tradições literárias originadas de gigantes, autoridades, “mestres”, diferentes entre o mundo ocidental e o oriental. Na língua latina, se tivermos de identificar uma só figura à qual pode ser atribuído o papel de “cânone” literário, cuja definição será abordada na seção subsequente, tal figura não é senão Virgílio, encarnação da poesia latina, um dos poetas romanos com maior influência sobre a literatura europeia nos séculos posteriores. A erudição em língua portuguesa, marcada pela epopeia de Camões no século XVI, não foge da apropriação do estilo, da elegância e dos elementos intertextuais virgilianos.

Isso aplicar-se-ia à tradução das *Bucólicas*, a primeira das três obras mais celebradas de Virgílio, de gênero idílico e pastoril, para a língua portuguesa, tanto no sentido de que o tradutor não só leva em consideração a preservação da beleza poética virgiliana, mas também adota soluções e estratégias fundamentadas nas reflexões sobre as soluções e estratégias dos tradutores antecessores que ganharam a fama como um cânone literário.

Esse fenômeno homogêneo pode ser tomado como certo desde que seja dentro do âmbito literário latino, assim como a mecânica clássica newtoniana sustenta-se desde que pressupõe que o lapso do tempo seja absoluto. No entanto, se colocarmos em cotejo a tradução das *Bucólicas* de Virgílio em português e a em chinês, uma língua cuja tradição literária não possui nenhum vestígio valorizado pelos romanos mas, sim, a onipresença de doutrina tradicional chinesa e de juízo estético desenvolvido por suas próprias obras canônicas, predispõe-se aqui a considerar que a tradução em chinês apresenta traços linguísticos presentes nas obras icônicas da literatura chinesa, como, por exemplo, composições vocabulares que fazem alusão a

poemas chineses muito celebrados; escolhas lexicais que têm de preferência o idiotismo, formado, muitas vezes, por quatro sílabas; efeitos sonoros reproduzidos de maneira inexistente no ramo linguístico latino, como reduplicação de ideogramas etc.

Dessa forma, pode-se fazer uma pergunta: quantas concepções tradutórias brotadas da tradição literária ocidental ainda podem ser aplicadas à tradução para uma língua fora dessa tradição? A mesma pergunta, com uma pequena modificação, pode ser proposta da seguinte forma: como deve ser feita a tradução de uma obra antiga para uma língua em cuja cultura tal obra não tem peso tradicional nenhum? Eis a pergunta primordial à qual o presente trabalho busca explicações e respostas, a partir de um autor, um gênero e uma obra.

Dito isso, o presente trabalho será dividido em quatro capítulos, sendo os primeiros três a fundamentação teórica que enquadra os principais argumentos que se pretende abordar, e o quarto, a análise de textos das *Bucólicas* traduzidos em português e em chinês, paralelamente.

No primeiro capítulo, intitulado “Virgílio como cânone literário”, tratar-se-á da definição e do conceito de “cânone”, levando-se em consideração atributos semelhantes, ou seja, o que se considera como “autor clássico” e “obra clássica”, junto com a tradição que deriva dessas figuras e obras. Em seguida, observaremos a vida, as obras e a importância de Públio Virgílio Maro, bem como os motivos pelos quais o poeta foi enaltecido e glorificado nas épocas posteriores. Finalmente, no que diz respeito às *Bucólicas*, que o presente trabalho pretende abordar, à presença do cânone literário na tradução, ressaltar-se-á a importância dessa poesia pastoril tanto para o poeta quanto para a concepção de sua produção textual.

No segundo capítulo, cujo título é “A reflexão sobre a tradução em torno do cânone literário desde a Antiguidade”, procurar-se-á entender como a tradução vem sendo teorizada desde os momentos históricos iniciais em que passou a existir tal tipo de produção textual, exemplificado pelas opiniões, pelas afirmações, pelas epístolas e pelos tratados sobre o ato de traduzir, reflexões que dão origem aos pensamentos dos teóricos contemporâneos, que, por sua vez, assumiram seu papel na tradução das *Bucólicas*. Outrossim, tentar-se-á identificar, dentro de tais concepções e práticas,

elementos que ressoam o cânone literário, a tradição e o gênero de textos, a fim de verificar se que tais reflexões tradutórias são sujeitas a uma fronteira metafísica demarcada pela circunstância cultural específica em que se encontra o tradutor-teórico.

Já no terceiro capítulo, “A tradução de obras ocidentais com base nas concepções do cânone literário chinês”, abordaremos brevemente o cânone literário chinês (especialmente em poesia) e o processo histórico em que Virgílio marcou a presença nas menções, alusões e, enfim, nas traduções na China. Apresentaremos, ainda, as reflexões dos tradutores chineses modernos que, diante de obras ocidentais, literárias ou não, têm de tomar decisão difícil entre as questões de fidelidade, expressividade e elegância, critérios propostos por Yan Fu. Incluiremos na nossa reflexão os pensamentos dos tradutores que já trataram de Virgílio, especialmente das *Bucólicas*, para que possamos entender a procura das soluções e como o cânone literário chinês encontra ressonância nessas soluções.

O quarto capítulo, que é o corpo principal deste trabalho, trata-se de uma análise integral dos textos das *Bucólicas*, segundo a ordem das éclogas organizadas pela edição tradicional. Serão fornecidos, no anexo, textos de cada verso em três línguas, isto é, em latim, em português, traduzido por Raimundo Carvalho (2005), e em chinês, traduzido por Yang Xianyi (1957), junto com a representação romanizada de pronúncia dos ideogramas chineses - o *pinyin*. O objetivo da análise é verificar se aqueles versos meticulosamente reproduzidos pelo tradutor brasileiro são tratados com a mesma cautela pelo tradutor chinês e, em caso contrário, quais foram as soluções adotadas pelo tradutor chinês e se não são aplicáveis à criação artística em português, de modo a manifestar o grau de ressonâncias do cânone literário.

O autor do presente trabalho, como um chinês, que tem o mandarim e o cantonês como suas línguas maternas, pretende tirar o máximo proveito, na medida no possível, dessa vantagem e fazer correr mais tinta e aplicar mais peso analítico à tradução em chinês, em comparação com o texto original e a tradução em português, para que possa desvendar aquilo que não é possível descobrir sem saber ler em chinês.

1 VIRGÍLIO COMO CÂNONE LITERÁRIO OCIDENTAL

1.1 “Cânone”, “clássico”, “tradição literária” e “ressonâncias”

Trataremos, antes de mais nada, de um conceito chave a partir do qual a análise das traduções das *Bucólicas* em português e em chinês será conduzida neste trabalho: o cânone. Observaremos também as conexões entre o termo “cânone” e o termo “clássico”, em diferentes contextos e, no final, estabeleceremos de que modo o cânone ressoa em uma tradição literária.

1.1.1 O termo “cânone”

A palavra “cânone” em português também pode ser escrita em sua forma alternativa “cânon”. Por isso, é preciso esclarecer que a preferência da forma “cânone” no presente trabalho é apenas uma escolha, sem intenção de distinguir uma da outra. O português herdou a palavra do vocabulário latino *canōn* que, por sua vez, vem do grego *κανών*, cujo sentido próprio é “vara de medir” ou “régua”. Segundo o Dicionário Latino-Português, de Ernesto Faria (2003, p. 158), *canōn* significa “regra”, “medida” e “cânone”. A fonte que Faria citou leva-nos a *Naturalis Historia* (34, 55) em que Plínio, o velho, apresenta Policleto de Sicião, escultor de renome na Grécia antiga, cujo tratado, intitulado “Cânone”, atribuiu à palavra o conceito de padrão estético. Para Policleto, o “cânone”, isto é, uma série de regras sobre a harmonia e as proporções do corpo humano, manifesta-se na sua obra - a escultura chamada Doríforo, um modelo padrão para outros escultores. Doríforo e os trabalhos de Policleto são referidos de forma metafórica como a forma melhor de uma arte pelos escritores romanos, como Cícero, por exemplo, que emprega essa comparação com a arte discursiva na obra *Brutus* (70 e 296), embora não tenha explicitado a palavra *canōn*. No entanto, a conotação de “padrão” desta palavra, decerto, abre espaços suficientes para o uso metafórico nos demais campos.

O termo “cânone”, quando migrou da escultura às letras, abrangeu um valor lexical mais específico do que o atual e só recebe o sentido que se toma no presente

trabalho no séc. XVIII. Segundo Curtius (2013, p. 319, nota 27), essa palavra ocorre pela primeira vez no século IV d.C., com o sentido de “catálogo de escritores”, especialmente em referência à literatura cristã. Foi o grande filólogo David Ruhnken (1723 - 1798), da Pomerânia, que, em 1744, na Holanda, introduziu o conceito de cânone na filologia. Com efeito, o verbo “canonizar”, no contexto cristão, significa até hoje “declarar alguém como um santo”. O substantivo “cânone”, quando significa “textos religiosos”, é aquilo que se inclui nas escrituras sagradas de uma religião, como, no caso de judaísmo, por exemplo, os cinco livros de Moisés, os Profetas e as “Escrituras”. Já a Igreja Cristã adotou em seu cânone as escrituras sagradas dos judeus, às quais nomeou “Antigo Testamento”, ao lado do “Novo Testamento”, a coleção de livros sagrados sobre Jesus Cristo.

O ideograma chinês 经 - *jīng*, componente da expressão de 经典 - *jīng diǎn*, “clássico”, pode assumir o papel do equivalente chinês para “cânone” nesse contexto, pois *jīng*, como um substantivo, passou do seu sentido próprio, isto é, “fios verticais” que determinam os procedimentos posteriores na tecelagem, ao seu sentido figurativo “textos que determinam a correção da moral, da conduta e do pensamento”. A Bíblia Sagrada, portanto, chama-se 圣经 - *shèng jīng*, enquanto a primeira coletânea de poesia chinesa popular recebe o título 诗经 - *shī jīng*, “clássico da poesia”.

Já no sentido de “catálogo de escritores”, para identificar o seu equivalente chinês, recorreremos a um crítico literário estadunidense, Harold Bloom, que escreveu o livro *The Western Canon*, cuja versão chinesa é intitulada 西方正典 - *xī fāng zhèng diǎn*, traduzida por Jiang Ning kang. Curiosamente, a expressão *zhèng diǎn* aparece apenas no título da obra, e sempre que surge a palavra *canon* dentro do livro, Jiang utiliza a outra expressão: 经典 - *jīng diǎn*, um termo mais popularizado - em certo grau, banal, pois o seu uso livre resulta na perda do valor exclusivo que tinha - que costuma conceber-se em português como o que a palavra “clássico” representa. O tradutor não revela o motivo da distinção tradutória entre o título e o conteúdo. Tal solução, contudo, já nos lembra da relação indissociável entre “cânone” e “clássico” que não deve sair do nosso raciocínio.

1.1.2 O “cânone” e o “clássico”

Como se deduz do rodapé de Curtius sobre o uso da palavra “cânone”, este substantivo nem sempre se refere ao “catálogo de escritores” que devem ser lidos. Quintiliano, no livro X do *Institutio Oratoria*, ao indicar aqueles historiadores, poetas e filósofos cujas obras servem bem para a formação de um orador, empregou expressões como *genera lectionum*, *ordo* e *numerus* com o mesmo valor do que Curtius chama de “catálogo de escritores”. Essas expressões, junto com as designações gregas construídas pelos filósofos alexandrinos, não passaram à linguagem moderna e era preciso achar uma palavra nova e conveniente (CURTIUS, 2013, p. 311). Esta palavra foi encontrada por Aulo Gélcio que, no seu *Noctes Atticae* (XIX, 8, 15), escreveu “*E cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*”⁴ e usou, pela primeira vez, o termo *classicus*, qualificando metaforicamente os autores mais antigos com um adjetivo que costumava qualificar os cidadãos romanos mais ricos, isto é, da classe mais elevada, uma prática que, por razões ainda por descobrir, permanece até na cultura moderna.

A partir do termo latino *classicus*, o conceito moderno de “clássico” vem fascinando os estudiosos de geração em geração, à medida que surgiram novos clássicos. Vários escritores ofereceram reflexões acerca do termo, inclusive aqueles que, por si mesmos, foram integrados no cânone literário da sua própria cultura. T.S. Eliot, ganhador no Prêmio Nobel de Literatura de 1948, no artigo *What is a Classic?*, assim diz:

If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term ‘a classic’, it is the word maturity. I shall distinguish between the universal classic, like Virgil, and the classic which is only such in relation to the other literature in its own language (ELIOT, 2009, p. 54-55).

Nesta afirmação, Eliot não só caracteriza um clássico por sua “maturidade”,

---

⁴ CURTIUS, 2013, p. 312, nota 8: “Qualquer orador ou poeta, pelo menos daquele grupo mais antigo, isto é, um escritor de primeira classe e contribuinte, não um proletário.”

mas também considera Virgílio “o clássico universal”. Para Eliot, um clássico surge quando uma civilização está madura, quando uma língua e uma literatura estão maduras, e isso deve ser o trabalho de um espírito maduro. “O clássico,” acrescenta Eliot, “deve expressar, dentro de suas limitações formais, o máximo possível do conjunto de sentimentos que representam o caráter das pessoas que falam daquela língua”⁵(ELIOT. 2009, p. 67).

Jorge Luiz Borges, por sua vez, afirma: “Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmo e passível de interpretações sem fim. [...] É um livro que as gerações dos homens, instadas por diversas razões, lêem com o prévio fervor e com misteriosa lealdade” (BORGES, 1968).

As observações de Borges, por certo, envolvem a questão de sucessão do clássico. Já que a sucessão pressupõe algo que permanece existente por muito tempo, afirmar um costume de gerações de ler um livro por razões diversas e desconhecidas é afirmar uma tradição estabelecida. Curtius (2013, p. 319), ao analisar a formação do cânone na Igreja, afirma que “o desenvolvimento de um cânon serve de garantia a uma tradição.”

Já Eliot põe em destaque o que o clássico simboliza para uma civilização quando ele surge. Com relação a isso, Curtius concebe a “maturidade” por “revisão das normas”. De fato, Curtius não considera que o cânone seja algo imutável dentro dessa tradição. Pelo contrário, o cânone encontra-se em atualização constante, e o “clássico” é um integrante do cânone. O cânone parece servir à vocação de formar novos clássicos.

Quando um novo clássico é admitido no cânon, estabelece-se uma revisão das normas até então consideradas clássicas. Só assim se reconhece que elas são condicionadas pelo tempo e foram fixadas doutrinariamente. (CURTIUS, 2013, p. 434)

As considerações deste trabalho sobre o cânone literário, portanto, são

---

⁵ “The classic must, within its formal limitations, express the maximum possible of the whole range of feeling which represents the character of the people who speak that language.”

baseadas nas reflexões dos teóricos supramencionados. Quando fizermos equivalência entre o cânone e o clássico, este deve ser enquadrado no âmbito de suas teorias e não entendido em termos banais. Assim, Virgílio, conforme afirmado por Eliot, um clássico universal “que está no centro da civilização europeia numa posição que nenhum outro poeta pode compartilhar ou usurpar” (ELIOT apud VIRGÍLIO, 2016, p. 34), pode ser renomeado como “o cânone universal”, um ponto de partida que dá luz à tradição latina, a partir da qual o cânone das línguas e literaturas europeias seriam indissolúveis.

1.1.3 O cânone, a tradição e a humanitas

Zheng Yefu, no seu livro *Teoria dos preços* (em chinês: 代价论 - *dài jià lùn*), concebe a tradição como um fenômeno cultural e social em que os pensamentos, costumes e comportamentos humanos permanecem por longo tempo até hoje. A tradição, segundo Zheng, fundamenta-se na imutabilidade cultural de um grupo nacional/social, em que o comportamento dos membros é determinado pela sua cultura.⁶ A arte das letras, como parte da cultura humana, possui sua própria tradição.

Então, qual é o papel do cânone dentro da tradição literária? A revisão de normas por surgimento de um novo clássico, que Curtius observa, implica que o cânone ressoa em uma tradição literária não como uma estátua inanimada. Pelo contrário, o cânone é um ser em movimento, uma vez que, dentro da tradição, o ser humano é vivo. O cânone consiste no ser humano que é admitido no cânone também pelo ser humano, assim como a frase que Protágoras cunhou: “O homem é a medida de todas as coisas”. Fora do contexto sofista, é a própria natureza do ser humano, devido à racionalidade e à habilidade linguística que o distinguem de outros animais⁷, que atribui a expressão latina *studia humanitatis*⁸ à erudição e ao ensino das *artes*

---

⁶ ZHENG, 2015, p. 106. Texto original: “正式文化的这种继承性，构成了传统的基础，并通过传统的力量去规定人们的社会行为，[...]传统是一种文化现象，一种社会现象，它是流行了相当长的时间并传递到今天的观念、制度、行为方式。”

⁷ Para a tese de que o ser humano vive em comunidades, devendo-se à *ratio* e à *oratio*, cf. CÍCERO, *De inventione* (I, 2-3).

⁸ Para a associação do termo *humanitas* com educação e letras, cf. CÍCERO, *Pro Archia* (2 -3) e GÉLIO, *Noctes*

liberales, que, por sua vez, fundamentam o movimento humanista no Renascimento.

Entre as *artes liberales* estão a gramática e a retórica, ambas componentes da arte das letras. Na verdade, o processo de aquisição e refinamento da arte das letras lembra-nos da definição dada por Dionísio Trácio do que conhecemos como *ars grammatica*, em latim e *γραμματική τέχνη*, em grego: “a gramática é o conhecimento empírico do que é dito, frequentemente, nos poetas e prosadores.” Quem poderia ser entre aqueles poetas e prosadores senão os tão canonizados que podem determinar como se escreve poesia e prosa?⁹ Por isso, a educação da arte das letras visa a permitir que os alunos leiam as obras dos poetas e prosadores ilustres e produzam textos por imitação deles. No decorrer da história, a evolução das línguas e dos pensamentos linguísticos fizeram com que se empilhassem as novas camadas teóricas uma em cima da outra, de modo a ofuscar a origem da tradição, em que estudar gramática era imitar o uso da língua do cânone literário. Assim, a “correção” conforme a gramática de uma língua não parece mais a versão em que os grandes letrados escreveram em uma língua e, sim, atribui-se à propriedade inerente de uma língua.

1.1.4 O cânone literário romano e a tradição dele derivada

Os romanos herdaram a metodologia grega de formação de escritor: imitação do cânone na produção textual. A tradução, um dos modos de produção textual, apresenta um sentido sobreposto ao da “imitação”. A tradução romana, acredita Susan Bassnett, pode ser percebida como única porque a mesma surge de produção literária que segue um cânone estabelecido de excelência entre fronteiras linguísticas.¹⁰ Mauri Furlan, quando constrói a história da teoria da tradução, propõe uma perspectiva semelhante, apontando que “a gênese da literatura latina está na tradução e imitação de modelos gregos” (FURLAN, 2001, p.12), e que “a tarefa da tradução é concebida

---

Atticae (13, 17).

⁹ Curtius atribui o motivo pelo qual a literatura faz parte da educação para a tradição, em que Homero e os poetas refletem algo “ideal de seu passado, de sua existência, do mundo de seus deuses”, numa época em que não se possuíam livros sacros nem castas sacerdotais. (CURTIUS, 2013, p. 71)

¹⁰ BASSNETT, 2002. p. 52. “Roman translation may therefore be perceived as unique in that it arises from a vision of literary production that follows an established canon of excellence across linguistic boundaries.”

como a produção de uma réplica através da diferença, do deslocamento, da substituição e da apropriação cultural ou canônica” (FURLAN, 2006, p.23).

Considerar os gregos como modelos a serem imitados significa que os escritores gregos eram, naquela época, o “cânone” que Bassnett referencia. Estas observações de estudiosos hodiernos lembram-nos de Horácio, cuja sagacidade manifesta-nos a mentalidade ambivalente dos romanos com relação aos gregos: *Graecia capta ferum victorem cepit* - “a Grécia, capturada, fez do vitorioso o cativo.” Porém, para os romanos, aqueles poetas e prosadores não devem ser imitados ao pé da letra, mas, sim, de modo crítico e inovador. Se imitar é um meio, emular, ou melhor dizendo, “imitar para competir/ultrapassar”, é o fim. Essa tradição remonta à *Poética* de Aristóteles, que considerava a poesia como mimese, ou seja, “imitação”. Curtius adverte que a imitação aristotélica “não deve ser compreendida como cópia da natureza, mas como reprodução e transformação ou remodelagem” (2013, p. 485).

Como os escritores modelares escreveram em grego, escrever em latim para emulá-los implica, de certo modo, a prática de tradução. Por um lado, escritores romanos como Cícero e Horácio tinham tanta confiança na *Latinitas* que os dois decidiram abrir mão do seu papel de *fidus interpretes*; por outro lado, preceptores de retórica como Quintiliano reconhecem que até os escritores mais ilustres não estão totalmente livres de defeitos e um bom orador-aspirante deve absorver as virtudes e abandonar os defeitos.

Virgílio, em particular, embora não tivesse teorizado suas práticas, baseou suas três obras principais nos modelos gregos, respectivamente Teócrito (*Bucólicas*, poesia pastoril), Hesíodo (*Geórgicas*, poesia didática) e Homero (*Eneida*, poesia épica), traduzindo em algum lugar, imitando em outro lugar e fazendo alusão nos demais. A emulação virgiliana é bem-sucedida aos olhos contemporâneos. Com efeito, Sexto Propércio o predisse: “*Cedite, Romani scriptores, cedite Grai: Nescio quid maius nascitur Iliade.*”¹¹ Aulo Gélio considerou que as *Bucólicas*, como uma tradução da poesia ídlica de Teócrito, manifestaram bom juízo e habilidade do

---

¹¹ “Cedei, escritores romanos. Cedei escritores gregos. Nasce algo não sei quão maior que a *Iliada*.” Tradução nossa.

poeta.¹² É por meio de tradução, imitação e emulação que os romanos conseguiram glorificar a língua latina e torná-la uma língua erudita, com seu próprio cânone influenciando os seguidores posteriores.¹³

Oliva Neto, quando discorre sobre a *Eneida* como uma obra clássica, afirma que “é clássica porque a imitaram poetas da própria latinidade, é certo, mas também porque a imitaram poetas que se tornaram, eles mesmos, clássicos em alguns dos principais idiomas do Ocidente” (VIRGÍLIO, 2016, p. 13). Com a posição sublime da língua latina e seu cânone literário estabelecidos, a história das línguas vernáculas europeias entraria na mesma prática de imitação/emulação. Assim como Cícero e Horácio enfatizaram a aptidão linguística latina tanto para veicular pensamentos sábios dos gregos¹⁴ quanto para entoar versos mais famosos e poderosos¹⁵, Dante Alighieri afirmou, no seu tratado célebre *De vulgari eloquentia*, que a língua vernácula é mais nobre que a latina, pois a primeira é natural e a segunda, “artificial” (I, 1, 4), e que toda a Itália é digna de uma língua vernácula “ilustre”, “cardeal”, “áulica” e “curial” que merece a poesia mais nobre. (I, 19, 1) Porém, foi o próprio Dante que, emocionado ao encontrar Virgílio na selva, exclamou: “Ó meu mestre, ó meu poeta, é o longo estudo e o grande amor a ti que fazem aproximar-me do teu volume” (*Divina Comédia*, I, 79-87). Porventura seria possível que Virgílio não fosse o poeta canônico para Dante?

A partir daí, as línguas vernáculas e suas literaturas iniciam o processo de sua ilustração e dignificação. A influência clássica, segundo Highet, fluiu dentro da literatura das nações modernas através de três canais principais: tradução, imitação e emulação, métodos congruentes com a tradição latina.

---

¹² “Scite ergo et considerate Vergilius, cum aut Homeri aut Hesiodi aut Apollonii aut Parthenii aut Callimachi aut Theocriti aut quorundam aliorum locos effingeret, partem reliquit, alia expressit.” (*Noctes Atticae*, IX, IX)

¹³ Curtius abordou de forma brilhante a tradição iniciada por Homero e herdada por Virgílio e a sua influência na Idade Média: “A dignidade, a independência e a função educadora da literatura foram estabelecidas por Homero e sua influência. [...] O que os gregos fizeram, os romanos repetiram, [...] mas só Virgílio escreveu uma epopeia nacional romana de transcendência univesal que, por seu tema e por sua forma, filia-se a Homero. Tornou-se um clássico. A Idade Média adotou da Antiguidade a tradicional ligação da epopeia com a escola. Apegou-se à *Eneida* e pôs-lhe ao lado as epopeias bíblicas, que exteriormente imitavam Virgílio, mas não podiam superá-lo. A leitura delas é um tormento. Virgílio transformou-se na espinha dorsal do ensino do latim.” (CURTIUS 2013, p. 71)

¹⁴ “Hoc mihi Latinis litteris inlustrandum putavi, non quia philosophia Graecis et litteris et doctoribus percipi non posset, sed meum semper iudicium fuit omnia nostros aut invenisse per se sapientius quam Graecos aut accepta ab illis fecisse meliora, quae quidem digna statuissent, in quibus elaborarent.” (*Tusculanae Disputationes*, I, 1)

¹⁵ “Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora.” (*Ars Poetica*, v. 289-291)

The most obvious channel is translation, although the effects of the power entering by it are much more various than one might suppose. Imitation is of two types. Either the modern author decides that he can write poems in Latin which are as good as those of Vergil and his other models; or else, much more rarely, he attempts to write book in his own language on the exact pattern of the Latin or Greek works he admires. The third stage is emulation, which impels modern writers to use something, but not everything, of classical form and material, and to add much of their own style and subject-matter - in the endeavour to produce something not only as good as the classical masterpiece but different and new.¹⁶ (HIGHTET, 1970, p. 104)

Se tradução, imitação e emulação no mundo romano eram, de certa maneira, a mesma prática porque o público-alvo das traduções eram do círculo de letrado bilíngue, a tradução na Idade Média e no Renascimento, ora do grego ao latim, ora do latim ao vernáculo, não possui leitor da mesma erudição e, por isso, não tem como objetivo ser comparada em paralelo, mas, sim, dá-se-lhe um rumo diferente da criação artística.

No campo de batalha de criação artística, Francesco Petrarca, imitando Virgílio, elaborou e publicou a sua epopeia *Africa* e ganhou para si mesmo uma coroa na literatura italiana. Dante, com Virgílio como seu guia espiritual, compôs a obra-prima *Commedia* em língua toscana, que foi atribuída *Divina* por Giovanni Boccaccio, o mesmo título (divino) que Sêrvio tinha atribuído a Virgílio. E depois da publicação da *Grammatica della lingua toscana*, de Leon Battista Alberti, em 1440, o vernáculo italiano de Dante finalmente palmilhou a estrada do latim quinze séculos atrás e tornou-se merecidamente a língua erudita e, depois, a língua oficial da Itália unificada.

O português não se afastou dessa tradição. Luís de Camões, junto com sua obra-prima *Os Lusíadas*, é considerado por Bloom como integrante do cânone ocidental em Portugal na *Era Aristocrática*. Com efeito, quando se lêem os primeiros

---

¹⁶ “O canal mais óbvio é a tradução, embora os efeitos do seu poder que vem por esse são muito mais variados do que se pode supor. A imitação tem dois tipos. Ou o autor moderno determina que ele é capaz de compor poemas em latim que são tão bons quanto os de Virgílio e outros poetas que ele considera como modelos; ou, muito mais raramente, ele tenta escrever livro em sua própria língua com base no padrão exato das obras latinas ou gregas que ele venera. A terceira fase é a emulação, que impele os escritores modernos a usar algo, mas não tudo, dos forma e material clássicos, e a acrescentar amplamente seu próprio estilo e assunto, a fim de produzir algo não só tão bom quanto as obras-primas clássicas mas também diferente e novo.” Tradução nossa.

versos d’*Os Lusíadas*, não se pode negar a presença óbvia virgiliana na grandiosidade temática e linguística: as armas, os barões (*arma virumque*), navegação e perigos (*multum ille et terris iactatus et alto*), fata (*fato profugus*), terra desconhecida (*qui primus [...] venit*), vocação de dever e glória (*dum conderet urbem*), etc.

Por um lado, se na literatura portuguesa há Camões e seus contemporâneos, como Gil Vicente, Antônio Ferreira, Diogo Bernardes etc, por outro lado, a publicação das gramáticas da língua portuguesa por Fernão de Oliveira (1538) e por João de Barros (1540) permite que a língua portuguesa seja digna de ser a “última flor do Lácio”. O processo de erudição do italiano e do português, comparado com o do latim, pode ser resumido pela expressão idiomática francesa: *déjà vu*.

Em suma, o cânone discutido neste trabalho não se trata do contexto religioso e apenas abrange sua utilização filológica. Desde a Antiguidade grega, o cânone trata-se de um catálogo de escritores que modulam a forma mais ilustre de escrever e que devem ser lidos e imitados. A cada um dos escritores no âmbito canônico é atribuído o termo usado pela primeira vez por Aulo Gélíio, isto é, *classicus*. A partir do cânone literário origina-se uma tradição em que os aspirantes a escritor ou poeta não só imitam os escritores modelares, mas também competem com eles para, no final, serem melhores do que eles. Dentro dessa tradição, a formação do cânone de uma língua e literatura é por meio de imitação do cânone do outro espaço temporal; a erudição de uma língua é por meio de imitação do cânone da outra língua na composição poética e produção textual artística. Se a tradução, em geral, serve para facilitar a comunicação entre as partes que não se entendem em língua dos outros, então não se pode negar com certeza absoluta que a tradução de poesia, que até hoje é associada com criação literária em outra língua, manifesta os traços do progenitor da tradição na concepção e na prática.

1.1.5 A hipótese

Diante dos pressupostos já discutidos, propomos a nossa hipótese de que as ressonâncias do cânone literário na tradução de poesia sejam as que foram objeto de

uma tomada de decisão, que pode ser dividida em três situações: 1) Quando traduz uma poesia do cânone literário para uma língua de chegada que está dentro da tradição originária desse mesmo cânone, o tradutor sempre opta pelos textos articulados de forma digna do brilho consagrado do cânone; 2) Quando traduz uma poesia cujo autor não é do cânone para uma língua de chegada que está na mesma tradição literária do autor, pode-se supor que o autor seja influenciado de uma forma ou outra pelo cânone daquele gênero. O tradutor, portando, sempre leva em consideração a presença tanto do autor quanto do cânone na produção textual; 3) Quando traduz uma poesia para uma língua de chegada que não faz parte da tradição literária do gênero, do autor ou do cânone, o tradutor não se preocupa com a recepção da sua tradução nessa tradição e, portanto, desfruta de mais liberdade ao tratar da obra. Porém, a presença do cânone e da tradição literária da língua de chegada pode ser observada e identificada nas escolhas lexicais, nos recursos estilísticos etc.

No que se refere à presente dissertação de mestrado, Virgílio é o poeta canônico tanto na tradição literária latina quanto no gênero pastoril. Então, a tradução em português, de Raimundo Carvalho, encaixa-se na primeira situação. Já a tradução em chinês, de Yang Xianyi, aplica-se à terceira. E como o postulado da segunda situação não é aplicável neste trabalho, deixaremos-lo de lado para que, se a hipótese for sustentada, possa retormar-se nas pesquisas futuras.

1.2 Virgílio: vida e obras

1.2.1 Biografia de Virgílio

O que sabemos da biografia de Públio Virgílio Maro é baseado principalmente nas fontes de comentadores e gramáticos antigos. Segundo João Pedro Mendes (1985, p. 11), “são as *vitae* que abrem os comentários de Valério Probo, Suetônio-Donato, Sérvio, Júnio Filargírio, entre outros, e as informações disseminadas ao longo das próprias obras do poeta, dos autores contemporâneos e posteriores.” Mendes também proporcionou uma “árvore genealógica” das *vitae*,

levantada por H. R. Upson, segundo o qual a ramificação das biografias de Virgílio origina-se de Suetônio (MENDES, 1985, p. 364).

Virgílio nasceu, conforme registrado por Suetônio, no ano 70 a.C., o ano do primeiro consulado de Pompeu e Crasso. Passou a infância em Cremona, perto de Mântua, o lugar do seu nascimento, que se mencionam no diálogo de dois pastores na *écloga* IX. Aos 15 anos de idade, Virgílio recebeu a *toga viril*, uma etapa significativa no crescimento de um jovem romano. Partiu para Milão e depois para Roma. Além de gramática e retórica, estudou também medicina e matemática. Antes de dedicar-se às letras, Virgílio tentou seguir carreira como advogado, mas apenas defendeu um caso, pois o seu discurso foi tão demorado que pareceu o de um indouto.

Levou três anos para concluir as *Bucólicas* (escritas entre 42 e 39 a.C.). Ao publicar as *Bucólicas*, Virgílio já lhe granjeou uma fama muito grande. O bom sucesso das *Bucólicas* é marcado, por um lado, por atuação repetida dos cantores no palco e , por outro lado, por elogios de amigos como Varo, Polião e Galo, graças aos quais Virgílio não só recuperou as terras confiscadas mas também foi introduzido a Mecenas que, sob a ordem do Imperador Augusto, incluiu esta estrela mantuana em ascensão no seu círculo de letrados que ele mesmo patrocinou. De lá, Virgílio levou sete anos para compôr as *Geórgicas* (escritas entre 42 e 39 a.C.), uma poesia didática escrita em homenagem a Mecenas. E depois levou onze anos para escrever a *Eneida*, que ficou inconclusa. Aos 52 anos, durante a revisão da *Eneida*, partiu para uma viagem de estudos à Grécia e à Ásia e planejou dedicar o resto da vida à filosofia, mas, durante a viagem, encontrou Augusto no caminho de volta. Virgílio acabou retornando junto com o Imperador. A saúde do poeta, que já tinha sido fraca, deteriorou-se durante a navegação. Logo após o desembarque em Brindisi, faleceu. O corpo de Virgílio foi transportado a Nápoles. O epitáfio que o próprio Virgílio escreveu resume sucintamente a sua vida e a contribuição literária:

*Mantua me genuit, Calabru repuer, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua rura duces.*¹⁷

---

¹⁷ “Mântua gerou-me, encantou-me a Calábria, agora me tem / Parténope: cantei pastos, campos e generais.”
Tradução de Raimundo Carvalho (2005)

Acredita-se que Virgílio confiou o manuscrito incompleto d'A *Eneida* a Vário antes de partir para a Grécia e pediu-lhe que queimasse na eventualidade da sua morte. Este pedido também fez parte do seu testamento. No entanto, tal testamento, para a satisfação imensa de toda a humanidade, que teria a fortuna de ter até um pequeno vislumbre da eloquência do poeta divino, não foi cumprido. Apesar dos versos incompletos, o Imperador Augusto ordenou a publicação da versão existente da *Eneida*, sem nada tirar nem pôr.

1.2.2 Virgílio como cânone literário

A hipótese que o presente trabalho levanta, a de que Virgílio é o cânone na tradição literária latina, já foi tratada repetidamente nos últimos dois mil anos e, por isso, é tão evidente que não necessita demais apoios teóricos. São inumeráveis, ao longo da história, os livros e escritores que prestaram louvor e admiração a Virgílio e que atribuíram às suas obras todas as qualidades ilustres e modelares que elas indubitavelmente merecem.

A importância d'A *Eneida*, a maior das três obras de Virgílio, às vezes pode obscurecer o brilho de outras duas. Porém, como diz Curtius, “quem só conhece a *Eneida* não conhece Virgílio” (2013, p. 247). Com efeito, seria uma opinião parcial e até errônea considerar que a canonização de Virgílio deve-se apenas à poesia épica. Como o nosso trabalho visa a estudar as *Bucólicas*, deixaremos de lado, por enquanto, a “lavoura” e a “guerra”, isto é, as *Geórgicas* e a *Eneida*.

Primeiro, as *Bucólicas* e o gênero pastoril deram contribuição crucial à transformação de Virgílio em um cânone literário. Os versos das *Bucólicas* estão proximamente ligados ao uso da retórica que fundamentou os princípios de escrever e de traduzir desde a Antiguidade. Se concebermos a eloquência como aquilo que Cícero define - a capacidade de instruir, deleitar e convencer - os versos das *Bucólicas*, segundo Quintiliano, são exemplos ideais para demonstração da boa eloquência que um bom orador deve imitar. Por exemplo, quando o preceptor de retórica trata de

“paráfrase”, menciona a construção virgiliana *pressi copia lactis*, “abundância de leite comprimido” v. 81 da *Écloga* I, para denotar “queijo”; quando elogia o imperador Domiciano e lamenta que o mesmo possa ser um grande poeta se não fosse por governar, Quintiliano cita novamente as *Bucólicas* (VIII, v.13): *inter victricis hederam tibi serprere laurus*¹⁸, cedendo à eloquência virgiliana que é digna do imperador. Além disso, as *Bucólicas*, por algum motivo, são citadas e analisadas por vários estudiosos de diferentes épocas no mundo ocidental para a descrição, crítica ou teorização de tradução, como, por exemplo, *Noctes Atticae* de Aulo Gélíio, escritor e gramático do século II; *Lettera del Traslatare*¹⁹ (1543), de Lodovico Castelvetro, tradutor e filósofo italiano do século XVI; *Des traductions*²⁰ (1555), de Jacques Peletier du Mans, poeta e gramático francês do século XVI; *Variations sur les Bucoliques de Virgile* (1943-1945), de Paul Valéry, poeta e filósofo francês do século XIX e XX etc. Quando põe em destaque a influência das *Bucólicas*, comparada com a da epopeia, Curtius lembra-nos da tradição educacional latina e assim observa:

A influência das élogas sobre a posteridade é pouco menos importante do que a da epopeia. Desde o primeiro século da época imperial até o tempo de Goethe, toda educação latina começava com a leitura da primeira écloga. Não é exagerada a afirmação de que falta uma chave da tradição literária europeia a quem não saiba de cor essa pequena poesia. (2013, p. 247)

Virgílio, seguindo os passos de Teócrito, o poeta idílico da Grécia antiga, tornou-se o cânone no gênero bucólico na tradição literária latina. A prática de emulação do precursor como o caminho da canonização refletiu-se em Virgílio, que não apenas herdou a poesia pastoril do poeta siciliano, mas também a consolidou na tradição literária ocidental. Segundo Curtius:

A poesia pastoril só se tornou sólido remanescente da tradição ocidental graças a Virgílio, que recebeu e transfigurou a herança de Teócrito. (2013, p. 246)

---

¹⁸ “A hera entrelaçar-se aos louros de vitória.” Tradução de Raimundo Carvalho (2005). Ao expressar sua veneração ao imperador Domiciano, Quintiliano cita esse verso, fazendo alusão a Virgílio que, por sua vez, pretende celebrar os feitos gloriosos (sob a metáfora de “louros de vitória”) de Pólio com os versos bucólicos humildes (simbolizados por “hera”).

¹⁹ Cf. FURLAN, 2016, p. 202-220.

²⁰ Cf. FURLAN, 2016, p. 236-243.

Ao relacionar as *Bucólicas* de Virgílio e de Teócrito, W. Clausen adicionou considerações gerais sobre a prática de imitação: “Imitação proposital não era desprezada, mas, sim, desejada... Imitação pode evidenciar tanto a autoconfiança do poeta quanto a estima àquele que o poeta imita. O objetivo não era reproduzir o original, mas, sim, aperfeiçoá-lo”²¹ (Clausen, apud OCHMAN, 2013, p. 74). Curtius avalia a inovação e o aperfeiçoamento da poesia pastoril de Virgílio em comparação com a de Teócrito, lembrando a importância dos temas e das figuras nas *Bucólicas* para o contemporâneo romano e para a posteridade:

Já Teócrito ocasionalmente denominara “pastores” a si mesmo e a poetas amigos, e Virgílio inclui em seu mundo pastoril as experiências de sua própria vida, além da figura de Otávio, a estrela de César - portanto, a história de Roma. E igualmente incorporou as ideias religiosas do Salvador e da época de transição. (CURTIUS, 2013, p. 247)

A publicação das *Bucólicas* de Virgílio não só significa que a poesia pastoril, uma invenção dos gregos, foi integrada na tradição literária latina, mas também refinada pelos romanos, fato que fez com que o poeta, por conta de suas obras, se tornasse um modelo canônico a ser imitado na elaboração do mesmo gênero. “A paisagem que aí se apresenta, ” segundo Furlan (2011, p. 264), “é exemplo do *locus amoenus*, que se tornará tema ou motivo comum entre os clássicos modernos.” Oliva Neto (VIRGÍLIO, 2016, p. 34) também afirma que, “é, todavia, na imitação em todas as línguas europeias dos poemas, ou melhor, dos gêneros em que Virgílio compôs, que está implicado o caráter paradigmático, técnico, que tem como poeta. Sob este aspecto, é evidente o protagonismo não só da épica, mas também do gênero bucólico.” Vale fazer menção de alguns poetas que já compuseram poesia bucólica, inspirados por Virgílio, ora em latim, ora em línguas vernáculas europeias: Dante Alighieri, Michael Drayton (1563-1631), Garcilaso de la Vega (ca.1501-1536), Pierre de Ronsard (1524-1585), Alexander Pope (1688-1744), entre outros. Quanto aos poetas portugueses, para citar alguns, encontram-se Henrique Caiado (1470-1508), Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), Luís de Camões (ca.1524-1580), Antônio

---

²¹ Texto original: “Intentional imitation(...)was not looked down on in antiquity, it was looked for. (...) Imitation may be taken as evidence both of a poet’s confidence in himself and of his esteem for the poet he has chosen to imitate. His aim was not to reproduce but to improve on the original.”

Ferreira (1528-1569) etc. Nesse sentido, o *locus amoenus* parece ser um desafio incontornável na jornada de tornar-se uma figura notável na história da literatura europeia.

2 A REFLEXÃO SOBRE A TRADUÇÃO DO CÂNONE LITERÁRIO DESDE A ANTIGUIDADE

Conforme já estabelecido nas subseções anteriores, a congruência com o cânone literário é a característica da prática tradicional de produção textual originária desse cânone. Como a tradução é uma forma indispensável de produção textual na tradição literária latina, o nosso estudo seria inepto e incompleto sem abordar, desde a origem, embora não exaustivamente, a reflexão que afetou as estratégias de tradução de poesia, especialmente as de tradução das *Bucólicas* de Virgílio em português.

A literatura latina foi um dos campos em que a admiração pelo modelo grego teve maiores ressonâncias. Tais ressonâncias atingiram a todos os gêneros textuais. O cânone literário, de fato, não é um certo autor grego, mas, sim, um contínuo espacial e temporal dos poetas, historiadores, filósofos e oradores em geral, a partir dos quais escritores romanos passam a ser congruentes com o cânone na produção textual na língua latina. A tradução é um dos modos dessa produção textual.

A primeira tradução literária no âmbito ocidental atribui-se a Lívio Andrônico, que traduziu a *Odisseia* de Homero do grego para o latim, por volta de 250 a.C.. Esse precursor, no entanto, não contribuiu para as reflexões acerca dos problemas tradutórios. Pelos fragmentos da sua tradução, estudiosos modernos julgaram que “a mesma variava entre a exatidão, um estilo simples, alguns desvios e alguns êxitos, embora distante da flexibilidade da língua grega” (BAYET, 1996 apud FURLAN, 2013). Não se pode saber se Lívio Andrônico assim traduziu a *Odisseia* de propósito ou não, mas conseguimos perceber que a “fidelidade total”, por assim dizer, ao texto da língua de partida não é algo recomendado pelos eruditos romanos dois séculos depois.

2.1 Cícero: “tradutor” *versus* “orador”

A primeira discussão em torno dos princípios tradutórios é atribuída a Cícero, que, no seu breve tratado *De optimo genere oratorum* (V, 14), reflete como traduziu

os discursos notáveis de oradores muito eloquentes, isto é, Ésquino e Demóstenes:

nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis.²²

Depois, Cícero acrescenta:

In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.²³

Ainda nesse mesmo tratado, o objetivo de Cícero, na verdade, é estabelecer o conceito do “melhor gênero dos oradores”, como o próprio título indica. Ao fazer isso, Cícero defende que não há mais ninguém, senão Demóstenes, que mereça tal qualificativo e que todos devem imitar:

Itaque nemo est orator, qui Demostheni se similem nolit esse²⁴ (II, 6).

Em outras palavras, para Cícero, Demóstenes é a figura canônica no gênero oratório. E diante da obra do cânone, Cícero optou por “traduzir como um orador”, mantendo a identidade do cânone em questão, conservando o *genus* - o “gênero” e a *vis* - a “força” das palavras, e não como um *interpres*, que traduziria palavra por palavra. Conservar o *genus* e a *vis* é conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter) (FURLAN, 2001, p.17). Reconstituir o texto em latim abrange todos os elementos: textuais, formais e estilísticos, que devem ser adaptados *ad nostram consuetudinem* (FURLAN, 2006, p.23). Ao refletir sobre a tradução nesse tratado, Cícero, segundo Furlan (ibid.), “leva-nos a inferir que traduzir é suplantar o original, é reinventar a fonte grega, apropriar-se dela e latinizá-la.”

A teoria e a prática de tradução de Cícero nasceram da sua concepção sobre a figura canônica da arte oratória e o que Cícero propôs foi apropriar-se do cânone por imitação e conservar os elementos estilísticos em latim. Essa concepção seria

---

²² “Não traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras e linguagem, em termos adequados à nossa cultura” Tradução de Vieira & Zoppi (2011).

²³ “Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva.” Tradução de Vieira & Zoppi (2011).

²⁴ “Ora, não há orador que não queira se assemelhar a Demóstenes.” Tradução de Vieira & Zoppi (2011).

recorrente nos eruditos de épocas posteriores, como São Jerônimo, e traria a Cícero, também um orador célebre, o papel canônico no mundo romano, “a encarnação de eloquência”, como Quintiliano observa (*Institutio Oratoria*, X, 1, 112): “*Quare non inmerito ab hominibus aetatis suae regnare in iudiciis dictus est, apud posteros vero id consecutus ut Cicero iam non hominis nomen sed eloquentiae habeatur.*”²⁵

O caminho para a fama e excelência de Cícero na arte do discurso mostra a formação de um cânone e exemplifica como a tradução deve ser feita em um determinado gênero literário. No entanto, a aplicação das reflexões tradutórias de Cícero à abordagem da poesia não era sua intenção. Com efeito, no início do *De optimo genere oratorum*, o orador romano já posiciona a linha demarcatória entre a classificação poética e a oratória, concluindo que, em poesia: “*in ceteris suus est cuique certus sonus et quaedam intellegentibus nota vox*”²⁶ (I, 1). Se, para Cícero, são o *sonus* e a *vox* específicos que distinguem os gêneros poéticos e que separam a poesia da arte oratória, o que deve ser abraçado e evitado pelos aspirantes a orador na poesia é discutido de forma sistemática por Quintiliano.

2.2 Quintiliano: “eloquência discursiva” *versus* “poesia”

Ao falar sobre a leitura do cânone de cada gênero, Quintiliano não despreza a poesia, pois “a partir dos poetas se encontram inspiração nas coisas materiais, sublimidade nas palavras, toda emoção nos afetos e adorno nas personagens”²⁷, qualidades que um bom orador deve possuir. Entretanto, o mestre de retórica chama atenção às peculiaridades linguísticas da poesia e explicita aquelas em que os aspirantes devem tomar cuidado: (1) A liberdade de linguagem e o uso de figuras à vontade são adequados para poetas mas não devem ser seguidos pelo orador²⁸. (2) A

---

²⁵ “Por isso não é imerecido que os homens da sua época dissem que ele ‘reinava’ nos tribunais e que, na posteridade, ‘Cícero’ já é considerado não um nome de uma pessoa mas um nome da eloquência” Tradução nossa.

²⁶ “Cada gênero tem um determinado tom e uma certa modulação de voz discernível entre os seus conhecedores.” Tradução de Vieira & Zoppi (2011)

²⁷ “...namque ab his in rebus spiritus et in verbis sublimitas et in adfectibus motus omnis et in personis décor petitur.” (*Ins.* X, 1, 27)

²⁸ “...non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum nec licentia figurarum.” (*Ins.* X, 1, 28)

poesia, como gênero de atuação, procura somente o prazer dos espectadores²⁹. (3) Para atingir o prazer, a poesia não só inventa coisas “falsas”, mas também coisas não confiáveis³⁰. (4) Vinculada à necessidade de métrica, nem sempre podendo usar palavras pelo próprio sentido, a poesia sai do caminho direto e refugia-se em certos desvios de expressões³¹. (5) E, por isso, a poesia não é só forçada a mudar, mas também a estender, contrair, transpor e dividir as palavras³². (*Inst.*, X, 1, 28-29)

Ou seja, a poesia, para tratadistas de retórica como Quintiliano, por um lado, é um gênero que serve como um espelho que reflete o engenho mental do ser humano na arte das letras e da eloquência, e, por outro lado, tanto o motivo de composição de poesia quanto a sua singularidade linguística exigem que se desenhe uma fronteira entre textos criativos e eloquência discursiva.

Admitidamente, o gênero poético representa de forma mais elevada o potencial mental do ser humano, pois a disposição das palavras em um verso é rigorosamente manipulada pela métrica, mas, mesmo assim, a criatividade humana nunca se fez refém dessa restrição. Há muitas obras ilustres compostas geração após geração. A palavra “criatividade”, aqui referida, designa o que Quintiliano chama de coisas “falsas” e “desconfiáveis” no discurso público, ou melhor dizendo, em linguagem moderna, de ficção e imaginação. Mas a poesia, de jeito nenhum, é criada do nada. Aristóteles define a poesia, na obra *Poética* (ποιητική), como arte de “imitação” (*mimesis*), da representação da realidade. Certamente, entre todas as práticas de *aemulatio* - “imitar e competir”, a poesia é o gênero que mais se encaixa nesse ato, pois os poetas romanos já tinham nas mãos as epopeias, as didáticas, as bucólicas, as tragédias, as comédias e as líricas em modelos gregos para imitar, ou melhor dizendo, emular, mas eles pareciam ter outra vocação histórica: a imortalidade da fama e a erudição na língua latina. Se Cícero opta por conservar o *genus* e a *vis* nos textos em latim para que estes sejam de igual sofisticação do cânone grego, os poetas romanos aspiram por algo maior: procuram mostrar que o latim é mais elegante, mais

²⁹ “genus ostentationi comparatum, et, praeter id quod solam petit voluptatem.” (*Ins.* X, 1, 28)

³⁰ “...eamque etiam fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia sectatur.” (*Ins.* X, 1, 28)

³¹ “...quod alligata ad certam pedum necessitatem non semper uti propriis possit, sed depulsa recta via necessario ad eloquendi quaedam deverticula confugiat.” (*Ins.* X, 1, 29)

³² “...nec mutare [que] modo verba, sed extendere corripere convertere dividere cogatur.” (*Ins.* X, 1, 28)

agradável, mais poético. Eles pretendem aproximar-se dos gregos para superá-los. É por isso que Horácio assim escreveu na obra *Ars Poetica* (289-291):

Nec uirtute foret clarisue potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora.

Para Horácio, não faltará poesia em latim mais poderosa do que a em grego se não faltarem poetas que escrevam em latim. Mas como escrever em latim?

2.3 Horácio: “criatividade” *versus* “modelo antigo”

Então, voltemos a Horácio, poeta contemporâneo de Virgílio, que propôs princípios semelhantes aos de Cícero na obra *Ars Poetica* (v. 128-135), que seriam entendidos depois como reflexões sobre a tradução.

Difficile est proprie communia dicere; tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus
Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpret nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex.³³

Os v.v. 133 e 134 costumam ser tratados fora do contexto, como se Horácio aconselhasse o tradutor a não verter palavra por palavra. Na verdade, quando se lê o trecho completo, é fácil identificar que a proposição não se refere a como se deve traduzir. Ochman afirma que os versos citados aqui são “parte de uma descrição do trabalho do escritor em uma obra literária, como uma peça de teatro que diz respeito a

---

³³ “É difícil contar, com propriedade, coisas popularizadas. Tu, porém, podes pôr em cena um canto íliaco mais convenientemente do que se mostrasses pela primeira vez coisas desconhecidas e inéditas. Matéria pública será de direito privado, se não delirares em torno de um ponto desprezível e banal, nem fiel tradutor tratares de traduzir palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa, de onde a timidez ou a estrutura da obra não permita sair.” Tradução de Mauri Furlan (2001, p. 24).

temas conhecidos e é baseada na fonte de uma língua estrangeira.”³⁴ (OCHMAN, 2013, p. 76) Tendo uma de tais obras teatrais nas mãos, Horácio acredita que é melhor compor baseado em um assunto já tratado, em vez de criar um novo, pois “importa mais a perfeição, a habilidade, a técnica com um tema que já é tratado do que ser o primeiro a apresentá-lo; a marca pessoal do autor se revela no seu estilo.” (FURLAN, 2006, p. 23)

Diferentemente do tratado de Cícero, os conselhos horacianos não concebem nenhum autor específico ou nenhuma obra específica como o cânone literário, mas o modelo literário que o cânone implica não lhe está ausente pela seleção de temas já conhecidos a serem tratados por um escritor-aspirante. Afinal de contas, qual seria o conteúdo senão aquele que possui seu cânone genérico e é tão conhecido que merece calibre estilístico? E o modo de atingir a excelência, para Horácio, é igual ao da reflexão de Cícero: escrever em estilo refinado, digno do valor estético original. Por mais renomado que ele seja, Horácio acaba não obtendo a mesma posição elevada como Cícero na eloquência latina e Virgílio na poesia latina em geral, mas ele merece, pelo menos no gênero satírico, os louros do cânone, como Quintiliano sugere (X, 1, 94):

Multum est tersior ac purus magis Horatius et, nisi labor eius amore, praecipuus.³⁵

De qualquer forma, pode-se perceber que há algo em comum no que foi proposto por Cícero e por Horácio, isto é, evitar ser o *fidus interpret* que adotaria a prática de *verbum pro verbo*. Ora, traduzir um discurso eloquente de estilo ático em latim, ou compor uma peça baseada nos temas familiares, recolocando-se palavra por palavra, não foi uma opção recomendada. Há dois aspectos que devem ser levados em consideração: por um lado, a impossibilidade de verter palavra por palavra por falta de equivalentes vocabulares. Por outro lado, a falta de necessidade de se traduzir ao pé da letra, uma vez que o público da tradução é a classe culta romana, que sabe ler

---

³⁴ Texto original: “In fact this proposition does not refer to translation; it is part of a description of the writer’s work on a literary work, such as a piece of drama which relates to familiar themes and is based on a foreign-language source.”

³⁵ “Horácio é de estilo mais sucinto e mais puro e, a não ser que eu me engane pelo amor a ele, de primeiro lugar.” Tradução nossa.

em latim e em grego. Deve-se notar que essa atitude trata-se de estratégia técnica e não crítica, que considera o prejuízo à virtude poética decorrente do método tradutório “palavra por palavra”.

2.4 Tradução como “cornucópia” vocabular para a língua de chegada

Não é sempre possível encontrar uma palavra na língua de chegada equivalente àquela que está na língua de partida. Tal dificuldade não era estranha aos romanos por conta do vocabulário limitado do latim diante da copiosidade vocabular grega. Na *Institutio Oratoria* (II, 14, 1), o mestre de retórica assim observa:

...sed non omnia nos ducentes ex Graeco secuntur, sicut ne illos quidem quotiens utique suis uerbis signare nostra uoluerunt.³⁶

Já Sêneca, na *Epistula ad Lucilium* (LVIII), assim reclamou da carência de palavras latinas:

Quanta verborum nobis pauperitas, immo egestas sit, numquam magis quam hodierno intellexi. Mille res inciderunt, cum forte de Platone loqueremur, quae nomina desiderarent nec haberent, quaedamvero, quae cum habuissent, fastidio nostro perdidissent. (1)³⁷

Enquanto isso, no tratado filosófico *De tranquillitate animi* (2, 3), o próprio Sêneca traduziu uma palavra grega εὐθυμιά (euthymías) pela latina *tranquillitas*, oferecendo, ao mesmo tempo, uma solução justamente para a carência vocabular latina, o que seria interpretado como a sua concepção sobre a tradução:

Nec enim imitari et transferre verba ad illorum formam necesse est; res ipsa de qua agitur aliquo signanda nomine est, quod appellationis graecae vim debet habere, non faciem.³⁸

³⁶ “mas não tudo que se traduz do grego (ao latim) tem bom sucesso, assim como o quanto não queremos designar aquilo em latim com palavras gregas.” Tradução nossa.

³⁷ “Hoje como nunca antes, me dei conta de quanta pobreza ou mesmo penúria de vocábulos nós temos. Como fálássemos casualmente de Platão, surgiram inúmeros conceitos que precisavam de nomes e não os tinham, outros, contudo, que os haviam tido, perderam-nos por nosso descaso.” Tradução de Mauri Furlan (2014)

³⁸ “Não é, pois, necessário, imitar e transferir as palavras segundo a forma deles; deve-se designar a própria coisa de que se trata com algum nome que tenha a força da denominação grega, não seu aspecto” tradução de Mauri Furlan (2014)

Quintiliano, por sua vez, incentiva a liberdade do uso abundante de palavras para indicar as figuras dos gregos e, em alguns casos, a necessidade de inventar palavras.

Nam et rerum copia Graeci auctores abundant et plurimum artis in eloquentiam intulerunt et hos transferentibus verbis uti optimis licet: omnibus enim utimur nostris. Figuras vero, quibus maxime ornatur oratio, multas ac varias excogitandi etiam necessitas quaedam est, quia plerumque a Graecis Romana dissentiunt.³⁹ (*Inst.* X, 5, 3)

Em suma, assim como os usuários das línguas vernáculas europeias sentiram a carência lexical da sua própria língua e a necessidade de tomar emprestadas as palavras latinas, os romanos tinham percebido as mesmas dificuldades ao transportar uma palavra grega para o latim. Diante dessas dificuldades, os eruditos romanos tomaram uma atitude a favor do enriquecimento lexical do latim. Assim, o ato de traduzir acaba favorecendo o desenvolvimento da língua de chegada. Tal fenômeno seria observado também por eruditos renascentistas como Juan Luis Vives (1493-1540), Joachim du Bellay (ca. 1522-1560), João de Barros (1496-1570), entre outros, na dignificação da sua língua nacional. João de Barros, em particular, escreveu um diálogo intitulado “diálogo em louvor da nossa linguagem”, em 1540, como um intróito a sua *Gramática da língua portuguesa*⁴⁰, em que o pai e o filho, dialogando entre si, citam a *Ars poetica* de Horácio para defender empréstimo de palavra latinas :

Filho: A língua portuguesa, quando esmorecer por falta de verbo ou nome que compreenda sucintamente alguma coisa, poderá formar algum vocábulo aprazível ao ouvido, sem precisar falar por rodeios, como fazem alguns?

Pai: Sim, porque a licença que Horácio, em sua *Arte poética*, dá aos latinos para comporem vocábulos novos, conquanto saiam da fonte grega, essa poderemos tomar, se os derivarmos da latina.

Filho: Logo, por essa maneira, nos faremos copiosos de vocábulos e, aceitos usualmente, tornar-se-ão tão próprios como são os latinos que ora temos- que se tomaram por esse modo.

---

³⁹ “Pois os autores gregos eram copiosos nos temas e apresentaram a abundância na arte de eloquência e é permitido traduzi-los usando as melhores palavras, já que usamos as palavras do latim. Quando traduz as figuras, no entanto, que são ornamentos de máxima importância para discurso, há a necessidade de cunhar muitas palavras e variadas, porque muitas coisas no latim diferem do grego.” Tradução nossa.

⁴⁰ Cf. FURLAN, 2016, p.166-170.

Trata-se de uma prática tradicionalmente permitida e até recomendada, que seria adotada por Odorico Mendes nas suas traduções de Virgílio no século XIX.

2.5 As concepções sobre a tradução do cânone literário na Idade Média e no Renascimento

2.5.1 São Jerônimo e Dante

A tradição fundamentada nas concepções tradutórias de teóricos canônicos como Cícero e Horácio, a partir das práticas de escritores canônicos como Virgílio, encontra ressonância nos pensamentos de São Jerônimo (ca 347 - 420). O tradutor da *Bíblia Sagrada Vulgata* manifestou a sua posição sobre a tradução literária na carta LVII a Pamáquio, intitulada *De optimo genere interpretandi*, um título que aparentemente alude ao tratado de Cícero. Nessa carta, São Jerônimo, criticado por Rufino e acusado de ser um tradutor falso, defende sua prática, citando como autoridade as opiniões do próprio Cícero:

Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor me in interpretatione Graecorum, [...] non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu. Habeoque huius rei magistrum Tullium, [...] Quanta in illis praetermiserit, quanta addiderit, quanta mutaverit, ut proprietates alterius linguae, suis proprietatibus explicaret, non est huius temporis dicere. Sufficit mihi ipsius translatoris (Ciceronis) auctoritas, [...]”⁴¹ (V2)

A autoridade daquele que encarna a eloquência romana não lhe parece suficiente para contestar o seu detrator. Imediatamente após a citação de Cícero, São Jerônimo recorre à autoridade de Horácio e cita aquele verso bem-conhecido na *Ars Poetica*:

---

⁴¹ “Eu porém não apenas confesso, mas anuncio em alta voz que na tradução dos gregos, [...] não traduzo palavra a partir de palavra, mas sentido a partir de sentido. E nisto tenho por mestre Cícero, [...] Quantas coisas neles ele omitiu, quantas acrescentou, quantas alterou para transpor as propriedades da outra língua às propriedades da sua, não é o momento agora para relatar. Basta-me a autoridade do próprio tradutor (Cícero), [...]” Tradução de Mauri Furlan (2019)

Sed et Horatius, vir acutus et doctus, hoc idem in Arte Poetica erudito interpreti praecipit:
Nec verbum verbo curabis reddere, fidus interpres.⁴² (V5)

Os aspectos sobre a tradução que São Jerônimo menciona envolvem, segundo Furlan, a reprodução de figuras, a adequação à língua da tradução, a preservação da elegância, a propriedade de cada língua, a sintaxe vocabular, a falta de expressões equivalentes na língua da tradução, modos de tradução, tipologia textual, etc. O argumento de São Jerônimo sobre a tradução literária, conclui Furlan, corresponde totalmente à prática tradicional da tradução, da qual sempre se serviram todos os bons tradutores, que é o de afastar-se das palavras e seguir o sentido. Somente assim é possível reconstruir também algo da forma literária do original. (JERÔNIMO, 2019)

Domenico Pietropaolo, no artigo *Dante on Translation* (2009), põe em comparação os pensamentos do tradutor da *Vulgata* e do poeta florentino sobre a questão de tradução. Pietropaolo cita o prefácio do *Interpretatio chronicae Eusebii*, em que São Jerônimo afirma “*Difficile est enim alienas lineas insequentem non alicubi excedere; arduum ut quae in aliena lingua bene dicta sunt, eundem decorum in translatione conservent*”⁴³, uma fonte de referência em que, segundo Pietropaolo, Dante desenvolveu sua teoria de tradução. No próêmio do *Convívio*, o poeta escreve:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.⁴⁴

Se, por *difficile*, São Jerônimo aponta a dificuldade de traduzir, então Dante, afirmando *nulla*, leva a questão ao extremo e enfatiza a impossibilidade de tradução de poesia. Como observado por Pietropaolo, a dificuldade da tarefa de traduzir pressupõe um grau variável que depende da habilidade do tradutor, enquanto a impossibilidade de tradução deve-se à natureza do texto. Com efeito, a tradução de

---

⁴² “Mas também Horácio, varão douto e perspicaz, em sua Arte poética,, adverte o mesmo ao tradutor erudito: Nem fiel tradutor tratarás de traduzir palavra por palavra.” Tradução de Mauri Furlan (2019)

⁴³ “Então é difícil não se desviar para algum lugar quando traduz versos estrangeiros. É árduo manter na tradução aquilo que é bem dito em uma língua estrangeira com o mesmo ornamento.” Tradução nossa.

⁴⁴ “E saibam todos, pois, que o que foi harmonizado pelo toque das musas não se pode transpor de sua língua para a outra sem quebrar toda a suavidade e a harmonia.” Tradução de Maria Teresa Arrigoni.

poesia que Dante discute refere-se à do latim ao *sermo vulgari* na época em que o último ainda se considerava inculto e, portanto, inapto para expressar de forma elegante o *genus dicendi* do latim, a língua de nobreza, virtude e beleza. Dizer que é impossível manter a doçura e a harmonia traduzindo-se uma poesia do latim ao vernáculo é dizer que não se pode encontrar no vernáculo o cânone que atribui a doçura e a harmonia à arte poética latina. Além disso, não há mais na Europa no século XIV aquela diglossia do latim e do grego como havia na antiguidade romana. Ainda no proêmio do Convívio, o poeta diz: “*E lo latino non l’averebbe esposte se non a’litterati, ché li altri non l’averebbero intenso. Onde con ciò cosa che molti più siano quelli che desiderano intendere quelle non litterati che l’litterati...*”⁴⁵ A partir de Dante, a tradição literária ocidental chegou à etapa em que é alta a demanda de criação do cânone literário das línguas vernáculas para “possibilitar” a tradução ou o *volgarizzamento* e o desenvolvimento da literatura em cada vernáculo, uma causa à qual o próprio Dante teve contribuição significativa.

2.5.2 Leonardo Bruni e Juan Luis Vives

O cânone latino permanece nas ideias dos humanistas durante o Renascimento e serve como arsenal teórico contra os tradutores escolásticos na Idade Média. Um destes humanistas é Leonardo Bruni (1370 - 1444). Entre os anos de 1420 a 1426, o humanista florentino elaborou um tratado intitulado *De Interpretatione Recta*, “sobre a tradução correta”, anexado na obra de Aristóteles, a *Ética a Nicômaco*, traduzida também pelo próprio Bruni. *De Interpretatione Recta* é considerado como o primeiro tratado moderno a apresentar de forma independente reflexões sobre a tarefa de traduzir, em especial sobre a tradução literária. (BRUNI, 2011)

Nesse tratado, Bruni cunhou o neologismo *traducere* e *traductio* para denotar o que entendemos do verbo “traduzir”, um emprego lexical herdado pelas línguas

---

⁴⁵ “E o latim teria exposto somente aos eruditos porque os demais não o teriam compreendido. De fato, muito mais numerosos são aqueles que desejam compreender as poesias e não estudaram o latim, do que os eruditos...”
Tradução de Maria Teresa Arrigoni.

românicas. O pensamento de Bruni pode ser resumido, segundo Furlan, por quatro aspectos: (1) Conhecimento da língua de partida ou “compreensão”; (2) Conhecimento da língua de chegada ou “expressão”; (3) Conhecimento da matéria; e (4) Possessão e uso do ouvido ou “ritmo” e “harmonia” (BRUNI, 2011); São os argumentos que Bruni deseja manifestar pela sua eloquente tradução de Aristóteles, e também pela refutação das versões traduzidas na Idade Média, por *intepretes antiqui*, notavelmente, Roberto Grosseteste (1168-1253) e Guilherme de Moerbeke (1215-1286). Nota-se que os primeiros três requisitos já foram tratados por Roger Bacon (ca. 1220-1292), também tradutor da Idade Média e aluno de Grosseteste. O que Bruni fez foi retomar os aspectos retóricos esquecidos pelos escolásticos sobre o que Bacon tinha proposto. Traduzir, para Bruni, tem de envolver o aspecto estilístico de cada autor, como Cícero, Salústio, Lívio, e imitar a eloquência na língua de chegada:

Itaque, siue de Cicerone traduct, facere non poterit, quin comprehensiones illius magnas quidem et uberes et redundantes simili uarietate et copia ad supremum usque ambitum deducat ac modo properet, modo se colligat. Siue de Sallustio transferet, necesse habebit de singulis paene uerbis iudicium facere proprietatemque et religionem plurimam sequi atque ob hoc restringi quodammodo atque concidi. Siue de Liuio traduct, facere non poterit, quin illius dicendi figuram imitetur.⁴⁶ (BRUNI, 2011, p. 18)

A “imitação do estilo” de Bruni pode ser entendida como sendo a tarefa do tradutor encontrar a construção textual digna do que torna o autor original um cânone literário. Dessa forma, já que as obras filosóficas de Platão e Aristóteles, acredita Bruni, estão repletas de elementos retóricos como os da poesia de Homero, seria um tradutor inepto aquele que omitisse tais elementos na tradução. Para aplicar as ideias de Bruni à tradução de Virgílio, será impio o tradutor que não procure, o máximo possível, elaborar os versos na língua de chegada, de modo a ressoar a voz e a força do poeta canônico.

---

⁴⁶ “Por isso, se traduzir Cícero, não poderá agir de modo a não tomar seus longos períodos ricos e redundantes com similar variedade e abundância até a última frase, e ora acelerá-los, ora restringi-los. Se verter Salústio, terá por obrigação sopesar quase que cada palavra individual e perseguir sua propriedade e máxima exatidão e, por conta disso, restringir-se de certo modo e anular-se. Se traduzir Tito Lívio, não poderá agir de modo a não imitar seu estilo.” Tradução de Mauri Furlan (2011)

Segundo Furlan, podem-se reconhecer também as sentenças de Cícero, de Horácio e de São Jerônimo refletidas nos pensamentos de Bruni, (BRUNI, 2011) o que, de certa forma, sustenta a conexão tradicional de concepções tradutórias que o presente trabalho pretende provar. Raimundo Carvalho, o tradutor das *Bucólicas* em português, que a presente dissertação pretende analisar, defende a congruência de pensamentos entre Bruni e Paul Valéry, o poeta francês que também traduziu as *Bucólicas*. Essa discussão será abordada nas seções posteriores.

Quase um século depois da publicação do *De interpretatione recta* e da *Ética a Nicômaco* traduzida por Bruni, Juan Luís Vives, humanista espanhol, para tratar do mesmo assunto, escreveu um tratado intitulado *Versiones seu Interpretationes*, (Versões ou Traduções), como o último capítulo da obra *De ratione dicendi*, publicada em 1533. Assim como os seus antecessores, Vives concebe a tradução, seguindo a mesma linha de pensamento da tradução retórica. Vives aponta que entre os dois “gêneros” de tradução até então conhecidos e praticados, um observa apenas o sentido (*solus spectatur sensus*) e o outro apenas a expressão e a dicção (*sola phrasis et dictio*). Porém, traduzir o cânone literário grego ou romano, como discursos de Demóstenes ou de Cícero, ou a poesia de Homero e de Virgílio só com esses dois métodos para tentar observar completamente o “colorido de dizer” (*color dicendi*), segundo Vives, é uma tentativa para “quem compreende pouco quanta diversidade há nas línguas”⁴⁷, ou seja, inviável pela diferença das línguas em questão. Por isso, Vives propõe “o terceiro gênero” de tradução, em que as palavras na língua de chegada são ponderadas de tal forma que “conferem força e graça aos sentidos”⁴⁸, uma estratégia que ressoa também a prática de Cícero, Sêneca e São Jerônimo. As concepções de Vives nesse tratado dão um apoio claro e nítido ao papel do cânone literário, tanto no desenvolvimento teórico de tradução quanto na estratégia prática, resumidas por Furlan com o termo *oratio*:

Um dos pontos centrais da concepção vivesiana é sua doutrina sobre a *oratio* (discurso, oração, estilo, elocução) na tradução: a *oratio* é o discurso próprio de cada homem, que o

⁴⁷ “[...] quod experiri hominis esset parum intelligentis, quanta sit in linguis diversitas.” (FURLAN, 2006, p. 120)

⁴⁸ “Tertium genus est, ubi et res et verba ponderantur, scilicet ubi vires et gratiam sensis adferunt verba, [...]” (ibid.)

caracteriza e singulariza. Reproduzir a *oratio* original é produzir uma *oratio* na tradução, ou seja, a *oratio* é o grande campo de atuação do tradutor, em que a tradução se faz literatura. (FURLAN, 2006, p. 119)

Com a tradução do cânone literário como a tradução da sua *oratio* estabelecida, Vives acrescenta um ponto distinto sobre a tradução de poesia, isto é, a *licentia poetae*:

Carmen omnino liberius est interpretatu, quam oratio pedestris, propter necessitatem numeri; addi in eo, et detrahi, et mutari permittitur, atque hoc liberius, cum sententiae summa, et quam nos potissimum quaerimus, manet integra.⁴⁹ (FURLAN, 2006, p. 126)

Essa afirmação, segundo Raimundo Carvalho, abre espaço para se pensar de modo específico a tradução de poesia. Carvalho acredita que o pensamento de Vives sobre a poesia refere-se justamente ao “terceiro gênero” de texto a ser traduzido, “cuja forma está intrinsecamente ligada ao que é dito e que, portanto, deve ser mantida na tradução.” (VIRGÍLIO, 2006, p. 114) A “forma” é congruente com a “força” e “graça” das palavras que Vives levanta e, na discussão de Carvalho, já transcende a característica do cânone literário e passa a ser a natureza geral da obra artística, a partir da qual o ato de traduzir não se afasta do ato de criar textos em geral.

2.6 A tradução de Virgílio a partir das concepções de tradução em torno do cânone literário

A problematização da tradução literária atravessou a História e chegou até a época moderna. Haroldo de Campos, poeta e tradutor brasileiro, no seu famoso ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, propõe que a tradução de textos criativos seja sempre recriação, “transcrição” ou “criação paralela, autônoma porém recíproca”, uma tese desenvolvida a partir de várias observações dos pensadores

---

⁴⁹ “A poesia é traduzida muito mais livre do que a prosa, pela necessidade da métrica; nela é permitido acrescentar, tirar, transformar, e ainda mais livremente quando o essencial do pensamento permanece inteiro, precisamente o que queremos.” Tradução de Mauri Furlan.

anteriores, que podem ser resumidas como “dificuldade” ou, antes, “impossibilidade” de tradução de obras literárias, especialmente poesia. Entre os teóricos que Campos exemplifica, para mostrar alguns, há Albercht Fabri, que propõe a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura” e é, portanto, intraduzível; Max Bense, cujo elemento intraduzível é “informação estética”. Baseado nesses pressupostos, Campos (1992, p. 35) teoriza que “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” e, detalha Campos, “propriedades sonoras, de imagética visual”, enquanto o significado serve apenas como “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”.

Numa época em que as línguas românicas, como o português, já não estão no mesmo estado carente do *corpus* literário para formar o cânone literário como no século XVI, as concepções principais de Haroldo de Campos ainda ressoam a voz dos antepassados. O que distingue os modernos dos antigos, na verdade, é a percepção do motivo que leva à impossibilidade da tradução. Desde Cícero até Vives, quando tradução era recriação através de imitação, atribuíam-se à força e graça das palavras na obra, aquilo que torna o autor, no final, o cânone literário. Já nos tempos atuais, tal percepção passa de uma estética personificada a uma forma abstrata causada pela natureza da língua. Se a influência do cânone literário na evolução da língua cai no esquecimento do escritor que moldura naquela língua uma obra criativa, aparentemente conforme seu desejo, então a tradução, segundo alguns estudiosos, como a forma mais atenta de ler, remove-nos da doçura da liberdade à realidade cruel. A recusa de traduzir a obra literalmente ou conforme o significado já implica a existência do cânone literário, um critério que abomina essas estratégias, mas não se sabe qual é. Então a tarefa do tradutor exige a identificação do cânone para permitir-se uma referência. Sem essa referência, não é de se surpreender que a tradução seja considerada impossível.

Avaliar a prática dos tradutores brasileiros que já trataram poesia conforme a tese de Haroldo de Campos trar-nos-á as mesmas características tradicionais que os teóricos antigos defendiam. Um dos exemplos típicos é Manuel Odorico Mendes, tradutor e humanista maranhense do século XIX, que traduziu Homero e Virgílio.

Odorico Mendes, segundo Campos (1992, p. 38), “foi o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar uma verdadeira teoria da tradução.” Paulo Sérgio de Vasconcellos, coordenador do Grupo de Trabalho “Odorico Mendes”, concordando com Campos, analisa suas traduções e notas a fim de descrever uma espécie de laboratório de tradução criativa de Odorico Mendes. Entre os autores clássicos que o humanista maranhense traduziu foi Virgílio.

Vasconcellos, no artigo *Um Virgílio Brasileiro no Século XIX* (2014), assim caracteriza as traduções de Virgílio feitas por Odorico Mendes: (1) Odorico Mendes procura apontar as semelhanças entre elementos da cultura antiga e a realidade brasileira no século XIX; (2) traduz, imitando, tanto Virgílio (ou seja, o cânone latino) quanto Camões (ou seja, o cânone português); (3) apresenta diversificação vocabular no uso das expressões para o mesmo significado, ou seja, *variatio*; (4) procura concisão do português e engaja-se em um gesto emulativo diante do latim e das outras línguas românicas; (5) mantém na tradução a peculiaridade das expressões que Virgílio usa e, quando houver, prefere estranhamento a banalidade; (6) a tradução se pretende poética, criando uma obra de poesia em língua portuguesa do Brasil a partir do texto virgiliano. Admitidas estas características resumidas por Vasconcellos, as ressonâncias do cânone literário nas traduções de Odorico Mendes são conspícuas: por um lado, Virgílio como o autor das obras e, ao mesmo tempo, o cânone literário da tradição latina é o modelo de emulação. E como a língua de chegada é o português, em que Camões já se considera o cânone, o poeta quinhentista também faz parte do critério no qual o tradutor maranhense apropria seu texto; Por outro lado, a prática de Odorico Mendes - traduzir não como um *fidus interpres* e, sim, recriando - e o resultado dessa prática - o próprio tradutor concebido como um pioneiro cuja tradução seria emulada pelos posteriores - estão em conformidade com aquilo que tem sido prevalente na linha de pensamento em torno do cânone literário. Afinal das contas, Odorico Mendes, segundo Haroldo de Campos (1992, p. 38), “soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde seus vícios são justamente os vícios de suas qualidades”. Raimundo Carvalho, ao elaborar sua própria versão das *Bucólicas* de Virgílio, ficaria com o mesmo gesto emulativo que a tradição literária

latina exige.

2.7 Traços característicos do estilo de Virgílio observados por Raimundo Carvalho na tradução das *Bucólicas*

Vasconcellos (2014) aponta que, dentre os clássicos latinos, Virgílio é um dos poetas que têm sido mais frequentemente traduzidos em língua portuguesa do Brasil. E entre as obras clássicas, nenhuma obra clássica parece ter tido tanta influência na literatura brasileira como as *Bucólicas* no movimento literário chamado “arcadismo”, no século XVIII (ibid.). A expressão no v. 27 da *Écloga* I, isto é, *Libertas quae sera tamen*, em particular, foi adotado como lema na Inconfidência Mineira e, após a sua derrota e a independência do Brasil, tornou-se o lema do estado de Minas Gerais, consagrado na sua bandeira.

Assim como a forma e a figura de Demóstenes em Cícero e a eloquência aristotélica em Bruni, Virgílio, como o cânone literário da poesia latina ressoa em Raimundo Carvalho por aquilo de que o tradutor, influenciado pela prática da tradição, está relutante em abrir mão. Trata-se de traços característicos de Virgílio que, segundo Carvalho (VIRGÍLIO, 2006, p. 140-141), são ritmo e repetição. Quanto ao ritmo, ou melhor dizendo, os efeitos sonoros, Carvalho especifica elementos como aliteração e paronomásia, enfatizando que os sons podem ter um valor expressivo perceptível em seu ambiente sonoro. Por isso, acrescenta Carvalho, decide perseguir nos versos, “para que Virgílio pudesse falar com algum encanto a nossa língua (português), [...]” (ibid.), um aspecto que, conforme a nossa análise na seção 4, não pode ser reproduzido em chinês, porque os esquemas sonoros que Virgílio constrói e que a tradição literária aprecia não constam no cânone poético chinês. Já a repetição, diz Carvalho, é a “de esquemas sintáticos e métricos, de palavras, de fórmulas, de versos inteiros ou grupos de versos, a breves ou longos intervalos, [...]” (ibid.). Pelos comentários que Carvalho tece e pelos textos sujeitos à nossa observação, o tradutor mantém-se fiel a essa presença do estilo virgiliano até à custa de aspectos semânticos.

A escolha da forma poética de Carvalho para sua tradução é o alexandrino clássico, uma decisão que, conforme admitido pelo tradutor, não só foi feita sob a inspiração de Paul Valéry, que tinha traduzido a mesma obra para o francês, adotando a mesma forma, mas também foi um posicionamento no meio de dois extremos, entre os quais há Odorico Mendes, de um lado, que tinha traduzido as *Bucólicas* em decassílabo, e Silva Ramos, de outro, que o verte em quase-prosa (ibid.). Mesmo assim, remanesce uma questão, isto é, por que Carvalho, uma vez que se alinha com o partido emulativo da sonoridade virgiliana, não adota a métrica original, isto é, o hexâmetro datílico? Um modelo ao qual o tradutor poderia ter acesso fácil é a tradução da *Eneida* elaborada por Carlos Alberto Nunes, que traduz a íntegra da epopeia para o português, uma língua que não tem distinção entre sílaba longa e breve, como o latim. A prática de Nunes recebeu críticas de Haroldo de Campos que não a enquadra na sua categoria de transcrição e considera que a tradução em verso de hexâmetro português soa uma “prosa ritmada” que “contesta eloquentemente aquela restrição normativa” e, portanto, “trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de pendor ‘classicizante’, [...]” (CAMPOS, 1991-92 apud VIRGÍLIO, 2016, p. 38)

No argumento em prol de Nunes, Oliva Neto salienta o fato de que há “outras tantas [virtudes], como se verá, decorrentes da estratégia, isto é, decorrentes de princípios e critérios não menos sistemáticos e coerentes, mas distintos dos que definem ‘transcrição’” (VIRGÍLIO, 2016, p. 40-41), porque, quando se lê de forma correta, os versos, soando como hexâmetro datílico, “que são estranhos à métrica tradicional portuguesa, não deixam de ter ritmo muito conhecido por nós, lusófonos.” (ibid.) Por um lado, a escolha da métrica do latim no português, que não foi recebida com muito aplauso e, pelo contrário, foi considerada algo estranho e alheio corrobora justamente a repercussão dos princípios do cânone literário português que nos estabelecem o que é costumeiro e familiar e o que é peculiar e singular. Por outro lado, o que Oliva Neto defende em favor de Nunes nos lembra um pressuposto fundamental à presente pesquisa: virtudes *versus* defeitos. É indubitável a propensão do tradutor, tendo em vista o modelo canônico do poeta, para lançar mãos dos dignos e adequados na tradução. A tentativa, por mais nobre que seja, não será isenta de defeitos. Por

outro lado, o resultado, por mais equívocos que apresente, não será tão defeituoso que não mereça outra coisa senão nosso desprezo. A estratégia do tradutor é sempre fundamentada no que o cânone literário proporciona e é norteadada pelo que o cânone literário comanda. As decisões tomadas a partir disso não devem ser consideradas como corretas ou erradas, mas, sim, como o que se ganha e o que se perde. Em outras palavras, a preferência de Carvalho do alexandrino clássico não é à toa e, sim, provém dos princípios sistemáticos e coerentes estabelecidos pelo que o formou como um tradutor e, como visto na análise textual, a escolha não é isenta de pontos aperfeiçoáveis.

3 A TRADUÇÃO DE OBRAS OCIDENTAIS COM BASE NAS CONCEPÇÕES DO CÂNONE LITERÁRIO CHINÊS

3.1 O cânone literário chinês

Não é difícil concluirmos que o cânone literário na tradição chinesa não é o mesmo que o do ocidente. A diferença entre o latim e o português, sem dúvida, não é tanta quanto a entre o latim e o chinês. Esta “diferença das diferenças” costuma ser atribuída às propriedades inerentes às línguas. Um dos sistemas explicativos, a princípio, é a família linguística em que as línguas se classificam. Tanto o latim quanto o português encontram-se na família das línguas indo-europeias. Já o chinês pertence à família sino-tibetana. Além disso, podem-se adotar os termos sociolinguísticos que Heinz Kloss, linguista alemão, propôs em 1952, isto é: *Abstandsprache*, “a língua por distância” e *Ausbausprache*, “a língua por desenvolvimento”. Dentro desse enquadramento teórico, o chinês é aparentemente uma língua *abstand* do latim, e o português, a língua *ausbau*. Independentemente do sistema de categorização, parece ser consenso de que o chinês localize-se mais distante do latim do que o português pelas diferenças linguísticas próprias. Se a propriedade linguística é o resultado de uma longa evolução histórica, então as diferenças não são mais que aspectos explicáveis pela tradição literária de cada um. Se reconhecemos que a língua chinesa teve um percurso de evolução totalmente diferente da tradição literária latina, esse fato já implica que o ponto de partida e os marcos miliários, ou seja, o cânone literário, é diferente.

Conforme discutido no início desta dissertação, o vocábulo “cânone” em chinês é traduzido, no título da obra de Harold Bloom, como 正典 - *zhèng diǎn*, em que *zhèng* denota o que a palavra latina *rectus* indica, como no título do tratado de Bruni, isto é, “correto”; e *diǎn* refere-se aos livros ou conjuntos bibliográficos que servem como o padrão ou critério, como 字典 - *zì diǎn* ou 词典 - *cí diǎn*, isto é, “dicionário” e 法典 - *fǎ diǎn*, “código”, no sentido de “conjunto de normas e leis”.

Aquela expressão que se emprega mais para referir-se ao “clássico”, usada também pelo tradutor de Bloom, é 经典 - *jīng diǎn*, em que *jīng* possui a mesma denotação do *diǎn*: os livros que servem como o padrão, mas que é padrão para pensamentos, moralidades e condutas, pertinentes à religião ou à filosofia.

O cânone ocidental, conforme observamos antes, é entendido como o catálogo de escritores em um contínuo espacial e temporal. O cânone chinês, por sua vez, refere-se ao conjunto de livros recomendados a favor de uma certa linha de pensamento filosófico e muitas vezes não se sabe quem exatamente é o autor. O sistema filosófico prevalente na China por milhares de anos foi o criado por 孔子 - *kǒng zǐ*, ou Confúcio (551 a.C. - 479 a.C.), conhecida como 儒家 - *rú jiā*, ou Confucionismo, uma doutrina que propõe vários princípios éticos, virtudes, rituais, governança do Estado e o ensino de sábios ideais. Essa filosofia tornou-se uma ideologia exclusiva que foi fortalecida pelo imperador chinês durante a dinastia Han (202 a.C. - 220 d.C.), quando o imperador classificou as cinco obras confucionistas difundidas até então como os “cinco clássicos” (五经 - *wǔ jīng*), a saber, 易 - *yì*, “I Ching”; 诗 - *Shī*, “Poesia”; 书 - *Shū*, “Registros Antigos”; 礼 - *Lǐ*, “Ritos”; 春秋 - *Chūn qiū*, “Primavera e Outono”, livros que, junto com outras obras compiladas depois, formaram 儒家经典 - *rú jiā jīng diǎn*, “o cânone confucionista”.

Os poemas incluídos no cânone, *Shī*, “poesia”, começaram a partir de então a ser chamados de *Shī jīng*, “clássicos da poesia”. A antologia consiste em aproximadamente trezentos cantos compostos por diversos autores desconhecidos, datados entre o século XI a.C. e o século VIII a.C. Como a primeira coletânea poética da China, não é exagero afirmar que *Shī jīng* fundamentou a tradição artística da poesia chinesa. Confúcio, organizador da obra, qualificou os clássicos da poesia de “pensamento impecável” (思无邪 - *sī wú xié*), afirmando que “quem não estudou a ‘poesia’ não tem nada a dizer” (不学诗，无以言 - *bù xué shī, wú yǐ yán*). Os padrões estilísticos e as figuras de linguagem nessa obra ressoariam nos poetas pósteros como Qu Yuan (343 a.C. - 278 a.C.), Chen Zi’ang (661 - 702), Li Bai (701 - 762), Du Fu (712 - 770), Bai Juyi (772 - 846), Lu You (1125 - 1210), por gerações de poetas habilidosos cujas obras costumam ser citadas quando escrevemos para fazer alusão à

eloquência antiga. O legado de *Shī jīn* é tão forte que Sun Zhu, um estudioso chinês do século XVIII, compilou uma antologia de poesia da dinastia Tang (618 - 907) intitulada 唐诗三百首 - *táng shī sān bǎi shǒu*, “Trezentos Poemas de Tang”, em que o número “trezentos” obviamente faz alusão ao número de poemas no *Shī jīng*.

Voltando ao conceito da palavra “cânone”, isto é, “o catálogo de escritores modelares”, a tradição literária chinesa não é estranha à prática de agrupamento e categorização dos letrados, eruditos, poetas e pensadores, sejam da mesma época, sejam da mesma linha de pensamentos, pelo seu refinamento da arte. Por exemplos, 儒家五圣 - *rú jiā wǔ shèng*, é o grupo dos cinco filósofos de tradição confucionista; 先秦七子 - *xiān qín qī zi*, trata-se de sete filósofos representativos de cada filosofia florescente antes que o estado Qin unificasse a China em 221 a.C.. Quanto aos cânones de poetas e homens de letras, há 建安七子 - *jiàn ān qī zi*, que é um grupo de sete eruditos mais ilustres que viveram principalmente nos anos de *jiàn ān*, isto é, 196 d.C. - 220 d.C.; 初唐四杰 - *chū táng sì jié*, os quatro maiores poetas que desempenhavam a arte no segundo meado do século VII, os anos iniciais da dinastia Tang; 唐宋八大家 - *táng sòng bā dà jiā*, oitos poetas e escritores que se destacaram nas duas dinastias em que houve grande produção poética, etc. Dentre os poetas mais celebrados na história chinesa estão a dupla 李杜 - *lǐ dù*, isto é, 李白 - Li Bai (701 - 762) e 杜甫 - Du Fu (712 - 770), ambos da dinastia Tang. Os dois têm uma presença maior na antologia de trezentos poemas de Sun Zhu, com 34 poemas de Li e 39 de Du. Atribuiu-se a eles respectivamente os epítetos de 诗仙 - *shī xiān*, “poeta divino” e 诗圣 - *shī shèng*, “poeta santo”, títulos que obviamente nos lembram da coroa de louros que Virgílio recebeu na Idade Média europeia. Fora dos catálogos exemplificados, ainda há vários outros grupos canônicos que têm sido formados nos últimos dois mil anos, de modo que a concepção sobre a poesia chinesa é indissociável das obras deles. Se, fora dela, a China é considerada “etnocêntrica” em termos culturais, é porque, dentro dela, o etnocentrismo é, pela longevidade da sua tradição, mais inevitável e inconsciente do que proposital e condescendente. Então, quando alguém traduz as obras de Virgílio para o chinês, quando verte uma obra poética, mesmo não sendo ligado à doutrina da tradição literária e do cânone ocidental,

terá naturalmente a propensão para adotar recursos linguísticos dignos do que se conhece como “poesia” na tradição chinesa, validados e sustentados pelos poetas exemplares, seja por citação direta, seja por alusão, seja por composição lexical por imitação, etc.

Outro indício de que o escritor ou tradutor chinês, quando produz um texto, está sob a influência do cânone literário chinês, apesar de que nem sempre se saiba quem seja, é a adoção de idiotismos. As expressões idiomáticas, em chinês, chamam-se 成语 - *chéng yǔ*, em que *chéng* significa “formado, estabelecido” e *yǔ*, “ditado, locução”. Então, o uso de *chéng yǔ* é justamente a alusão às locuções que existem nos antigos, transmitidas de forma oral ou escrita, cujo uso é estabelecido conforme o costume desenvolvido nos períodos anteriores ou na Antiguidade. São expressões resumidas de anedotas, mitos ou histórias antigas que se referem metaforicamente a uma ocorrência atual e que não contam com concisão de outra forma. São também locuções que manifestam certa beleza retórica que a estrutura da língua chinesa moderna e coloquial não é apta para expressar. A adoção do idiotismo, portanto, pressupõe que haja algo importante passado ao longo da tradição chinesa e de que o escritor não abre mão, sendo que o tradutor emprega, sempre que possível. Tal eloquência personificada pelo cânone literário é algo que, ao descartar-se, acarreta uma dissonância excessiva, que não se pode suportar.

Vale ressaltar o elemento rítmico que é essencial quando se trata de poesia. A maioria das expressões idiomáticas chinesas possui quatro sílabas. Por coincidência, o número de sílabas em cada verso no *Shī jīng* é, muitas vezes, quatro também. Não se sabe com certeza se a preferência silábica pelo número quatro é uma tradição que evoluiu a partir dali, embora não seja insensato assim supor. Além disso, a forma poética de quatro sílabas que foi imitada por séculos não foi isenta de inovação e evolução. A forma poética prevalente durante a dinastia Tang passou a ser de cinco e sete sílabas. Por isso, no que diz respeito às ressonâncias do cânone literário chinês na tradução das *Bucólicas* de Yang Xianyi, não se deve considerar *Shī jīng* como o cânone de forma isolada mas, sim, todos os poetas ao longo da tradição que contribuíram com nova significação à poesia chinesa.

3.2 Virgílio e os missionários europeus na China

3.2.1 Os jesuítas: do século XVI ao XVII

Virgílio não fazer parte do cânone literário chinês implica que o poeta foi introduzido, ou melhor dizendo, importado como uma figura simbólica ocidental em certas circunstâncias históricas.

A Rota da Seda, seja a terrestre, seja a marítima, permitiu um intercâmbio ininterrupto entre a China e aquela faixa de terras que se alonga da Ásia Central para a extremidade oeste da Europa. Tal intercâmbio, contudo, circunscreveu-se por muito tempo meramente ao comércio e à movimentação de mercadorias escassas e exóticas, com a presença esporádica de comunicação cultural, principalmente em aspectos religiosos.

Não se pode afirmar que esses contatos culturais ocasionais não tenham absolutamente produzido textos e traduções, mas nenhuma tentativa de introdução da cultura clássica ocidental na China tinha sido tamanha e tão extensiva como a que ocorreu com a chegada dos missionários eruditos europeus a partir do século XVI, durante o qual obras escritas e textos de grande importância para os europeus começaram a tomar forma em língua chinesa quando passaram a penetrar no círculo dos letrados.

Com efeito, os missionários autorizados a evangelizar no território chinês nessa época eram todos membros da Companhia de Jesus e, em vez de forçar a aceitação de doutrinas cristãs e não receber nenhum resultado, os jesuítas se adaptaram aos costumes e etiquetas sociais dos letrados chineses e buscaram o empreendimento não só de tradução das obras ocidentais para o chinês literário daquela época, mas também de escrever por conta própria.

Antes de partirmos para a análise desse contato significativo entre duas civilizações, basearemos esta seção nas pesquisas de Liu Xinyu, professora de Estudos Clássicos da Universidade DePauw e também pesquisadora convidada da

Universidade Normal de Shanghai, que publicou artigos e palestras valiosos sobre a história da recepção e da tradução de Virgílio na China.

Segundo Liu (2015, p.6-7), os missionários europeus, especialmente os jesuítas, entre o final do século XVI e o início do século XVII, não só parcial ou completamente traduziram para o chinês obras antigas como os *Elementos* de Euclides, a *De Anima* de Aristóteles, a *De Amicitia* de Cícero, o *Manual de Epitecto*, as *Fábulas de Esopo*, mas também citaram extensivamente autores em suas escrituras em chinês, como Pitágoras, Platão, Aristóteles, Diógenes, Cícero, Sêneca, Epitecto, Plutarco, Valério Máximo, entre outros. Virgílio, no entanto, não fez parte desse *corpus* citado. De fato, não há nele obras poéticas. Certamente, pelas obras clássicas, traduzidas ou citadas em chinês, percebemos que todas manifestam um claro objetivo baseado no seu conteúdo: são textos que transmitem pensamentos filosóficos, religiosos e científicos. Em outras palavras, o objetivo dos jesuítas ao introduzir textos ocidentais foi divulgar ideias religiosas e científicas. Esse objetivo fez com que eles não tivessem escolhido todos os gêneros indiscriminadamente.

O gênero em si não é o único fator que determina a rejeição de Virgílio entre os jesuítas e a perda lamentável desse *poeta desideratus* entre os leitores chineses. Levou-se em conta a fidelidade ao objetivo prioritário. Conforme as pesquisas de Liu (ibid.), os missionários jesuítas na China quase nunca mencionaram Virgílio, um poeta cujos textos, por certo, fez parte de seus currículos. A omissão proposital provavelmente se deve ao fato de que eles estavam agindo com cautela, devido aos perigos invisíveis da leitura e do ensino de *Eneida*, advertidos por Antônio Possevino na sua *Bibliotheca Selecta*. Nessa obra, há um guia sobre os critérios de uso de conteúdos literários, em que Possevino, “apesar do seu louvor à elegância e ao efeito edificante da poesia virgiliana, preocupava-se com a cosmovisão pagã sedutora em Virgílio”, e concluiu que Virgílio “não é apropriado para uso cristão, nem para aquele tipo de poetas com cujas canções devem ressoar nos ouvidos dos cristãos.”⁵⁰

---

⁵⁰ LIU, 2015, p. 7: “While praising the elegance and potentially edifying effect of the Virgilian poetry, Possevino’s reservations about the seductive pagan worldview in Virgil, such as about the portrait of the underworld in Aeneid Book VI, outweighed his appreciation of the literary beauty of the Virgilian poetry. [...] Possevino concluded that many things in Virgil were ‘neither appropriate for the use of the Christian state, nor for the sort of poets with whose songs the ears of Christians ought to resound’.”

(HASKELL, 2010, p. 209, apud LIU, 2015)

Dessa forma, fiéis à diretriz da “evangelização indireta por meio de ciência e tecnologia para convencer a elite da classe alta chinesa dos valores da civilização europeia” (STANDAERT, 2001 apud LIU, 2015), os missionários jesuítas esforçaram-se na tradução de matemática, calendário, cartografia, escritura religiosa, filosofia e etnografia, abrindo mão da literatura⁵¹ (LIU, 2015, p. 7).

3.2.2 Os protestantes: século XIX

Foram os missionários protestantes na China, do século. XIX, os primeiros a introduzir Virgílio na China. (CHEN, 2004, apud LIU, 2015). Uma estratégia dos missionários protestantes é salientar o peso literário do poeta na tradição ocidental em comparação com as figuras ilustres na tradição chinesa, a fim de que o público ultrapassasse o juízo estético etnocêntrico por conta do mérito literário dos poetas chineses de milhares de anos.

Entre os exemplos de Liu, Karl Friedrich August Gützlaff (1803 - 1851), missionário alemão, criticou os chineses por menosprezarem as obras poéticas ocidentais sob o estereótipo de que não havia mérito literário nenhum na “poesia estrangeira/ bárbara”⁵² (LIU, 2015, p. 8). Gützlaff atribuiu tal falta de conhecimento de clássicos ocidentais principalmente à ausência de tradução dessas obras em língua chinesa. Além disso, Gützlaff, ao tentar incentivar a apreciação da literatura ocidental entre os chineses, indicou vários escritores antigos e colocou em destaque Homero, como o poeta mais importante na Europa e Virgílio e Horácio como os poetas romanos mais notáveis⁵³ (ibid.).

Um outro exemplo que Liu apresentou é Joseph Edkins (1823 - 1905), missionário da *London Missionary Society*. Segundo Liu, Edkins não só elogiou

---

⁵¹ “In any case, following the policy of ‘indirect evangelism by means of science and technology to convince the elite of the high level of European civilization’,¹⁹ the Jesuit missionaries focused their effort on mathematics, the calendar, cartography, religious texts, philosophy, and ethics. Literature was largely left out.”

⁵² “...criticized the Chinese for only paying attention to their own poetic works under the wrong assumption that foreign/‘barbarian’ poetry had no literary merit.”

⁵³ “In an attempt to convince the Chinese of the literary achievements of the European poets and enhance the Chinese appreciation of Western literature, Gützlaff particularly emphasized Homer as foremost poet in Europe, and Virgil and Horace the most notable Roman poets.”

Virgílio do ponto de vista estético e literário, salientando sua elegância, sua linguagem e perfeição gramatical, mas também aproximou o poeta romano de uma condição comparável à de Li Bai e Du Fu, os dois poetas mais celebrados na história chinesa.⁵⁴ (ibid.)

Apesar desses comentários positivos, Virgílio permaneceu apenas um nome nas recomendações dos missionários protestantes e não passou a integrar-se nos seus esforços tradutórios, por terem eles outras tarefas prioritárias e porque o público-alvo, fixado no conforto que poetas canônicos da sua tradição traziam, não estavam de mente aberta para receber e, muito menos, apreciar a obra de Virgílio. Isso precisou de uma força que quebrasse tal paradigma.

---

⁵⁴ “Yet, Edkins also praised Virgil from an aesthetic and literary point of view, noting Virgil’s elegant disposition, delicate language and flawless grammar[...] For Edkins, although Virgil imitated Homer, he was the poet of the highest attainments among all the Latin poets, his status being comparable to that of Li Bai and Du Fu, two of the most acclaimed poets in Chinese history[...].”

3.3 Tradução e Recepção de Virgílio na China

3.3.1 A tradução literária após a fundação da república: século

XX

Acontecimentos históricos no início do século XX, como a abolição do exame imperial de seleção de servidores públicos em 1905, o colapso da dinastia Qing, a fundação da república em 1912 e o movimento estudantil anti-imperialista em 1919, testemunham uma nova realidade em que muitos intelectuais chineses procuraram romper com a tradição chinesa repleta de doutrina confucionista valorizada de modo exclusivo pela classe dos dirigentes feudais, uma tradição caracterizada como rígida, conservadora e narcisista, e considerada por muitos como a causa da doença nacional e da degradação do império no século XIX perante as potências ocidentais.

Tal doença nacional não foi curada com a aprendizagem tecnológica nem com a reforma política nem com a chegada da república. Então, na busca de soluções para tratar essa doença, restaurar a dignidade nacional e revitalizar a China como um país independente, os intelectuais esforçaram-se em estabelecer uma nova cultura e explorar novas referências para valores antigos (LIU, 2015, p. 10-11). A tomada de decisão sobre traduzir-se ou não uma obra literária não foi menos motivada pela fama que ela desfrutava na cultura onde nasceu do que pela necessidade que dela tinha a cultura onde a obra se inseria (LIU, 2018, p. 225).

Dessa maneira, obras literárias que contêm elementos como tragédia, filosofia, lógica, mitologia, espírito científico, democracia, entre outros, dos quais a tradição chinesa carecia por muito tempo, começaram a surgir no horizonte dos intelectuais chineses e foram incluídas como parte da nova cultura que surgia (ibid.). O gênero épico que, em particular, manifesta abundantemente valores como heroísmo, honra, liberdade, (des)obediência à autoridade, construção de uma nação, entre outros, pareceu servir bem a essa causa, já que, para a cultura chinesa, faltava seu próprio modelo épico (ibid.). Porém, conforme apontado por Liu, é exatamente por esse

motivo que os chineses apresentaram uma óbvia preferência das epopeias homéricas à *Eneida* de Virgílio, pois o herói, Eneias, impregnado de *pietas*, representa algo semelhante ao que o contexto histórico abomina:

Eneias era tão próximo de um cavalheiro ideal segundo a tradição dos confucionistas que o interesse dos chineses por ele foi enormemente limitado na primeira metade do século XX.⁵⁵ (2015, p. 10)

Para Liu, o heroísmo que os chineses estavam procurando era a personificação de rebeldes e não de submissos:

Nessa época de efusiva iconoclastia, em que palavras como ‘Satanás’ obtiveram sentidos positivos, cautela, humildade, modelos morais de submissão eram para ser abandonados. O heroísmo desejado favoreceu aqueles que desafiaram autoridade e normas sociais, profanaram o poder humano ou divino, rebelaram-se contra tradições e lutaram resolutamente pela independência nacional.⁵⁶ (2015, p. 11)

Assim, observa Liu, personagens mitológicos como Prometeu, por exemplo, que trouxe o fogo ao ser humano contra a vontade de Zeus, são mais adequados à mentalidade chinesa dessa época. Além disso, o filelenismo chinês, conforme afirmado por Liu, é atribuído também à noção de que a Grécia antiga era considerada superior em arte, filosofia, ciência e literatura aos romanos, cuja literatura era considerada imitativa e secundária, uma ponte entre a literatura grega e a posterior (ibid.).

3.3.2 O segundo milênio de Virgílio na China: o ano de 1930

Segundo Liu (2015, p. 17), a primeira presença textual significativa de Virgílio na China foi marcada pelo aniversário do segundo milênio do poeta em 1930, um evento comemorado em escala internacional, inclusive no círculo acadêmico da

---

⁵⁵ Texto original: “Precisely because Aeneas was so close to the traditional Confucian idea gentleman, however, his appeal to the Chinese was significantly circumscribed in the first half of the twentieth century.”

⁵⁶ Texto original: “In this age of effusive iconoclasm, when words like Satan acquired positive meanings, cautions, humble, and submissive types of moral models were to be abandoned. The desired heroismo privileged those who challenged authority or societal norms, defied power (human or divine), rebelled from traditions, and fought resolutely for national independence.”

China. Uma influente revista literária chinesa, *Short Story Magazine* (小说月报, *xiǎo shuō yuè bào*, em chinês), que se identificou como um canal de transmissão de sentimentos e pensamentos em línguas vernáculas europeias, teve contribuição importante para a promoção de Virgílio na China (LIU, 2018, p. 228). Mais da metade do conteúdo da edição de 1930 foi dedicada à comemoração do segundo milênio de Virgílio, com publicação de quatro artigos introdutórios sobre o poeta e suas três obras principais, inclusive traduções da *Écloga* IV e o Livro I da *Eneida* (ibid.). Além disso, continua Liu, uma tradução da *Écloga* VIII e um folheto sobre o poeta foram anexados a essa edição comemorativa por dois autores principais da revista. Notamos que, nesse momento, foi pela primeira vez que foram publicadas traduções em chinês, embora parciais, das obras de Virgílio (ibid.).

Convém ainda notar que, entre os vinte autores ocidentais⁵⁷ aos quais a revista já se dedicou, Virgílio foi o único autor da antiguidade que recebeu tamanha atenção (ibid.). A comemoração de Virgílio provavelmente se atribuiu à iniciativa da revista de promover junto aos leitores chineses a literatura mundial que ultrapassa tanto os limites geográficos quanto a dimensão do tempo, pois, conforme foi dito por Zheng Zhenduo, o editor-chefe da revista, “a literatura não possui fronteiras nacionais nem distinções entre os antigos e os modernos, mas, sim, pertence a toda a comunidade humana.”⁵⁸ (ibid.)

Os autores que contribuíram com a tradução parcial das obras de Virgílio à revista *Short Story Magazine* foram, de acordo com Liu (2015, p. 18), dois, a saber, Fu Donhua e Shi Zhecun. Fu traduziu o primeiro livro da *Eneida* (cujo nome, vertido em chinês, foi 伊泥易德 - *yī ní yì dé*) e a quarta *Écloga* (que foi nomeada pela primeira vez 牧歌 - *mù gē*, um título que permanece até hoje), ambos publicados nessa revista, enquanto Shi escreveu um folheto intitulado *Virgílio* (transliterado por 魏琪尔 - *wèi qí ěr*, em comparação com o nome atual em chinês 维吉尔 - *wéi jí ěr*)

---

57 Entre os autores ocidentais que *Short Story Magazine* já comemorou estão Dante, Petőfi, Byron, Keats, Tolstói, etc. (LIU, 2018, p. 228)

58 “The impetus behind this sudden attention to Virgil can be partially attributed to the magazine’s endeavour to promote the idea of world literature. In the chief editor Zheng Zhenguo’s conceptualization of world literature, literature knew neither ‘national borders’ nor ‘distinction between the ancients and the modern’ but belong to the entire human community.”

que trata da vida e das obras do poeta, baseando-se nos estudos ocidentais existentes (ibid.). Levantaremos, nesta seção, uma questão sobre as características de tradução da *Eneida*, baseada nos artigos de Liu e focaremos nas *Bucólicas* na próxima seção.

Ao analisar a leitura e as estratégias tradutórias de Fu em *Yī ní yì dé*, Liu mencionou que Fu não sabia ler em latim e, por isso, ele não poderia traduzir do texto original e, sim, de uma tradução em inglês que, segundo as pesquisas de Liu, deve ser o trabalho de John Conington (1825 - 1869) (LIU, 2015, p. 22). Como as duas traduções são em prosa e não em poesia, a análise de Liu salienta mais a reconstrução do caráter de Eneias como um herói do que a da forma poética. Para Liu, como foi a solução do tradutor para a qualidade principal de Eneias, isto é, sua *pietas*, manifesta, mais claramente, como foi a leitura do tradutor, do que de qualquer outro termo. Conington, segundo Liu, traduziu *pietas* para o inglês por “*piety*” e “*duty done*”; e *pius*, por “*the pious*” e, muitas vezes, por “*good*”. (LIU, 2018, p. 230) Fu, por sua vez, traduziu frequentemente “*good*” por 善良的 - *shàn liáng de*, um adjetivo que poderia ser traduzido em português por “bondoso” ou “amigável”. Dessa forma, no verso 378 do Livro I da Eneida, *Sum pius Aeneas*, na tradução de Conington, “*I am Aeneas, styled in good*”, foi traduzido por 我是埃涅阿斯，号为善良者 - *Wǒ shì āi niè ā sī, hào wéi shàn liáng zhě*. (LIU, 2014, p. 253) Liu julga que “o termo ‘*good*’ na versão de Conington já tinha transformado a palavra latina *pius*, que denota dedicação aos deuses, à família, aos amigos e implica uma conexão forte com observância ritual, enquanto ‘*shàn liáng*’, na de Fu, afastou-se mais ainda do campo semântico dessa palavra.”⁵⁹ (LIU, 2018, p. 230)

As traduções que surgiram no aniversário do segundo milenário de Virgílio constituem um progresso enorme pois, até então, esse poeta clássico latino não tinha aparecido como textos traduzidos em chinês. No entanto, tais trabalhos tinham como objetivo aproveitar esse momento oportuno para divulgar a literatura mundial em geral, na qual Virgílio representa a Antiguidade, em vez de substituir a literatura tradicional chinesa pela ocidental, introduzindo um novo cânone, e refinando a língua

---

⁵⁹ “‘Good’ in Conington’s version had already transformed the Latin adjective *pius* which denotes devotion to gods, family and friends and bears a strong connection with ritual observance; Fu’s word choice *shanliangde* further strayed away from semantic field of *pius*.”

chinesa com engenhosidade pela tradução. Fora do aspecto estético, as obras de Virgílio deram contribuições limitadas à fase em que a China se encontrou em um cruzamento histórico. Assim comenta Liu:

As obras de Virgílio não assumiram papel importante nos debates e discursos intensos e complexos sobre modernidade, ocidentalização e construção da nação na China na primeira metade do século XX, quando a China estava lutando por salvação e dignidade e procurando estabelecer uma nova cultura.⁶⁰ (2018, p. 235)

Apesar desse valor inovador que Virgílio representou, o segundo milênio de aniversário do poeta não assistiu a conclusão do *corpus* virgiliano em chinês. A primeira tradução integral da obra virgiliana foi a das *Bucólicas*, de Yang Xianyi, publicada em 1957, que o presente trabalho analisará de forma detalhada. A íntegra da *Eneida* em chinês foi concluída somente em 1984 por Yang Zhouhan. Já as *Geórgicas*, segundo Liu (2018, p. 224), ainda não tem tradução completa, apenas trechos traduzidos por Fei Bai, em 2000.

3.4 Os Limites de “Elegância”

Um dos tradutores chineses que tiveram suas concepções e práticas consagradas pelos pósteros, embora não sem polêmicas, foi Yan Fu (1854 - 1921), que traduziu para o chinês várias obras de enorme importância para introduzir conhecimentos ocidentais, como *Evolution and Ethics* (天演论 - *tiān yǎn lùn*), de Thomas Henry Huxley, *A Riqueza das Nações* (原富 - *yuán fù*), de Adam Smith, *O Espírito das Leis* (法意 - *fǎ yì*), de Montesquieu, *a Liberdade* (群己权界论 - *qún jǐ quán jiè lùn*), de John Stuart Mill, entre outras. No proêmio da sua tradução do *Evolution and Ethics*, Yan propõe seus famosos três princípios de tradução: 信 - *xìn*, “fidelidade”, 达 - *dá*, “expressividade”, 雅 - *yǎ*, “elegância”, concepções fundamentais para o desenvolvimento teórico posterior do círculo intelectual chinês.

---

⁶⁰ “Virgil’s works did not play any significant role in the intense and complex discourse and debate on modernity, Westernization and nation building in China in the first half of the twentieth century, when China was struggling for national salvation and dignity and seeking to establish a new culture.”

Assim como os pensamentos de Horácio no *Ars Poetica* são, muitas vezes, extraídos fora do contexto para se aplicarem à tradução, esses três princípios, que o próprio Yan considera apenas “três dificuldades” a partir das quais o tradutor deve saber equilibrar o ganho e a perda para fazer uma tradução adequada, tendem a ser entendidos como doutrinas rigorosas para a observância do tradutor. Na verdade, Yan não defendeu que uma tradução fosse obrigada a apresentar essas três características. Para Yan, é “a expressividade, junto com a fidelidade” que tem maior prioridade do que apenas a fidelidade. Além disso, Yan não gasta muita tinta com a elegância. Se se sustentar a hipótese de que, pela “elegância”, Yan indica a necessidade de traduzir em *wén yán wén*, isto é, em chinês clássico literário, então tanto o proêmio quanto as suas traduções já satisfazem o seu próprio requisito, pois são escritos em uma linguagem literária chinesa caracterizada como “sucinta” e “elegante”. Infelizmente, Yan nunca se dedicou à tradução de poesia ocidental e não saberemos como a proposta de “elegância” deve ressoar nesse gênero de tradução. O que podemos dizer é que Yan não desejou abrir mão dessa convenção estilística que já estava governando os letrados chineses numa tradição literária de milhares de anos, uma atitude não isenta de custos. Segundo vários estudiosos contemporâneos que leram, analisaram e criticaram suas traduções, como Liang Qichao, Hu Shi, Cai Yuanpei e Qu Qiubai, a predileção pela linguagem elegante de Yan, na prática, é de tal magnitude que comprometeu os princípios de “fidelidade” e “expressividade” que ele próprio tinha defendido.⁶¹ Ao declarar aliança com as escrituras do cânone literário chinês, Yan Fu parece partir por um caminho em direção oposta à do destino desejado.

A possibilidade de obedecer ao princípio de “elegância” tem levado a discussões pertinentes à tradução de poesia. O uso da forma poética tradicional chinesa e *wén yán wén*, para os tradutores de Virgílio, é um assunto bem-vindo para reflexões iniciais. Yang Zhouhan, o tradutor da *Eneida* em versão chinesa, apresentou uma palestra na Universidade Stanford, em 1987 (publicada em 1988), intitulada

---

⁶¹ HUANG, 1998. Texto original: “梁启超以为严译是雅而不达; 胡适与蔡元培则以为要作世代的区别。典雅的译文对通晓古文的士人是达, 而影响大; 对新学青年, 而影响小。瞿秋白则说典雅的古文不但易懂, 也达不到忠实原著的目的。”

“Virgílio e a Tradição Poética Chinesa” (em chinês, 维吉尔与中国诗歌的传统 - *wéi jí ěr yǔ zhōng guó shī gē de chuán tǒng*), em que ele explicou o motivo pelo qual a *Eneida* foi traduzida em prosa e em língua chinesa moderna e vernácula, e não no modo de escrever clássico e literário, conforme a tradição poética chinesa. Na verdade, a ideia de traduzir a *Eneida* conforme o estilo poético chinês foi cogitada, mas foi abandonada de forma consciente.

Primeiro, de acordo com Yang, a geração dos estudiosos em que o próprio tradutor estava já se apresentava carente de treinamento das técnicas poéticas tradicionais chinesas, ou, pelo menos, não foi incentivada a produzir textos em formas tradicionais.⁶² Com efeito, logo após a fundação da república em 1912, o movimento da Nova Cultura defendeu a abolição da forma poética tradicional e encorajou a exploração de novas formas poéticas, embora não surgisse uma consagrada⁶³. A educação filológica chinesa, desde então, passa a reduzir o peso da construção textual e a focar mais na leitura e recitação das obras clássicas.

Em segundo lugar, continua Yang, existe uma certa incompatibilidade entre a métrica latina, que é quantitativa, e a “métrica” da poesia chinesa, por assim dizer, dominada por tons e números de sílabas.⁶⁴ Por um lado, a poesia chinesa tradicional possui esquema de rima, enquanto a latina não é rimada⁶⁵; por outro lado, o tamanho maior que tem uma obra poética chinesa é de aproximadamente cem versos, enquanto uma obra-prima latina, como a *Eneida*, de Virgílio, contém mais de dez mil versos, um volume gigantesco e exaustivo que torna uma “missão insuportável” a aplicação do modelo de cinco ou sete sílabas por verso.⁶⁶

Para concluir o argumento, Yang citou, no prefácio da *Eneida* em chinês, a

---

⁶² YANG, 1988, p. 109. Texto original: “当今中国很少有人能写作、甚或轻松自如地阅读古代诗文，更不用说去欣赏它了。”

⁶³ Yang reconhece que a composição de poesia chinesa em linguagem vernácula, de fato, ainda está imatura e é controversa: Cf. *ibid.* “用白话文写的中国现代诗也同样是有争议的，[...]尽管现代诗已有六、七十年的历史，但仍然没有形成一种人们普遍认可的格律，一首诗的效果很大程度上取决于内容。” (“Permanece um assunto controverso a poesia moderna chinesa escrita em vernáculo. [...] Embora já se componha a poesia moderna há mais de sessenta anos, ainda não se estabelece um consagrado esquema poético. Os efeitos de um poema [moderno] dependem principalmente do seu conteúdo.” Tradução nossa.)

⁶⁴ *ibid.* Texto original: “中国古典作诗法中的五言诗或七言诗难以适应这种雄浑的六韵步诗体。”

⁶⁵ *ibid.* Texto original: “中国古典诗歌总是押韵的，而《埃涅阿斯纪》则是不押韵的。不押韵的中国古体诗是难以令人想象的。”

⁶⁶ *ibid.* Texto original: “全用五言或七言来译这部一万行组成的诗将是难以令人承受的。此外，也从来没有一首中国古典诗达到过如此之长度，因此，译者没有现成的模式可以依循。”

sugestão de C. Day-Lewis, segundo a qual “se uma forma poética equivalente não pode ser encontrada, é melhor utilizar a forma de prosa para traduzir a *Eneida*, para que, pelo menos, a história possa ser preservada.”⁶⁷

No que se refere à dificuldade técnica de adoção da forma poética clássica chinesa, Liu está em conformidade com Yang. Ao analisar a tradução da *Eneida* de Yang, Liu enfatiza que “as perspectivas comparativas de Yang Zhouhan [...] não implicaram nenhuma tentativa de domesticar os poemas de Virgílio.” “É muito improvável,” acrescenta Liu, “que haja expressões poéticas do chinês clássico em suas traduções, pois existem vários elementos estrangeiros, como, por exemplo, nomes de divindades e termos de cargos, rituais, jogos, etc, que são preservados e principalmente, traduzidos conforme a fonética. Não se tentou forçar contrapartidas em chinês nas traduções.”⁶⁸ (LIU, 2018, p. 235)

Porém, o que aparece como um obstáculo para Yang torna-se uma vantagem aos olhos de Liu, para quem os tradutores podem aproveitar o máximo a liberdade criativa.

Por um lado, a falta geral de conhecimento do latim certamente impactou a habilidade dos estudiosos e tradutores chineses quando se engajaram nos textos virgilianos em nível filológico e linguístico. Por outro lado, separar Virgílio do latim tinha um efeito de liberação, especialmente porque a pressão por produzir traduções dignas das fama e da perícia de Virgílio foi menor para os tradutores chineses.⁶⁹(LIU, 2018, p. 224-225).

A observação de Liu toca justamente no fato de que os tradutores chineses estão livres dos fardos impostos pelo cânone latino que Virgílio representa. Com tais fardos nos ombros, um tradutor ocidental, como, por exemplo, o que pretende traduzir Virgílio para o português, é transformado, voluntariamente ou não, em um

---

⁶⁷ YANG, 2000, p. 36. Texto original: “因此刘易斯建议如果不能找到一个与原诗对等的诗式，何妨用散文翻译，至少可以译出故事来。”

⁶⁸ “It must be emphasized that Yang Zhouhan’s [...] comparative perspectives did not mean that they had any intention of domesticating Virgil’s poems. There are hardly any classical Chinese poetic expressions in their translations. The various foreign elements such as the names of deities and terminologies for offices, rituals, games, and so on are all well preserved and mostly translated phonetically. There was no effort to force Chinese ‘counterparts’, if any, on them.”

⁶⁹ “On the one hand, the general lack of acquaintance with Latin certainly affected the ability of Chinese scholars and translators to engage with the Virgilian texts at the philological and linguistic level. On the other hand, detaching Virgil from Latin had a liberating effect, especially since the pressure for producing translations that would match Virgil’s fame and the skill of his work was much less present for Chinese translators.”

participante de uma competição com o poeta ilustre, em que ele se sente obrigado a conduzir deliberações meticulosas sobre aspectos que constituem a arte poética e a retórica, como métrica, efeitos sonoros, elegância da linguagem e figuras de discursos, etc. Aliviado desse peso, o tradutor chinês, segundo Liu (2018, p. 235), “presta atenção à legibilidade, junto com a precisão semântica e sentimental”, aspectos prioritários nas qualidades estéticas e nos experimentos estilísticos.⁷⁰

Mas qual é, afinal das contas, a diferença entre a poesia tradicional chinesa e a poesia tradicional latina? Do que se trata a dificuldade técnica que Yang Zhouhan levanta? Como se trata de uma questão que necessita comparação estética, Zhu Guangqian (1897 - 1986), estudioso chinês do século XX e um dos fundadores dos estudos estéticos na China, escreveu em 1943 a obra 诗论 - *shī lùn*, “Teoria de Poesia”, em que ele aborda a incompatibilidade entre as formas poéticas na poesia chinesa e na ocidental. A incompatibilidade, segundo Zhu, deve-se ao ritmo.

A definição do “ritmo” por Zhu é elaborada a partir do aspecto físico. Quando a permanência do som ao longo do tempo apresenta intervalos, estes geram efeitos de “movimentação para cima e para baixo”, ou seja, 起伏 - *qǐ fú*. É essa movimentação que permite o que conhecemos como o “ritmo”. “O ritmo,” afirma Zhu (2005, p. 188), “refere-se a um padrão de características físicas do som em mudança dentro de uma sequência de intervalos com duração de tempo aproximadamente igual. Tal intervalo se considera como uma unidade básica para medir o som, como a “cesura” da poesia chinesa e o “verso” ou o “pé” na poesia inglesa. E as mudanças sonoras manifestam-se por meio da quantidade (*cháng duǎn*, “longo ou breve”), da altura (*gāo dī*, “agudo ou grave”) e da intensidade (*qīng zhòng*, “pesado ou leve”). O ritmo de um poema não se constitui mais que desses três tipos.”⁷¹

Para Zhu (2005, p. 189-191), a diferença entre as poesias de países diferentes não é maior que a distribuição de pesos diferentes dessas três manifestações rítmicas,

---

⁷⁰ “Unlike in the West, the issues of meter, sound effect, and style have not occupied the attention of the Chinese translators of Virgil. Readability, along with semantic and sentimental accuracy, is prioritized over aesthetic qualities and stylistic experiments.”

⁷¹ Texto original: “声音是在时间上纵直地绵延着，要它产生节奏，有一个基本条件，就是时间上的段落。有段落才可以有起伏，有起伏才可以见节奏。[...] 节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。这大致相等的时间段就是声音的单位，如中文诗的句逗，英文诗的行与音步。起伏可以在长短、高低、轻重三方面见出，...”

como, por exemplo, na poesia latina, a sílaba longa é, ao mesmo tempo, pesada, e na grega, onde a sílaba longa é, também, aguda, embora Zhu não mencione a intervenção humana na formação de uma preferência rítmica e apenas atribua a diferença às propriedades linguísticas diferentes.

A partir dessas três dimensões de ritmo, Zhu (2005, p. 192-193) classifica, em seguida, os três tipos de poesia europeia que apresentam esquemas sonoros diferentes: a poesia latina e grega, a poesia inglesa e a poesia das línguas românicas. A poesia latina e grega, em primeiro lugar, “tem como medida básica um intervalo fixo do tempo, ou seja, um pé, dentro do qual tanto o número quanto a duração das sílabas são fixos e o ritmo percebe-se pela alternância quantitativa do som”⁷². A poesia inglesa, “apesar de ser dominada pelos pés, somente tem o número fixo das sílabas e não difere a duração do som, e dentro de cada pé o ritmo é formado com a alternância das sílabas pesadas e das leves”⁷³; A poesia francesa, cujas características podem ser generalizadas para outras línguas românicas, “apresenta a maior flexibilidade no número e duração das sílabas e, portanto, define o intervalo do tempo não pelos pés, mas sim pelas cesuras, em que o ritmo é apresentado com a movimentação (抑扬- *yì yáng*) controlada primeiro e liberada depois”⁷⁴.

No entanto, para uma língua que desenvolveu o sistema tônico, como o chinês, em que cada sílaba apresenta uma das quatro sílabas, nomeadas como 平 - *píng*, 上 - *shàng*, 去 - *qù* e 入 - *rù*, e também conhecidas como o “primeiro, segundo, terceiro e quarto” tom. Segundo Zhu (2005, p. 199-201), embora, na prática, a poesia chinesa manifeste o ritmo também pela quantidade, altura e intensidade sonoras, não há como determinar com certeza absoluta se a diferença entre os tons é a mesma entre longo e breve, alto e baixo ou leve e pesado. Não se pode identificar se um certo tom é de certa quantidade, altura ou intensidade. O esquema sonoro das sílabas que se apresenta como um padrão em um poema latino, por exemplo, é sujeito

⁷² Texto original: “第一种是以很固定的时间段落或音步为单位，以长短相间见节奏，字音的数与量都是固定的，如希腊拉丁诗。”

⁷³ Texto original: “第二种虽有音步单位，每音步只规定字音数目(仍有伸缩)，不拘字音的长短分量；在音步之内，轻音和重音相间成节奏，如英文诗。”

⁷⁴ Texto original: “第三种的时间段落更不固定，每段落中字音的数与量都有伸缩的余地，所以这种段落不是音步而是顿，每段的字音以先抑后扬见节奏，所谓抑扬是兼指长短、高低、轻重而言，如法文诗。[...] 法诗可代表拉丁语系诗。”

à construção do verso com tais sílabas e também ao indivíduo que as lê. Por isso, conclui Zhu, “qualquer tentativa de fazer equivalência entre a quantidade, altura e intensidade sonoras na poesia ocidental e a movimentação tônica na poesia chinesa está fadada ao fracasso.”⁷⁵

Em outras palavras, em comparação com Yang Zhouhan que não opta pela tradução poética por incapacidade pessoal e por peculiaridades da tradição literária chinesa, Zhu já atribui a impossibilidade técnica às propriedades sonoras. A conclusão de Zhu já implica que não é um esforço promissor tentar reconstruir o ritmo de uma obra poética latina com a língua chinesa. A mesma problematização de ritmos na tradução, na verdade, seria abordada pelos tradutores de Virgílio. Dang Sheng, que opta pela forma de prosa para sua tradução das *Bucólicas*, procurou fazer equivalência de sílabas longas e breves do hexâmetro das *Bucólicas*. O esforço, por certo, é louvável e não faltam versos traduzidos dessa forma com bom sucesso, embora poucos. Permanece, contudo, a questão de se vale a pena focar tanto no ritmo e não nos outros aspectos poéticos apenas para um número muito limitado de versos em chinês que soam como hexâmetro. Na écloga IV, em que os primeiros três versos têm as sílabas assim divididas:

Siceli- des Mu- sae, pau- lo mai- ora ca- namus	- u u - - - - - u u - u u - -
Non om- nis ar- bust(a) iu- vant humi- lesqu(e) my- ricæ	- - - - - u u - u u - u u - -
Si cani - mus sil- vas, sil- vae sint consule dignæ	- u u - - - - - - - u u - -

Dang Sheng tentou assim imitar o hexâmetro na língua chinesa:

西西里(的)| 缪斯, | 让我们 | 唱一首| 庄严的| 歌曲
并非 | 人人都 | 眷爱 | 园囿和 | 低矮的 | 桤柳;
要歌唱 | 丛林, | 也应该 | 符合 | 执政的| 名分。

Xī xī lǐ (de) | miù sī, | ràng wǒ men | chàng yī shǒu | zhuāng yán de | gē qǔ
Bīng fēi | rén rén dōu | juàn ài | yuán yòu hé | dī ǎi de | chēng liǔ;
yào gē chàng | cóng lín, | yě yīng gāi | fú hé | zhí zhèng de | míng fēn.

⁷⁵ Texto original: “...拿西方诗的长短、轻重和高低来比拟中国式的平仄, [...]一定要走入迷路。”

O esquema sonoro, como percebemos, não está sempre em conformidade com o original. A divisão das sílabas, os verossímeis “pés”, por assim dizer, não seguem o número das sílabas que um pé contém. Além disso, para um leitor chinês que não está familiarizado com a métrica latina, o esforço pode terminar em vão. Por isso, Dang resolveu desistir e recorrer à prosa na sua tradução, afirmando que “por mais esforço que o tradutor invista na construção textual conforme a métrica do original, o leitor pode não reparar no trabalho meticuloso do tradutor em obediência à ‘métrica’”⁷⁶ (VIRGÍLIO, 2016, p. 168). Mesmo que o tradutor consiga reproduzir a métrica latina, a versão que o tradutor apresenta, segundo Dang, “será da linguagem de prosa desprovida da estética sonora, independentemente do empenho do tradutor”⁷⁷ (ibid.). Então, concordando com Yang Zhouhan, Dang acredita que “não faz muita diferença manter ou não os versos equivalentes. É melhor abandonar completamente a restrição métrica para focalizar na significação do original do que produzir uma obra mimética falsa”⁷⁸ (ibid.).

Depois de tomar a decisão de traduzir as *Bucólicas* em prosa, Dang comenta que, aliviado pelo fato de não estar amarrado pela métrica forçada na língua chinesa, o tradutor deve fazer mais esforço na escolha das unidades lexicais. Uma vez que as *Bucólicas* manifestam uma linguagem rústica muito diferente da do latim comum, Dang, tendo como referência os comentários de Horácio de que as *Bucólicas* de Virgílios são “*molle atque facetum*”, adota, sempre que pode, palavras cultas e literárias, frases e composições lexicais encontradas em *wén yán wén*, para compensar a “loquacidade” da linguagem vernácula chinesa. Ou seja, uma decisão de abrir mão da forma poética tradicional e da apropriação da métrica latina curiosamente concede ao tradutor uma oportunidade para empregar aquilo que o cânone literário chinês aprova.

---

⁷⁶ Texto original: “因为汉语没有长音、短音的自然区分，即使译者煞费苦心，设置规则，自行约束，但读者未必能体察译者刻意拟定并尽力恪守的‘格律’。”

⁷⁷ Texto original: “无论花费多少心思，呈现给读者的仍然是缺乏音律之美的‘散文化’表达。”

⁷⁸ Texto original: “既如此，则译文是否分行排列实际上并无太大意蕴。与其制造似是而非的‘摹本’，不如彻底放弃形式的制约，力图准确传达原文的意义。”

3.5 A Tradução das *Bucólicas* de Yang Xianyi

A primeira tradução chinesa integral das *Bucólicas* de Virgílio foi feita por Yang Xianyi (1915-2009) e publicada em 1957. Nascido em uma família rica, Yang teve privilégio de receber sua educação na Inglaterra e formou-se em Letras Clássicas e Literatura Inglesa na Universidade de Oxford em 1940. Teve sua carreira como tradutor ilustre por longo tempo. Trabalhando em conjunto com sua esposa britânica, Gladys Tayler (1919 - 1999), Yang introduziu várias obras clássicas da literatura chinesa no mundo de língua inglesa, via tradução. Entre as traduções mais celebradas, estão *Li Sao* (离骚), um poema clássico chinês escrito por Qu Yuan, e a coleção das obras de Lu Xun. Quanto à tradução das obras clássicas ocidentais, além das *Bucólicas*, Yang também traduziu a *Odisseia* de Homero e publicou-a em 1979.

Podem-se perceber traços característicos principais em sua tradução das *Bucólicas*: (1) o número de versos é igual em chinês e em latim; (2) a tradução, segundo Liu Jinyu (2015, p. 34), segue a forma do *heroic couplets*, “díptico heroico”, composto pela sequência de pares de linhas rimadas, famosas por terem sido usada por John Dryden e Alexander Pope, ambos assumindo, segundo Bassnett (2002, p. 67), o mesmo ponto de vista acerca da famosa afirmação: “Eu esforcei-me em fazer com que Virgílio fale inglês do jeito que ele falaria se tivesse nascido na Inglaterra e estivesse vivo na época atual.”⁷⁹ Yang provavelmente esforçou-se em fazer com que Virgílio falasse chinês como se ele estivesse vivo na China do século XX. Porém, como não havia um precedente em que se pudesse referenciar a forma poética a adotar, seguir a tradição da poesia inglesa pareceu uma boa solução, devido à liberdade que Yang teve de traduzir para o chinês um poeta do cânone literário ocidental e à indisponibilidade de uma forma poética chinesa adequada. Vejam-se alguns exemplos em que o tradutor cria o par rimado:

Libertas quae sera tamen respexit inertem

自由终于垂怜我这舒懒的生涯(yá),

⁷⁹ “I have endeavored to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age.”

candidior postquam todenti barba cadebat	当我修须时已落下灰白的毛 发(fā) ,
respexit tamen et longo post tempore venit,	虽我年已迟暮, 只有终来到我左 右(yóu) ,
postquam nos Amaryllis habet Galatea reliquit	当伽拉蝶雅离开, 阿玛瑞莉为主的时候 (hóu) ,

(*Écloga I*, 27-30)

Dic mhi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?	这是谁的羊? 达摩埃塔, 是否梅利伯所 有(yǒu) ?
Non, verum Aegonis; nuper mihi tradidit Aegon.	不是, 这是埃贡的, 埃贡刚才交给我看 守(shǒu) 。
Infelix o simper, oves, pecus! ipse Neaeram	羊儿, 你们真不幸, 他跑去找尼埃 若(ruò) ,
dum fovet ac ne me sibi praeferat illa veretur,	因为他就怕那个女孩子会更喜欢 我(wǒ) ,

(*Écloga III*, 1-4)

Por um lado, é admirável o esforço do tradutor de alinhar-se com a poética inglesa e adaptá-la à poesia chinesa. Por outro lado, tal prática não permaneceu sem custos: Tang Ti (1920-2005), poeta chinês contemporâneo, observou, segundo Liu (2015, p. 33), que a tradução das *Bucólicas* de Yang, mesmo que seja digna de louvor por ter sido a primeira feita diretamente do latim para o chinês, não transmite completamente a “frescura” e a “vitalidade” da obra e, por isso, não representa com bom sucesso a essência e o espírito de Virgílio. Tal “essência” e tal “espírito” defendidos por Tang devem ter sido percebidos por ele durante a leitura da tradução de John Dryden em 1945, já que ele se sentiu mesmerizado pelos versos transpostos por Dryden, segundo um artigo que ele publicou (ibid.). Além disso, é importante notar que Tang não fez nenhum comentário sobre a estrutura poética de Yang - dístico heroico, muito comum nas obras do próprio Dryden, ou, talvez, nem a tenha percebido (ibid.). Isso corrobora justamente a preocupação de Dang Sheng, como mencionado antes: empenho feito, mas despercebido e, portanto, não apreciado pelo leitor. Mais uma vez, testemunhamos um exemplo de que, quando aquilo que os poetas canônicos manifestam e aquilo pelo qual a poesia é identificada e aprovada não aparecem na sua tradução, o esforço do tradutor por algo não conhecido pelo leitor tende a passar desconhecido e obscurecido por este.

A outra vantagem de se adotar o dístico heroico é o número de sílabas de cada verso, que possibilita, pelo menos em alguns casos, apropriar-se do ritmo do hexâmetro, especialmente quando o leitor propositalmente o lê em voz alta, seguindo os pés do original. Vejam-se alguns exemplos:

O Meliboe, deus nobis haec otia fecit
 Méi lì bó a, yī wèi shén zhī gěile wǒ zhège fāng biàn
 梅利伯啊，一位神祇给了我这个方便
 (Écloga I, 6)

- u u | - u u | - - | - - | - u u | - -
 - u u - | u u - | - u u | - u u | - -

Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem
 Kě shì nǐ zài wǒ zhè'èr xiē yīyè yě wú bù kě
 可是你在我这儿歇一夜也无不可
 (Écloga I, 79)

- u u | - - | - u u | - u u | - u u | - -
 - - | - u u | - u u | - u u | - -

Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.
 Ài qíng zhēng fú wàn wù, wǒ men yě zhǐ yǒu xiàng ài qíng tóu xiáng
 爱情征服万物，我们也只有向爱情投降
 (Écloga X, 69)

- u u | - u u | - - | - - | - u u | - -
 - - | - u u | - u u | - u u | - u u | - -

A tentativa de construção, porém, sempre apresenta algum defeito, como foi apontado por Dang Sheng nos exemplos que já analisamos. Neste exemplo, no v. 6 da primeira écloga, a interjeição 啊 - a marca a mesma função do caso vocativo do latim e, por isso, deve colar-se ao nome próprio. Seria bizarro separá-la no segundo pé. E, mesmo se o fizéssemos, o verso tampouco poderia ter uma divisão harmônica de pés. O v. 79 da mesma écloga, por outro lado, não tem sílabas suficientes para completar seis pés. Apesar desses defeitos, Yang consegue manter uma característica importante do hexâmetro, a saber, o penúltimo pé, que deve ser dáctilo. Se não compensa o esforço de se ler seguindo o ritmo estabelecido pela distinção entre longo e breve, pelo menos uma declamação que preste atenção àquelas sílabas de cada verso não causa estranheza.

No próêmio da sua tradução, Yang diz pouco sobre as tomadas de decisões ou as suas estratégias, além de “procurar ser fiel ao original”, mas a sua análise temática implica uma influência do Marxismo, ideologia oficial da China nos anos de 1950. Yang, adotando o método analítico de classe, afirma que “é necessária a manifestação do conteúdo e costume que satisfazem a exigência da classe governante, mas, como um grande escritor faz, as *Bucólicas* refletem os sentimentos verdadeiros

do povo. É por isso que Virgílio é um grande escritor.”⁸⁰ Essa conclusão, embora não tenha afetado a tradução em si, foi um desdobramento das circunstâncias históricas nas quais Virgílio e, especificamente, as *Bucólicas*, foram traduzidas logo após a fundação da República Popular da China, em 1949.

Como uma figura intelectual com currículo de estudos clássicos, Yang deve ter tido a capacidade suficiente para ler, compreender e traduzir diretamente do latim, ao contrário de Fu Donghua e Shi Zhecun nos anos de 1930. Ao mesmo tempo, Yang menciona que, durante a tradução, ele tomou como referência as notas explicativas do prof. A. Sidgwick, da Universidade de Cambridge, e uma tradução inglesa em prosa de E. V. Rieu. Yang considera a tradução de Rieu “mais livre e mais corajosa do que a sua, mas transmite exitosamente o espírito original.”⁸¹ Na presente dissertação, tentamos localizar essa tradução *online* e em versão física para incluí-la na análise. Infelizmente, devido à dificuldade de acesso a tal tradução *online* cuja versão física não foi reeditada a partir dos anos de 1950, resolvemos desconsiderá-la na análise da interpretação dos termos latinos e focar mais na presença do cânone literário chinês na tradução de Yang.

A seção seguinte consistirá numa análise comparativa das *Bucólicas* em português e em chinês, conforme os pressupostos teóricos estabelecidos sobre o cânone literário na tradução de poesia. Para facilitar a visualização, tanto a análise quanto os versos adotarão fontes de letras diferentes, sendo o latim em *Arial*, o português em Times New Roman, e o *pinyin*, o chinês romanizado, em *Times New Roman itálico*.

---

⁸⁰ VIRGÍLIO, 2015, p. 5. Texto original “他的作品虽然受到时代限制，不得不摹仿一般的作风和表现内容以适合统治阶级的需要，但一个伟大的作家也必然会突破这种认为的时代作风，而真实地反映了当时人民的思想感情；他之所以称为伟大作家就在于此。”

⁸¹ VIRGÍLIO, 2015, p. 7. Texto original: “后者的翻译是散文，处理上相当自由，在许多地方比我这译文要大胆得多，但在表示原作的神韵方面倒是颇为成功的。”

4 ANÁLISE TEXTUAL DAS *BUCÓLICAS* TRADUZIDAS POR RAIMUNDO CARVALHO (EM PORTUGUÊS) E POR YANG XIANYI (EM CHINÊS)

4.1 Écloga I

v.v. 1 - 5

O início da primeira écloga de Virgílio já marca a introdução dos elementos que constituem um cenário tipicamente bucólico: o pastor ocioso, a flauta, a faia, a música silvestre etc. No primeiro verso do texto original, o nome vocativo *Tityre*, o pronome *tu* e a palavra *tegmine*, formando uma aliteração de *t* que, segundo Hasegawa (2011, p. 66-67), fazem alusão aos versos inaugurais dos *Idílios* de Teócrito pelo som, um som da silvestre música bucólica. Tendo isso em vista, Carvalho vê como tarefa prioritária preservar os efeitos sonoros na tradução em português. Para as aliterações nos primeiros quatro versos, Carvalho reconstituiu-as com o número igual desta figura.⁸² Já na tradução chinesa, Yang parece ter-se esforçado também nos efeitos sonoros com o próprio nome de Títilo (提屠鲁 - *tí tú lǔ*) e o termo 亭盖 - *tíng gài* (lit. “telhado de pavilhão”, que costuma referir-se metaforicamente à amplitude de uma árvore, assim abrangendo semanticamente tanto *tegmine* quanto *patulae*), todos com o início da letra *t*. No segundo verso, Yang recorre à reduplicação do ideograma 纤 - *xiān*, adjetivo que corresponde a *tenui*. E no quarto verso, a repetição dupla de *z* em 则在 - *zé zài* pode ser considerada também como parte do esquema sonoro. No tocante à harmonia sonora, a tradição poética chinesa valoriza rima e não aliteração, mas esse fato não impossibilita a busca de uma solução. Deve-se notar, portanto, que a reduplicação é uma figura comum na poesia chinesa, tanto para adjetivos com efeitos sonoros quanto para expressões

⁸² “*Tityre*, *tu*...*tegmine*” no v. 1, “*Musam meditaris*” no v.2 e “*tu*, *Tityre*” no v. 4 para “Títilo, *tu*”, “*tocas*...*tênuê*” e “*tu*, tranquilo...Títilo” respectivamente.

onomatopéicas. Um dos exemplos convincentes disso está num poema na forma arcaica da dinastia Han Oriental (25 d.C. – 220 d.C.). Veja-se o conteúdo sublinhado:

迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。⁸³

Pinyin: Tiáo tiáo qiān niú xīng, jiǎo jiǎo hé hàn nǚ. Xiān xiān zhuó sù shǒu, zhá zhá nòng jī zhù.

Nestes versos, encontramos a mesma construção reduplicada que Yang usa para referir-se a **tenui**: *xiān xiān*, que, semelhante as mãos de uma mulher que tece, dá ideia de “delicadeza” ou “fragilibilidade”. De fato, nas épocas anteriores a essa, a reduplicação já tinha sido usada extensivamente nos cantos dos *Clássicos da Poesia*. Vejam-se as expressões sublinhadas nos versos seguintes:

关关雎鸠，在河之洲。⁸⁴

Pinyin: Guān guān jū jiū, zài hé zhī zhōu

蒹葭苍苍，白露为霜。⁸⁵

Pinyin: Jiān jiā cāng cāng, bái lù wéi shuāng

呦呦鹿鸣，食野之苹。⁸⁶

Pinyin: Yōu yōu lù míng, shí yě zhī píng

A repetição de dois ideogramas iguais torna natural o mesmo efeito sonoro que a poesia ocidental considera como aliteração. Muito semelhantes à expressão reduplicada no v. 2 são, nesta écloga traduzida por Yang, as unidades lexicais como 光光 - *guāng guāng* no v. 15, 营营 - *yíng yíng*, no v. 55, 高高 - *gāo gāo*, no v. 56, 咕咕 - *gū gū*, no v. 57, 光光 - *guāng guāng*, no v. 60 e 小小 - *xiǎo xiǎo* no v. 69. Merece mencionar-se, ainda, na tradução das *Bucólicas* de Dang Sheng em prosa, que o tradutor optou pela composição reduplicada 幢幢 - *chuáng chuáng* para traduzir *patulae*⁸⁷. A expressão *chuáng chuáng* é registrada no livro XXIX dos *Registros dos*

⁸³ 古诗十九首·迢迢牵牛星 *gǔ shī shí jiǔ shǒu • tiáo tiáo qiān niú xīng*, “19 poemas antigos”, uma coletânea poética de autoria desconhecida.

⁸⁴ 诗经·国风·周南 *shī jīng · guó fēng · zhōu nán*

⁸⁵ 诗经·蒹葭 *Shī jīng · jiān jiā*

⁸⁶ 诗经·小雅 *Shī jīng · xiǎo yǎ*

⁸⁷ Os primeiros dois versos na tradução de Dang são: 迪蒂卢斯，你斜卧山毛榉的幢幢翠盖之下，用纤细的芦

Três Estados (三国志 - *Sān guó zhì*), em que ela denomina “algo sacudindo” ou “algo em movimento” (ar ou sombra, geralmente)⁸⁸. Consequentemente, o uso da expressão, apesar do afastamento semântico da palavra **patulus** neste verso, encaixar-se-ia perfeitamente na palavra **incertas** no v. 5 da *Écloga V*. Em suma, a importância do som imposta pelo cânone literário é celebrada pelo tradutor chinês que resolve manifestar isso no seu próprio idioma, seguindo sua própria forma canonizada.

Outra palavra que vale notar é **recubans**, na qual Carvalho cede à autoridade de Odorico Mendes, traduzindo-a por “reclinado” e, paralelamente, fazendo crítica negativa à solução de Silva Ramos, que optou por “deitado”, uma posição, acredita Carvalho, improvável para se tocar a flauta. Traduzindo **recubans** por 卧 - *wò* (deitar-se), Yang estaria em conformidade com Silva Ramos. Porém, percebemos que o termo completo construído por Yang é 高卧 - *gāo wò* (lit. “deitado num lugar elevado”), pela qual ele traduz um verbo que Hasegawa (2011, p. 152) considera, por conta da proximidade do chão, característico do gênero bucólico, um *genus humile*, em que o qualificativo 高 - *gāo* “alto, elevado” não combinaria com cenas e personagens humildes. No entanto, a expressão *gāo wò* aqui não deve assumir o sentido literal, mas, sim, figurativo, que daria a conotação de “deitar-se com conforto” e, daí, de “viver de forma reclusa”, um estado de vivência sem preocupação com o mundo secular, assim como o caráter *gāo* na expressão idiomática 高枕无忧 - *gāo zhěn wú yōu*, uma situação em que alguém se encontra sem preocupação com nada. Em outras palavras, os conceitos dos limites do gênero bucólico definidos pelos *genera dicendi*, com as *Bucólicas* de Virgílio como cânone, não dominam, na tradução em chinês, na escolha dos termos equivalentes. E o equivalente, em certas ocasiões, pode ser o contrário do que é implicado pelo cânone literário ocidental.

Ao traduzir **silvestrem Musam**, Carvalho abre mão da latinização forçada por Odorico Mendes na palavra “musa” e preferiu “canção”, que é o que Virgílio queria simbolizar com **Musam**, conforme comentários de Sérvio (apud Hasegawa,

---

管试奏山野的谣曲。 Pinyin: *Dí dì lú sī, nǐ xié wò shān máo jǔ de chuáng chuáng cuì gài zhī xià, yòng xiān xì de lǚ guǎn shì zōu shānyě de yáo qǔ.*

⁸⁸ Resultado da consulta no Dicionário *Hàn Diǎn* online: <http://www.zdic.net/c/2/13e/307980.htm>

2011). Vivendo num país cuja tradição cultural não considera as musas como figuras femininas que representam artes e música, Yang traduzi-la-ia para 女神 - *nǚ shén* (“deusa”), 神女 - *shén nǚ* (“mulher divina”), 司歌女神 - *sī gē nǚ shén* (“deusa que conduz música”) ou 司歌神女 - *sī gē shén nǚ* (mulher divina que conduz música), termos generalizantes, como os que ele emprega nas éclogas subsequentes. Por exemplo, para *Camenae*, no v. 59 da *écloga* III, Yang seleciona *sī gē nǚ shén*. Para *Pierides*, no v. 85 do mesmo canto, Yang opta por *sī gē shén nǚ*; para *Sicelides Musae*, no v. 1 da *écloga* IV, Yang apenas as chama de *xī xī lǐ de nǚ shén* (“a deusa de Sicília”) e no v. 75 da *écloga* V encontra-se *shén nǚ* para *Nymphis*. Ou seja, não há diferenciação nominal nos nomes das musas. A opção lexical escolhida por Yang provém de uma figura feminina amiúde referida pelos poetas chineses: 巫山神女 (*wū shān shén nǚ*, “deusa de Wushan”), que representa a beleza feminina no sentido erótico, conforme descrita nas obras de Song Yu (ca. 298 a.C. – ca. 222 a.C.) e de Qu Yuan (ca. 343 a.C. – ca. 278 a.C.). Nesse verso específico, porém, Yang traduz Musam por 清歌 - *qīng gē*, sendo *gē* “canção” ou “canto” e *qīng* sendo tanto “clareza” (i.e. 清楚 - *qīng chǔ*, “claro”) quanto “a capela” ou “sem acompanhamento musical” (i.e. 清唱 - *qīng chàng*, “cantar a capela”). Em outras palavras, tanto Carvalho quanto Yang decidem abandonar a literalidade de *Musa* e adotar o significado. Esta estratégia é adotada também por Dang Sheng, o tradutor que optou por 遥曲 - *yáo qǔ*, também “canção”, com as notas explicatórias para essa tradução.

Na expressão *nos patriam fugimus* no v. 4, Carvalho recusa, mais uma vez, as soluções de Odorico Mendes, que latinizou o verbo intransitivo “fugir” e o adotou como transitivo⁸⁹. Em vez disso, Carvalho opta pela elipse. A solução de Yang na escolha do verbo 逃亡 - *táo wáng* é seguida pelo complemento 他国 - *tā guó*, que significa “outro(s) país(es)” ou “país(es) estrangeiro(s)”, conceito afastado de *patriam* no original latino. Os destinos para os quais Melibeu fugiria só se mencionam nos v.v. 64 - 66, tão distantes quanto os limites do mundo que eram então conhecidos. Assim, *tā guó* “outro(s) país(es)” transmite a noção de um lugar fora da pátria mas não uma região longínqua. De fato, se Yang estava buscando uma composição de quatro

⁸⁹ A tradução de Odorico Mendes no v. 4 é “E a doce lavra, a patria nós fugimos;”

sílabas, há expressões idiomáticas bem conhecidas que se excaixariam perfeitamente neste lugar, como 远走他乡 - *yuǎn zǒu tā xiāng* ou 背井离乡 - *bèi jǐng lí xiāng*, nas quais *zǒu* e *lí* significam “sair” e “deixar”, e *xiāng* assume a mesma denotação de *patria*. Uma explicação plausível pela qual Yang recua delas deve ser a tentativa de evitar repetição tediosa, já que 故乡 - *gù xiāng* encontra-se no v. 3. Da mesma forma, Carvalho aconselha que Silva Ramos evite repetir o uso da palavra “sombra” para *tegmine* e *umbra*. Na versão chinesa em prosa, Dang, não obrigado a manter os versos, une *patriae* e *patriam* na construção 父母之邦 - *fù mǔ zhī bāng*, lit. “o Estado do pai e da mãe”, fortalecendo o sentimento íntimo em relação às terras a serem abandonadas.

v.v. 6 - 10

Tanto o nome vocativo **Meliboe** quanto a interjeição **O** são transpostos em português de modo a corresponderem ao texto original. Já na tradução em chinês, Yang usa a interjeição átona 啊 - *a* após um nome, utilização típica para um chamado. O que poderia ser aperfeiçoado aqui (se, pelo termo “aperfeiçoar”, referimo-nos à perspectiva tradutória mais próxima à tradição literária ocidental) é o efeito sonoro, o que não se põe em destaque na tradução de Yang. Basta acrescentar uma outra interjeição, 噢 - *o*, para que o sintagma vocativo apresente o mesmo número de sílabas do verso original, embora tal prática não seja de uso comum na língua chinesa. Além disso, Carvalho mantém a aliteração “O...MelibOee...Otia” por tê-los traduzido por “Ó...nÓs...Ócio”, sendo que Yang poderia apresentar tal efeito em chinês apenas ao acrescentar essa interjeição *o*, formando assim, “o...bó...wǒ”. A ausência dessa interjeição implica que o tradutor não opte, conscientemente ou não, por uma tradução apropriada ao que a tradição literária ocidental exige.

Quanto à palavra **otium**, apesar da conotação negativa do substantivo português “ócio”, originado daquela, Carvalho, em conformidade com Odorico Mendes, adota esse substantivo em vez da palavra “lazer”, usada por Silva Ramos, que, por sua vez, foi inspirado por *loisirs* de Valéry. Para defender sua crítica à

palavra “lazer”, Carvalho coloca as duas em diferenciação, em que “lazer”, hoje em dia, expressa tempo livre para diversão, sentido afastado do conceito antigo de *otium*: o tempo livre para trabalho intelectual e artístico (VIRGÍLIO, 2005, p. 144). Yang, por sua vez, não entra nessa questão. O termo que o tradutor chinês emprega para *otium* é, curiosamente, 方便 - *fāng biàn*, cujo sentido mais comum é “facilidade, conveniência ou acessibilidade”. Uma leitura que poderia associar *fāng biàn* com *otium* é que o primeiro termo assume o sentido de “condição favorável”, pois o tempo livre concedido pelo deus favorece a vida tranquila do pastor. De fato, a ideia de *otium* conceitualizada nas *Bucólicas* de Virgílio, ou seja, o tempo livre para se empreender uma arte, pode ser transmitida por um termo chinês encontrado nos seguintes versos idílicos de Tao Yuanming:

采菊东篱下，悠然见南山⁹⁰

Pinyin: Cǎi jú dōng lí xià, yōu rán jiàn nán shān

A expressão 悠然 - *yōu rán* trata da situação ideal em que o poeta encontra-se relaxado e desocupado, o que permite que ele colha as flores de crisântemo e aprecie a vista das montanhas. Ademais, esse *otium* experimentado por Tíro *lentus*, tocando música em uma posição *recubans* debaixo da faia, são elementos que constituem o gênero bucólico virgiliano, e poderia ser exemplificado perfeitamente, ainda nas obras idílicas de Tao Yuanming, pelos seguintes versos:

息交游闲业，卧起弄书琴⁹¹

Pinyin: Xī jiāoyóu xián yè, wò qǐ nòng shū qín

Se a apreciação das paisagens rústicas ainda não é o que se pode definir como uma arte, a composição textual e o uso dos instrumentos musicais não podem ser excluídos desse âmbito. Segundo as notas explicatórias de Guo e Bao (2008), 闲

⁹⁰ 饮酒其五 (*yīn jiǔ qí wǔ*, “Beber Vinho, canto I”) “colhendo crisântemos no pátio leste, ociosamente, vejo as montanhas do sul.” Tradução nossa.

⁹¹ 和郭主簿其一 (*Hé guō zhǔ bù qí yī*, “Junto com Secretário Guo, canto I”) “Paro a vida política e empreendo as artes. Pratico caligrafia e música, dias e noites.” Tradução nossa.

业 - *xián yè*, lit “prática ociosa”, refere-se às seis artes⁹² entre as quais há caligrafia (书 - *shū*) e música (乐 - *yuè*, já 琴 - *qín* no verso posterior, é um termo genérico que denomina os instrumentos musicais de corda), enquanto 卧起 - *wò qǐ*, literalmente “deitar-se e levantar-se”, embora seja uma metonímia para “dias e noites” conforme as notas, manifestam a mesma liberdade de Tíro deitado e tocando música. A partir do termo *xián*, convém saber que não nos faltam construções idiomáticas chinesas que tanto se aproximam do campo semântico da palavra *otium* em latim quanto possuem uma conotação negativa, como o “ócio” em português. Uma delas é 闲情逸致 - *xián qíng yì zhì*, na qual *xián* e *yì* podem formar composições como 悠闲 - *yōu xián* (cf v. 4, usado na tradução de Yang), 闲暇 - *xián xiá*, 安逸 - *ān yì* etc, termos usados, em alguns contextos, para criticar ironicamente a preguiça de alguém que esteja fazendo coisas irrelevantes ao seu devido trabalho. Portanto, mesmo que quisesse rimar com 祭坛 - *jì tán*, no v. 7, Yang poderia optar, mais uma vez, por *yōu xián*, cuja repetição faria com que Tíro justificasse o mesmo conteúdo qualitativo atribuído por Melibeu. A expressão tecida por Dang na prosa, em contraste, é 逍遥樾荫 - *xiāo yáo yuè yīn*, apropriando-se novamente do idiotismo chinês.

Outro procedimento de Carvalho é o de manter as repetições de palavras (como “ille, illius, ille”, nos v. 7 - 9) que se referem ao *deus*, e tanto o tradutor brasileiro (ele/dele/ele) quanto o chinês mantêm (*tā/tā/tā*) essa sequência. Notamos também, na tradução de Yang, a transferência do sujeito no v. 8 de “ovelha” para “eu” (我将经常 - *Wǒ jiāng jīng cháng...*, “eu frequentemente (farei)”), formando uma repetição no início do v.7 (*Wǒ jiāng...*) e v. 8 (*Wǒ jiāng...*). Esta repetição pode dever-se à ênfase na determinação de uma pessoa que cria o compromisso de retribuição ao ócio concedido pelo *deus*. No entanto, a recorrência da construção *Wǒ jiāng* resulta em incoerência sintática, pois o segundo hemistíquio do v.7, isto é, 他的祭坛 - *tā de jì tán*, “o altar dele”, acaba sendo o objeto do verbo *zhān rǎn* “manchar”, no final do v. 8, porque o sujeito do verbo é o pronome pessoal 我 - *wǒ*, “eu”. Os verbos *imbuere*, em latim, e “embeber”, em português, por certo permitem que “o

⁹² As Seis Artes (六艺, *liù yì*) são “ritos” (礼, *lǐ*), “música” (乐, *yuè*), “tiro com arco” (射, *shè*), “equitação” (御, *yù*), “caligrafia” (书, *shū*) e “aritmética” (数, *shù*).

sangue das ovelhas” seja o agente, em vez do instrumento, enquanto 沾染 - *zhān rǎn* é adotado pelo tradutor como um verbo transitivo cujo agente deve ser uma pessoa. Em outras palavras, o esforço do tradutor em alinhar-se ao texto original com uma forma poética ocidental se faz com prejuízo da convenção sintática chinesa, criando uma estrutura oracional forçada de “objeto-sujeito-verbo”. A solução que poderia ser proposta seria abrir mão da repetição *Wǒ jiāng*, pôr *tā de jì tán* no lugar do sujeito e construir, no v. 8, uma frase de voz passiva: ...他的祭坛/将经常为我家羊羔的血所 沾染 - ...*tā de jì tán/ Jiāng jīng cháng wéi wǒ jiā yáng gāo de xuè suǒ zhān rǎn*, em que a construção *wéi...suǒ zhān rǎn* é equivalente a “ser manchado por” em português.

v.v. 11 - 18

Nesta parte, os jogos de palavras e as recorrências sonoras são o que Carvalho repara e aborda em primeiro lugar. Já na tradução de Yang em chinês, não se encontra a reprodução da sonoridade. Ao apresentar a aliteração *aeger ago*, no v. 13, Carvalho interpreta *aeger* como “triste”. Segundo o *Dicionário latino-português*, de Ernesto Faria, o adjetivo *aeger* apresenta tanto o seu sentido próprio de “doente, enfêrmo”, quanto o sentido figurado “atormetado, inquieto, penoso, doloroso, angustiante, infeliz”. O sofrimento pode ser diferenciado entre o físico e o mental. Odorico Mendes opta pelo último, ao traduzir *aeger* por “aflito”. Mesmo não o especificando nos comentários, Carvalho pôde muito provavelmente seguir essa interpretação e, ao criar uma aliteração com a palavra “tanjo”, resolve traduzir por “triste”. Em chinês, Yang, sem influência das interpretações dos seus antecessores nem das figuras clássicas de discurso, propõe uma solução que apoia o esquema rimado: ao traduzir *aeger* por 有病在身 - *yǒu bìng zài shēn*, literalmente “ter doença no corpo”, fica explícito que a enfermidade de Melibeu, para Yang, é física, e que tal sofrimento em uma oração concessiva (我虽然有病在身 - *wǒ suī shì yǒu bìng zài shēn*, “embora eu tenha doença no corpo”), implicando trabalhar em uma condição corporal desfavorável, faz o infortúnio de Melibeu ir de mal a pior. Para tal efeito,

importa notar que Yang troca as posições de **capellas** e **aeger** para que a ordem sintática esteja conforme o costume da língua chinesa.

Outro exemplo das estratégias diferentes tomadas pelos dois tradutores está no segundo hemistíquio do v. 13. O verso elaborado na tradução para o português, “triste tanjo; esta, a custo, ó Títiro, conduzo”, não só recria a aliteração mas mantém a ordem sintática do original, em que o sujeito é de primeira pessoa. Levantamos tal ponto específico porque, na tradução de Yang, o sujeito foi, como visto antes, invertido para “esta (ovelha)”: 而这头简直跟不上 - *ér zhè tóu jiǎn zhí gēn bù shàng* se traduz para o português “enquanto esta praticamente não acompanhou”. Com efeito, a tradução de Yang, apesar do formato de dístico heroico, tem liberdade suficiente para realizar esse ajuste. Cabe ao tradutor mesmo definir qual vogal rimará uma com a outra. Portanto, o formato poético não é bastante para explicar esta transformação sintática. Uma explicação possível é a coerência do sujeito, pois, nos próximos dois versos, o sujeito de “parir gêmeos” e “deixar na pedra” é a própria ovelha que está sendo conduzida em vão por Melibeu, ou seja, a ovelha que não consegue acompanhar o rebanho. Já que Yang decide seguir a ordem do verso original com relação à palavra **hanc**, imediatamente após o primeiro hemistíquio, a troca do sujeito parece ser o custo inevitável para se manter a fidelidade formal para uma língua não flexional.

A palavra **reliquit** “deixar, abandonar” também exige uma observação especial. Na tradução chinesa, consta no v. 14 o verbo 生下 - *shēng xià*, “parir” e no v. 15 o 弃 - *qì*, “abandonar”. Já Carvalho recria a aliteração “ppnnpn” à custa desse verbo e põe apenas “pariu” no seu lugar. Nas notas da tradução, por certo, Carvalho explica que a pedra nua já exprime desconforto, solidão e abandono (VIRGÍLIO, 2005, p. 146). Ao permitir “este sentimento insólito e premente” a “contaminar todo o verso”, Carvalho acaba não expondo tal verbo e deixando-o implícito.

Em seguida, um dos exemplos sobre os quais tanto o tradutor brasileiro quanto o chinês estão de acordo está no v. 17, em que nenhum deles opta pela literalidade da expressão **caelo tactas quercus**, “os carvalhos atingidos pelo céu”, mas, sim, preferiram uma tradução do sentido, para “pelo céu fulminados” em

português e para 天降霹雳 - *tiān jiàng pī lì*, em chinês. A aliteração “c”, neste verso, de Caelo taCtas memini praediCere QuerCus, é recriada pela sequência “vpfpv” na tradução de Carvalho, enquanto na tradução chinesa, Yang opta pelo *pī lì*, nome onomatopéico do relâmpago em chinês, não só por efeitos sonoros, mas também para manter correspondência com a tradução do nome da árvore, *quercus*: 栎树 - *lì shù*. É necessário entender que o termo “carvalho”, muitas vezes, é entendido como 橡树⁹³ - *xiàng shù*, cujo símbolo não é estranho aos leitores chineses por conta do poema moderno 致橡树 - *zhì xiàng shù*, “Aos Carvalhos”, composto pela poeta chinesa Shu Ting, em 1977, em que o carvalho representa “a resistência ou a tolerância à dificuldade”. Apesar disso, tal não é o caso na poesia clássica ocidental, em que o carvalho é a árvore sagrada de Júpiter, o deus dos deuses na mitologia greco-romana. O relâmpago que atingiu o carvalho, por sua vez, é a outra representação de Júpiter, cuja indignação assume a forma de relâmpago e trovão. O compartilhamento da sílaba *lì* no relâmpago e no carvalho, portanto, manifesta para nós o esforço louvável do tradutor chinês para esclarecer essa associação simbólica.

v.v. 19 - 25

Vemos que, nessa parte, Carvalho volta os olhos para as repetições dos verbos, em primeiro lugar, para determinar que tais repetições (e.g. o verbo *solēre*, a conjunção *sic*) não constituem em excessos, mas, sim, um poliptoto, uma figura de retórica. O verbo *solēre*, por exemplo, que se traduz geralmente por “costumar” em português, pode, muitas vezes, ser substituído por advérbios de frequência em chinês, como 经常 - *jīng cháng*, 往往 - *wǎng wǎng* etc., além do seu sentido literal 习惯于 - *xí guàn yú*, pois *xí guàn* “hábito” é algo que apenas se encontra no ser humano ou, também, nos animais, mas não na mesma frequência de ocorrência. Enquanto Carvalho adota “costumávamos” no v. 20 e “costumava” no v. 23, respectivamente, Yang traduz o primeiro para 经常 - *jīng cháng* (“frequentemente, amiúde”) e o

⁹³ Como na tradução de Dang, por exemplo, o v. 17 em chinês é: 遭天雷轰击的橡树已经向我们预示了这场灾难 - *zāo tiān léi hōng jī de xiàng shù yǐ jīng xiàng wǒ men yù shì le zhè chǎng zāi nàn*.

segundo para *xí guàn yú* (“acostumar-se”), já que essa liberdade na escolha de palavras deve-se aos sujeitos humanos.

Notamos que Yang traduz tanto a expressão *mens laeva* no v. 16 quanto *stultus* no v. 20 igualmente por *hú tú* (糊涂, escrito mais comumente como 糊涂), mas ele devia tê-las distinguido, pois, pelo contexto, a primeira trata-se de uma “má memória”, enquanto a segunda, de uma “ignorância”. O adjetivo *hú tú*, em chinês, dá a impressão de “confusão” ou “bagunça”, mais próximo do segundo sentido que do primeiro. Há mais um verso, ainda, que necessita uma análise: o v. 23, a saber, *noram, sic parvis componere magna solebam*, especialmente a palavra *componere* que, segundo o *Dicionário latino-português*, de Ernesto Faria, possui sentido próprio de “pôr juntamente, juntar, reunir” e vários sentidos figurados, um dos quais é “pôr ao lado um do outro, comparar, emparelhar, opor”. Estes dois sentidos podem servir para explicar o ponto em destaque de cada tradução: Carvalho traduz o verso para “achava; ao grande opor o menor costumava.”, seguindo a compreensão de Odorico Mendes, que o tinha traduzido para “qual ao grande o pequeno eu comparava”, enquanto a tradução de Yang - *wǒ xí guàn yú bǎ xiǎo de hé dà de kàn zuò tóng lèi*, “eu costumava considerar o pequeno e o grande como a mesma categoria”. O ato de “comparar”, cujo equivalente comum em chinês é 比较 - *bǐ jiào*, pressupõe que “haja algo para comparar”, ou seja, que “exista uma diferença”. Mesmo entre os dois objetos que apresentam mais semelhança do que diferença, fazemos comparação para explicitar qual é tal diferença e consideramos o resto como semelhança. No entanto, Títiro, nesta écloga de Virgílio, tinha pensado que a cidade de Roma fosse semelhante (*similem*) à cidade onde os pastores apartam os filhotes de ovelhas, apesar do tamanho diferente. Em outras palavras, a diferença entre Roma e a cidade pastoril, para Títiro, tinha sido quantitativa, não qualitativa. Apesar do tamanho, os elementos fundamentais que compõem o grande e o pequeno são iguais, assim como os cachorrinhos parecem o cão e os cabritos, as cabras. Dito isto, se “comparar”, o verbo indicado por Mendes ainda serve para abordar uma semelhança, o “opor...a...” de Carvalho, por sua vez, tem propensão a dividir o grande e o pequeno, e não uni-los; tende a tratar o grande e o pequeno discriminadamente e não uniformemente, o que

não é congruente com o adjetivo realçado *similem* neste trecho. A tradução de Yang 看作同类 - *kàn zuò tóng lèi* considera “o grande e o pequeno como a mesma categoria”e, portanto, aproxima-se mais do sentido próprio do verbo *componere*, “pôr em conjunto”, e da semelhança qualitativa implicada pelo poeta. (Cf. a estrutura paralela da tradução em prosa de Dang: 以大比小, 说短论长 - *yǐ dà bǐ xiǎo, shuō duǎn lùn cháng*.)

O v. 24 é um bom exemplo do uso de expressões idiomáticas chinesas que transmitem uma ideia não literalmente, mas de forma adaptada à cultura da língua de chegada. Vejamos a expressão 出类拔萃 - *chū lèi bá cuì*, oriunda da própria imagem bucólica em que “uma planta cresce e ultrapassa as outras em altura”, que transmite a ideia de “sobressair”, “distinguir-se”, “ser excelente” ou “saliente”, etc, uma expressão que não só corresponde literalmente a “erguer a cabeça entre as outras” mas, também, ao uso figurado de “ser a mais elevada entre outras”. (Cf. a solução semelhante de Dang, cujo idiotismo é 雄踞万邦 - *xióng jù wàn bāng*, “salientar-se entre todos os Estados”).)

v.v. 26 - 35

A pergunta de Melibeu no v. 26 marca mais uma diferença de estratégia tradutória na palavra *tanta*, “tamanha, tão grande”, um atributo de grau à palavra *causa*. Com *tanta*, deduzimos que Roma fica longe dos pastores, ou que, pelo menos, é um lugar fora do mundo bucólico, que os pastores não visitam com frequência. A tradução de Carvalho não recria esse detalhe em português, já a tradução em chinês o transpõe a outro extremo em que o tradutor verte “tamanha causa” por 要紧事 - *yào jǐn shì* “negócio urgente”, o que acaba tornando a visita de Melibeu a Roma uma viagem de negócio. No final do verso, porém, Yang coloca 观光 - *guān guāng* no lugar de *videndi*. Em chinês, *guān*, por certo, é associado com a percepção visual, o que concorda com o verbo latino *videre*. A expressão *guān guāng*, porém, refere-se a visitar os lugares interessantes em uma viagem, termo equivalente a “passeio” ou “passear”, em português, e cujo objetivo é geralmente diversão e, portanto, dando a

impressão de “negócio urgente que faz com que você passeie em Roma”. A escolha lexical de Yang resulta em uma contradição conceitual. Uma solução que propomos é a construção de 去...一趟 - *qù... yī tàng* no verso, em vez da composição *guān guāng*, pois *qù... yī tàng* não só mantém a rima com o v. 25, mas também se refere semanticamente a uma visita de um lugar, independentemente do motivo. Assim sendo, o verso em chinês poderia ser: 是什么要紧事使你去了罗马一趟 - *Shì shén me yào jǐn shì shǐ nǐ qù le luó mǎ yī tàng?*

Nos v.v. 27-29, Carvalho considera *Libertas* como um termo que permite dupla leitura: uma, sendo o nome próprio da divindade, e a outra, sendo o substantivo comum. Por um lado, para preservar esse efeito, Carvalho mantém a palavra no início do verso sem artigo definido. Por outro lado, a ausência de divindade com o nome equivalente da “liberdade” na cultura chinesa faz com que Yang mantenha apenas o sentido literal: 自由 - *zì yóu*. Para recriar o quiasmo “*tamen respexit...respexit tamen*” neste trecho, Carvalho o traduz por “então, me viu...viu-me então”. Já a falta de uma figura equivalente concede ao tradutor chinês as soluções mais ao sentido do que à palavra. No v. 27, 自由终于垂怜我 - *zì yóu zhōng yú chuí lián wǒ* dá impressão de que “a liberdade finalmente me favoreceu”, enquanto 自由终来到我左右 - *zì yóu zhōng lái dào wǒ zuǒ yòu*, no v. 29, oferece uma ideia de que “a liberdade finalmente chegou ao meu lado”. Percebemos que, mesmo sem a figura quiástica, a solução de Yang na palavra *respexit* (垂怜 - *chuí lián*, “condoer-se, favorecer” e 到...左右 - *dào... zuǒ yòu*, “aproximar-se de, chegar ao lado de”) ainda concordaria com a tese de Carvalho, que toma o verbo *respicio* como um verbo da linguagem religiosa, cujo sujeito é uma divindade.

Cumpra também observar os v.v. 29 e 30 em chinês, entre os quais o v. 30 é uma oração subordinada adverbial, determinando qual foi o período em que a liberdade chegou a Títo: depois que Amarilis entrou em sua vida e Galateia o deixou. Traduzindo para uma língua que costuma posicionar as orações adverbiais de tempo e de condição na frente, Yang abre mão deste costume no trecho considerado e cede à ordem do texto original. A consequência, para os leitores chineses, é desenhar-se uma

linha divisória entre o v. 29 e o v. 30 e entender-se o v. 30 como uma oração adverbial temporal das ocorrências nos versos seguintes, em vez dos anteriores. A mesma ordem sintática se encontra também nos v.v. 25-26 da *écloga* II, cuja análise da qual seguirá quando chegarmos aos trechos em que eles se encontram.

v.v. 36 - 39

Vale a pena observar a troca do interlocutor a quem Melibeu fala. Nos v.v. 36 e 37, Virgílio foge do diálogo entre os dois pastores e coloca Amarílis como a segunda pessoa. Já nos v. 38 e 39, o interlocutor de Melibeu volta a ser Títiro, o que foi levado em conta pelo tradutor brasileiro. Na tradução chinesa, porém, tal troca da segunda pessoa não se encontra: *Ā mǎ ruì lí wèi shé me bēi shāng céng shǐ wǒ jīng yà/ Tā huàn zhe shén míng, bǎ píng guǒ liú zài zhī shàng bù zhāi.* (“O motivo pelo qual Amarílis está triste me espanta/ela, chamando o nome dos deuses, deixou as maçãs nos galhos, sem colhê-las.”) Daí segue *Zhè dōu shì yóu yú nǐ bù zài shēn biān, jiù lián zhè sōng bǎi/ Zhè qīng quán hé zhè guǒ shù yě dū zài hū huàn zhe nǐ.* (“Isso se deve à tua ausência, até estes pinheiros/ estas fontes e estas fruteiras também estão chamando a ti”). Nos primeiros dois versos, o nome Amarílis, aqui, é o sujeito posto na terceira pessoa o tempo todo, em vez de um nome exclamativo que está no caso vocativo em latim. E por meio de manter Títiro na segunda pessoa, o tradutor chinês nem precisa recriar o nome dele no v. 38, o que iria ocupar pelo menos seis sílabas, e basta apenas continuar com o pronome *nǐ* “tu”.

Em acréscimo a esse aspecto, o tradutor brasileiro esforça-se em recriar os efeitos sonoros no texto original, como as correspondências sonoras “Mirabar...Amarylli”, para as quais Carvalho coloca AMARílis...chAMAR, e como a tríplice repetição do pronome intensivo *ipsae*, *ipsi*, *ipsa*, para a qual Carvalho recria o mesmo efeito com a reiteração da palavra “até”. Se, no primeiro exemplo, a importância do sentido antecede os efeitos sonoros para o tradutor chinês, pelo menos a repetição, no segundo, é algo que está dentro do alcance do tradutor chinês: *zhè... zhè... zhè...*

A escolha lexical de Carvalho no v. 41 para o verbo latino *cognoscere* - do qual vem o verbo português “conhecer”- é correspondente tanto nos termos sonoros quanto semânticos e, portanto, não há muito para analisar. O emprego deste verbo em chinês, porém, merece uma análise específica, já que Yang opta pela expressão 找不到 - *zhǎo bù dào* (“não se acha, não se encontra”) no seu lugar. Quando falarmos de algo que não se achou, tanto em português quanto em chinês, ficará implícito que nós já nos esforçamos à procura dessa coisa, mas em vão. Portanto, *zhǎo bù dào* se associa mais com o esforço de 找 - *zhǎo*, “procurar”, o que demonstra, por assim dizer, uma certa atitude proativa de Títiro à procura da saída dessa servidão, em oposição à personagem original que, ao dizer *Quid facerem*, parece que teria aceitado o seu destino, sem liberdade e sem riqueza e teria considerado “conhecer os deuses” uma pura sorte.

Mais um exemplo desta distinção tradutória está no v. 42, mais especificamente, na palavra *iuuenem*, para a qual o tradutor brasileiro escolhe também o derivado português “jovem”. A palavra *iuuenem*, junto com o pronome *ille*, correspondente aos vv 6-10, refere-se ao deus ao qual Títiro irá dar agradecimento. Apesar de ter um caráter divino, tanto Odorico Mendes, que o traduz por “o moço”, quanto Valéry, que coloca “ce jeune homme”, apresentam este *iuuenem* como um ser humano, um artifício ao qual o tradutor chinês também cede, ao traduzi-lo para 那人 - *nà rén*, isto é, “aquela pessoa”, ao custo do atributo “jovem”, em chinês. Podemos perceber que *iuuenem*, na verdade, é um ser humano, que foi imortalizado por Títiro pelo favor concedido. Este *iuuenem* aparece nos versos seguintes apenas como o pronome *ille*. Nenhum dos tradutores ocidentais supramencionados recorre à palavra “deus” neste trecho, excepto o tradutor chinês Yang Xianyi. No v. 44, ele escreve *Zhè shì dì yī huí shén yǔn xǔ le wǒ de qīng qiú*, (“Esta é a primeira vez que o deus aprovou o meu pedido”). Embora não seja esquisito elevar-se um ser humano à posição celestial na cultura chinesa, uma transformação brusca como esta teria como

consequência a dificuldade, aos leitores chineses, de pôr em conjunto o 神 - *shén* no v. 44 e o 那人 - *nà rén* no v. 42 e de entender que estes dois se referem à mesma pessoa. Ainda nesse trecho, no v.43, tanto Carvalho quanto Yang resolveram abrir mão da expressão latina **bis senos dies**, que significa, literalmente, “duas vezes seis dias” e traduzem, explicando: “doze dias” e 十二天 - *shí èr tiān*. Ocorreu, mais uma vez, no v. 43, a troca de sujeito para “eu”, já analisado nos v.v. 7 e 8. Neste verso *wǒ měi nián yào yǒu shí èr tiān gěi tā xiàn shàng xī shēng*, “eu terei de ter doze dias em cada ano (em que) a ele contribuirei com sacrifícios”, o sujeito da primeira pessoa pode ser explicado novamente pela coerência do sujeito, já que este verso vem imediatamente atrás do encontro do jovem homem, cujo sujeito também é “eu”.

Outra solução interessante de Yang, ao traduzir o último verso dessa parte, é trocar a categoria dos animais, para nem fugir do cenário bucólico nem entrar nos detalhes. Notamos que **boues** e **tauros**, em chinês, poderiam ser transpostos, de forma genérica, para apenas 牛 - *niú* “boi”, assim como as ovelhas, os carneiros, os bodes e as cabras para 羊 - *yáng* “carneiro”, independentemente da espécie e do sexo. Já na poesia bucólica ocidental, a diferenciação das espécies e dos machos e fêmeas são relevantes, em paralelo aos **genera dicendi**. Em português, os termos provenientes da língua latina fazem com que a literalidade sirva como solução indubitável para traduzir os nomes de tais animais. Já em chinês, em que **boves** é traduzido por *niú*, “boi”, e **tauros** por 公牛 - *gōng niú*, “boi macho”, ou seja, um termo genérico seguido por um específico, a literalidade parece verborrágica, supérflua e absurda e, portanto, não funciona. É baseado nessas considerações que Yang troca o conceito **tauros** por *yáng*, um termo genérico como *niú*, sendo os dois animais comuns de rebanho.

v.v. 46 - 58

Este trecho começa com o vocativo **Fortunate senex**, seguido pela descrição do que pode ser resumido como uma vida rústica ideal, na qual Virgílio usa uma sequência de verbos no tempo futuro que, conforme a leitura de Carvalho, é uma

projeção no tempo (VIRGÍLIO, 2005, p. 150). Em outras palavras, tanto Melibeu quanto Títiro, no momento em que este encontro está ocorrendo, ainda estão jovens, ou, pelo menos, ainda não são idosos. A expressão **senex**, aqui, que se refere a Títiro, está insinuando a idade deste quando ele puder desfrutar de uma vida alegre como se costumava ter na idade de ouro, ou seja, no futuro, e ao mesmo tempo, segundo as reflexões de Carvalho, ao traduzir-se a palavra **senex**, sugere-se a proximidade entre dois amigos, motivo pelo qual o tradutor brasileiro opta pela palavra “velho” (ibid.). Os verbos no tempo futuro latino são traduzidos também na forma do tempo futuro em português. Agora se voltarmos os olhos para a tradução em chinês, esses pontos mencionados podem representar um desafio para o tradutor, já que a língua chinesa, uma língua analítica, não transmite a ideia do tempo nas flexões do verbo. Estes limites morfológicos fazem com que um tradutor recorra, para as ações futuras, aos advérbios como 以后 - *yǐ hòu* ou 将来 - *jiāng lái*, ou aos auxiliares como 会 - *huì* e, muitas vezes, aos verbos modais. No v. 46, **ergo tua rura manebunt**, traduzido por 这样你的土地可以保持 - *zhè yàng nǐ de tǔ dì kě yǐ bǎo chí* (assim sua terra pode ser mantida), Yang recorre ao verbo modal 可以 - *kě yǐ* “poder”. No v. 49, **non insueta gravis temptabunt pabula fetas** tornou-se *Huái tāi de mǔ yáng zǒng bù bì chī yì xiāng de mù cǎo* (as ovelhas prenhes não precisam comer pasto estrangeiro) em que 不必 - *bù bì* dá ideia de “não se precisar”. No v. 52, **et fontis sacros frigus captabis opacum**, Yang, mais uma vez, utiliza 可以 - *kě yǐ chéng liáng* (lit, “poder tomar frio”). Para o verbo **suadebit** no v. 55, Yang expressa o tempo futuro com o advérbio de frequência 经常 - *jīng cháng*, “amiúde, com frequência”. Em suma, a estratégia de Yang toma partido dos verbos modais e, portanto, torna a vida arcádica de Títiro uma ocorrência geral, em vez de uma esperança no futuro. Assim, a leitura de Carvalho não é verossímil na tradução de Yang. O uso do termo 老头 - *lǎo tóu*, “o velho” (lit. “velha cabeça”) nos v.v. 46 e 51 corrobora esta tese, já que o termo somente se refere aos idosos, até com certa insolência. Assim, na leitura da tradução chinesa pode-se ser levado a considerar que Títiro é uma personagem idosa. De fato, há ocasiões em que *lǎo*, em chinês, não representa indicação de idade, mas significa

apenas “muito tempo passado”. Por exemplo, 老师 - *lǎo shī*, “professor”, é alguém que se dedicou ao estudo e ao ensino por muito tempo e que merece respeito; 老朋友 - *lǎo péng yǒu*, “velho amigo” é um amigo que se conhece há muito tempo, o que se encaixaria no grau de intimidade que Carvalho interpreta na palavra **senex**.

v.v. 59 - 63

Os **impossibilia**, uma figura da poesia clássica ocidental, também não são estranhos para os leitores chineses. Com efeito, nas notas da tradução chinesa, este trecho foi colocado por Yang em diálogo com um poema clássico chinês, um canto de amor composto na forma 乐府 - *Yuefu*, na dinastia Han (202 a.C. – 220 d.C), de autoria desconhecida, para demonstrar a semelhança nos espíritos poéticos: “cervos pastando no céu, mar seco e as nações ocidentais e orientais trocando territórios referem-se às coisas impossíveis, o que é muito parecido com um dos nossos poemas *Yuefu*”⁹⁴. A íntegra do poema que Yang toma como exemplo é:

上邪! 我欲与君相知, 长命无绝衰。山无陵, 江水为竭, 冬雷震震, 夏雨雪, 天地合,
乃敢与君绝! ⁹⁵
(pinyin: *Shàng ye! Wǒ yù yǔ jūn xiāng zhī, cháng mìng wú jué shuāi. Shān wú líng, jiāng shuǐ wèi jié, dōng léi zhèn zhèn, xià yǔ xuě, tiān dì hé, nǎi gǎn yǔ jūn jué.*)

Apesar dessa semelhança, a forma poética que Yang adota não permite que ele mude, de repente, para uma linguagem clássica chinesa. Como aqui se trata de um compromisso feito por Títiro, Yang recorre à tríplice repetição para enfatizar a determinação de cumprir com tal compromisso, a mesma determinação de cultuar o deus no trecho dos v.v.6-10: 即使...即使...即使... - *jí shǐ... jí shǐ... jí shǐ...* “mesmo se...mesmo se...mesmo se...”, correspondendo a “**ante...et...ante...**”. Para construir tal repetição, Yang inverte a ordem dos v.v. 61 e 62, evitando o estranhamento

⁹⁴ Cf. as notas do tradutor, p. 98: “野鹿在天上游牧, 海水干枯, 东方和西方的种族更换居地都是说的不可能有的事, 这我们的古乐府诗……是很相像的”。

⁹⁵ 上邪 *shàng ye*: “Pelo céu! Desejo que nos amemos, amor que perpetua e não diminua. Antes, os montes desapareçam, os rios secarem, no inverno o trovão retumbará, no verão nevará, o céu se juntará com a terra, até que eu ouse, cruelmente, terminar contigo”. Tradução nossa.

sintático na língua chinesa.

Percebemos, ainda, uma coerência do termo “*illius*”, no v. 63, nas duas traduções: Carvalho decide introduzir a palavra “deus” aqui, defendendo que, dessa maneira, “evita qualquer indeterminação ou ambiguidade desnecessária e torna o verso legível” (VIRGÍLIO, 2005, p. 151). Com efeito, o pronome *ille* nesta écloga refere-se exclusivamente ao “deus” que favoreceu Títiro e que permitiu que as terras deste permanecessem. E na última aparência desse pronome, Carvalho abstém-se de colocar a palavra “deus” e opta por “ele” por causa do termo *iuvenem* no v. 42, como referência. Neste trecho, porém, a ausência de tal referência obriga o tradutor a especificar o de que se trata o dono daquele *vultus*. Já na tradução de Yang, por sua vez, a tradução do termo *iuvenem* foi 那人 - *ná rén* “aquela pessoa”, e no v. 63, Yang prefere 那人的容颜 - *nà rén de róng yán* “o rosto daquela pessoa” à palavra *shén*, “deus”, muito provavelmente para que o leitor possa associá-la com “a pessoa” mencionada anteriormente e não a tomar como uma personagem nova.

v.v. 64 - 69

Em contraste com a vida feliz de Títiro, Melibeu, neste trecho, lamenta o destino desafortunado de ser expulso da pátria e ter de viajar para os limites do mundo que até então foram conhecidos. Quanto ao conceito “os limites do mundo”, há uma expressão em chinês 天涯海角 - *tiān yá hǎi jiǎo* (lit. “os fins do céu e os cantos do mar”), que Yang aparentemente tenta adotar, mas acaba alterando o último caractere para 尾 - *wěi* para rimar com 水 - *shuǐ* no verso anterior. De fato, julgamos necessária esta expressão para dar noção de “fins do mundo” ao público chinês, pois termos geográficos como *Afros*, *Scythiam*, *Oaxen* e *Britannos* não expressam tal ideia. Por isso, além do uso dessa expressão, o tradutor esclarece tal emprego novamente nas suas notas. *Afros*, curiosamente, Yang tradu-lo por 非洲北岸 - *fēi zhōu běi àn* “litoral norte da África”, conceito implicado na língua latina, mas não no termo *fēi zhōu* na língua chinesa, um termo geográfico que se refere ao continente africano, por causa da presença de *zhōu* “continente” nessa composição. Ao traduzir,

explicando, Yang desenha uma linha demarcatória no continente para enfatizar o conhecimento geográfico limitado da Antiguidade.

v.v. 70 - 78

Há dois versos nesta parte que merecem uma observação, a saber, os v.v. 73 e 74. No primeiro, Melibeu, depois de lamentar a miséria causada pela guerra e a perda da sua terra aos militares e aos bárbaros, manda-se, de forma irônica, começar a enxertar peras e plantar uvas. O imperativo afirmativo, usado ironicamente aqui, dá ideia contrária ao que Melibeu deseja, o que ele expressa ao perguntar “para que serve enxertar peras e plantar uvas?” Carvalho, ao traduzir o verso para o português, mantém o imperativo afirmativo, enquanto Yang, em chinês, acrescenta o pronome interrogativo 什么 - *shén me*, formando uma questão retórica que não transmite ideia irônica mas desconfiada: *Xiàn zài nǐ hái jiē shén me lí, hái zhǒng shén me pú táo?*, cujo sentido literal é “agora tu ainda inseres que pera? Ainda plantas que uva?”

No segundo verso, o termo *felix* designa o gado de Melibeu antes da guerra. Tanto Odorico Mendes, traduzindo-o por “venturoso”, quanto Carvalho, usando o adjetivo comum “feliz”, seguem essa leitura. A solução de Yang, provavelmente seguindo a forma do verso heroico, é *Zǒu ba, wǒ de yáng er, nǐ men céng jīng shì wǒ de jiāo ào*, “Ide, minhas ovelhas. Vós fostes outrora meu orgulho”. Dessa maneira, Yang parece ter afastado o conceito e liga o humor do gado à emoção do dono.

v.v. 79 - 83

Chegando ao fim desta écloga, Títyro convidou Melibeu para se juntar consigo, para descansar e jantar, já que começa a anoitecer. O pôr-do-sol descrito por Virgílio é identificado por Carvalho, com “um tom grave e escuro”, especialmente nos últimos dois versos, com a predominância das sílabas com a vogal *u* (VIRGÍLIO, 2005, p. 152). Carvalho, tomando como modelo a tradução de Valéry, recria tal efeito com palavras de sons nasais e com a vogal *u*. A tradução em chinês, por sua vez, visa

a desenhar uma com a escolha lexical de objetos concretos: 村舍 - *cūn shě* (casa de aldeia), 茅顶 - *máo dǐng* (telhado de palha), 炊烟 - *chuī yān* (fumaça de cozinha), 高山 - *gāo shān* (montanha alta), 影子 - *yǐng zi* (sombra). Yang Zhouhan, em palestra feita na Universidade Stanford, equivale as cenas desenhadas aqui com a poesia idílica de Tao Yuanming:

暧暧远人村，依依墟里烟⁹⁶。

Pinyin: *Ài ài yuǎn rén cūn, yī yī xū lǐ yān.*

Segundo Yang Zhouhan (1988, p.107), tanto os v.v. 82 e 83 nesta écloga, quanto este trecho de Tao compartilham o mesmo ideal e a mesma emoção: “preferir tranquilidade e desejar se livrar da insegurança”⁹⁷, apesar das experiências muito distintas. Além disso, podemos encontrar mais um exemplo de pintura panorâmica na poesia chinesa, composta por Ma Zhiyuan (1250 d.C. - 1321 d. C.), em que reunião de coisas concretas assume sua função fundamental:

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。⁹⁸

Pinyin: *kū téng lǎo shù hūn yā, xiǎo qiáo liú shuǐ rén jiā, gǔ dào xī fēng shòu mǎ*

No entanto, o destaque dos objetos físicos faz com que Yang prossiga sem cuidado com os verbos. No v. 82, por exemplo, 开始 - *kāi shǐ*, o verbo no final do verso, significa “começar, iniciar”, cujo sujeito, conforme construído por Yang, é a própria *chuī yān*, “fumaça”. Assim como a fumaça sobe ou se espalha e não apenas “começa”, como em português, da mesma forma *chuī yān* (fumaça) não pode *kāi shǐ* (começar) sem um verbo complementar em seguida. Uma solução para evitar tal estranheza é substituir *kāi shǐ* para 升起 - *shēng qǐ*, um termo tanto combina com a ideia “subir” quanto rima com *yǐng zi* no último verso.

⁹⁶ 归园田居其一 (*guī yuán tián jū qí yī*, “Regresso à Moradia Rústica, canto I”) “obscura, a aldeia, pela distância longa/onde sai e persiste, a fumaça”. Tradução nossa.

⁹⁷ Texto original: “在这两个例子中，意象都与情感密切对应——享受宁静和摆脱焦虑。”

⁹⁸ 天净沙·秋思 (*Tiān jìng shā, qiū sī*) “vides secas, árvores velhas, corvos escuros/ponte pequena, rio corrente, vilarejo habitado/via antiga, vento do oeste, cavalo magro.” Tradução nossa.

4.2 Écloga II

v.v. 1 - 5

O v.1 já constitui um grande desafio para o tradutor encontrar uma solução que, no caso ideal, permite que permaneçam tanto os nomes próprios Corydon e Alexim juntos com os atributos chaves dos nossos personagens: **pastor** e **formosum**, quanto o verbo **ardebat**, que se refere a “arder de amor”. Com efeito, cumprir as duas metas com as sílabas governadas pela métrica faz com que os tradutores brasileiros procurem uma solução concessiva. Odorico Mendes, conforme observa Carvalho, parece ter omitido na sua tradução o termo **pastor**, com o qual Córídon se identifica, proximamente conectado à vida bucólica nas terras rústicas. No enquanto, deve ser notado que Odorico Mendes, por certo, não abre mão desse atributo importante, pois o mesmo foi restaurado no v. 4 na sua tradução. De forma semelhante, Valéry optou pela aparência postergada do nosso pastor, colocando-o no v.2. A solução de Carvalho, conforme comentado pelo tradutor (VIRGÍLIO, 2005, p. 153), mesclou as estratégias de Silva Ramos e Valéry e alterou apenas a ordem do verbo **ardebat**. Em contraste com as traduções em português, Yang tem o maior sucesso em conter tudo o que está na obra original. Cumpre mencionar, porém, um defeito do tradutor chinês na escolha do adjetivo 漂亮 - *piào liang*, que, por ser o chinês uma língua que não distingue morfológicamente o gênero masculino do feminino, costuma ser um atributo de uma mulher, semelhante ao 美丽 - *měi lì*, embora isso possa ter exceções⁹⁹. Mesmo assim, Yang poderia acomodar-se à abundância de adjetivos satisfatórios para descrever a beleza masculina, como 英俊 - *yīng jùn*, que se refere geralmente a um homem, ou 俊俏 - *jùn qiào*, aplicável tanto a homem quanto a mulher. Nos comentários de tradução, Yang salienta, em particular, que o “amor homossexual é muito comum na sociedade antiga dos escravos”¹⁰⁰ e que “este Aléxis, pelo qual

⁹⁹ O filme biográfico estadunidense “*Beautiful Boy*” (Querido Menino, em versão brasileira) lançado em 2018, dirigido por Felix Van Groeningen, adota o nome em chinês 漂亮男孩 - *piào liàng nán hái*, na China continental, e 美丽男孩 - *měi lì nán hái*, em Hongkong e Taiwan.

¹⁰⁰ Cf. a tradução das *Bucólicas* de Yang Xianyi, 2015, p.99.

Córidon está apaixonado, é também um homem escravo”¹⁰¹. “Os demais nomes mencionados nessa *écloga*,” continua Yang, “são aqueles pelos quais Córidon é ou era apaixonado, entre os quais há homens e mulheres, sendo o gênero em si uma questão menos importante.”¹⁰² Em outras palavras, a estratégia de não enfatizar o sexo dos personagens é uma explicação possível pela qual o tradutor chinês assim aborda os atributos humanos.

Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 55), nos comentários e notas sobre a tradução da *écloga* II de Odorico Mendes, analisam, em particular, os dois sintagmas quiasmaticamente dispostos no v.3. O sintagma apositivo **umbrosa cacumina** entre **densas** e **fagos** dá impressão de **inter** de forma gráfica. Embora Odorico Mendes não recupere tal embelezamento no sentido original, mas de forma trocada (o “faial de opaco”, no sentido de “escuro”, encontra-se no meio da palavra “umbroso” e “cimos”, uma estratégia que representa o que temos no original), ela não pode ser recuperado somente com a leitura da tradução (ibid.). Carvalho apenas segue os passos de Odorico Mendes no uso do vocábulo “faial” e não comenta mais sobre a disposição do verso. A ausência da preposição “entre” e a substituição por “a” apagaram a ideia de **inter**, sendo a tradução, em si, não necessária a disposição quismática. A tradução em chinês parece ter enfrentado uma dificuldade que não se encontra nas traduções brasileiras. Além de não observar os sintagmas virgilianos na sua tradução, Yang resume as imagens do **umbrosa cacumina** e **densas** em um única unidade lexical composta: 浓荫 - *nóng yīn* “sombra densa”. A consequência é que, mesmo de forma concisa, Yang transpõe o que está no v.3 com apenas oito sílabas, o que faz com que o conteúdo no v.4, a saber, **adsidue veniebat**, tenha de constar no início do verso para constituir-se uma frase completa. Nos versos subsequentes, a disposição dos itens é organizada novamente por Yang para encaixar sentidos equivalentes no verso por meio de composição lexical mais detalhada. O sintagma ablativo **studio inani** no v. 5, por exemplo, está no v. 4 da tradução chinesa: 空怀的 单相思 - *kōng huái zhē dān xiāng sī*, cujo sentido é “ter, em vão, um sentimento

---

¹⁰¹ ibid.

¹⁰² ibid.

amoroso não correspondido.” Ou seja, Yang opta pela repetição do conceito *inani* com *kōng* “vazio, [em] vazio” e *dān* “um, único, indivíduo”. O termo *xiāng sī*, em particular, é um típico termo poético na poesia chinesa clássica, no que se refere à paixão amorosa. Literalmente, “saudade mútua”, o termo, porém, pode ser usado para dizer respeito ao sentimento forte de uma parte só, não necessariamente correspondida, assim como *amori* foi traduzido no v. 68 desta écloga. Confira um poema intitulado *xiāng sī*, composto por Wang Wei (701-761):

红豆生南国，春来发几枝。
愿君多采撷，此物最相思。¹⁰³
Hóng dòu shēng náng guó, chūn lái fā jǐ zhī.
Yuàn jūn duō cǎi xié, cǐ wù zuì xiāng sī.

Outro exemplo que merece ser analisado é a expressão *haec incondita* no v.4. Ao traduzi-la literalmente, no v. 5, por 凌乱无章的诗辞 - *ling luàn wú zhāng de shī cí* (cantos desorganizados; poema bagunçado), Yang, com mais sílabas veiculadas pela construção idiomática, tanto transmite o que Carvalho define como “um discurso delirante, palavras sem fundamento”, quanto segue o costume em que a língua de chegada se baseia.

v.v. 6 - 13

O vocativo com o atributo *crudelis*, seguido por três orações interrogativas, é uma disposição contemplada por Carvalho como um estilo ágil e direto e, portanto, merece ser preservada na tradução em português. O tradutor brasileiro não oferece mais nenhum comentário sobre a solução “escutas” para *curas*. Pela análise intertextual, é notável a escolha lexical para lidar com este verbo latino que parece apresentar certa relutância dos tradutores em optar pelo sentido literal “cuidar”. Odorico Mendes recorre ao vocábulo culto “cogitas”; Carvalho acomoda-se com

¹⁰³ “No sul do país cresce o feijão azuqui, na primavera quantos galhos em árvore? Oxála recolhas o quanto mais tal fruto, pois por este mais falta sua eu sinto.” Tradução nossa.

“escutas”, um verbo que parece, por assim dizer, demasiadamente descritivo e que não expressa a sensação subjetiva de Aléxis. Já a tradução em chinês encontra-se em outra extremidade: Yang adota o verbo 爱 - *ài*, “amar”, uma reação psicológica apenas possível depois que Aléxis tenha escutado os cantos de Córidon. Se a idoneidade do “cuidar” necessita mais reflexões ao traduzir para o português, a tradução em chinês não sofreria nenhum prejuízo artístico se trocássemos o *ài* pelo vocábulo composto 关心 - *guān xīn*, ou 在乎 - *zài hū*, sendo ambos “importar-se, interessar-se” ou o caractere 管 - *guǎn*, assim como Yang trata o v. 36 da *Écloga* VII quanto ao verbo *curare*.

Outro verbo digno de comparação em particular é *captant*, que está no final do v. 8. Nem Odorico Mendes nem Carvalho comentam o motivo por que o transpõem para “goza”. Se colocamos este verso em paralelo com o v. 52 da *Écloga* I, a saber, *et fontis sacros frigus captabis opacum*, percebemos que o verbo *captare* é recorrente, típico para exprimir a ideia figurativa de “tomar” ou “apanhar” a sombra da árvore. Já o tradutor chinês opta pelo verbo 寻找 - *xún zhǎo*, “procurar”, o mesmo verbo que, muitas vezes, é equivalente ao verbo *quaerere*, assim como foi traduzido *quaesisset* no v. 51 da *Écloga* VI e *quaerendo* no v. 87 da *Écloga* VIII. Se a significação do poema propõe-nos o desejo do gado para abrigar-se do calor, “a procura” parece ser mais adequada que “o gozo”, já que este só é possível quando o gado já está sob a árvore.

Há diferença no tratamento da curiosidade, entre o tradutor brasileiro e o tradutor chinês, sobre o que Tétilos está preparando aos lavradores e sobre os ingredientes esmagados. Primeiro, *alia*, “alho”, que deveria ser 蒜 - *suàn* em chinês, foi traduzido, por Yang, por razão desconhecida, por 葱 - *cōng* “cebolinha”. Tanto alho quanto cebolinha são ingredientes muito comuns na culinária chinesa e o tradutor não deveria tê-los confundido. Segundo, a tradução de Carvalho deixa omitido o verbo chave do ato, *contundit*. Tétilos não estava preparando dois tipos de ervas aos lavradores, mas, sim, misturando os ingredientes, fazendo algo que alivia o calor, para o consumo dos cultivadores. Consequentemente, tal foi concebido pelo tradutor

brasileiro como “comida”¹⁰⁴. Já o tradutor chinês captura o sentido original e concebe-o como 药汁 - *yào zhī*, “poção ou remédio líquido”.

Os v.12 - 13 expõem um estilo de discurso típico de um poeta canônico, do qual nenhum dos tradutores ocidentais aqui referidos parece disposto a abrir mão. É identificada pelos tradutores e comentadores uma imagem, neste trecho, no canto das cigarras que ressoanas árvores, formada pela disposição meticulosa de sonoridade: **at meCum RauCis, tua dum veStigia luStro/sole Sub Ardenti ReSonAnt ArbuStA CiCADis**. Tal efeito sonoro, uma vez identificado, concede certa liberdade para a criatividade do tradutor. Observa-se que não é necessário recriar com as mesmas consoantes na posição exata onde se encontram os fonemas musicais. A solução de Carvalho de recriar os efeitos sonoros de “s” e “r” (MaS enquanto perSIGo o teu RaStRO, CIGaRRaS/RoucaS Sob Sol Ardente ecoam noS ArbuStoS”) é bem-sucedida. Já o tradutor chinês não se preocupa com a imitação do canto da cigarra na leitura em voz alta. Por um lado, Yang não adota o nome onomatopéico do inseto “cigarra”, isto é, 知了 - *zhī liǎo*. Por outro lado, as composições reduplicadas que imitam o som na língua chinesa, como constam no v. 55 营营 - *yíng yíng* e no v. 57 咕咕 - *gū gū* da *Écloga* I, não aparecem neste verso.

v.v. 14 - 18

No início deste trecho, Carvalho não só recria todos os atributos de Amarilis com vocábulos adequados, mas também dispõe exitosamente das recorrências sonoras com “era/ira/amara/Amarilis”, que “ressaltam a musicalidade do canto de Córidon”. A solução do tradutor chinês, ainda que não observe a musicalidade do verso, é louvável pela característica da interrogação deliberativa latina *nonne*, recriada pela construção 好不好 - *hǎo bù hǎo* (literalmente, “é melhor ou não”). Além disso, Yang não fica preso ao sentido literal da palavra *fastidia*, que significa “repugnância, aversão, desdém” (VIRGÍLIO, 2008, p. 56). Ele recorre a um substantivo não atributivo: 态度

¹⁰⁴ Nos comentários da *Écloga* II, 28-44 (VIRGÍLIO, 2005, p. 155), Carvalho diz: “[...] Têstiles, já referida no poema, preparando a comida de lavradores.”

- *tài dù*, que, muitas vezes, é entendido como “atitude”. Com efeito, o adjetivo **superba**, “soberba, orgulhosa”, e o substantivo **fastidia**, “desdém”, são qualidades referentes a uma pessoa, neste caso, a Amarílis. Se é permitido no latim e no português colocar “soberbo” como o adjetivo do “desdém”, tal construção causaria um enorme estranhamento na língua chinesa, motivo pelo qual Yang decide resumir os dois vocábulos com 骄傲 - *jiāo ào*.

A palavra **colori**, no v. 17, por certo, refere-se à cor da pele dos personagens que Córidon menciona no verso anterior. Para esclarecer isso aos leitores chineses, Yang acrescenta o termo 皮肤 - *pí fū*, “pele”, antes de cada cor, uma abordagem desnecessária ao traduzir para o português. O hemistíquio *nimum ne crede colori* é traduzido por Odorico Mendes por “Em cor não creias muito” e por Carvalho por “não te fies tanto em cor”, uma estratégia praticamente igual, que indica a proposta de Córidon de que “a cor da pele, em geral, não é importante”. Já a tradução de Yang, 不要太依赖你的容采 - *bù yào tài yī lài nǐ de róng cǎi*, “não dependas excessivamente da tua aparência”. Por um lado, Yang transforma uma atitude geral em um caso específico, isto é, “tua beleza” (de Aléxis); por outro lado, o conceito foi transferido de “cor da pele humana” para “aparência”, um conceito ampliado. Embora seja insinuada a conexão nas *Bucólicas* de Virgílio entre a cor da pele e a beleza, não há motivo conspícuo para justificar tal disposição aqui, pois, mesmo que Yang queira fazer tal ampliação conceitual, ele poderia ter adotado um idiotismo como 人不可貌相 - *rén bù kě mào xiàng* (não se pode conhecer uma pessoa pela aparência). (Cf. tradução em prosa de Dang, que se apropria do estilo clássico chinês para o mesmo hemistíquio: 切勿以容色自矜 - *qiè wù yǐ róng sè zì jīn*, em que o tradutor faz uso genial do ideograma *sè*, “cor” para referir-se a aparência.)

No v. 18, enquanto os tradutores ocidentais esforçam-se na recriação da figura de quiasmo, não consta nenhum traço simétrico na tradução chinesa. Cumpre mencionar-se a diferença na interpretação de **vaccinia**, que, conforme observado por Vaconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p.50), é uma espécie de jacinto para alguns estudiosos, como Odorico, mas a identificação da planta é controversa. A hipótese é que **vaccinia** seja a palavra que designe as bagas negras da **ligustra**, “alfena” (*ibid.*).

Odorico Mendes no entanto, reserva o vocábulo latino “vacino” para deixar ambígua a identificação da planta. Já Carvalho opta pelo “jacinto”, que aparece também no v. 50 da *écloga* em análise e no v. 39 da *Écloga* X. A planta foi concebida por Yang como 黑覆盆子 - *hēi fū pén zi*, ou seja, “framboesa preta”. A escolha de Carvalho deve-se, a princípio, às notas de Odorico, mas também é justificada, segundo seus comentários, a formação do efeito sonoro “Alfena branca Jaz, negro JAcinto colhe-se”. A de Yang, por outro lado, identifica a planta como um fruto. Com efeito, a divergência qual planta seja está entre os que a veem como flor e os que a veem como fruto. Segundo Dang Sheng (VIRGÍLIO, 2016, p. 51, nota 5), C. D. Lewis interpreta *Vaccinia* como “jacinto”, corroborando a solução de Carvalho, enquanto Guy Lee considera-o como “bilberries”, cujo nome acadêmico é “*Vaccinium myrtillus* L.”. Dang segue a opinião do segundo e o traduz por 越橘 - *yuè jú*. Acredita-se que Yang também perfilha a segunda opinião, baseado na sua referência, que compartilha esse posicionamento.

v.v. 19 - 27

Este trecho começa com a reclamação de Córidon sobre a indiferença de Aléxis. Córidon, como um pastor humilde, vivendo de forma rústica, não só sofre uma paixão amorosa não correspondida mas também é desprezado por Aléxis. Este “desprezo” ou “desdém” é expresso pela palavra *depectus*, o particípio passivo do passado do verbo *despicere*, literalmente “olhar para baixo”, distinguindo a superioridade do amado da humildade bucólica. Portanto, é importante que tal distinção seja mantida na tradução. A solução de Yang em chinês, 看不起 - *kàn bù qǐ* indica bem a noção de desprezo. Já a escolha lexical “ignorar” de Carvalho, por outro lado, mantém a intencionalidade de Aléxis de não prestar atenção a Córidon, mas não a atitude subjetiva de “desdém”.

Os versos mais desafiadores para o tradutor neste trecho são os v.v. 23-24. Segundo Carvalho (VIRGÍLIO, 2005, p. 155), o v. 24, *Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho*, todo ele é “composto de palavras gregas, como se o poeta, ao evocar o

canto de Anfion, fizesse o próprio Anfion cantar dentro do poema.” Para Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 57), este verso não só relembra o estilo poético característico do modelo grego, mas, segundo o filólogo Heyne, provavelmente foi transliterado por Virgílio diretamente do verso grego. Segundo as análises feitas por Vasconcellos *et al.* (ibid.), entre as publicadas traduções das *Bucólicas*, Raimundo Carvalho é o único que mantém a feição do verso com seu alexandrino. Nem Odorico Mendes, nem Silva Ramos, nem Paul Valéry, nem Yang Xianyi conseguem juntar os nomes gregos num único verso. Há um dos termos gregos que merece análise mais profunda: *Actaeo*. Tanto Odorico Mendes quanto Carvalho, provavelmente seguindo a interpretação do antepassado, tomam-no como “ático”, referindo-se a uma região ao redor da cidade de Atenas, onde se situa a montanha Aracinto. Odorico, porém, faz menção aos comentários de Sêrvio, que considera o adjetivo equivalente ao “litorâneo” ou “marítimo”, uma interpretação seguida por Yang na sua tradução 海岸边的 - *hǎi àn biān de*, “litorâneo, perto da costa marítima”. Mais uma vez, Yang elabora brevemente uma história de Anfion e o que é a fonte de Dirceu para os leitores que não conhecem esses mitos, mas ele não especifica a localização da montanha Aracinto, provavelmente porque a mesma não pode ser identificada com certeza ou porque, para o tradutor chinês, onde se situa um local mitológico não é algo relevante.

Como evidenciamos na *Écloga I*, as orações adverbiais ou condicionais na língua chinesa, por assim dizer, costumam ser antepostas à oração principal. Porém, Yang parece ter novamente aberto mão da disposição sintática do chinês e ter cedido aos versos latinos, o que torna a leitura do primeiro hemistíquio 当风平浪静的时候 - *dāng fēng píng làng jìng de shí hòu* “quando o mar era calmo”, no v. 26, mais associada ao conteúdo posterior e não anterior, assim como ocorre no segundo hemistíquio 如我的影子不骗我的话 - *rú wǒ de yǐng zi bù piàn wǒ de huà*, “se a minha reflexão não me mente”.

Em seguida, Córdion começa a desenhar a vida rústica desejada para seu amado Aléxis, com atributos como **sordida** e **humilis** e o anseio que transparece pelo uso do subjuntivo jussivo **libeat**. Carvalho, seguindo os passos de Odorico Mendes, opta pelo verbo erudito “aprouver”. Já o verbo correspondente na tradução chinesa, 去 - *qù*, significa “ir”, sendo 去吧 - *qù ba* uma expressão que pode assumir a mesma função do modo subjuntivo “vás”, ou “que vás”. De fato, ao mostrar o modo de vida rústico, Córdion, conforme Carvalho observa, deseja que o seu amado sinta alguma simpatia pela sua vida. Nesse caso, a tradução de Yang, *nǐ gēn wǒ dào bēi lǒu de xiāng cūn qù ba*, ou “vem comigo ao campo humilde”, parece mais uma sugestão a alguém que não sabe o que fazer do que um desejo para provocar simpatia. Porém, mesmo que o verso se afaste semanticamente, o tradutor chinês não força o verso latino em chinês e segue em frente conforme o seu costume linguístico, pois a construção com os verbos infinitivos em latim e em português governados pelos verbos **libeat** e “aprouvesse” é dividida em duas. A divisão é marcada pelo verbo modal 你可以 - *nǐ kě yǐ*, “tu podes” no início do v.30.

Um outro desvio de caminho de estratégia tradutória encontra-se no tratamento da tríplice nomeação de Pã nos v.v. 31-33. Odorico Mendes mantém todas as invocações desse nome na sua tradução, uma estratégia seguida por Carvalho, que julga a figura importante, pois “a força do nome do deus parece poder presentificá-lo e, assim, colaborar na sua conquista.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 155) Um nome de divindade simples como Pã faz com que este permaneça sem muita dificuldade nas traduções ocidentais. Mas tal nome em chinês pode enfrentar um desafio que nos outros idiomas não há, isto é, a tradução do nome próprio Pã em chinês *pān*, “潘”, no uso popular, é um sobrenome próprio, não só da população chinesa, mas também na tradução do nome próprio das figuras fictícias, como *Peter Pan*, e, a não ser com notas explicitando tal fato, o leitor pouco poderia associar o nome com um deus da selva na mitologia greco-romana. Nesse caso, apesar da disponibilidade de uma tradução literal do nome, não seria uma prática válida adotá-la aqui. Por isso, Yang adapta o nome ao costume chinês e utiliza 山神 - *shān shén*, “deus da montanha”, um termo genérico, mas que não causa confusão, pois consta nas fábulas e nos

romances esse termo para referir-se à divindade que guarda as regiões montanhosas. Quando o nome surge na *Écloga* IV, Yang toma a mesma medida. Com essa adaptação, a repetição do nome só ocorre uma vez. Na terceira menção, Yang abre mão do nome e recorre ao pronome pessoal “ele”. Mais uma vez, aquilo que é considerado importante manter pelos tradutores de tradição ocidental de prática tradutória necessita manobras textuais diferentes conforme a viabilidade técnica quando a língua de chegada não pertence a tal tradição.

v.v. 45 - 55

Avançando em frente, Córidon começa sua última tentativa de convencer seu amado Aléxis a ceder ao seu amor, porque daí as ninfas e as náíades ofereceriam presentes adornados por lindas plantas. Conforme Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 58), trata-se de um trecho tipicamente virgiliano, pois “essa sequência de versos de Virgílio prima pela descrição minuciosa de flores e frutos campestres, pelo jogo de sonoridades e pela construção sintática preciosa de alguns deles.” Além disso, os nomes das flores estão repletos de referências eróticas, “desde a pálida violeta, pela cor dos amantes, aos jacintos, pela sua delicadeza.” (Carvalho, 2005, p. 124) Schmidt (1984, apud Carvalho, 2005) identifica a proximidade de mirto e louro, no v. 54, como o amor, representado por Vênus, que se funda na unidade com a poesia, simbolizada por Apolo. No entanto, identificar a significação dos nomes não facilita (ou não exige) a tradução deles para uma língua moderna. Para Carvalho, a dificuldade implicada pela meticulosidade na descrição das coisas naturais fica ainda maior não só por causa da mudança da categoria de um vocábulo botânico do latim para o português, mas também pela limitação imposta pela métrica:

Este catálogo de flores e frutos, ordenados segundo uma significação mítica e erótica muito precisa, é um dos passos mais difíceis de se traduzir, primeiro porque os nomes latinos do vocabulário botânico deram origem, nas línguas modernas, a vocábulos atribuídos a plantas diferentes; além disso, a necessidade de atender à métrica impõe certas escolhas em detrimento de outras. (VIRGÍLIO, 2005, p. 156)

Esse problema, portanto, é inevitável. Carvalho resolve seguir a lição dos tradutores e comentadores anteriores, baseado nos quais ele chegou à conclusão de que essa matéria é controversa e as soluções podem variar segundo as necessidades e o interesse de cada tradutor (ibid.). Vejamos, na tabela abaixo, os nomes das flores realçados do original latino e as traduções de Carvalho, de Yang e de Dang.

Latim	Português (Carvalho)
Huc ades, o formose puer, tibi <u>lilia</u> plenis ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais, pallentis <u>uiolas</u> et summa <u>papauera</u> carpens, <u>narcissum</u> et florem iungit bene olentis <u>anethi</u> ; tum, <u>casia</u> atque aliis intexens suauibus herbis, mollia luteola pingit <u>uaccinia calta</u> Ipse ego cana legam tenera <u>lanugine</u> mala, <u>castaneasque</u> nuces, mea quas Amaryllis amabat; addam cerea <u>pruna</u> ; honos erit huic quoque pomo; et uos, o <u>lauri</u> , carpam et te, proxima <u>myrte</u> , sic positae quoniam suavis miscetis odores.	Vem, formoso rapaz: para ti Ninfas trazem muito <u>lírio</u> em buquês, para ti branca Náíade, pálida <u>violeta</u> e alta <u>papoula</u> alçando, junta o <u>narciso</u> e a flor do <u>aneto</u> bem olente: e trançando o <u>alecrim</u> e outras ervas suaves, orna de <u>cravo</u> flavo o macio <u>jacinto</u> . Frutos alvos terás, de <u>lanugem</u> bem tenra <u>castanha</u> e noz, que a minha Amaryllis amava. <u>Ameixas</u> juntarei, das pretas, em destaque, mas também a vós, <u>mirto</u> e <u>louro</u> , colherei, pois, dispostos assim, tereis odor suave.
Chinês (Yang)	Chinês em prosa (Dang)
来吧，漂亮的孩子，看，哪些山林的女神 带来了满篮的 <u>百合花</u> ，那纤白的水中精灵 也给你采来淡紫的 <u>泽兰</u> 和含苞欲放的 <u>罌粟</u> ， 把芬芳的 <u>茴香花</u> 和 <u>水仙花</u> 也结成一束， 还把 <u>决明花</u> 和其他的香草都编在一起， 金黄的 <u>野菊</u> 使平凡的 <u>覆盆子</u> 增加了美丽， 开着又白又软的花的 <u>椴梣子</u> 我也可奉送， 和我过去的阿玛瑞梨所爱的 <u>栗子</u> 一同， 还要加上 <u>蜡李</u> （，让这种果子也得到尊荣） 你， <u>月桂</u> ，我也要采，还有 <u>长春花</u> 在旁， 这样放在一起让他们放出混合的芬香。	来吧，美少年！山林女仙为你携来满篮的 <u>百合</u> ， 白皙的湖沼精灵赠你明艳的 <u>紫堇</u> 和 <u>罌粟</u> 的蓓蕾， <u>杂水仙</u> 、 <u>苜蓿</u> 之繁葩， <u>结菌桂</u> 、 <u>芳芷</u> 之柔荑，并且用金色的 <u>万寿菊</u> 将鲜嫩的 <u>墨越橘</u> 点得分外俏丽。而我，将亲手采集生满 银色绒毛的 <u>椴梣</u> 和 <u>阿玛吕丽丝</u> 钟爱的 <u>山栗</u> 。 我还要在其中点上几颗 <u>蜡李</u> 的果实，使之同 享尊荣。我欲斫 <u>月桂</u> 之清柯，掇 <u>香桃</u> 之琼英， 令众芳荟萃而芬馨愈烈。

Os termos em português que Carvalho proporciona estão em conformidade com o princípio mencionado antes, pois o tradutor brasileiro logra preservar, quando pode, os próprios signos das plantas com vocábulos com origem neles. Além disso, a solução para uaccinia, cuja identificação controversa já foi tratada no v. 18, é coerente com sua interpretação. Sem entrar na discussão sobre a precisão dos nomes

em chinês, merece louvor a Yang por ter encontrado meticulosamente os nomes de plantas sem omitir nenhum do original latino e tê-los encaixado nos versos sem prejudicar a harmonia da sua forma poética. Dang, ao elaborar a tradução em prosa, segue a identificação do seu precursor. Porém, merece nosso maior reconhecimento o empenho de Dang nos versos próximos às obras literárias clássicas, ao tecer frases de paralelismo sintático, como os v.v. 48-49 vertidos por 杂水仙、葑萝之繁葩, 结菌桂、芳芷之柔荑 - *zá shuǐ xiān, shí luó zhī fán pā, jié jūn guì, fāng zhǐ zhī róu tí* e os v. 54-55 por 斫月桂之清柯, 掇香桃之琼英 - *zhuó yuè guì zhī qīng kē, duō xiāng táo zhī qióng yīng*. As *licentia poetae* que Dang obtém enquanto o tradutor está isento de influências da tradição literária ocidental e livre de limitações da métrica provam-se ter ressoado de forma mais fecunda no cânone literário chinês na composição textual.

v.v. 56 - 65

Neste trecho, Córidon deixa de fantasiar seu amado Aléxis volta os olhos para si mesmo e começa a refletir a sua realidade desfavorável e a força da loucura dirigida pelo sentimento amoroso. Carvalho coloca muito peso na análise dos quatro adjetivos que Córidon usa para referir-se a si mesmo, a saber, *rusticus*, *misero*, *perditus* e *demens*. Na tradução, Carvalho segue os passos de Odorico Mendes e mantém o termo em português derivado do latino, isto é “rústico”, seguindo, nas demais palavras, a solução de Silva Ramos, que opta por “perdido” e “demente”, com a finalidade de “resgatar para o leitor a origem remota e profunda das palavras da nossa língua”. O adjetivo “rústico”, empregado por Odorico e Carvalho, é justificado, conforme este observa, pela extensão polissêmica que no adjetivo latino também ocorre. (VIRGÍLIO, 2005, p. 157) Além de referir-se à origem rural, continua Carvalho (*ibid.*), o termo em português também indica um certo desacordo com as regras de urbanidade por causa da origem. Baseado nesta leitura, percebemos que a escolha de Yang em chinês pode ter banalizado esse termo, pois o caráter 笨 - *bèn* expressa, em linguagem comum, “idiota, estúpido, imbecil”, o que é comparável com

a solução de Silva Ramos (tonto), uma solução que, para Carvalho, sai do campo semântico do original. Do ponto de vista atual sobre o uso popular da língua chinesa, Yang poderia substituir 笨 - *bèn* por 土 - *tǔ*, um atributo que indica o mesmo sentido literal de “rústico” e também possui uma conotação pejorativa de “clichê”, “desatualizado” ou, se o contexto for adequado, “ignorante”, o que combina com o que Córídon pensa, presumindo que seus presentes sejam interessantes para Aléxis e mais competitivos do que os de Iolas (Cf. a s solução de Dang: 乡巴佬 - *xiāng bā lǎo*, como a palavra portuguesa “caipira” com conotação depreciativa). Quanto ao segundo adjetivo, *miser*, Yang o traduz por 不幸 - *bù xìng*, uma solução recorrente nas éclogas seguintes para o atributo *infelix*. Não obstante a aptidão semântica, a escolha lexical do tradutor seria mais coerente se fosse usada a palavra 可怜 - *ké lián*, que já apareceu no v. 7 da presente écloga, e que voltará nas éclogas seguintes, sendo todas para o verbo *miserus* e seus derivados. Do seguinte hemistíquio ao v. 59, Yang parece ter omitido a palavra *perditus*. Curiosamente, a troca do pronome da primeira pessoa pela segunda, com que Córídon trata a si mesmo, só ocorre no v. 60, mas já aparece no v. 58 em chinês. A construção *bù xìng de wǒ ya, nǐ jiù jìng zuò le shén me?* ou “oh eu miserável, o que é que fizeste?”, sendo uma interjeição com “eu” seguida por uma interrogação com a segunda pessoa muito bizarra aos leitores chineses. Basta remover a palavra 你 - *nǐ* para amenizar o estranhamento. No v. 60, o adjetivo *demens*, que desempenha o papel de um sujeito da interrogação, aparece como um predicativo do sujeito numa pergunta brusca: 你疯了吗 - *nǐ fēng le ma* ou “estás louco?”. Julgamos tal solução apta porque Yang mudou a ordem do verso, antecendendo *habitarunt di quoque silvas* (*Lián shén rén yě zhù zài shān shàng*) e colocando a questão *quem fugis?* no final. E o Córídon de Yang não pergunta “de quem foges?” mas sim “por que foges?” (为什么要跑 - *wèi shé me yào pǎo*). Um questionamento de motivo seguido pela interrogação sobre o estado mental constitui uma reação normal para quem enfrenta os outros que têm ideias irrealistas ou que tenham feito alguma besteira, isto é, “fugir”. A tradução em prosa de Dang segue a mesma estratégia com uma questão primária: 痴儿, 汝因何逃遁 - *chī er, rǔ yīn hé táo dùn*, em que *yīn hé* não é mais que “por que?”.

Carvalho também trata as palavras **torva** e **lasciva** com a mesma solução que ele usou para tratar aqueles adjetivos mencionados anteriormente: usar vocábulos portugueses derivados do latim, pois, segundo Carvalho, “a tradução para mim é uma ponte de mão dupla entre passado e presente”. (VIRGÍLIO, 2005, p. 157) No adjetivo **torva**, por um lado, a língua chinesa possui uma vantagem que nas outras duas não há, a saber, a construção fundamentada pela expressão idiomática. A solução de Yang 眈眈 - *dān dān* para traduzir **torva** tem sua origem no idiotismo 虎视眈眈 - *hǔ shì dān dān*, que descreve alguém que fica de olho com imensa atenção em algo sendo procurado, como se um tigre estivesse de olho feroz na caça à presa. Por outro lado, Yang tinha de construir o termo 戏跃 - *xì yuè*, uma unidade lexical composta, não muito comum em chinês, para denotar **lasciva**, uma palavra que, a princípio, dá impressão de “brincar muito” e, também, muitas vezes, de “o ser humano ser eroticamente frívolo”, assim como **lasciva puella**, no v. 64 da *Écloga* III. Observando a diferença entre as traduções em chinês deste adjetivo, sendo o primeiro *xì yuè* e o segundo 风骚 - *fēng sāo*, Yang deve ter prestado atenção, em particular, à distinção entre o ser humano e o animal. Já a referência erótica proposital nessa palavra de Virgílio não é o que preocupa o tradutor chinês.

v.v. 66 - 73

Inicia-se a análise desse último trecho da *écloga* com a palavra latina **modus** no v. 68, cujo significado literal de “limite” ou “fim” está claro tanto neste verso quanto no v. 28 da *Écloga* X. Trata-se de um termo que Yang nunca aborda de maneira direta. A solução do tradutor chinês 有谁能使相思停止 - *yòu shuí néng shǐ xiāng sī tíng zhǐ* é, literalmente, “mas quem poderia parar o amor?”. Em outras palavras, ele opta pelo verbo 停止 - *tíng zhǐ*, ou “parar, pausar, descontinuar”, e pelo pronome pessoal interrogativo 谁 - *shuí* para traduzir **quis modus**, parafraseando aquilo que poderia dar fim à demência de Córidon. Porém, a tradução de Yang possui uma conotação que não consta (ou, se constar, está ambígua) no verso original. A

expressão 又谁能 - *yòu shuí néng*, ou “mas quem poderia”, forma uma impressão generalizada do poder cativante do amor, do qual “ninguém pode fugir”, uma atitude concessiva ao amor correspondente ao v. 69, *Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori* da *Écloga X*, em que o herói Galo também sofre a mesma agonia que Córidon.

No v. 69, a repetição do seu próprio nome, quando Córidon, entediado pelo amor constantemente não correspondido, exclama e se questiona, é um ponto frequentemente abordado pelos tradutores e comentadores. Com efeito, a repetição, segundo Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 60), faz alusão aos idílios de Teócrito 11, 72, em que uma repetição semelhante do nome do pastor “Ó Cóclope, Cíclope!” está presente. Yang Xianyi recria tal repetição de forma literal na tradução chinesa. A repetição, mesmo que seja recuperada, não se encontra no nome próprio na tradução de Odorico Mendes, mas, sim, na ênfase do atributo **dementia**, o sofrimento, e não quem sofre, uma estratégia considerada por Carvalho (VIRGÍLIO, 2005, p. 158-159) como uma que “dá bom resultado estético”. O próprio Carvalho tampouco abre mão da alusão ao modelo do poeta siracusano, apenas tendo os dois nomes separados, sendo um no início e o outro no final.

Se o esforço em recriar a repetição do nome próprio Córidon é louvável no v. 69, a repetição do nome próprio Aléxis, que não consta no original e que Silva Ramos disponibiliza ao traduzir o último verso, foi entendida como “ociosa e contraditória” por Carvalho (*ibid.*), que, por sua vez, julga que “a suspensão da nomeação no original, intercalando uma oração condicional entre o pronome indefinido e o nome Alexim, indica uma mudança radical de atitude do amante frente ao amado, que a dupla nomeação na tradução desfaz.” (*ibid.*) Conforme Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 61) observam, nenhum dos tradutores que traduziram esse verso mantém a construção gramatical nele. Aqui, o sintagma **alium Alexim** é o objeto direto do verbo **invenies**. Se não associarmos o adjetivo indefinido “outro” ao substantivo “Alexis”, mudaremos o sentido original do verso (*ibid.*). É assim que Yang lida com o verso em chinês: *Rú guǒ ā lì jí tāo yàn nǐ, jiù qù zhǎo pang rén qù ba*, “Se Aléxis te odiar, procura os outros”. Comparado com os exemplos que Vasconcellos *et al.* oferecem, a solução de Yang é mais próxima à de Agostinho da

Silva: “Outro virá se te aborrece Aleixo”, embora o tradutor provavelmente pretendesse associar o “outro” com “Aleixo”, um esforço que a sintaxe portuguesa não permite com tal disposição.

4.3 Écloga III

v.v. 1 - 2

Esta écloga começa com uma questão e sua réplica, que marcam o ponto de partida de uma disputa entre os dois pastores em seguida. Nestes dois versos, encontram-se as divisões rítmicas com vírgulas e pontos de interrogação que, conforme observado por Carvalho (VIRGÍLIO, 2005, p. 159), dão efeito de expressar uma animosidade irônica. O primeiro verso do texto original dispõe de quatro pausas que são perfeitamente recuperadas na tradução de Carvalho. Porém, nota-se que a tradução de Yang em chinês, sendo uma solução apta em termos literais, possui apenas três pausas. Há, por certo, uma solução viável que se deve contemplar: reorganizar a ordem das palavras e colocar o nome 达摩埃塔 - *Dá mó āi tǎ* (Dameta) bem após 这 - *Zhè*, assim sendo, *Zhè, dá mó āi tǎ, shì shéi de yáng? shì fǒu méi lì bó suǒ yǒu*. No entanto, diferente de muitas línguas ocidentais, seria contra o índole da língua chinesa inserir uma pausa abrupta com um nome no meio de uma frase, um fenômeno linguístico comum também na língua latina com a presença do caso vocativo.

Para além da questão rítmica, uma peculiaridade que chama a atenção dos comentadores das *Bucólicas* é a palavra *cuium* no primeiro verso, uso de arcaísmo observado e discutido inicialmente por Sérvio, que caracteriza tanto o gênero bucólico quanto a rusticidade da fala das personagens. Vasconcellos *et al.* reconhecem a importância de manter o caráter singular do *cuium* na tradução, uma vez que “[...] o arcaísmo aqui também eleva o discurso, conferindo-lhe alguma dignidade ou nobreza [...] às palavras do rústico, [...] já que as personagens bucólicas são, ao mesmo tempo, rústicos pastores e doutos músicos.” (VIRGÍLIO, 2008, p. 75). No entanto, nenhum dos tradutores que os mesmos comentadores incluem na observação, inclusive Carvalho, que analisamos aqui, consegue preservar tal arcaísmo e, pelo contrário, todos optam pela construção moderna “de quem”. E quando voltamos nossos olhos

para a tradução em chinês, perceberemos, na solução 这是谁的羊 - *Zhè shì shéi de yáng* (lit “de quem é esta ovelha”), que o tradutor, ao contruir uma interrogação com sintaxe moderna e com léxicos modernos, nem tenta interessar-se na escolha de um vocábulo arcaico chinês que indique a posse. A tradução de Dang em prosa chinesa, no entanto, apresenta o pronome interrogativo mais literário e, portanto, mais próximo ao arcaísmo do original: 何人 - *hé rén*. Voltaremos ao uso do carácter *hé* na análise do v. 8 da *Écloga VIII*.

Merece ser notada a figura de repetição do nome **Aegon**, caracterizada no segundo verso, que é mantida tanto na tradução de Carvalho quanto na de Yang. Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 76) comentam que os tradutores reproduzem esta repetição de maneira diferente. Por um lado, há a tradução de Carvalho e a de Silva Ramos que, segundo Vasconcellos *et al.*, observam a repetição de forma mais precisa. Por outro lado, há a repetição da palavra, uma no final da primeira metade do verso e a outra no começo da segunda, como uma anadiplose, o que foi feito por Odorico Mendes. A anadiplose (em chinês: 顶针 - *Dǐng zhēn*) não é uma figura de discurso estranha à literatura chinesa, um cujo exemplo típico da está na fábula “O velho tolo que remove as montanhas”, (愚公移山 - *yú gōng yí shān*), mas a contrução do verso em chinês, ainda análoga à anadiplose, não se encaixa nesta figura, pois o nome *āi gōng* é seguido por um 的 - *de*, que transforma o nome no possessivo e, por isso, não é imediatamente repetido no segundo hemistíquio.

v.v. 3 - 6

Depois de Dametas esclarecer a quem pertence o gado, Menalcas começa a expressar sua lástima por serem as ovelhas ordenhadas com frequência demasiada, insinuando com ironia que o gado de Égon está nas mãos inaptas do pastor Dametas, um pastor inapto. A tradução de Yang, apesar da reprodução do sentido do original, parece ter dificultado a leitura. A tradução do v.3 e do v. 4, por exemplo, apresenta uma ambiguidade sobre qual é o pronome de terceira pessoa 他 - *tā*, neles. Há uma peculiaridade pela qual se pode distinguir a tradução em chinês deste verso da

tradução em português e do texto original: o uso do pronome de segunda pessoa plural 你们 - *nǐ men*, o que transfere o interlocutor de Dametas ao rebanho. Apesar de que o pronome intensivador *ipse* denote o indivíduo específico de forma mais precisa, fica ambíguo se o pronome pessoal chinês *tā* se refere a Dametas ou a Égon. Ademais, o advérbio 因为 - *yīn wèi*, ou seja, “porque” em português, não reproduz o que a palavra latina *dum* denota aqui, a simultaneidade e, de acordo com o uso da língua chinesa, a oração adverbial causal tende a anteceder a oração principal. É fácil, ou antes, muito provável, portanto, que o leitor da tradução em chinês considere, por engano, o v. 4 como o motivo pelo qual Dametas ordenha as ovelhas duas vezes por hora. Vale a pena observar mais um pouco a solução de Yang no nome próprio *Neaeram*, no v.3, e o pronome pessoal feminino *illa*, no v. 4. Fica inequívoco no original e na tradução de Carvalho a correspondência dessas duas, mas Yang termina convertendo *illa* em 那女孩子 - *nà nǚ hái zi*, “aquela menina”, o que, a princípio, não se afasta do pronome latino. No entanto, os ideogramas que Yang opta por corresponder às sílabas de *Neaeram*, a saber, 尼 - *ní*, 埃 - *āi*, 若 - *ruò*, deixam mais a impressão de um nome masculino do que de um nome feminino. A escolha feita do ideograma 若 - *ruò*, por certo, pode talvez ter sido determinada pela forma poética de dístico heroico, pois a sílaba precisa rimar com 我 - *wǒ*. Não é de se surpreender que Yang complemente o pronome *illa* com uma construção equivalente a *illa puella*, mas tal procedimento, infelizmente, não permanece sem confundir Neera com um personagem masculino e *nà nǚ hái zi*, “aquela menina”, com outra pessoa.

v.v. 7 - 11

A disputa intensifica-se quando Dametas censura as acusações de Menalcas e acusa-o de ato homossexual sob os olhos dos bodes e das ninfas, do qual Menalcas defende-se por acusar Dametas, de maneira irônica, de destruir as videiras de Micon. No v. 7, Carvalho não segue o termo “varão” como fez Odorico Mendes e opta pelo termo “homem” como a maioria dos tradutores. Vasconcellos *et al.* julgam mais

adequada a palavra “varão”, que denota “homem digno de respeito” (VIRGÍLIO, 2008, p. 77). Na tradução chinesa, Yang não observa a qualidade implicada no vocábulo e oferece uma solução diferente, mas ainda razoável no contexto dado: 别人 - *bié rén*, literalmente “os outros” ou “as outras pessoas”. No verso subsequente, a elipse do verbo que indica prática homossexual em Virgílio é icônico da emulação de Teócrito, que desenha uma imagem semelhante no *idílio* V, v.v. 41 e 42. (HASEGAWA, 2011, p. 118-119) Na tradução em chinês, em vez de manter a elipse, o tradutor opta por uma solução genial, que é comum na linguagem popular chinesa e que, ao mesmo tempo, obscurece o que se pretende indicar: 谁跟你干的好事 - *shéi gēn nǐ gàn de hǎo shì*. A expressão 好事 - *hǎo shì*, em contexto comum, refere-se a uma boa notícia ou a uma boa ação. Porém, usa-se também ironicamente quando uma pessoa percebe o problema que a outra cria, o erro que a outra comete ou qualquer malfeito da outra: 你干了什么好事 - *nǐ gàn le shén me hǎo shì*, equivalente à pergunta em português: “o que é que você fez?” No v.8, portanto, a expressão *hǎo shì* é capaz de manter o que a elipse indica no original (só pelo *hǎo shì* não é possível captar-se o sentido do ato homossexual que o verso insinua, mas pelo 无耻 - *wú chǐ*, “sem vergonha”, no v.9, o leitor pode assumir que tem a ver com ato sexual) e também de preservar a atitude irônica de Dametas no seu contra-ataque. (Cf. o emprego singular do idiotismo por Dang no lugar da omissão do verbo: 狼狈为奸 - *láng bèi wéi jiān*, uma expressão figurativa para descrever “cúmplices de crime”, usada aqui de forma humorística, em que *láng* e *bèi*, dois animais do gênero *canis*, acasalam-se.) Outro ponto que merece ser notado no v. 8 é a aliteração /ttt/, reproduzida por Odorico Mendes com uma /ooo/ e por Carvalho /bsbs/, e, mais uma vez, omitida por Yang pela falta de tal figura no cânone literário da língua chinesa.

A ironia de Menalcas persiste no v. 10, quando ele atribui a Dametas o que o mesmo pode ter feito com as novas videiras de Mícon, mais uma acusação à maldade de Dametas. Aqui, a tradução de Carvalho mantém o pronome de primeira pessoa, já Yang coloca a palavra 人 - *rén* no seu lugar, o que não indica a si próprio mas, sim, a alguém indefinido, o que diminui ou, antes, remove a ironia do original. Na verdade,

Yang poderia tê-lo trocado por 某人 - *mǒu rén*, que significa “alguém”, e pode ser usado na linguagem coloquial chinesa, muitas vezes, para insinuar ironicamente que o interlocutor é responsável por algum malfeito.

v.v. 12 - 20

A metonímia na palavra **calamos**, adotada pelo poeta no v. 13, refere-se a “flechas”, algo diferente do que o termo costuma indicar nas outras éclogas, isto é, a flauta pastoril, como no v. 10 da *Écloga* I e nos v.v. 32 e 34 da *Écloga* II. Aqui, tanto Yang quanto Carvalho, bem como Odorico Mendes, resolvem vertê-lo por “flechas”, abandonando, assim, a metonímia. O termo empregado pelo tradutor chinês, no entanto, merece uma observação, pois 弓箭 - *gōng jiàn* significa “arco e flecha” e não apenas “flechas”. Como uma arma de projétil, por certo, a flecha é inseparável do arco e não faz sentido usar apenas a flecha sem o arco. É por isso que, em chinês, quando se menciona “a flecha” em forma de arma, é difícil falar destas sem se mencionar também o arco. De fato, há uma expressão arcaica que denota apenas a flecha, a saber, 箭矢 - *jiàn shǐ*, mas tal expressão possui uma conotação militar e costuma referir-se a flechas soltas e prestes a atingir o alvo, o que não se encaixa no cenário bucólico do texto.

A tradução do v. 16 em chinês apresenta uma certa ambiguidade na relação entre **domini** e **fures**, pois o tradutor, talvez inconscientemente, acaba adotando uma construção 怎么...都... - *zěn me... dōu ...*, equivalente a “por mais que...ainda...”, em português. Dessa forma, ainda que cada hemistíquio possa reproduzir o sentido do original isoladamente, é possível que a leitura de *Zhuāng zhǔ men zěn me hǎo, xiǎo tōu dōu zhè me chāng kuáng* encaminhe-se para o significado de “por mais que os donos sejam bondosos, o ladrão ainda é tão audaz”. Sugerir-se-ia que 怎么好 - *zěn me hǎo* fosse trocado por 怎么办 - *zěn me bàn*, expressão mais comum para se dizer “o que fazer”, e que o advérbio 都 - *dōu* fosse substituído por 竟 - *jìng*, um advérbio que transmite a surpresa por um resultado inesperado.

v.v. 21 - 31

O caso nominativo do pronome Tu e o acusativo de illum no v. 25 implica que há elipse de um verbo e, em correspondência ao v. 21, em que Dametas alega a vitória na competição do canto, podemos perceber que tal verbo é *vincere* ou, antes, *vicisti*, conforme indicado por Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 77). Ao verter por “Tu com ele a cantar”, Odorico Mendes não elimina a elipse por acrescentar o verbo. Ao contrário daquele humanista, Carvalho não seguiu o rumo original e optou pelo “venceste-o”. Já o tradutor chinês, apesar da ausência do verbo, que indica “vencer” ou “vitória”, o que, de certa forma reproduz o efeito do original, fornece o verbo mas o troca por 比 - *bǐ*, também uma elipse do verbo completo 比赛 - *bǐ sài*, isto é, “competir” ou “disputar”, pois, sem este verbo, a expressão seguinte 唱歌 - *chàng gē* estaria na função de verbo e, portanto, não seria o meio, como o gerúndio da palavra latina indica no original.

Ainda no mesmo verso discutido, Menalcas não acredita na alegação de Dametas e começa a duvidar da capacidade dele de cantar e tocar música. Quanto ao efeito sonoro nesses três versos, segundo Vasconcellos *et al.*, “em Virgílio, a repetição das consoantes /s/ e /r/ e das vogais /e/ e /i/ procuram reproduzir o som estridente da gaita em oposição ao som da flauta.” (ibid.) Assim como Odorico Mendes, que traduz *triviis* por “trívio”, Carvalho o verte genialmente por “trevo” e a sonoridade estridente é meticulosamente recriada pela sua tradução dos v.v. 26 e 27, o que é louvado por Vasconcellos *et al.* Contrariamente, as escolhas do tradutor chinês não manifestam nenhuma sonoridade ou efeito onomatopeico na pronúncia do verso. A solução de Yang é 尖声 - *jiān shēng*, ou seja, “som agudo”, sendo 尖 - *jiān*, “pontudo”, que se relaciona com o desconforto causado pelo som.

v. 32 - 48

Ao se recusar a colocar o gado como penhor, Menalcas explica que tem pai e uma madrasta injusta em casa, que o conta todos os dias. No v. 34, em Virgílio, o

segundo hemistíquio **alter et haedos** indica que “um dos dois conta até os cabritos”. Percebemos que a tradução de Carvalho (“contam-no todo dia, e as cabras, duas vezes”) vai em detrimento desta informação específica. A tradução em chinês, em particular, se bem que preserve o sentido do original, cria certa confusão por conta da escolha lexical do tradutor: 那个 - *nà gè*, que desfruta, muitas vezes, do mesmo peso do pronome demonstrativo do português “aquele” ou “aquela” e, às vezes, tem o mesmo papel do artigo definido. Pela tradução do verso *Tā men měi tiān diǎn yáng shù mù liǎng cì, nà gè lián yáng gāo yě shù* (“eles, todo os dias, contam as cabras duas vezes, aquele/aquela conta até os cabritos”), *nà gè* parece referir-se a alguém definido, mas fica confuso qual dos dois seja. Percebe-se, de certa forma, que Yang coloca termos como 这个 - *zhè gè* (este ou esta) e 那个 - *nà gè* (aquele ou aquela) em cotejo com os pronomes *hic* e *ille* em latim, que podem indicar “o posterior” e “o anterior”, de acordo com a ordem dos dois objetos mencionados. Baseando-se nesta suposição e pela decisão tomada por Yang, pode-se dizer que *nà gè* indica *ille*, que é “o pai de Menalcas”. Talvez Yang tenha tomado o termo **alterum** por engano, como “o pai”, por conta do gênero masculino.

O trecho entre o v. 36 e o v. 48 é uma retórica que se denomina *ékphrasis*. Segundo Hasegawa (2011, p.126), as descrições dos copos de Dametas e Menalcas feitas por Alcimedonte dependem da *ékphrasis* do vaso do *Idílio I* de Teócrito, que, por sua vez, remete à descrição do escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Iliada*, o que corrobora a influência do cânone literário na criação artística. Por isso, a tradução de Carvalho não se afasta da sombra dos textos canônicos. Ele mesmo confessa ter sido inspirado por trecho da Bíblia, *Eclesiastes* III, 1-8, para traduzir o v. 42 (VIRGÍLIO, 2005, p. 162). E se olharmos a tradução em chinês, perceberemos que as expressões escolhidas por Yang neste trecho apresentam-se adequadas, não menos que as dos tradutores nas línguas em que *ékphrasis* faz parte da retórica. Um dos exemplos é 神奇刻工 - *shén qí kè gōng*, no v. 37, em que *shén qí* significa literalmente “divino e maravilhoso”, mas costuma indicar caráter “mágico” em português. Mais um exemplo é a construção lexical 累累果实 - *lěi lěi guǒ shí*, no v. 39, em que *lěi lěi* já basta para o leitor imaginar a fecundidade da videira, que **diffusos corymbos** indica.

Ao analisar a tradução de Odorico Mendes, Vasconcellos *et al.* leva em consideração a figura de sínquise nos v.v. 38 e 39, em que a organização dos substantivos e adjetivos apresenta uma ordem ABBA e percebe que a colocação do substantivo “corimbo” e “parra”, no final dos versos, por Odorico, reproduz o estilo virgiliano, o que nem Carvalho nem Yang conseguem observar.

v.v. 49 - 59

Conforme comentário de Carvalho sobre a sua própria tradução dos v.v. 49 a 54, o tradutor procura “dar um toque de coloquialidade às falas de cada um dos interlocutores, algo que se aproximasse do tom de uma comédia da vida pastoril.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 162) Curiosamente, a coloquialidade que Carvalho busca é justamente o que Yang consegue produzir na tradução em chinês, como as alegações de desafios 反正今天你跑不了 - *fǎn zhèng jīn tiān nǐ pǎo bù liǎo*, “hoje não poderás fugir de qualquer jeito”, de Menalcas, no v. 49, e 你有什么本事就来吧 - *nǐ yǒu shé me běn shì jiù lái ba*, “qualquer habilidade que tens, vem (mostrar-me)”, de Dametas, no v. 51, e também 这事可不是闹着玩 - *zhè shì kě bù shì nàozhe wán*, “isto não é para brincar”, no v. 54.

É necessário apontar que a tradução em chinês do v. 51 afasta-se do sentido do original, que é “farei com que daqui para a frente não provoques ninguém com a voz”, pois o que está em chinês, *wǒ yào ràng nǐ cóng jīn yǐ hòu zài bu gǎn xiàng wǒ tiǎo zhàn*, significa “eu quero que tu, daqui para a frente, não me desafies”, uma tradução que, de certa forma, torna a discussão mais pessoal do ponto de vista de Menalcas.

v. 60 - 63

Traduzir para o chinês os nomes dos personagens mitológicos greco-romanos de forma isolada de um contexto poético não é uma tarefa difícil. Os conteúdos dos versos, porém, necessitam deliberações cautelosas para que a solução não se desvie do

nome original e, ao mesmo tempo, não perca ideia do personagem, divino ou mortal. É um equilíbrio que o tradutor chinês deve procurar. Para o nome *love* e *lovis*, no v. 60, *Iuppiter*, no caso nominativo, é curioso que Yang opte pelo termo 天父 - *tiān fū*, “o pai celestial”, em vez do nome traduzido que costuma adotar: 朱庇特 - *zhū bì tè*, ou 尤比特 - *yóu bì tè*. É importante notar que *tiān fū*, céu personificado, costuma referir-se ao “Deus, o Pai” do Cristianismo e não da religião pagã. E como Júpiter identifica-se como o deus dos deuses no mito, não é de se admirar que Yang julgue conveniente mimetizar um termo cristão conhecido pelos chineses para denotar um deus pagão. É por essa mesma razão que Yang opta pelo 阿波罗 - *Ā bō luó* (Apolo), um termo mais conhecido pelo público chinês, e não ao pé da letra do nome *Phoebus*, apesar de que os dois se refiram ao mesmo deus. Nas demais éclogas, Yang nunca adota o nome “Júpiter” em chinês: no v. 49, da *Écloga* IV, Yang verte *magnum lovis incrementum* por 天神的骄子 - *tiān shén de jiāo zǐ*, no qual o termo 天神 - *tiān shén* não se refere mais que à “divindade”, sem nenhuma implicação com qual divindade seja; no v. 60, da *Écloga* VII, o termo em chinês para Júpiter é 苍天 - *cāng tiān*, “o céu azul”.

v.v. 64 - 79

A partir deste trecho, a competição entre Menalcas e Dameta entra no canto amebeu. Tratamos, em primeiro lugar, dos verbos com que os personagens fazem invocação. Em comparação com o verbo “lançar”, em português, Yang opta pelo 逗 - *dòu*, que não só transmite a ideia de “brincar com”, mas também possui uma conotação afetuosa, que o verbo *petit* implica. No verso seguinte, por um lado, tanto “vai” quanto 逃 - *táo* reproduzem a ideia de fugir, mas, por outro lado, o verbo *videri*, que Carvalho verte por “ser vista”, de forma adequada, não foi considerado da mesma maneira por Yang que, por sua vez, muda de verbo e constrói a frase 又希望我把她赶上 - *yòu xī wàng wǒ bǎ tā gǎn shàng* (“e também quer que eu a persiga e a pegue”), dando a imagem de que os amantes estão jogando esconde-esconde. De fato, este jogo dos amantes não é novidade na cultura chinesa e, sim, faz parte do cânone

literário, pois imagem similar já consta no *Shijing*, “Clássico da Poesia”, no canto intitulado “*jìng nǚ*”, que celebra um encontro secreto entre um homem e uma mulher:

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。¹⁰⁵
Jìng nǚ qí shū, sì wǒ yú chéng yú. Ài ér bù xiàn, sāo shǒu chí chú.

Carvalho faz comentários a respeito da solução de se traduzir *lasciva* pelo adjetivo “lasciva”, em conformidade ao v. 64 da *Écloga* II. Se o mesmo adjetivo em português é aceitável para qualificar tanto um ser humano quando um animal, é necessário para o tradutor chinês pôr em discussão essa aptidão lexical. No v. 64 da *Écloga* II, a solução de Yang Xianyi é 戏跃 - *xì yuè*, uma qualidade que dá a impressão de “brincalhão”, sem conotação afetuosa nem sexual. No v. 64 da presente *écloga*, no entanto, é Galateia, uma figura feminina, que está em questão. A escolha lexical, a saber, 风骚 - *fēng sāo*, um qualificativo que diz respeito às grandes realizações dos heróis na antiguidade, mas que, no registro popular moderno, possui conotação erótica, prova-se apta em termos semânticos e também insinua o desejo humano entre amantes.

As soluções que Yang julga convenientes são louváveis em um lugar, mas necessitam deliberações adicionais em outro. Tomemos, como exemplo, o participio passivo *lecta*, no v. 70, que Yang verte por 选 - *xuǎn*, “selecionar, escolher”, que é uma das opções dentro do campo semântico do verbo *legō*. Entretanto, dado que os objetos em questão expressam frutas em árvore, é mais razoável interpretá-lo como “recolher” ou “colher”, o que é corroborado pela tradução de Odorico Mendes: “De agreste pé colher dez áureos pomos”, e também pela versão chinesa em prosa, elaborada por Dang Sheng: *Cóng lín jiàn de shù shāo zhāi* (摘) *xià*. Então, poder-se-ia trocar 选 - *xuǎn* por 摘 - *zhāi*, ou, se for para adaptar-se ao paralelismo verbal do verso, trocar 选好 - *xuǎn hǎo* por 摘下 - *zhāi xià*, em conformidade com o aspecto perfeito do latim.

¹⁰⁵ “Ó moça graciosa, ó moça formosa, queres me ver no topo da cidadela; escondida, não se encontra, fico eu desesperado, ansioso por vê-la.” Tradução nossa.

Um outro defeito que merece ser dissecado encontra-se no v. 78, em que Yang aparentemente se engana no sujeito do verbo **amāre** e confunde “eu” com “ela”, isto é, Filis, pois *Dàn tā ài wǒ shén yú páng rén* não é senão “mas ela me ama mais que aos outros”. Em seguida, no final do verso, há o verbo **flevit**, que dá início a uma oração infinitiva, **me discedere**. Pela forma conjugada, é inequívoco que o sujeito do verbo “chorar” é a própria Fílis, enquanto quem dá ação de **discedere** é a primeira pessoa, **me**, ou seja, “eu”, o que é reproduzido por Carvalho na sua tradução “chorou quando me fui”. Entretanto, na tradução em chinês deste verso, Yang posiciona o pronome *tā* no primeiro hemistíquio pela confusão com o sujeito, enquanto o segundo vai sem sujeito antes do sintagma 一离开 - *yī lí kāi*, “assim que sair”. É inevitável pensar que quem chora é Fílis, “porque ela precisa partir para o outro lugar” e não “porque eu preciso partir”, a ideia do original. A falta de um sujeito claro aqui altera completamente o sentido.

v.v. 80 - 91

Nos primeiros dois dísticos, o adjetivo-chave (**triste** no primeiro e **dulce** do segundo) aparece uma única vez e o verbo **esse** está elíptico, o que a tradução de Carvalho observa. A tradução em chinês, pelo contrário, necessita transformar o adjetivo no verbo e repeti-lo em cada hemistíquio que constitui uma analogia. Triste é trocado por 怕 - *pà*, “temer, recear” e dulce, por 爱 - *ài*, “amar”. Dessa forma, Yang apresenta uma solução perifrástica que evita a ambiguidade que poderia ser gerada pela ausência do verbo. No entanto, essa ordem sintática não se sustenta sem sacrifício. Pode-se perceber o estranhamento da frase 小羊爱杨梅当它断奶 *xiǎo yáng ài yang méi dāng tā duàn nǎi* (os cabritos amam medronhos quando desmamados, no v. 82, que deveria ser 断奶的小羊爱杨梅 - *duàn nǎi de xiǎo yáng ài yang méi* (os cabritos desmamados amam medronhos), uma vez que a oração adverbial do tempo, conforme a prática linguística chinesa, antecede a oração principal e não se posiciona no final, como feito por Yang neste verso. O motivo é justificado pela necessidade de formar uma dupla rimada entre *nǎi* e *ái*, no v. 83.

v.v. 92 - 107

A maneira pela qual traduzir-se um verbo de uma língua para outra cujos sistemas gramaticais contêm o modo imperativo não merece muita discussão. Basta verter *fugite* por “fugi”, *parcite* por “evitai”, *reice* por “retira” e *cogite* por “leva”, conforme feito por Carvalho, do latim ao português, do v. 92 ao v. 99. Quando se trata da tradução para uma língua analítica que não apresenta modos pela flexão verbal, a questão torna-se mais do que a seleção de palavras adequadas, por causa da diferença sutil entre “o modo indicativo” e “o imperativo”. Pela presente tradução em chinês, Yang cumpre essa tarefa com competência na maioria dos casos, por acrescentar a interjeição 呀 - *ya*, no final dos versos aos nomes, a expressão 快快 - *kuài kuài* antes do verbo, no v. 92, e a unidade lexical típica que indica negação, 不要 - *bù yào*. O único caso que causa ambiguidade fica no quarto verbo indicativo, no v. 98, em que Yang deveria dividir a frase, dando uma pausa com vírgula entre 孩子们 - *Hái zi men* e 把羊赶过来 - *bǎ yáng gǎn guò lái*.

Neste trecho com o qual Virgílio conclui a terceira écloga, Palêmon, incapaz de determinar quem é o vencedor, julga o prêmio merecido a Menalcas, a Dametas e a qualquer pessoa que tema **amores dulces** ou exprerimenta (**amores**) **amaros**. A primeira diferença entre a tradução em português e a em chinês reside no fato de que a primeira apresenta um *enjambement* no v. 109 e no v. 110. Já na segunda, isso é notado pela repetição da menção do prêmio, sendo no v. 109 得到一头牛 - *dé dào yī tóu niú*, “ganhar uma vaca”, e no v. 110 都该得奖 - *dōu gāi dé jiǎng*, “também merece o prêmio”. A segunda diferença está na tradução dos termos **amores dulces** e **amaros**, que são vertidos por seus cognatos em português. Já o tradutor chinês opta por substantivar os adjetivos e os torna 爱情的甜蜜 - *ài qíng de tián mì* (a doçura de amor) e 痛苦 - *tòng kǔ* (lit “dor e amargor”), invertendo, dessa maneira, o objeto e o atributo.

4.4 Écloga IV

v.v. 1 - 3

Não é de se espantar que, tanto para Odorico Mendes quanto para Raimundo Carvalho, o primeiro assunto a entrar em discussão sobre este trecho é juntar a invocação das Musas da Sicília com Teócrito, poeta siracusano e precursor do gênero bucólico, e, daí, como se pode traduzir para que a tradução possa reproduzir o mesmo efeito que Virgílio cria em homenagem ao poeta siracusano. Carvalho, como ele próprio admite, julga inapta a primeira solução, “Musas de Siracusa”, pois esta parece-lhe “tortuosa demais” em termos de efeitos sonoros. (VIRGÍLIO, 2005, p. 167) A tradução de Yang, por sua vez, lembra-nos das soluções similares que aparecem nas demais éclogas, em que, seja qual for a figura divina feminina, ora as Musas, ora as Ninfas, seus nomes invocados são vertidos pelo termo generalizado 女神 - *nǚ shén*, “deusa”. O adjetivo 西西里的 - *xī xī lǐ de* é apenas um nome toponímico da Sicília, usando ideogramas que possuem pronúncias aproximadas.

Ainda no v. 1, é louvável o uso do adjetivo 雄壮 - *xióng zhuàng*, ao traduzir *maiora*, pois o mesmo adjetivo, dando a impressão de força e bravura (*xióng zhuàng*, no sentido literal, é “masculinidade e força”), pode ser usado para descrever tanto um ser humano quanto o tom musical, especialmente o tom produzido pela voz humana. Já no texto em português, Carvalho justifica a sua solução “maior” pela necessidade de formar o par aliterado “Musas/maior”, em correspondência a *Musae/maiora* (ibid.). Apesar do efeito aliterante e do sentido reproduzido, a escolha da palavra não atinge a mesma gravidade tônica da expressão chinesa.

Outro aspecto interessante da tradução de Yang é que, no v. 3 e também no v. 11, ele verte o cargo político *consule* por 都护 - *dū hù*, aparentemente um título de um cargo público na antiguidade chinesa. O uso do termo lembra-nos de um poema escrito por Cen Shen (ca.718 d.C. - ca.769 d.C.), poeta da época da dinastia Tang (618 d.C.- 907 d.C.):

“将军角弓不得控，都护铁衣冷难着。”¹⁰⁶

Pinyin: Jiāng jūn jiǎo gōng bù dé kòng, dū hù tiě yī lěng nán zhuó.

O caractere *dū*, na língua chinesa moderna, refere-se a “cidades” ou “áreas urbanas”, como se vê nas expressões 首都 - *shǒu dū*, “capital do país” e 都会 - *dū huì*, “metrópolis”. No entanto, se servir como termo qualificativo em um título de um cargo público, 都 - *dū* indica a alçada completa dentro do âmbito em que esse cargo expressa o poder, dando uma ideia de “geral, tudo, inteiro, abrangente”. É partir disto que se forma o nome do cargo militar *dū du* (都督), “comandante geral”, ou melhor dizendo, “comandante em chefe”; enquanto o segundo ideograma 护 - *hù*, que faz parte da construção lexical 保护 - *bǎo hù*, “proteger”, indica justamente a função da pessoa no cargo de *dū hù*: o protetor. Durante a dinastia Tang, o território do império se expandiu de tal forma que o risco de invasão dos bárbaros necessitou novas estratégias defensivas. Diante de tal risco, a corte imperial dividiu o território fronteiro em seis regiões e nomeou-as 都护府 - *dū hù fǔ*, “casa dos protetores gerais”, e criou o cargo 都护 - *dū hù*, que é o administrador e o comandante-chefe militar para cada uma das regiões. Dado este fato histórico, em comparação com a história da república romana, cônsul é o cargo público mais alto da república, enquanto o administrador e o comandante-chefe militar regional nas províncias não é intitulado de forma única, apesar da existência de termos como *proconsul* e *rector provinciae*, em latim, “o governador”, como denominado atualmente. Conforme analisado, *dū hù*, pela história chinesa, como um título do administrador regional, se encaixa mais no conceito de “governador” romano do que no de “cônsul”, se optarmos pelo arcaísmo na tradução, como feito por Yang. Com certeza Yang conhece o nome chinês do cônsul romano, que é 执政官 - *zhí zhèng guān*, já que o nome aparece nas notas desta écloga, embora o tradutor chinês não explique por que toma a decisão de abrir mão disto. Pela preferência do arcaísmo na tradução da poesia, podemos deduzir, de certa forma, que o tradutor norteia-se conscientemente por

¹⁰⁶ “O frio é de tanto que, congelados, o arco do comandante militar não se pode abrir e a sua armadura não se pode vestir.” Tradução nossa.

aquilo que existe na poesia tradicional chinesa, apesar do sacrifício da precisão.

v.v. 4 - 10

Ao traduzir o v. 4 para o chinês, especialmente a palavra latina **carminis**, é preciso entender a que se refere **Cumaei carminis**, para que não se termine tratando o termo de forma literal. Yang observa bem, ao verter **carminis** por 讖语 - *chèn yǔ*, que é justamente algo dito ou escrito, ou propositalmente, ou sem querer, e que depois se concretiza, possuindo tanto a conotação profética que têm a Sibila de Cumas e seus oráculos quanto a ideia de que a idade prevista por ela já chega, ideia enfatizada pelo tempo presente dos verbos. Por este ponto de vista, a solução de Carvalho, a saber, a tradução “anunciada em Cumas”, abre mão da conotação de profesia no texto do original.

Chama a nossa atenção a expressão latina **ab integro**, no v. 5, que, conforme afirmado por Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 96), “não tem função de ablativo de origem, [...]. O uso da expressão é adverbial, ‘novamente/de novo’ - detalhe que o tradutor (Odorico Mendes) também observa (tradu-lo por ‘já’)”. Carvalho troca o uso adverbial pelo adjetivo “novos”, que se desvia, embora não imensamente, do original. Já Yang capta e reproduz com competência o sentido por traduzi-la por 又 - *yòu*, “novamente”.

Ao analisarmos o trecho do v. 8 ao v. 10, percebemos que, por conta da construção da frase latina no texto original, a tradução chinesa não parecem caber todas as informações. O sujeito **Tu**, no v. 8, seguido pelo sintagma no caso dativo, **modo nascenti puero**, refere-se, de fato, a **Lucina**, que só se encontra dois versos depois, e o verbo na forma imperativa **faue** encaixa-se no sintagma mencionado acima. Em outras palavras, se fosse reorganizado o texto latino, ele ficaria **Tu, casta Lucina, faue puero modo nascenti**. Apesar da distância entre o verbo e o objeto, a tradução de Carvalho em português reproduz a ordem perfeitamente em “do menino...casta Lucina, cuida.”, assim como, em Odorico Mendes, “Casta Lucina, assiste ao recém-nado”, uma solução que, embora não observe a ordem original, está

adequada em termos semânticos. A tradução de Yang, porém, em vez de reformular o texto em chinês, abre mão do verbo *faue* e da relação entre “a Lucina” e “o menino recém-nascido”, em prol da observação da ordem do texto.

v.v. 10 - 17

Neste trecho, Virgílio começa a prestar homenagem a Polião, seu amigo, e também um poeta e historiador, que assume o cargo de cônsul no ano de 40 a.C.. É realçado o uso por duas vezes do ablativo absoluto, um no v. 11, *te consule* e o outro no v.13, *Te duce*. Segundo Carcopino (1943, p. 183-184, apud VIRGÍLIO 2008, p. 97), no sintagma *Te duce* “haveria uma alusão ao comando militar de Polion e à sua campanha na Dalmácia, não uma mera paráfrase de *te consule* (v.11)”. Carvalho observa bem essa especificidade e fornece soluções distintas, sendo a tradução do primeiro sintagma “sendo cônsul”, e o segundo “sob teu poder”. O mesmo é feito por Yang, que distingue um - 正当你为都护 - *zhèng dāng nǐ wèi dū hù*, “bem quando és cônsul” - do outro - 在你的领导下 - *Zài nǐ de lǐng dǎo xià*, “sob tua liderança”. Vasconcellos *et al.* ainda levam em conta a sequência de dentais do verso original (*Teque aDeo Decus hoc aevi, Te consule inibiT*) para comentar a tradução de Odorico Mendes, que, segundo os mesmos comentadores, tenta reproduzir em português a aliteração (VIRGÍLIO, 2008, p. 97). Não se encontra nenhum traço aliterante nem na tradução em português nem na em chinês.

As duas possibilidades do objeto que o sintagma de ablativo modifica, seja o verbo *geret*, seja o particípio *pacatum*, são também abordadas por Vasconcellos *et al.* Segundo os mesmos comentadores (VIRGÍLIO, 2008, p. 97), Odorico Mendes segue os eruditos antigos e opta por modificar o particípio, e é assim que o v. 17 é traduzido. Para Carvalho, por sua vez, abrir mão da palavra *virtutibus* e só manter “seus pais” não é uma solução bem justificada. Enquanto isso, Yang Xianyi parece estar em conformidade com as concepções antigas e o traduza com construção 祖先圣德所致太平 - *zǔ xiān shèng dé suǒ zhì tài píng*, “paz oriunda das virtudes ancestrais”. (Cf. o arcaísmo adotado por Deng no mesmo trecho, com expressões de quatro sílabas

semelhantes às de Shi Jing: patriis uirtutibus: 祖考荫德 - *zǔ kǎo yīn dé*; *pacatum* [...] orbem: 升平盛世 - *shēng píng shèng shì*)

Além de seguir os passos dos comentadores, analisaremos, em seguida, um caso em que a tradução em chinês parece ser demasiadamente amarrada pelo sentido literal. 他自己也将要被人看见在他们中间 - *Tā zì jǐ yě jiāng yào bèi rén kàn jiàn zài tā men zhōng jiān*, no v. 16, é uma tradução tipicamente ao pé da letra, com a qual o tradutor esforça-se de boa fé mas acaba criando uma confusão. Julgamos que, ao tradutor, neste caso, importa-lhe excessivamente o verbo *videbitur*, no tempo futuro da voz passiva, a ponto de usar seis sílabas para manter o mesmo dado linguístico (*jiāng yào bèi rén kàn jiàn*). Dada a forma poética à qual o tradutor chinês recorre, sugere-se uma solução que remediaria a esquisitice: 他自己也将成为他们其中的一员 - *Tā zì jǐ yě jiāng chéng wéi tā men qí zhōng de yī yuán*, literalmente, “ele próprio se tornará um membro deles”, mantendo a coerência textual na língua de chegada com omissão apenas do verbo “ver”.

v. 18 - 25

No v. 18 realça-se, mais uma vez, uma ambiguidade na tradução em chinês, causada pelo próprio traço linguístico que, caso o tradutor não preste atenção às nuances, prejudica a obra e desperdiça o esforço mental envidado. O problema da tradução chinesa do v.18 reside no encarecimento de uma vírgula, entre 你 - *nǐ* e 那 - *nà*, que marca uma pausa e garante a divisão sintática que o verso implica. Sem a pausa, o verso em chinês, embora esteja aparentemente de acordo com o texto original, seria fácil confundir-se e entender-se *wèi le | nǐ nà dà dì* como “para a tua terra...” e não como *wèi le nǐ | nà dà dì*, que é, como pausa, “para ti, a terra...”. Em outras palavras, poder-se-ia enganosamente criar uma relação possessiva entre o pronome “tu” e “a terra” se uma vírgula não estivesse lá para marcar a pausa.

O verbo chinês que denota o substantivo em ablativo *cultu* também necessita um comentário crítico, pois este verbo 栽 - *zāi*, embora dentro do campo semântico do verbo *collō*, não costuma ter como objeto “a terra”, mas, sim, uma planta na terra.

栽花 - *zāi huā*, por exemplo, significa “plantar a flor” ou “cultivar a flor”; 栽树 - *zāi shù*, “plantar a árvore”, como outro exemplo. Se quisermos nos referir a “cultivar a terra”, é mais comum, em chinês, dizer-se 耕地 - *gēng dì* do que 栽地 - *zāi dì*. Proporíamos que os últimos dois ideogramas 来栽 - *lái zāi* fossem substituídos por 耕作 - *gēng zuò*, uma unidade lexical composta que amenizaria a estranheza causada pela inobservância da regência verbal.

Nos v.v. 19 e 20, que enfatizam a mistura das plantas criadas sem cultivo, nem Odorico Mendes nem Carvalho abre mão do adjetivo *mixta*, no início do v.20, vertendo-o o primeiro tradutor por “mesclada” e o segundo por “entrelaçado”. Com tal detalhe, o tradutor chinês parece não se importar tanto quanto os brasileiros, e o verte simplesmente por 还有 - *hái yǒu*, “bem como, além de, em adição a”. Dado que o tradutor chinês mantém todos os adjetivos que qualificam as plantas, a decisão é, deduzimos, tomada pela economia silábica.

O outro termo que ambas as traduções em português aqui referidas tratam sem observação extra e que a tradução em chinês recorre a uma solução para traduzi-lo é o termo toponímico *Assyrium*, que é relativo a Assíria, um império mesopotâmico entre os século XXV a.C. e VII a.C.. No entanto, fica nítido no verso que o termo determina apenas a origem dos amomos, sem mais detalhes. A solução de Yang é substituir esse termo específico por um mais geral: 东方 - *dōng fāng*, “o oriental”. Como não se trata de tradução do termo geográfico, o tradutor não explicita o substituto nem o justifica nas notas. Dado que o termo em chinês para Assíria é 亚述 - *yà shù*, breve e descomplicado, Yang não poderia ter optado por uma generalização por conta da economia silábica. Julgamos que a troca justifica-se pela alienação psicológica que o termo *yà shù* implica, por falta do conhecimento da história do Oriente Médio e da localização desse império. Defendemos, ainda, a adoção de “o oriental”, para o poeta romano, o amomo vem, sim, da terra oriental. E, além disso, não é incomum que um nome que indica orientação acabe se transformando no nome de uma região, como a palavra Ásia, por exemplo, que decorre de um vocábulo antigo que denota “onde o Sol nasce”, isto é, o Oriente.

v.v. 26 - 30

No v. 26 do texto original, *heroum laudes et facta parentis*, a ordem ABBA, realça-se, mas cada um dos tradutores opta por uma solução diferente. Por um lado, Carvalho elimina o termo *facta*, juntando a parte “do pai” com a “dos heróis”, enquanto a solução de Yang é louvável tanto pelas escolhas lexicais 颂歌 - *sòng gē* e 事迹 - *shì jì*, quanto pela reprodução dos elementos lexicais. No verso seguinte, percebe-se a estratégia de Yang de não seguir a forma de interrogação indireta latina para traduzir *quae sit* e, sim, escolhe a palavra 意义 - *yì yì*, “importância, significância”, um conceito que, diferentemente do da “definição”, necessita deliberação para compreender-se, ou seja 了解 - *liǎo jiě*, em vez de se conhecer de forma superficial.

Resta, ainda, discutir-se se é adequado traduzir-se o conceito *virtus*, no final do v. 27, por “virtude”, em português, e por 道德 - *dào dé*, em chinês. É mais interessante abordar-se o termo em português, pois se trata de uma palavra recorrente. No v. 17, conforme analisado anteriormente, Carvalho abriu mão de *virtutibus* em detrimento da coerência que poderia haver nesta *virtus*. Comparando-se com a solução de Odorico Mendesc (“Mal possas, lendo, apreciar virtudes”), a de Paul Valéry (“Les livres t’instruiront de ce qu’est la valeur”), parece que os tradutores brasileiros optam pela palavra cognata cujo campo semântico se estreita, sem cobrir os sentidos de “vigor, bravura e coragem”. Quanto à tradução em chinês, 道德 - *dào dé*, em comparação com a solução no v. 17, 圣德 - *shèng dé*, ela associa-se de forma mais próxima ao vocábulo latino *mōrālis* “moral” do que o termo *virtus*.

v.v. 31 - 36

O sintagma de genitivo *priscae fraudis*, no v. 31, é aparentemente uma paráfrase do *sceleris nostri*, no v. 13, e, e, neles, o termo *vestigia* é usado repetidamente. Carvalho segue a sua solução anterior e opta por “traços”, enquanto Yang altera a repetição enfatizada da palavra *vestigia* para *sceleris* e *fraudis*, os

quais são tratados de forma igual como 罪惡 - *zuì è*, “crime, mal”. No primeiro hemistíquio do v. 32, consta a figura de metonímia muito frequente nas obras virgilianas para nomear tanto as personagens quanto os objetos naturais. Aqui, Thetin refere-se a “mar” em que *ratís*, ou a “nau”, navega. Entre as traduções investigadas, Carvalho julga oportuno, assim como Odorico Mendes, manter o próprio nome “Tétis” para reproduzir a metonímia, defendendo que, “mesmo correndo o risco de uma certa obscuridade, [o tradutor permite] ao leitor [...] um contato mais direto com os modos de nomeação próprios do original.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 168) Se Yang Xianyi recorresse a uma solução similar, o nome próprio para a ninfa do mar, 忒提斯 - *tè tí sī*, seria adotado no lugar do “mar”, uma solução que requereria notas explicativas que amenizassem a confusão do leitor. Na verdade, Yang não escolhe tal caminho e persegue uma articulação que faça alusão à poesia chinesa (破浪 - *pò làng*, literalmente “quebrar a onda”, semelhante a “pegar onda” ao se surfar), expressão que descreve um navio navegando para a frente independentemente da onda enorme e do risco de emborcar-se, usada figurativamente para falar das aventuras empreendidas, mesmo diante de muitas dificuldades. A expressão lembra-nos do último verso da obra 行路难 - *xíng lù nán*, de Li Bai:

“长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。”¹⁰⁷
Cháng fēng pò làng huì yǒu shí, zhí guà yún fān jì cāng hǎi.

Nos v.v. 34-36, há uma sequência de palavras, *alter...altera...altera...iterum...*, indicando que os heróis, os navios, as guerras e as aventuras que já existiam antes existirão novamente. Pelos equivalentes “outros” e “outras” que Carvalho usa, não há muito que se possa comentar na tradução em português. Já em chinês, Yang os verteu somente por 还要有 - *hái yào yǒu*, “ademais, há de haver...”, em que o advérbio *hái* indica “além de, ainda, ademais”, expressão que indica adição ou inclusão, em vez de regressão aos heróis passados ou do ressurgimento das ocorrências passadas. A tradução em prosa, elaborada por Dang

¹⁰⁷ “Acredite, um dia, içarei a vela, na direção do vento, pegando onda, seguirei em frente no mar sem fim.”
 Tradução nossa.

Sheng, abre mão dos termos repetidos e opta pela tradução do sentido, em que *alter erit tum Tiphys* é vertido por 提菲斯重生 - *tí fēi sī chóng shēng*, “Tífis é ressuscitado”; altera *Argo*, por 另一艘阿尔戈巨舰 - *lìng yī sōu ā ěr gē jù jiàn*, “outra Argo, o navio gigante”; altera *bella*, por 战端复起 - *zhàn duān fù qǐ*, “guerra reiniciada”; *iterum ad Troiam*, por 再赴特洛伊 - *Zài fù tè luò yī*, “partir novamente a Tróia”. No entanto, pelos advérbios 重 - *chóng*, 另 - *lìng*, 复 - *fù*, 再 - *zài*, a tradução de Dang reforça a proposta de “outra vez” e não apenas a inclusão dos personagens mitológicos, como faz a tradução de Yang.

v.v. 37 - 47

Iniciamos a nossa análise deste trecho com a tradução em chinês do v. 37, em que Yang aparentemente compreende a palavra *aetas*, “idade” no sentido de “época”, que corresponde ao termo usado: 年代 - *nián dài*. Na perspectiva de um julgamento justo, Yang não se afasta tanto do sentido do texto original ao elaborar 长大成人 - *zhǎng dà chéng rén*, “tornar-se um homem crescido”, sentido que é competentemente reproduzido na tradução de Carvalho, mudando-se o adjetivo *firmata*, que qualifica o termo *aetas*, para o atributivo de *virum*. No entanto, a expressão *nián dài* costuma referir-se aos “anos de um certo período”, como 八十年代 - *bā shí nián dài*, “os anos oitenta” (1980-1989), e não dá a mínima impressão do tempo no qual o homem vive nem da idade humana. De fato, não falta à língua chinesa similar. Basta a Yang trocar *nián dài* para 岁月 - *sù yuè*, uma composição lexical comum, solução adotada por Dang Sheng na tradução em prosa. Conforme visto, esta expressão contém 岁 - *sui*, literalmente “ano de idade” e, integralmente, possui a conotação do tempo vivido em que um homem cresce e amadurece, ideia que aparece bem neste verso.

Destaca-se, no v. 38, mais uma metonímia virgiliana, em que *nautica pinus* refere-se a “nau”, assim como *ratis*, encontrado anteriormente. Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 99) cita uma observação de Coleman (1994, p. 142) sobre a ênfase da expressão no caráter não natural de uma viagem marítima. Em outras palavras, um pinheiro possui sua forma natural como uma árvore e, se ao mesmo se

lhe atribuir um caráter náutico, ou seja, se um pinheiro apresenta sua forma como um nau, é por conta da intervenção humana que toma a madeira por material de navio. Ambos os tradutores aqui analisados observam a necessidade de manter a aparência do pinheiro, mas não mantêm a metonímia. Pelo contrário, os dois recorrem a uma solução igual: inverter a ordem para explicitar a denotação.

Colocam-se em comparação as soluções de diferentes tradutores dos v.v. 46 e 47, em que as Parcas exclamam e mandam a Era correr em frente. Sem mostrar superfluamente os comentários sobre as traduções em português, focaremos principalmente na tradução em chinês que não foi tratada antes: Primeiro, percebemos que Yang Xianyi mudou a ordem e inverteu os versos na sua tradução, alterando a exclamação das Parcas só no final do v. 47, uma estratégia, muitas vezes, inevitável no processo de tradução para o chinês, embora Yang nem sempre a adote, independentemente da sua idoneidade. Segundo, as Parcas, como os exemplos arrolados antes, são tratadas em chinês pelos termos genéricos e descritivos: 司命女神 - *sī mìng shén nǚ*, ou seja, “deusas que governam os destinos” Terceiro, a escolha lexical de Yang para a palavra *dixerunt* representa literalidade: 说 - *shuō*, “dizer”, uma solução diferente da dos tradutores brasileiros referidos nesta pesquisa, sendo a tradução de Odorico Mendes, seguida por Raimundo Carvalho, “revolveram”, um verbo que relembra o v. 21 do Livro I da *Eneida*: *ventūrum excidiō Libyae: sīc **volvere** Parcās*.¹⁰⁸ Não se pode negar a justificativa dessa solução, pois *fusis*, “fuso”, é algo cujo movimento é feito pelas próprias mãos das Parcas e não é uma figura personificada que recebe ordem delas.

v.v. 48 - 52

Para o verbo imperativo *Adgredere*, no v. 48, não é difícil encontrar um modo gramatical equivalente em português. Porém, na tradução de uma língua cujo sistema gramatical não diferencia modos pela inflexão, Yang não oferece um exemplo típico, pois a articulação 走向伟大的荣誉 - *zǒu xiàng wěi dà de róng yù* não

¹⁰⁸ “...Para desgraça da Líbia. Isso as Parcas já haviam tecido.” Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2014.

transmite o sentido de exortar alguém a fazer algo, mas, sim, parece uma narração, mais comumente no modo indicativo do português. A fim de aperfeiçoar o texto, bastaria a Yang acrescentar um 快 - *kuài* antes do ideograma 走 - *zǒu* ou adicionar uma interjeição modal 吧 - *ba* no final do verso, assim como ele fez com o v. 62, 开始笑吧 - *kāi shǐ xiào ba*, “comece a rir”.

No v. 49, Virgílio concede mais dois epítetos ao menino, sendo um a paráfrase do outro. Merecem louvor as escolhas lexicais do tradutor chinês neste verso pois não rompem o sentido do original e, sim, atribuem ao verso elementos da cultura chinesa. O primeiro, 天神的骄子 - *tiān shén de jiāo zǐ*, “filho orgulhoso do deus” ou “filho favorecido pelo deus”, faz alusão à expressão idiomática 天之骄子 - *tiān zhī jiāo zǐ*, que, originalmente, é uma referência aos bárbaros do norte do país, passando a ser um epíteto dos heróis. A sua forma reduzida 天子 - *tiān zǐ*, “filho divino”, era consagrada como um sinônimo de “imperador”. Já o segundo, 上帝的苗裔 - *shàng dì de miáo yì*, tem a parte inicial *shàng dì* normalmente referente a Deus no contexto cristão. Não é de se surpreender que Yang, como um tradutor de uma cultura atea, não se importa em colocar em conjunto as divindades pagãs e cristãs. De lá segue a expressão *miáo yì*, sendo *miáo* “broto”, um equivalente perfeito da palavra latina *suboles*, em termos literais. Junto com *yì*, a expressão é usada para se referir aos “descendentes”, sentido figurativo que se encaixa bem neste verso.

v.v. 53 - 59

Nota-se a adaptação feita por Yang no v. 57, em que, em vez de repetir os nomes Orfeu e Lino, é preciso o tradutor referir-se a eles com 前者 - *qián zhě*, “o anterior” e 后者 - *hòu zhě*, “o posterior”, a fim de economizar as sílabas. Além disso, o tradutor chinês verte o adjetivo *formosus* por 美容的 - *měi róng de*, uma expressão cuja conveniência aí é duvidosa. O sentido literal da expressão *měi róng*, por certo, pode ser captado como “bonita aparência”, estrutura “adjetivo+substantivo”, pela forma complementar 美丽的容貌 - *měi lì de róng mào*. No entanto, hoje em dia, tal expressão passa a ser tomado por uma estrutura diferente, que é

“verbo+substantivo”. Ou seja, *měi róng*, muitas vezes, indica “embeleazar a aparência” e, por sua vez, forma composição lexical como *měi róng yuàn*, isto é, “salão de beleza”. Por isso, a fim de evitar tal ambiguidade, convém trocá-la para um adjetivo mais adequado para qualificar beleza masculina: 英俊 - *yīng jùn*.

Percebemos também que o tradutor chinês discriminou suas estratégias ao traduzir os nomes das personagens. Do v. 55 ao v. 57, em que há Orpheus, Linus, Calliopea, Apollo, como visto, o tradutor opta pela tradução completa. Já nos v.v. 58 e 59, em que aparece Pan, Yang utiliza um termo genérico: 山神 - *shān shén*, “deus de montanha”. Isso se deve ao fato de que o nome de Pan só tem uma sílaba, enquanto os dos outros possuem mais de uma. Ademais, o ideograma para referir-se a Pan é 潘 - *pān*, que é, por mera coincidência, um sobrenome chinês. Dessa forma, se o tradutor aplicasse este ideograma para traduzir uma divindade mitológica, correria o risco de que ela fosse tomada, por engano, como um ser humano. A solução que Dang Sheng oferece na sua tradução em prosa é 潘神 - *pān shén*, ou seja, acrescenta-se atrás um *shén*, “deus”. Comparado com a solução de Yang, *pān shén* apresenta vantagem de manter o nome divino do original, mas ao preço de distanciar-se do leitor chinês, que desconhece a identidade simbólica de Pan. Isso faz com que o tradutor acrescente, como Dang fez, notas explicativas que apresentam a simbolização.

v.v. 60 - 63

Nos comentários da sua tradução, Carvalho analisa a expressão latina *decem menses*, no v. 61, que, segundo ele, significa “dez meses lunares”. Portanto, ao refazer a matemática, Carvalho decide vertê-la por “nove meses”. Yang Xianyi não estaria de acordo com este procedimento detalhista. Do ponto de vista da tradição chinesa, que segue o calendário lunar, é reconhecido que a gravidez feminina dura dez meses, apesar das “margens de erro” que se apresentam para cada futura mãe. Há, portanto, até a expressão idiomática 十月怀胎 - *shí yuè huái tāi*, “dez meses de gravidez”, expressão que enfatiza o longo tempo que a mãe espera até o parto, elogiando, assim, a maternidade. Dang Sheng emprega essa expressão para traduzir o

v. 61, junto com uma outra expressão idiomática adotada pela tradução 含辛茹苦 - *Hán xīn rú kǔ*, “aguentar cansaço e amargura”, ideia que combina com **fastidia**. No entanto, é necessário notar que *hán xīn rú kǔ*, apesar do sentido literal, costuma ser usado não para referir-se à dificuldade durante a gravidez ou o parto, mas, sim, à dificuldade dos pais durante o crescimento dos filhos: cuidar deles, alimentá-los, educá-los etc. Dessa forma, não obstante o louvor merecido ao tradutor-prosador chinês, que opta pela locução popular, a solução não está isenta de defeitos implicados pela convenção linguística.

4.5 Écloga V

v.v. 1 - 7

A quinta écloga começa com um diálogo entre dois poetas-pastores, Menalcas e Mopso, um convidando o outro a entoar música juntos. Nos primeiros três versos, Carvalho mantém a ordem do original na tradução, à custa do verbo *convenimus*, “encontramo-nos”, que é vertido por 见面 - *jiàn miàn*, na tradução em chinês. Há diversos traços característicos da sintaxe chinesa na disposição dos versos. Em primeiro lugar, a interrogação *Cur non*, 何不 - *hé bù*, em vez de ser posta no início, como no original, é colocada no v. 3. Julga-se impraticável forçar a ordem do original no texto chinês, pois o tradutor adota a expressão 既然...不如... - *jì rán...hé bù...*, que predetermina a ordem sintática. O equivalente da expressão em português é “já que/uma vez que...por que não”, que, conforme se sabe, possui uma ordem obrigatória. Em segundo lugar, ao verter o adjetivo *boni*, Yang escolhe a expressão 高手 - *gāo shǒu*, literalmente “mão alta”, cujo significado pode ser considerado como “mestre”, um epíteto para aqueles bem instruídos e habilitados em uma arte, especialmente na arte marcial, no contexto antigo. Apesar do sentido literal “alto”, *gāo* se refere, muitas vezes, ao refinamento de uma habilidade e ao avanço de uma técnica. Neste caso, por um lado, o uso de tal expressão para indicar a habilidade musical dos pastores está em conformidade com a significação atribuída a ela e, por outro lado, a conotação da expressão “aquele habilitado na arte marcial” cria um contraste esquisito e incompatível com a cena bucólica. Em terceiro lugar, o verbo *consedimus*, conforme afirmado por Hasegawa (2011, p. 152), não é utilizado de forma casual, mas, sim, indica uma característica do canto bucólico, pela proximidade do chão, por praticarem *genus humilis*. Não obstante a importância desse verbo, Carvalho não parece ter contemplado (ou ter necessidade de contemplar), em particular, qual verbo seria a tradução que não enfraquecesse a sua significação. O tradutor chinês provavelmente desconhece o peso singular do verbo. No entanto,

Yang recorre a uma expressão curiosa e põe nela algo que só aparece frequentemente na literatura chinesa. Essa expressão é 小坐 - *xiǎo zuò*, em que *xiǎo*, apesar do sentido literal de “pequeno”, refere-se a “um período curto de tempo”. Dang Sheng, outro tradutor chinês, segue o mesmo caminho na tradução em prosa: 小坐片时 - *xiǎo zuò piàn shí*, “sentar-nos por um tempinho”. A referência ao curto período do tempo, de fato, não é necessariamente ao tempo decorrido ao se sentar, mas, sim, faz parte do convite ou da sugestão de boa educação para que o convidado possa aceitar e, ao mesmo tempo, sentir-se à vontade. E a resposta que Mopso dá: 你是老前辈, 我一切遵命 - *Nǐ shì lǎo qián bèi, wǒ yī qiè zūn mìng*, “Tu és mais velho, mereces respeito; estou à tua disposição”, é uma resposta humilde, com tratamento de respeito, 老前辈 - *lǎo qián bèi*, típica da etiqueta chinesa, com a qual um amigo aceita convite do outro. Ao empregar essas expressões, Yang Xianyi traz uma atmosfera chinesa ao lugar ameno dos nossos pastores.

v.v. 8 - 19

No caminho da gruta, Menalcas pretende incentivar Mopso a cantar primeiro, dizendo que ninguém afora Amintas é digno de competir com ele, uma comparação que não é apreciada por Mopso, pois o mesmo considera Amintas arrogante, de tal forma que se acha superior a Febo no talento musical. A questão retórica no v.9 do texto original é dirigida pela conjunção *si*, um formato reproduzido por Carvalho na tradução em português. A tradução em chinês, por sua vez, apresenta uma certa similaridade coincidente com a de Odorico Mendes (não presume avantajá-lo a Febo?), a saber, *Tā bù shì kuā kǒu yào shèng guò ā bō luó*, “ele não alegou que seria melhor do que Apolo? ”, ambos abrindo mão da palavra *si*.

Nos três versos em seguida, Menalcas sugere três matérias para que Mopso possa começar a cantar. Yang traduz de forma literal todas essas matérias em chinês moderno e acrescenta uma nota, somente explicando que as três são os nomes dos cantos. Conforme a análise de Hasegawa (2011, p. 162), que cita os comentários dos gramáticos antigos, conclui-se que “os ardores de Fílides” se referem a um amor infeliz,

e que *ignis*, “o fogo”, é usado para designar o amor que consome o amante. Hasegawa (ibid.) relembra-nos, ainda, o verso de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”. Tendo o cânone literário português como referência, supomos que não seja por casualidade a solução de Carvalho, que mantém o sentido *ignis* na sua tradução, enquanto Yang, sem uma referência como esta, não pode senão optar pela denotação 爱恋 - *ài liàn*, “amor”. Citando Sérvio, Hasegawa conclui (2011, p. 164) que os louvores de Alcão, um arqueiro hábil na mitologia, não são estranhos ao gênero bucólico, motivo pelo qual é o próprio Menalcas, ainda nesta écloga, que prestará louvores a Dáfnis. A palavra *laudes* é vertida por 赞扬 - *zàn yáng*, em chinês, que, apesar da correção semântica, poderia ser intuitivamente substituída pelo sinônimo 赞颂 - *zàn sòng*, em que 颂 - *sòng* pode representar o “canto”, sentido apto para o título do próprio canto. Na terceira matéria, segundo Hasegawa (2011, p.165), “o canto de Codro, um chefe que morre pela pátria, é matéria adequada ao gênero épico. Todavia, o poeta não usa as palavras que caracterizam, normalmente, a epopeia, como *bellum* [...], ou *arma* [...], mas *surgia*, que [...] indica uma disputa entre amigos.” Segundo Vasconcellos *et al* (VIRGÍLIO, 2008, p.105), “comentadores modernos preferem ver aqui a relação dos temas habituais aos poemas pastoris: *ignes*, *laudes* e *iurgia* (paixões, louvores e invectivas)”. Dessa forma, a solução de Carvalho “censura”, no sentido de “crítica”, encaixa-se no que o cânone bucólico indica. Já 埋怨 - *mán yuàn*, a solução de Yang para *iurgia*, refere-se mais a “reclamação” ou a “queixa” do que a “disputa”, sendo a primeira levantada por uma parte e a segunda concretizada por ambas partes, uma solução que, conforme observamos acima, necessita deliberações adicionais.

Vasconcellos *et al*, ao comentar a tradução de Odorico Mendes do v. 13 e do v. 14 (“Prefiro uns versos que, a seu turno, acabo/De cantar e insculpir em verde faia”), afirmam: “A interpretação de Odorico para estes versos difíceis não é mais aceita atualmente; hoje se prefere entender que o pastor gravou na casca alternadamente os versos e os interlúdios musicais executados na flauta pastoril: [...] ‘Melhor: estes versos que há pouco na verde casca da faia/inscrevi e, tocando, os interlúdios anotei...’ ” (VIRGÍLIO, 2008, p. 114) Se julgamos com base nesta

observação, a tradução de Yang aproxima-se mais do sentido original do que a de Carvalho, cuja solução omite o interlúdio que toca a flauta. No entanto, na solução de Yang, *céng kè guò yī shǒu gē, bìng qiě jiā shàng le yīn yuè jié zòu*, “esculpi um canto e acrescentei os ritmos musicais”, percebemos que a escolha lexical 音乐节奏 - *yīn yuè jié zòu*, “ritmos musicais”, não corresponde exatamente à mesma ideia de “interlúdio”, a parte alternada entre os versos cantados.

Após manifestar a sua preferência pelo canto esculpido em uma faia, Mopso, antes de começar, pede a Menalcas para chamar Amintas a competir consigo depois do canto, um desejo, conforme analisado por Hasegawa (2011, p. 171-172), acalmado por Menalcas, que utiliza as imagens rústicas para compará-los depois, “caracterizando o canto de Amintas como vicioso, por cometer excessos ou ultrapassar as medidas, [...], e o canto de Mopso como virtuoso, já que [...] não há ninguém, exceto o desmedido Amintas, que o desafie.” Para colocar os dois em cotejo dessa forma, o tradutor precisaria explicitar essa diferença. A solução de Carvalho, optando por “ceder a”, uma palavra cognata de *cedere*, está adequada e não necessita de mais comentários. O texto chinês, no entanto, apresenta falta de coerência com suas estratégias tradutórias. Observemos as três expressões de Yang para referir-se a *cedit*, a saber, ... 总比不上... - ...*zǒng bǐ bù shàng*... (...não merece ser comparado com...), 不能和...作伴 - ...*bù néng hé...zuò bàn* (...não pode ser acompanhado por...), ... 与...不同 - ...*yǔ...bù tóng* (...é diferente de ...). Uma vez que reconhecemos que a distinção entre Mopso e Amintas não é meramente uma “diferença” mas, sim, o fosso que há entre a “virtude” e o “vício”, é só a primeira expressão que mantém tal implicação.

v.v. 20 - 44

Ao chegar à gruta, Mopso inicia seu canto em homenagem a Dáfnis, lamentando sua morte, que entristece as ninfas, as plantas, os pastores e os animais selvagens. Apesar do reconhecimento universal entre os tradutores e os comentadores de que os feitos de Dáfnis fazem alusão a Júlio César, o próprio personagem é

considerado, por alguns, como a origem do gênero bucólico. Segundo os comentários de Sêrvio, citado por Hasegawa (2011, p. 36), “É costume indagar-se onde o poema bucólico tem sua origem. [...] Outros (opinam que ele se originou) de Mercúrio, pai de Dáfnis, príncipe de todos os pastores.” Hasegawa (2011, p. 38), ao mencionar diversos gramáticos após Sêrvio, recorda que “se associa a Dáfnis, o príncipe de todos os pastores, a origem do canto bucólico, e veremos, sobretudo no estudo da *Écloga V*, como ele é considerado, no gênero, o poeta-pastor por excelência, cultuado e divinizado pelas rústicas personagens de Vergílio.” Dessa forma, Hasegawa propõe uma leitura de que “o lamento da morte de Dáfnis pode ser visto como um lamento pela morte do canto bucólico.” (2011, p. 182). Tal é corroborado pelas imagens ilustradas nos vv. 24-26, em que nenhum pastor conduziu o rebanho e nenhum quadrúpede tocou as águas e as folhas da relva. Seguindo a leitura em que Dáfnis refere-se a dois símbolos, analisamos aqui as traduções deste trecho.

Encontra-se aí a expressão *crudeli funere*, no v. 20, que, segundo Hasegawa (2011, p. 182), “seria uma indicação do cruel assassinato de Júlio César no senado”, expressão que é vertida por “cruel fim” em português e por 慘死 - *cǎn sǐ*, “morte cruel”, em chinês, o que julgamos adequado neste contexto. No mesmo verso, percebe-se também que o sintagma *extinctum Daphnin* é dividido para que o adjetivo fique no início e o substantivo no final, uma figura, segundo Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 114), não rara na poesia de feição alexandrina. No entanto, por medo de confusão, Carvalho não mantém a figura do hipérbato e opta pela aproximação das duas palavras: “morto Dáfnis”. Yang recorre a uma estratégia parecida, mas a construção 死了 - *sǐ le* cria uma impressão do verbo “morreu” e não do adjetivo “morto”. Pela construção “Dáfnis morreu” em chinês, o poeta parece estar compartilhando uma novidade triste aos outros e os chamando a prestarem homenagem ao morto. (Cf. a expressão singular de Dang na tradução em prosa: 慘遭戕害 - *cǎn zāo qiāng hài*, em que o arcaísmo *qiāng hài* intensifica a crueldade e a dramaticidade da morte de Dáfnis.)

No v.21, em que o pronome pessoal *VOS*, traduzido para o chinês como 你们 - *nǐ men*, refere-se aos rios e às avelãs que testemunham a morte de Dáfnis e o choro

das ninfas. É necessária uma pausa com vírgula entre o pronome vós e os referidos vocativos. A falta da vírgula na tradução de Yang implica duas confusões: primeiro, não se sabe a quem se refere o pronome *nǐ men*; segundo, a proximidade imediata entre 你们 - *nǐ men* e 丛榛 - *cóng zhēn* “avelã” causa ambiguidade, fazendo que *nǐ men* seja confundido como “vosso/vossa”, um pronome possessivo, assim como no v.18 da *Écloga* IV, em que o pronome pessoal 你 - *nǐ*, “tu”, poderia ser acoplado em *nà dà dì*, como “teu/tua”. Proporíamos a construção do verso desta forma: 丛榛和溪水啊, 你们也都曾经目睹 - *cóng zhēn hé xī shuǐ a, nǐ men yě dōu céng jīng mù dǔ*, “Ó avelãs e rios, vós todos já vistes.” Nesse caso, a referência do pronome pessoal não ficaria duvidosa.

Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 115), ao comentarem as traduções de Odorico Mendes nos v.v. 22-23, recordam o uso icônico da ordem *sui corpus miserabile nati*, sendo o sintagma *corpus miserabile* inserido no meio de *sui nati*, estrutura que sugere o abraço da mãe no corpo do filho. A solução de Odorico Mendes (“Quando, abraçada a mãe do filho ao corpo”) apresenta um hipérbato que, segundo Vasconcellos *et al.*, aproxima os substantivos “mãe” e “filho” e cria um análogo da construção “entrelaçada” do original latino (*ibid.*). Na tradução de Carvalho, não se demonstram tais contemplações nem tampouco consta as comparações entre a sua solução e as outras. Não há indícios que sustentem a suposição de que Yang tenha tido esse detalhe em vista. Ainda assim, a solução que Yang oferece junta a palavra 儿子 - *ér zǐ*, “filho”, ao pronome pessoal feminino 她 - *tā*, uma indicação óbvia da “mãe”, dando uma proximidade maior entre esta e o filho, assim como Odorico Mendes consegue fazer. Além dessa construção analógica, a disposição sintática que Yang caracteriza na sua tradução para adaptá-la à língua chinesa é digna de um estudo mais atento. A oração adverbial de tempo dirigida pela conjunção *cum* no v. 22 e no v. 23 do original é construída em chinês por uma oração dirigida pela expressão conjuncional 当...的时候 - *dāng...de shí hòu*, que sempre antecede a oração principal. Essa oração adverbial, tanto em latim quanto em português, tem como oração principal os v.v. 20 e 21. Porém, ao posicionar a oração em chinês após a principal, colocando uma vírgula em vez de ponto final no término

do v. 22, o tradutor faz com que o leitor associe a oração dos v.v.22-23 às ocorrências nos v.v. 24-26, como consequência de observar a ordem do original, comum nas éclogas traduzidas por Yang.

O próximo exemplo da consequência de colar-se ao original o tradutor chinês encontra-se no v. 29. Os v.v. 29-31, de fato, dizem respeito aos feitos de Dáfnis quando ele estava vivo, feitos que, de acordo com Sérvio, citado por Hasegawa (2011, p. 182), sustentam a alusão da personagem a Júlio César, pois “César foi certamente o primeiro a ter transferido a Roma os ritos de Líber.” O verbo *instituit*, “criar, estabelecer, começar”, serve como uma indicação clara de “ser o primeiro a fazer”. Porém, ao escolher o verbo 开始 - *kāi shǐ*, que indica um início comum e não um início sem precedentes, o tradutor parece estar seguindo em frente na narração de lamento, em vez de entrar no *flashback*. Os substitutos sugeridos seriam *zuì zǎo*, “o mais cedo, o primeiro”, ou *shǒu cì*, “pela primeira vez”.

Após a memória dos feitos de Dáfnis, Mopso compara-o aos seres naturais que representam ornatos aos outros. O uso da expressão “tal como...a...”, em português, reproduz de modo adequado a comparação do original. A tradução em chinês, por sua vez, poderia criar um paralelismo dos versos por repetir 正如 - *zhèng rú*, “assim como”, no início do v. 33, sendo:

正如藤蔓使老树，葡萄使藤蔓更加漂亮，
正如牡牛为畜群，谷子为肥沃田野增光，
Zhèng rú téng wàn shǐ lǎo shù, pú táo shǐ téng wàn gèng jiā piào liang,
zhèng rú mǔ niú wèi chù qún, gǔ zi wèi féi wò tián yě zēng guāng,

No entanto, Yang prefere utilizar duas vezes o verbo 为...增光 - *wèi...zēng guāng*, “trazer brilho”, uma expressão que poderia estar par a par com 使...漂亮 - *shǐ...piào liàng*, se ambos fossem utilizados apenas uma vez. Ao repetir 增光 - *zēng guāng*, no v. 33, Yang acaba enfraquecendo drasticamente o efeito estético que o verso chinês poderia atingir.

Sobre o epitáfio de Dáfnis nos v.v. 43 e 44, trata-se de um exemplo típico para se abordarem os traços característicos das línguas aqui referidas. No caso do latim

e da sua filha românica, o português, *formosus*, ou formoso, é adequado tanto para adjetivo de “rebanho” quanto para de “ser humano”. No caso do chinês, no entanto, empregam-se adjetivos diferentes para o gado e para o ser humano, mesmo que tais adjetivos denotam a beleza. Já na tradução de Yang Xianyi, a tentativa de manter a repetição do adjetivo resulta numa escolha lexical peculiar, 美好 - *měi hǎo*, que, apesar da correção literal, possui nuances. Tal adjetivo se refere às coisas abstratas no chinês moderno, como 美好生活 - *měi hǎo shēng huó*, “a bela vida”; 美好时光 - *měi hǎo shí guāng* (美好时光), “os tempos belos”; 美好愿望 - *měi hǎo yuàn wàng*, “os bons desejos” etc. Em outras palavras, trata-se de um adjetivo que não é adequado nem para gado nem para ser humano.

v. 45 - 55

Após o canto de Mopso ser finalizado, Menalcas compara o conforto que tal canto lhe deu, com “o sono na relva para os fatigados” e “a sede saciada na doce água de rio” (v. 45-47). A mesma expressão que manifesta a satisfação após apreciar-se a arte dos poetas ou a fala dos instruídos não é estranha no âmbito literário chinês. Expressões idiomáticas que se encaixem no contexto bucólico podem ser, por exemplo, 沁人心脾 - *qìn rén xīn pí*, que aparentemente indica a satisfação de se consumir água fresca, usada figurativamente para manifestar sentimentos refrescantes que uma obra artística dá à mente; 如沐春风 - *rú mù chūn fēng*, que significa literalmente “como se fosse banhado na brasa da primavera”, refere-se à mente alimentada da sabedoria de alguém mais hábil. Na tradução em chinês, no entanto, Yang não recorre (ou não precisa recorrer) às expressões idiomáticas para se adequar ao sentido do original. No v. 47, Hasegawa (2011, p. 187) lembra o adjetivo recorrente *dulcis*, que já apareceu na *Écloga* I, e considera que “Mopso compõe versos doces como a doçura dos campos para os fatigados e a doçura da água para os sedentos”, ou seja, um adjetivo aplicável a ambas as comparações, leitura que, conforme notamos, nem Carvalho nem Yang observam.

No v. 48, o termo *magistrum* é vertido por 前辈 - *qián bèi*, uma solução do v. 4 desta *écloga*, que se refere a uma forma de tratamento àqueles mais velhos em idade ou àqueles que passaram mais tempo na prática e, portanto, mais experientes em uma arte. Por isso, julga-se conveniente para tratar Menalcas.

A tradução do v. 49 é destacada por Carvalho, que coloca em comparação as traduções de Silva Ramos, Odorico Mendes e Paul Valéry, censurando o literalismo do primeiro e reconhecendo a solução tradutória do segundo e do terceiro. Notamos a recorrência da solução de Carvalho para *fortunate puer*, “rapaz de sorte”, que nos lembra da *Écloga* I, em que *fortunate senex* é vertido por “velho de sorte”. Notamos que o tradutor brasileiro, ao afastar-se do literalismo, opta pela palavra “sucessor”, cujo sentido corresponde a “segundo lhe serás”, de Odorico e “le premier après lui”, de Valéry. A solução de Yang é aproveitar uma expressão idiomática 并驾齐驱 - *bìng jià qí qū*, “conduzir (o carro) lado a lado”, que, originalmente, se refere aos cavalos alinhados de forma ordeira em frente da carroça para acompanharem a velocidade da condução, e que se usa atualmente para indicar as habilidades no mesmo nível ou as mesmas posições na corrida. Por louvável que o uso da expressão chinesa seja, ao colocar as duas soluções em cotejo, julgamos que a solução de Carvalho está mais em conformidade com o sentido do original, por causa da implicação de “um alcançando o outro”. A expressão chinesa, por sua vez, já pressupõe que os dois estejam lado a lado desde o início.

v. 56 - 80

Em troca do canto ilustre de Mopso, Menalcas inicia sua atuação para dar continuidade aos louvores de Dáfnis, elevando-o como a um deus. O canto de Menalcas, conforme afirmado por Hasegawa (2011, p. 190), “ [...] não só é a apoteose de Dáfnis, em louvor do pastor-poeta, mas também é um espelho do canto de Mopso, que o complementa. [...] A primeira palavra, por exemplo, - “*candidus*” - não só contrasta com a primeira palavra de Mopso (v. 20) - *extinctum* - mas também caracteriza a divinização do filho de Mercúrio, o herói bucólico, como comenta

Sérvio.” Carvalho, segundo seus próprios comentários, resolveu verter **candidus** por “radiante”, seguindo um caminho similar ao da tradução de Saint-Denis, “radieux” (VIRGÍLIO, 2005, p. 172). Já o tradutor chinês verte **candidus** por 辉煌 - *huī huáng*, uma expressão que, não obstante a correção literal, relaciona-se com a luminosidade de um ambiente (como no idiotismo 灯火辉煌 - *dēng huǒ huī huáng*, “luminoso”) ou com a proeminência dos feitos de uma pessoa (como em 辉煌成就 - *huī huáng chéng jiù*, “feitos gloriosos”, ou, em latim, **res gestae**), e trata-se, mais uma vez, de um adjetivo inadequado para a personagem.

A chegada de Dáfnis divinizado enche as selvas e os campos de alegria, de tal forma que os lobos não perseguirão o rebanho e as redes não capturarão os cervos. Dessa forma, segundo Hasegawa (2011, p. 190), os pastores, em uma nova Idade de Ouro, dedicam-se aos ócios (em referência ao v. 61, cujo texto original é **amat bonus otia Daphnis**, ou seja, “bom Dáfnis ama os ócios”), ou melhor, ao canto bucólico. O símbolo de **otia** refletido no canto bucólico é recorrente neste gênero, como por exemplo, o v. 6 da *Écloga* I, em que Títiro atribui o ócio à concessão de um deus. No v. 61 desta *écloga*, no entanto, nenhum dos tradutores em análise parece seguir a leitura proposta por Hasegawa e todos optam pela solução “paz”, sendo o verso de Odorico Mendes “ama Dáfnis a paz”, o de Carvalho “ama a paz o benéfico Dáfnis” e o de Yang 善良的达芙尼爱好和平 - *shàn liáng de dá fū ní ài hào hé píng* (“O bondoso Dáfnis ama a paz”), uma paz em oposição à intenção insidiosa.

A tradução do v. 64 em chinês chama a nossa atenção por conta da omissão do nome **Menalca**, em vocativo. Trata-se de uma estratégia recorrente de Yang a fim de economizar as sílabas e dar lugar aos elementos essenciais, conforme visto no v. 25 e como ainda veremos no v. 66, em que o nome próprio Dáfnis, em vocativo, também é omitido. Dessa forma, a exclamação **Deus, deus ille**, no v. 64, é mantida por 他是神啊, 是神啊 - *tā shì shén a, shì shén a*, “ele é deus, é deus”.

Se a redução lexical desse caso é uma circunstância atenuante, a de um outro verso merece uma discussão adicional. A partir do v. 65, Menalcas entra na descrição do culto de Dáfnis, uma descrição que recorda a da *Écloga* I, em que Títiro expressa a

vontade de cultuar o deus que lhe deu o ócio. A análise de Hasegawa (2011, p. 191) aponta que “Dáfnis é comparado com Febo, recebendo a mesma quantidade de altares de Apolo, ou seja, dois. Todavia, esse tem dois altares maiores (v. 66: ...**altaria**...), diferenciando assim o deus olímpico do mortal deificado.” Em outras palavras, o grande altar em oposição à pequena **ara**¹⁰⁹ seria o que distingue o novo deus Dáfnis de Apolo. A tradução de Carvalho mantém esse elemento de tamanho em “dois mais altos, de Febo” pela paronomásia (**altaria** - altos), enquanto a tradução de Yang somente expressa o número igual, sem o tamanho: *liǎng zuò shì wèi nǐ ér shè, liǎng zuò shì wèi ā bō luó*, “dois (altares) estabelecidos para ti, dois para Apolo.”

Além de leite e azeite oferecidos no culto a Dáfnis, há a participação de outros pastores, como Dametas e Égon, cantando, e Alfesibeu, dançando como sátiros, conforme apresentado nos v.v. 72 e 73. No v. 73, é observado por diversos tradutores o ritmo da dança implicado na sonoridade do verso. É destacado na tradução de Carvalho “quAL SÁTiros SALTando ALFesibeu FarÁ” o mesmo efeito sonoro. Na tradução em chinês, o mesmo efeito rítmico da dança não está reproduzido pelo motivo analisado nas éclogas anteriores: a inviabilidade de fazer equivalência entre o efeito musical da poesia latina e a representação sonora nas obras literárias canônicas da língua chinesa. Afinal das contas, preservar o sentido ao custo da harmonia do original é uma decisão mais racional do que forçar a sonoridade na tradução e prejudicar tanto o sentido quanto a doçura. Por isso, a solução de Yang é, mais uma vez, reprodução do sentido literal do original.

v.v. 81 - 90

Para expressar a perenidade do culto a Dáfnis, há uma oração adverbial de tempo dirigida por Dum, do v. 76 ao v. 77, em que Menalcas compara a honra de Dáfnis, que permanece naturalmente da mesma maneira, como os elementos naturais sempre o são. Dum é vertido por “enquanto” em português, uma indicação de ocorrência em paralelo. O tradutor chinês, por sua vez, imita as comparações

---

¹⁰⁹ Quanto à distinção entre os altares e as aras, cf. HASEGAWA, 2001, p.191, nota 94.

anteriores que iniciam com *ut*, transpõe a conjunção por 正如 - *zhèng rú*, “assim como”, que, julgamos, não se afasta da ideia do original, mas, sim, intensifica-a.

Como gesto de satisfação com o canto de Menalcas, Mopso, em correspondência às comparações similares feitas por Menalcas anteriormente, sobrepõe o canto aos sons naturais que agradam aos pastores. Antes de finalizar a *écloga*, os dois pastores trocam presentes dignos do canto de um e de outro. Menalcas oferece uma *fragili cicuta*, com a qual ele entoa versos da *Écloga* II e III. É notável a diferença de tratamento do adjetivo *fragili* entre o tradutor brasileiro e o tradutor chinês, sendo a solução do primeiro apenas um sinônimo cognato “frágil” e a do segundo 纤细 - *xiān xì*, “delicado, fino”, em vez de tradução literal 脆弱 - *cùi ruò*. Dada a implicação da qualidade da flauta, digna do canto refinado de Mopso, optar pelo literalismo indicaria qualidade ruim e teria um sentido totalmente contrário ao do texto latino.

No último verso, Carvalho comenta: “Fiz questão de manter o adjetivo formoso no verso final, pois acredito que estas repetições tão próximas sejam métrica e musicalmente motivadas, fazendo o mesmo papel de expressões formulares, [...]” (VIRGÍLIO, 2005, p. 173), justificando, assim, a solução “formoso” para *formosum*, um adjetivo icônico nesta *écloga*, do rebanho de Dáfnis (v. 44), e do de Aléxis na *Écloga* II, que está aí recorrente. A escolha da palavra do tradutor chinês aqui não segue a mesma estratégia que a do v.44 e opta pelo termo que já consta no v. 86, ou seja, no v. 1 da *Écloga* II: 漂亮 - *piào liang*. Conforme analisado antes, essa palavra, embora possa ser usada, não é um adjetivo ideal para se referir a um homem, mas é adequada para uma figura feminina, uma paisagem e para um objeto também. Já que Mopso apresenta ainda os detalhes do cajado, julga-se a solução satisfatória para o adjetivo *formosum*.

4.6 Écloga VI

v.v. 1 - 12

Assim como o início da *Écloga* IV, em que o poeta invoca as deusas da Sicília, esta *écloga* começa com a invocação de Tália, uma musa que, conforme Yang observa nas notas explicativas, governa a poesia pastoril e a comédia. Os “versos de Siracusa”, aludindo ao poeta siracusano Teócrito, o precursor do gênero pastoril, referem-se, portanto, aos cantos bucólicos. Carvalho, na tradução em português, opta pela ordem do original e formula com competência os versos com “primeira” no início do v. 1 e Tália no final do v. 2. “É significativo que o nome da deusa Tália venha no final do v. 2 e não no começo do v.1 como estão em todas as traduções.” Comenta Carvalho (VIRGÍLIO, 2005, p. 174) que “não se trata de uma invocação solene às musas, mas de um comentário metalinguístico evocando Tália, musa da poesia pastoril e da comédia.” (ibid.) O tradutor chinês deve saber da importância do nome Tália, pois ele não só o mantém na tradução em chinês, ao contrário do que ele faz em outro lugar da obra (como Valéry, que generaliza o nome em *Ma Muse*, segundo Carvalho), mas também elabora notas que apresentam a divindade e o que ela simboliza. Porém, julga-se inviável observar a ordem do original na tradução em chinês da mesma maneira de Carvalho, uma vez que “Tália” é o sujeito, em nominativo, uma função que determina a ordem sintática, e não em vocativo, um caso em que, conforme analisado nas *éclogas* anteriores (cf. v. 1 da *Écloga* IV, v. 4 e v. 90 da *Écloga* V), é viável posicionar o nome em chinês no final do verso. Dessa maneira, a solução de Yang reorganiza a ordem das palavras *musam* e *Thalia* e constrói *Zuì chū wǒ de shī shén dá lí yǎ ài xù lǎ gù shī tǐ*, “no início, a minha musa Tália ama a forma poética da Siracusa”, acrescentando um pronome *tā* que assume o papel do sujeito do v. 2, *tā yě bù rèn wéi zhù zài shān lín lǐ zhī dé xiū chǐ*, “e ela não acha uma vergonha habitar a selva”.

O tratamento dos substantivos em chinês nos versos seguintes merece um estudo em particular. Ao verter **reges**, Yang adota uma unidade lexical, 王侯 - *wáng hóu*, em vez do sentido mais comum 国王 - *guó wáng*. Assim como o termo 高手 - *gāo shǒu* no v. 1 da *écloga* V, o uso da expressão *wáng hóu* imprime um rosto chinês no tema épico ocidental ao qual **reges et proelia** aludem. Trata-se da parte de uma expressão idiomática, 王侯将相 - *wáng hóu jiàng xiāng*, sendo cada ideograma um título aristocrático ou um cargo público, “rei, marquês, general e ministro”, que indica, de forma resumida, a classe dos nobres. O uso mais conhecido da expressão é 王侯将相宁有种乎 - *wáng hóu jiàng xiāng níng yǒu zhǒng hū*, “Acaso a nobreza se trata só de linhagem?”, dita por Chen Sheng (? - 208. a.C.), que tenta incitar revolta contra a dinastia Qin, registrado em 史记 - *Shi Ji*, ou “Registros do Historiador”, obra prima de Sima Qian (145 a.C. - 86 a.C.). Já o nome **Cynthius**, assim como **Pheobo** no v. 11, ambos epítetos de Apolo, são vertidos pela sua denotação 阿波罗 - *ā bō luó*, “Apolo”. O epíteto **Cynthius**, de fato, simboliza o Monte Cinto, a origem e o lugar de nascimento de Apolo, e só aparece uma vez em todas as *éclogas*, em oposição à menção frequente a **Phoebus**, fato que merece uma estratégia especial em tradução. Vasconcellos *et al* não só observam esse fato, mas também percebem outros elementos especiais, como, por exemplo, “o emparelhamento dos dois nomes **Cynthius** e **Tityre**, ambos gregos e posicionados no quinto pé dos versos.” (VIRGÍLIO, 2008, p. 130) Tais fatos fariam com que **Cynthius** merecesse uma estratégia especial ao ser traduzido para o chinês. Acredita-se que o tradutor chinês pressuponha o conhecimento do leitor sobre o deus Apolo, uma vez que não há notas explicativas sobre ele. E a tradução *ā bō luó* expressa algo familiar aos leitores chineses, de tal forma que estes estranhariam os demais epítetos, que necessitariam esclarecimentos para algo ao qual o nome somente bastaria. Finalmente, percebemos a omissão do nome **Tityre** na tradução chinesa, um artifício que, talvez, tenha a ver com as sílabas insuficientes do verso.

Se a ausência do nome de Títyro no v. 4 é justificável, a presença do nome 瓦鲁斯 - *wǎ lǔ sī*, no início do v. 7, em correspondência com o nome em vocativo **Vare**, implica uma ambiguidade, pelo fato de que o tradutor chinês tenta manter o

enjambement no v. 6 e no v. 7, colocando o nome Varo no meio da frase, criando a impressão de que 去叙述那些残酷的战斗 – *qù xù shù nà xiē cán kù de zhàn dòu* seja dirigido por um verbo no imperativo (“narra aquelas guerras curéis”), sendo isso uma ordem a Varo, o que é de longe afastado do sentido do original. Bastaria ao tradutor chinês seguir os caminhos percorridos nas éclogas anteriores e alterar a posição do nome para o final do verso.

A tradução em chinês do v. 8 recorda o v. 2 da *Écloga* I. Vale a pena pôr os dois em cotejo: no v. 2 da *Écloga* I, a tradução em chinês fica 用那纤纤的芦管试奏着山野的清歌 – *yòng nà xiān xiān lú guǎn shì zòu zhe shān yě de qīng gē*, já no v. 8 fica, 我就用纤纤芦管试奏田野的小调 – *wǒ jiù yòng xiān xiān lú guǎn shì zuò tián yě de xiǎo diào*, na qual Yang mantém a expressão *xiān xiān lú guǎn* por *tenui avena* e *tenui harudine*. Já a unidade lexical 小调 – *xiǎo diào*, é tanto um termo genérico para “canto” quanto um termo específico que se refere ao um gênero da arte musical rústica chinesa, fato provavelmente observado por Yang ao escolher a palavra, pois as primeiras escolhas para “a música” são, em geral, 歌 – *gē* (v.2, *Écloga* I), 曲 – *qǔ* (v. 23, *Écloga* II), 谣 – *yáo*, na tradução em prosa de Dang Sheng.

v.v. 13 - 26

Depois do prólogo, o poeta inicia o canto agreste em homenagem a Varo. Nesse trecho, o poeta narra uma brincadeira praticada por Crômis, Mnasilo e Egle com Sileno, bêbado, dormindo numa gruta. Ao perceber os truques, Sileno pede que o desamarre e, em troca, ensina-lhes os cantos prometidos. Conforme o costume na poesia de Virgílio, *laccho*, que aparentemente é o nome de um deus, diz respeito, no v. 15, ao vinho. Carvalho, fiel à sua estratégia de manter todos os nomes próprios, verte o nome por “licor de Iaco”, enquanto Yang Xianyi resolve expressar o sentido de maneira perifrástica, usando a expressão arcaica 宿醒 – *sù chéng*, próxima de “ressaca”, para evitar uma tradução direta do nome *laccho*. Percebemos que a solução de Carvalho não se sustenta sem custo, pois a sua tradução em português dispensa a ideia de *ut semper*, um elemento significativo que caracteriza Sileno, cujo

deleite com vinho e estado de embriaguez não são por casualidade, elemento que o tradutor chinês reproduz com uma expressão de cinco sílabas: 像经常那样 – *xiàng jīng cháng nà yàng*, “como sempre”.

Outro elemento que Carvalho não mantém na sua tradução é a palavra *timidis*, no v. 20. O emprego da palavra “tímidos”, conforme comenta Carvalho, no sentido etimológico, “já está um tanto distante da sensibilidade do leitor contemporâneo, por causa do sentido psicológico que o termo adquiriu.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 174) Acreditamos, no entanto, que este atributo é indispensável, pois o mesmo, apesar do sentido adquirido, justifica a participação de Egle, a Náidade que ajuda os rapazes a completar os truques para os quais eles são muito tímidos, ou, antes “medrosos” para fazer. A composição lexical 胆怯 – *dǎn qiè*, “falta de coragem”, representa suficientemente o sentido. Merece uma observação atenta um elemento acrescentado na tradução em chinês, a saber, a expressão 小鬼 – *xiǎo guǐ*, no final do v. 20, uma expressão que aparece pela primeira vez no *Shi ji*, em que *xiǎo guǐ* refere-se àqueles que estão na classe inferior como inferno. A expressão passa a servir, no registro popular do chinês moderno, de um apelido para as crianças, com a conotação de “crianças travessas”, assim como “moleques” em português. Nesta écloga, a idoneidade desta expressão justifica-se, por um lado, pelo termo *pueri*, no v. 14, que falta na tradução de Yang, e pelas brincadeiras que eles fazem a Sileno, implicando a travessura e a infantilidade dos dois.

Convém observar mais um exemplo em que o tradutor chinês demonstra uma solução diferente da dos tradutores ocidentais. No segundo hemistíquio do v. 24, *satis est potuisse videri*, Odorico Mendes verte-o por “é bastante me encontrardes”; Raimundo Carvalho, por “assim ser visto basta”, sendo ambos fiéis ao verbo *videri*. Já Yang Xianyi recorre a um outro verbo, 承认 – *chéng rèn*, “reconhecer” ou “admitir”, e transforma a frase em uma questão retórica, 承认你们能耐还不行 – *chéng rèn nǐ men néng nài hái bù xíng*, “ainda não basta reconhecer o que vocês são capazes de fazer?”, uma questão que segue imediatamente a do v. 23. Se Yang quisesse traduzir de maneira mais próxima do original, ele poderia optar por 被你们看见了还不行 – *bèi nǐ men kàn jiàn le hái bù xíng*, “não basta ser visto por vós”, ficando, assim,

confuso quem ou o que é visto. O emprego do verbo *chéng rèn*, do substantivo 能耐 – *néng nài*, “capacidade”, e a nova disposição do hemistíquio reforçam, cremos nós, a ideia original de que Sileno “admite a derrota” perante a capacidade dos rapazes e, ao mesmo tempo, aproveitam bem o recurso linguístico chinês para criar efeitos particulares que não poderiam ser criados por tradução literal.

v.v. 27 - 40

Cumprindo a promessa, Sileno começa a entoar o seu canto. Nos v.v. 27-30, o poeta desenha uma imagem alegre em que os faunos e as feras dançam, abalam-se, junto com as divindades como Apolo e Orfeu, nos montes Parnaso, Ródope e Ísmaro. Estes quatro versos, conforme afirma Carvalho, são um prólogo do canto de sileno, que se apresenta como o próprio canto e dança destas divindades. (VIRGÍLIO, 2005, p. 175) Por isso, o tradutor brasileiro procura fazer os versos “cantarem e dançarem também em português.” A tradução em chinês, por sua vez, não apresenta os mesmos efeitos rítmicos nas sílabas construídas, mas Yang recorre às expressões que acrescentam algo específico a esta imagem. Observemos a unidade lexical no final do v. 27, a saber, 俯仰 – *fǔ yǎng*, que, na verdade, é um par de antônimos, em que *fǔ* significa “de cabeça para baixo” enquanto *yǎng*, ao contrário, “de cabeça para cima”. O uso destes dois ideogramas em conjunto, modificado pelo sintagma 依着节奏 – *yī zhe jié zòu*, “ao ritmo”, cria uma imagem dinâmica de que os faunos e as feras estão balançando a cabeça, assim como Yang traduz para 把头乱晃 – *bǎ tóu luàn huǎng*, “balançar a cabeça à vontade”. Apesar da ausência do elemento “cabeça” no original, julgamos que a sua inclusão não prejudica nem distorce, mas, sim, facilita a visualização da cena.

O nome próprio da divindade Phoebo, no v. 29, mais uma vez, é vertido por 阿波罗 – *ā bō luó*, na tradução em chinês, e o nome Orphea, no v. 30, por 俄耳甫 – *é ěr fǔ*, uma tradução através da assimilação fonética. Os nomes dos montes presentes nos v.v. 29 e 30 são traduzidos para o chinês por meio de escolhas adequadas de ideograma. É digno de menção, porém, uma diferença no tratamento

lexical que pode causar ambiguidade. No v. 29, Yang escreve em chinês 巴拉苏山 – *bā lā sū shān*, “o monte Parnaso” no lugar de Parnasia. É uma prática comum de nomeação das montanhas em chinês adicionar o ideograma 山 – *shān* (monte, montanha), ou 峰 – *fēng* (pico) após o próprio nome, como, por exemplo, Alpes, em chinês 阿尔卑斯山 – *ā ěr bēi sī shān*, e Monte Everest, 珠穆朗玛峰 – *zhū mù lǎng mǎ fēng*. Dessa forma, a tradução em chinês do v. 30, em que não está incluído o morfema *shān* nos nomes 洛多贝 – *luò duō bèi*, “Ródope”, e 伊斯马鲁 – *yī sī mǎ lǔ*, “Ísmaro”, nomes desconhecidos pelo leitor chinês, pode implicar uma compreensão equivocada de que esses sejam nomes de personagens. Para fins de clareza, Yang providencia notas explicativas para o leitor, explicando que Rhodope e Ismarus são nomes das montanhas situadas na Trácia, habitadas por Orfeu.

À medida que o canto se entoa, o poeta leva-nos ao mito cosmogônico que, conforme apontado por Carvalho, é à moda epicúria a origem do universo, dos seres e das coisas. (VIRGÍLIO, 2005, p, 175) A influência no poeta da filosofia epicúria é também identificada por Yang¹¹⁰. A criação do universo, de fato, não é um tema desconhecido no âmbito literário chinês, como consta no romance intitulado 西游记 – *xī yóu jì* – “Jornada ao Oeste”, publicado no século XVI. Pelas escolhas lexicais do tradutor chinês que traduzam os conceitos neste trecho, Yang aproveita o máximo possível os recursos linguísticos que a tradição literária chinesa lhe concede. Vejamos a composição 冥冥洪荒 – *míng míng hóng huāng*, no v. 31, em que *míng míng*, expressão reduplicada, produz a imagem de “largura e profundidade incomensurável”, e em que *hóng huāng* refere-se à condição caótica e obscura nos momentos iniciais após a formação da Terra. Se a primeira expressão mantém, de maneira engenhosa, o sentido do original *magnum*, a discrepância entre a segunda e a palavra *inane* não poderia ser negligenciada. No entanto, deve-se reconhecer a validade da solução de Yang ao optar pelo conceito mais adequado à tradição da língua de chegada e de não se amarrar à ideia do original, pois tanto *inane* quanto *hóng huāng* põem em destaque

¹¹⁰ VIRGÍLIO, 2010, trad. de Yang Xianyi, p. 103, “诗里山神所歌唱的关于宇宙起源的一段可以说明诗人所受伊壁鸠鲁学派影响。” (“A origem do universo que o deus das montanhas canta implica a influência dos pensamentos epicursitas no poeta.” Tradução nossa.)

“o estado inicial” que exige a imaginação do leitor e, por coincidência, os dois são conceitos abstratos.

Chama a nossa atenção a expressão singular no v. 39, a saber, 一个一个 – *yī gè yī gè*. Para alterar um substantivo chinês do singular para o plural, não há regras definitivas para se acrescentar em morfemas, assim como no português e nas línguas românicas. A prática, em geral, é a adição do ideograma 们 – *men* após substantivo, assim como feito por Yang nos v. 27 (山神们 – *shān shén men*, “os Faunos”; 禽兽们 – *qín shòu men*, “as feras”), apesar da existência das circunstâncias atenuantes. No v. 39, porém, em vez do plural comum, Yang utiliza uma expressão reduplicada, *yī gè yī gè*, que, muitas vezes, indica “um por um”, “um atrás do outro”, “gradativo”, criando a noção de “fazer fila”. O uso desta expressão pode ser justificada pelo atributo *rara* e pelo verbo *errent*, traduzido pelo tradutor brasileiro por “animais/ vaga dispersos”. Como *errare* refere-se, no sentido original, ao passeio sem trilha, enquanto *rarus* dá a ideia de “ser espalhado”, a expressão *yī gè yī gè* é, de fato, transfigurada pelo tradutor de “um após o outro” para “um neste lugar, o outro naquele lugar”, enfatizando a cena dos animais vagueando de forma espalhada.

v.v. 41 - 60

O trecho a partir do v. 41 contém várias referências mitológicas. Convém ao tradutor encontrar o equilíbrio entre a economia verbal e a presença integral das referências, sem enfraquecer, ao mesmo tempo, o efeito estilístico da poesia virgiliana. Essas tarefas representam um desafio enorme, tanto para o tradutor brasileiro quanto para o tradutor chinês. Trata-se, como sempre, de tomada de decisões entre custos e benefícios. A estratégia de Carvalho, segundo seus comentários, é “radicalizar o processo enumerativo do original, usando de extrema concisão, mas mantendo integralmente as referências mitológicas.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 175) Comparado com a tradução em português, a tradução chinesa reserva sílabas suficientes que contêm aqueles elementos que o tradutor brasileiro resolve pôr em elipse. O tradutor chinês, sem dúvida, sabe que não seria suficiente só traduzir os versos sem explicar do que se

trata cada um dos mitos. Elabora, por isso, as notas explicativas, sempre que aparecer um nome próprio ou um nome metonímico. Não é de se espantar que a *Écloga VI* possua mais notas do que o resto das *éclogas*.

No v. 43 e no v. 44, o poeta faz menção ao desaparecimento de Hilas, personagem dos Argonautas. A concisão de Carvalho faz com que uma palavra crucial do v. 43, a saber, *relictum*, não seja mantida. A tradução de Yang, por sua vez, mantém o sentido do abandono acidental, mas desiste da evocação repetida de Hilas e dispõe o verso somente narrando 唤他回来 – *huàn tā huí lái*, “chamá-lo de volta”.

A disposição adaptada à língua chinesa nos v.v. 45 e 46 também merece uma observação atenta. Vasconcellos *et al.*, ao comentar a tradução de Odorico Mendes, elabora um nota sobre esses dois versos, explicando, de forma banal, que “Pasífe teria sido afortunada, se nunca tivesse havido gado no mundo.” (VIRGÍLIO, 2008, p. 124, n. 36) A tradução de Carvalho, que segue a ordem do original, não parece transmitir esses sentidos de forma suficiente. Já a tradução em chinês, *tā hái chàng pà xī zhǔn zěn yàng ài shàng nà xuě bái de gōng niú / yào shì méi yǒu nà shēng chù jiù hǎo le, wàn shì quán xiū*, “ele canta também sobre como Pasífae se apaixonou pelo touro nívio/se pelo menos não houvesse o gado. Tudo não ocorreria.” A redistribuição dos versos separa, com bom sucesso, o fato ocorrido no mito (Pasífae se apaixonou pelo touro) da hipótese desejosa (“nunca há gado”), ao custo do atributo *fortunatam*, que é transfigurado por “tudo (que será contado nos versos seguintes) não ocorreria”, resultado desejado que seria bem-vindo.

No v. 53, o nome da flor em que o touro se encosta, *hyacinthus*, é vertido intuitivamente pelo termo cognato “jacinto”. Curiosamente, em vez do equivalente 风信子 – *fēng xìn zi*, o nome da flor em chinês o que Yang Xianyi adota é 水仙花 – *shuǐ xiān huā*, “narciso”. Com efeito, ambas as flores têm a ver com mitos gregos, sendo a primeira decorrente do Jacinto, rapaz formoso, acidentalmente morto pelo disco de Apolo, e a segunda, do belo menino Narciso, que se apaixona por si mesmo ao olhar para sua imagem refletida na água. No v. 53, a narrativa mitológica refere-se a Pasífae e ao touro. Não há, portanto, indícios que comprovem alusão alguma ao mito com base no qual a flor de jacinto recebe seu nome. Se o tradutor chinês tem isso

em vista, então optar pelo nome equivocado da flor, de propósito ou não, não é tão intolerável como a leitura errada. Levando em conta a tradução em prosa, reparamos que a solução de Dang Sheng também deixa a precisão e generaliza o nome de “jacinto”, pondo só 花丛 - *huā cóng*, “arbusto da flor”, o que corrobora o consenso em favor da irrelevância do nome próprio entre os tradutores chineses.

No segundo hemistíquio do v. 55, no texto do original, Pasífae, ou a virgem infeliz, começa a sua reza, pedindo, em primeiro lugar, que as ninfas do Dictéu fechem o bosque. Convém destacar a tradução em chinês do v. 55, especialmente do segundo hemistíquio, que se verte por 她就这样祈祷 - *tā jiù zhè yàng qí dǎo*, “assim ela reza”. Em outras palavras, o tradutor assume o papel do narrador e troca o início da reza por um prólogo. Para fins de avaliação justa, o tradutor toma a liberdade de acrescentar esta parte, criando uma “divisória” em benefício da leitura, somente à custa da repetição das palavras *Claudite* e *Nymphae*, as quais aparecem também no v. 56, em que Yang mantém o sentido do original na tradução. O defeito, por outro lado, é que “a virgem infeliz”, no v. 52, é substituída pela segunda pessoa “tu”, usada na tradução 你在群山中游荡 - *nǐ zài qún shān zhōng yóu dàng*, “tu vagas em montes”, mas a mesma aparece no v. 55 como a terceira pessoa 她 - *tā*, uma incoerência lamentável.

v.v. 61 - 73

O v. 61 trata-se de uma referência concisa a Atalanta, que perdeu a corrida com Hipomene por ter sido distraída pela maçã de ouro, seguido pelos v.v. 62 e 63, em que se trata da morte da Faetonte e na tristeza de suas irmãs que se transformaram nos álamos. Carvalho mantém-se fiel ao seu princípio de preservação do nome das ninfas “Hespérides”, no v. 61, para representar a maçã de ouro. Já Yang opta pela sua tradução explicativa 黄金苹果 - *huáng jīn píng guǒ*, “maçã de ouro”, uma construção lexical menos frequente do que só 金苹果 - *jīn píng guǒ*. Comparada com o texto do original e a tradução em português, a tradução deste verso em chinês

possui uma informação que conclui a alusão de forma mais específica: 上当 – *shàng dàng*, no final do verso, significando “cair no truque”. Em outras palavras, a história não é só sobre a moça, e, sim, sobre como ela foi enganada pela maçã de ouro. No v. 62, o tradutor brasileiro segue o vocabulário do poeta ao traduzir *circundat*, uma estratégia aparentemente inspirada por Odorico Mendes. Sobre este verbo, Vasconcellos *et al.* comenta que “o que é narrado por Sileno se retrata aqui como se fosse uma ação praticada por ele”. (VIRGÍLIO, 2008, p. 125, n. 52) De fato, os verbos dentro dos v.v. 61 a 63, a saber, *canit*, *circundat* e *erigit*, têm como sujeito o próprio Sileno. É curioso ver que Carvalho observa tal sintaxe nos primeiros dois versos e recorre a um verbo intransitivo “surgir” para o terceiro, enquanto Yang, mais afastado ainda, troca o segundo verbo por 隱藏 – *yǐn cáng*, “esconder, ocultar”, uma solução empregada de forma relutante, que, acreditamos, tem por finalidade formar par rítmico com a sílaba *dàng* no verso anterior. Dessa forma, a leitura mais óbvia da tradução em chinês é “e [canta sobre] as irmãs de Faetonte [que] se escondem com musgos e cascas amargas”, como se fosse uma ação praticada voluntariamente, ao contrário do que é lido nas Metamorfoses.

O canto continua e chega à parte da apoteose de Galo, amigo do poeta mantuano. Galo divinizado vagueia às margens do rio Permesse e é guiado por uma das nove musas aos montes de Aônia. Chama-nos a atenção o epíteto utilizado pelo poeta ao se referir à musa: *una sororum*, “uma das irmãs”, no v. 65. Se o tradutor desejar manter a peculiaridade da expressão, ele pode optar pela literalidade ou pela paráfrase. Silva Ramos recorre à primeira estratégia e a traduz por “uma das irmãs”, o que, segundo comentários de Carvalho, leva o leitor a pensar que retrata uma das irmãs de Faetonte mencionadas no v. 62. (VIRGÍLIO, 2005, p. 176) Odorico Mendes, por sua vez, prefere a segunda opção e a traduz por “uma das nove”, uma referência indireta como a do original. Perante as soluções dos antecessores, Carvalho abre mão dessa expressão singular e posiciona-se na denotação: a musa, uma solução adotada também pelo tradutor chinês, que enfatiza “Uma musa” por iniciar o v. 65 com 一位 – *yī wèi*, “uma [pessoa]”.

No v. 72, ao comparar as traduções das duas línguas, percebe-se uma divergência óbvia na compreensão do verso no original. A tradução de Carvalho, “Graças a eles fez-se a floresta de Grínio”, adota um verbo no tempo passado do indicativo. Já a tradução de Yang, *Nǐ kě yǐ yòng tā qù gē cháng gé lì ēn sēn lín de qǐ yuán*, “tu podes, com ele, cantar a origem da floresta Grínio”. Os dois tradutores preferem inverter a ordem do passivo para o ativo, mas o primeiro traduz o verso por um fato, enquanto o segundo, por uma sugestão. O motivo pelo qual as traduções apresentam tal discrepância, julgamos, é a ambiguidade do verbo *dicatur*, no v. 72. Como nenhuma edição das *Bucólicas* nas referências ilustram as sílabas longas e breves nos versos, não é de se surpreender que há duas possibilidades: ou *dicatur* é *dīcō*, “dizer”, com *i* longa, no presente passivo do subjuntivo, ou *dicatur* vem de *dicō*, “dedicar”, com *i* breve, no presente passivo do indicativo. Para sair desta ambiguidade, teremos de recorrer à divisão dos pés conforme a métrica do hexâmetro.

His tibi | Gryne- | -i nemo- | -ris dī- | -catur o- | -rigo,
 - u u | - - | - u u | - - | - u u | - - | - u u | - -

Dessa forma, a representação exata das quantidades das vogais do verbo *dicatur* é *dīcātur*, “que seja dito”, do modo subjuntivo. Em outras palavras, Lino está sugerindo a Varo entoar cantos sobre a origem da floresta de Grínio, uma ação a ser praticada. A compreensão de Carvalho, pelo contrário, foi equivocada e por considerar a celebração de Grínio como uma ação já feita.

v.v. 74 - 81

Antes de concluir o canto, a atuação de Sileno entra em mais duas referências mitológicas que também constam nas *Metamorfoses*. No v. 74, tanto o tradutor brasileiro quanto o chinês usam a palavra “filha” que está em elipse no texto do original. Para o verbo *loquar*, na primeira pessoa, Carvalho prefere manter a forma

conjugada equivalente em português, enquanto Yang não se preocupa com a falta desse verbo na sua tradução. O termo *Dulichias*, no v. 76, se refere à ilha onde reina Ulisses, um fato reconhecido pelo tradutor chinês, que o dispõe nas notas explicativas, esclarecendo, no entanto, que “*Dulichium* é o nome de uma cidade”. Não importa, na verdade, como o tradutor chinês interpreta o termo. O que lhe importa é indicar que *Dulíquio*, um nome desconhecido pelo leitor chinês, é um nome metonímico e não um nome próprio. Dessa forma, Yang poderia acrescentar um ideograma, ou 島 – *dǎo*, “ilha”, ou 城 – *chéng*, “cidade”, a fim de evitar má interpretação.

Merece louvor para os dois tradutores a adaptação dos versos 78 - 81 à sua própria língua de chegada. Vejamos a sequência das interrogações indiretas no texto do original: ...*quas dapes...quae dona...quo curso...quibus alis...* Carvalho reproduz parte dessas interrogações, não sem alteração, como a tradução do v. 80 (“E para qual deserto a infeliz fugiu”). Quanto à adaptação em chinês, o tradutor corre mais longe, unificando todos os pronomes em um só (*rú hé*, “como”): *Tā yòu gē chāng rú hé* (如何) *tū liú sī gǎi biàn chéng niǎo de xíng tǐ*, “ele ainda conta (sobre) como Tereu toma a forma de pássaro”, no v. 78; *tā rú hé* (如何) *táo xiàng huāng yě*, “como ela fugiu ao deserto”, no v. 80; *nà bù xìng de nǚ zǐ yòu rú hé* (如何) *yòng chì bǎng fēi xiáng*, “e como aquela moça infeliz voa com as asas.”, no v. 81. Trata-se de uma solução, julgamos, efetiva para fins narrativos dos mitos.

Este último trecho revela a origem do canto e mostra a cena da noitecer em que os pastores recolhem as ovelhas. Quando se refere ao rio Eurotas, o tradutor chinês, diferentemente da estratégia usada com o nome *Dulíquio*, prefere acrescentar a palavra 河 – *hé*, “rio”, no v. 82, para oferecer esclarecimento. Em lugar da expressão *jussit ediscere*, a solução de Carvalho (“ensinar”) lembra-nos do v. 5 da *Écloga* I, em que Virgílio adota *doces* e Carvalho o traduz por “levas ecoar”, uma inversão estratégica curiosa, mas justificável. A mesma expressão é traduzida por Yang de forma literal: 叫...学会 – *jiào...xué huì*, “mandar...aprender”.

São dignas de comentários as duas traduções dos últimos dois versos, em termos de ganhos e perdas. De acordo com a sintaxe latina, o sujeito do verbo *iussit*,

no v. 86 é *Vesper*, e que os verbos *cogere* e *refere* são infinitivos complementares de *iussit*. Em outras palavras, é *Vesper* quem pediu aos pastores para recolher as ovelhas e contar seu número. A tradução de Carvalho obedece à ordem do original e tem sucesso em reproduzir tal proposta, mas com omissão de *numerusque referre*. A tradução em chinês, por sua vez, transpõe o sujeito para um pronome da terceira pessoa: 他 – *tā*, no v. 85, o que tende a levar o leitor a considerar que é Sileno, ao qual o pronome *tā* no v. 85 se refere, que ordena ação no v. 85.

O tratamento do sintagma em ablativo *invito Olympo* também é divergente entre as traduções. Odorico Mendes o verte por “apesar do Olimpo“, seguido por Carvalho, cuja solução é “a despeito do Olimpo”. A tradução em chinês parece enfatizar o atributo *invito*, “relutante”, e recorre a um adjetivo que descreve humor: 怅恨 – *chàng hèn*, “melancólico”. Em seguida, o nome *Olympo* é vertido pela denotação 天空 – *tiān kōng*, “céu”. Não é absurdo supor que Dang Sheng, ao verter esta écloga em verso chinês, adota a mesma ênfase do tradutor-poeta e constrói a expressão 满脸愁容的天空 – *mǎn miàn chóu róng de yè kōng*, “céu noturno cheio de tristeza no rosto”, personificando, assim, o que “Olimpo” denota.

4.7 Écloga VII

v. 1 - 5

O poeta marca o início desta écloga com a presença de Dáfnis que, conforme visto antes, é o fundador do gênero bucólico, divinizado pelos pastores na *Écloga V*. Junto com Dáfnis, na cena está a azinheira debaixo da qual o personagem está sentado, num local ameno, pronto para iniciar o canto pastoril. O poeta introduz, em seguida, dois pastores-poetas, Córidon e Tírsis, ambos jovens árcades, competentes na arte do canto. A palavra no início, **Forte**, é típica para iniciar uma narração, que se traduz geralmente por “era uma vez” em português e 从前 – *cóng qián* em chinês. A solução tradutória de Carvalho, “um dia”, encaixa-se também no âmbito dessa interpretação comum. Já no verso em chinês, o tradutor opta por uma construção correlativa que indica tanto a simultaneidade quanto a coincidência entre a aparecimento de Dáfnis e a chegada dos pastores: 才...恰好...也... – *cái...qià hǎo... yě...*, “mal...por coincidência...também...”, isso nos v.v.. 1-2 (“Mal Dáfnis se senta na azinheira, por coincidência, Córidon e Tírsis chegam, cada um levando seu rebanho”). Pela tradução de Forte por 恰好 – *qià hǎo*, em vez do início da narração tradicional, Yang acrescenta, na cena, certa dramaticidade que o texto do original não apresenta. A escolha lexical do tradutor chinês, por sua vez, vertendo **argutos** por 萧萧 – *xiāo xiāo*, representa a relutância em abrir mão da tradição literária chinesa, pois a composição reduplicada *xiāo xiāo* é um termo onomatopeico, justamente para o ruído geralmente feito pelo vento. Um dos versos mais famosos que adotam a onomatopeia é 易水歌 – *Yì Shuǐ Gē*, ou “o canto do rio Yi”, entoado por Jing Ke (? - 227 a.C.), um guerreiro valente, na partida para sua missão suicida de assassinar o rei do estado Qin:

风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。¹¹¹

Fēng xiāo xiāo xī yì shuǐ hán, zhuàng shì yī qù xī bù fù huán.

¹¹¹ “Ó vento raivoso, ó rio gélido, despeço-me eu, um valente, jamais eu retorno.” Tradução nossa.

Há um outro verso que consta de um poema de Du Fu (712-770), intitulado 登高 – *Dēng Gāo*, “subir ao terreno elevado”.

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。¹¹²
Wú biān luò mù xiāo xiāo xià, bù jìn cháng jiāng gǔn gǔn lái.

No primeiro caso, 萧萧 – *xiāo xiāo* diz respeito apenas ao barulho do vento. Já no segundo caso, o termo já indica o ruído das árvores movimentadas pelo vento, de tal maneira que as folhas caem. Voltando à presente écloga, no texto original, a palavra **argutos** aparentemente é de uso figurativo, personificando a árvore que canta ao movimento da brisa, enquanto o uso do termo *xiāo xiāo* por Yang Xianyi, na tradução do verso, embora não mantenha a personificação, relembra, se é que não alude a ela, aqueles poemas chineses e as imagens sonoras que o termo desenha.

Enquanto Carvalho mantém o quiasmo original *Corydon, Thyrsis/Thyrsis, Corydon*, a disposição dos nomes próprios não preocupa o tradutor chinês, que, por causa da economia verbal, verte os nomes próprios no v. 3 por 后者 – *hòu zhě* e 前者 – *qián zhě*, equivalentes de *hic* e *ille*, em latim, e “o posterior” e “o anterior” em português, uma solução já empregada no v. 57 da *Écloga IV*.

v.v. 6 - 20

Partindo do prólogo, o pastor-poeta entra na narração do encontro com Dáfnis e do convite que ele faz para juntarem-se sob a sombra. O verbo **defendo** no v. 6 merece uma observação em particular. Odorico Mendes escolhe um verbo que, de acordo com Vasconcellos *et al.*, “é uma construção pouco usual: acautelar, com o sentido de prevenir, evitar” (VIRGÍLIO, 2008, p. 143), invertendo assim o objeto do verbo (de “a árvore” para “o frio”). Carvalho, por sua vez, mantém o elemento morfológico do verbo e opta pelo “defendo” em português, a fim de preservar o

¹¹² “Folha caindo ao sabor do vento, infinita; água correndo à deriva do rio, extrema.” tradução nossa.

esquema sonoro. A composição lexical do tradutor chinês, 培护 - *péi hù*, por sinal, é pouco frequente. Trata-se de dois verbos, sendo *péi*, “cultivar, nutrir”, e *hù*, “proteger, defender”. Comparado com os verbos mais banais em chinês: 保护 - *bǎo hù*, “proteger”, ou 保卫 - *bǎo wèi*, “defender”, por exemplo, estes parecem referir-se aos defendidos que podem sofrer danos físicos e concretos, como na construção “proteger uma pessoa de um ataque” ou “defender a cidade de uma invasão”. Já na cena bucólica, o ato de “defender” uma árvore do tempo gélido, de fato, faz parte do cultivo da planta a fim de fazê-la crescer e amadurecer, um trabalho agrícola, o que justifica esta construção lexical.

A disposição em chinês no v. 10 apresenta uma característica recorrente da tradução de Yang: confusão do sujeito. Notamos o sintagma *ipse caper* no primeiro hemistíquio e o pronome *ego* no segundo, que servem respectivamente de sujeito da frase em que cada um está. A tradução do Carvalho, apesar da omissão do pronome “eu”, reproduz a ideia gramatical com “veja”, com pouca dificuldade. A tradução em chinês, no entanto, é, *wǒ de lǐng duì de shān yáng zǒu kāi le, tái tóu kàn jiàn dá fú ní*, “o meu bode dirigente se afastou, levantou a cabeça e viu Dáfnis”. Os verbos, em chinês, conforme analisado antes, não manifestam as categorias gramaticais pela flexão e, por isso, o texto não seria, necessariamente, “levantou e viu” na tradução explicativa, mas é exatamente esse fato, junto com a falta do pronome *wǒ*, “eu”, no segundo hemistíquio, que acarretam uma ambiguidade, levando o leitor a pensar que “foi o bode que encontrou Dáfnis” e não o “eu”. Se os traços gramaticais desencadeiam tal confusão, o ato inventado por Yang, 抬头 - *tái tóu*, “levantar a cabeça”, apenas a intensifica, pois é natural um bode se alimentando com a cabeça para baixo e que depois “levanta a cabeça” quando repara em Dáfnis.

Há dois elementos semânticos no v. 9 que os dois tradutores abordam de forma distinta, a saber, *caper* e *haedi*, que significam “bode” e “cabrito”. É curioso como cada um adota uma solução contrária às estratégias nas demais éclogas. Carvalho, que prefere manter todos os elementos naturais do canto pastoril, acaba resumindo os dois tipos em um termo simplificado, “gado”, enquanto o tradutor

chinês, que não distingue o tamanho e a espécie do gado, verte fielmente por 公羊 – *gōng yáng*, “bode” e 小羊 – *xiǎo yáng*, “cabrito”. No caso do tradutor chinês, julgamos, nesta écloga, que essa solução é consistente, já que, no v. 3, o tradutor opta pela diferenciação 绵羊 – *mián yáng*, “ovelha” e 山羊 – *shān yáng*, “cabra”.

v.v. 21 - 28

Raimundo Carvalho, ao comentar sobre a sua tradução neste trecho, alinha-se com Paul Valéry e reconhece a sua preferência em manter “o mesmo andamento do original” no v. 21, em que *Nymphae...Libethrides...* é vertido por “Ninfas...ó Libétrides”, em vez de “Ninfas Libétrides”, como foi feito por Silva Ramos. (VIRGÍLIO, 2005, p. 178) A mesma estratégia é mantida nos v.v. 25 e 26, em que “pastores” e “Árcades” são separados em versos diferentes, assim como no original. Segundo Carvalho, “Árcades se liga gramaticalmente a *pastores* e [...] está bem posto, próximo a *poeta*, e não seria preciso, na tradução, ligar os dois termos”. (ibid.) Nesse aspecto, o tradutor chinês posiciona-se segundo o índole da língua de chegada e abre mão das disposições do original, construindo sintagmas como 利贝塞隆城的神女们 – *Lì bèi sāi lóng chéng de shén nǚ men*, “as deusas de Libétrum”, similarmente ao de Silva Ramos, “os pastores de Arcádia”.

O segundo hemistíquio do v. 23, seguido pelo v. 24, *si non possumus omnes/hic arguta sacra pendeat fistula pinu*, conforme comentado por Edwards (1825, p. 91), que o verte para o inglês por “if we cannot all”, refere-se a um provérbio que significa “if I cannot attain to that degree of excellence, I will relinquish music entirely.” A inconsistência de Carvalho é recorrente ao traduzir esta parte: no v. 21, ele verte *noster amor* por “amores meus”, trocando o pronome do plural para o singular, uma solução com vários precedentes na tradução da poesia, enquanto, no v. 23, Carvalho mantém o plural do pronome, de *possumus* para “podemos”. O tradutor chinês, por sua vez, não delibera sobre a alteração dos pronomes. Vale a pena mencionar que, no v. 24, Carvalho altera o sujeito do verbo *pendere*, que, no texto original, é um verbo intransitivo, que indica o posicionamento

da flauta. A tradução em português, por um lado, usa este verbo de tal forma que o próprio pastor-poeta colorará a flauta no pinheiro. A tradução em chinês, por outro lado, dispõe de uma construção verbal, 把...挂在 - *bǎ...guà zài*, com a mesma função de um verbo transitivo, como “suspender”, por exemplo. Neste caso, o pastor-poeta pede que as ninfas realizem o ato de suspender a flauta.

v.v. 29 - 36

Percebe-se, nos v.v. 29 e 30, que nenhum dos dois tradutores resolve manter a ordem do texto do original em que os nomes e atributos são dispostos, de maneira que impossibilitam tal estratégia. Ambos repõem Delia no início, juntam Micon com parvos e o recolocam no primeiro verso, enquanto postergam a menção das ofertas.

No v. 29, em vez de tomar *parvus* como um atributo simples de Micon, o tradutor chinês emprega uma construção com oração concessiva: 弥康年纪虽然还小 - *mí kāng nián jì suī rán hái xiǎo*, “embora Micon ainda tenha uma idade pequena”, como se estivesse insinuando que, para um rapaz jovem como Micon, não é comum conseguir ofertar sacrifícios de tamanho valor. Quanto às ofertas, Yang dispõe os termos segundo a ordem típica em que os atributos aparecem: 有毛的野猪头 - *yǒu máo de yě zhū tóu*, literalmente “peludo javali cabeça”, e 多枝的老鹿角 - *duō zhī de lǎo lù jiǎo*, “ramoso velho cervo corno”, reproduzindo todas as informações que “javalí cerdoso” e “chifres de cervo”, reduções feitas pelo tradutor brasileiro, não reproduzem.

No v. 32, o verbo *stabis*, conjugado no tempo futuro, na segunda pessoa, denota o sujeito deste verbo, tu, ou seja, Délia, à qual o pastor Córídon se dirige no seu canto. Conforme a ordem sintática chinesa, o sujeito se localiza no v. 31, em que Yang dispõe o ideograma 神 - *shén*, um termo genérico para “deus”, em vez do pronome 你 - *nǐ*, que o tradutor chinês utiliza no v. 22 para tratar a ninfa, e de um termo como 女神 - *nǚ shén*, que alude ao tratamento no v. 29. Essa solução naturalmente impossibilita a associação entre o *shén* no v. 31 e a 狄利亚 - *Dí lì yǎ*, “Délia” no v. 29, e leva o leitor a considerar por engano que esse *shén* se refere à

estátua de qualquer um dos deuses romanos. O uso da expressão idiomática chinesa no final do v. 32, 玉立亭亭 - *yù lì tíng tíng*, cuja ordem alternativa mais frequente é 亭亭玉立 - *tíng tíng yù lì* (e é adotada por Dang na tradução em prosa), mereceria elogio se não fosse pelo prejuízo que a ambiguidade de *shén* implica, pois a locução idiomática se refere à forma corporal esbelta de uma moça crescida. A mesma locução seria uma referência à forma agradável da estátua em mármore de Délia. Porém, o genérico *shén*, sem conotação feminina, acaba tornando questionável o uso da expressão feminina.

v.v. 37 - 44

Vasconcellos *et al.* (VIRGÍLIO, 2008, p. 146) observam, segundo os comentadores de Virgílio, que o emprego do adjetivo latino *Nerine*, no v. 37, é raro entre os poetas latinos e que tal forma é única e foi empregada apenas por Virgílio nesta bucólica. Vasconcellos *et al.* ainda relembram que, n’*Os Lusíadas*, Camões faz uso apenas da forma “Nereida”. No entanto, Odorico Mendes, (seguido por Raimundo Carvalho), recorre à palavra “Nerina”, um adjetivo também incomum em português, mantendo, assim, a singularidade do original. (Ibid.) “Leonel da Costa,” continuam Vasconcellos *et al.*, “abre mão do adjetivo e opta por uma tradução mais explicativa: filha de Nereu” (ibid.). A solução explicativa também é adotada pelo tradutor chinês, que verte o adjetivo por 海神的女儿 - *hǎi shén de nǚ ér*, “filha do Deus do mar”, indo mais longe com o epíteto genérico de Nereu.

Nas notas explicativas da tradução em inglês, Edwards assim apresenta esta personagem (1825, p. 93):

Galatea was a most beautiful sea-nymph, the daughter of Nereus, by his sister and wife Doris, hence the appellation “Nerine”. She was greatly beloved by Polyphemus, the Sicilian shepherd, and her beauty is much celebrated by the poets. Corydon speaks not here in earnest of the Nereid Galatea, but of his own fair sweetheart under his borrowed name.¹¹³

¹¹³ “Galateia foi a ninfa marinha mais bela, a filha de Nereu e Doris, sua irmã e esposa, e, portanto, adota-se a apelação de “Nerina”. Ela foi ardentemente amada por Polifemo, o pastor siciliano, e sua beleza é muito celebrada pelos poetas. Córidon fala aqui não referindo-se a Galateia Nereida, mas à sua própria linda amante com o mesmo

A noção de que a Galateia nesta écloga não é a personagem mitológica e, sim, uma amiga ou amante de Córidon, é sustentada por Sérvio, que comenta (*Comm. in Verg.* VII, 37, apud Hasegawa, 2011, p. 238-239) “*NERINE GALATEA amica Corydonis nobilis. Et hoc dicit: o amica, quae talis es, qualis fuit Galatea nympa*”. Hasegawa, por sua vez, não acredita nessa opinião, justificando-se pela tradição no gênero bucólico que também enquadra os mitos sobre a Galateia, filha de Nereu (HASEGAWA, 2011, p. 238-239). Independentemente do partido que se toma, o que há, sem dúvida, é a ambiguidade implicada pelo termo Nerine, uma ambiguidade identificada por Raimundo Carvalho como um efeito poético: “Finalmente, absorvendo a lição de Virgílio, [...] consegui acomodar o epíteto Nerina no final da sequência (v. 40), criando, assim, uma ênfase, e ao mesmo tempo, mantendo a ambiguidade ‘humano-divina’ de Galateia.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 179).

v. 45 - 52

No v. 45, o segundo hemistíquio dispõe de um sintagma comparativo, que é vertido de maneira adequada pelo tradutor brasileiro. Já Yang prefere romper com o literalismo indiscriminado para que possa fazer o melhor uso dos recursos literários da língua de chegada. Ao traduzir *somno mollior herba* por 溫柔如梦的草岸 – *wēn róu rú mèng de cǎo àn*, “a margem gramada carinhosa como sonho”, o tradutor chinês renuncia ao sentido de comparação entre a relva e o sono, mas reproduz com competência a suavidade natural com uma construção lexical de quatro ideogramas “XX *rú X*” da língua chinesa, atribuindo-lhe uma característica idiomática. Levantamos, em seguida, alguns exemplos de expressão idiomática com a mesma estrutura: 胆小如鼠 – *dǎn xiǎo rú shǔ*, “tímido como rato”; 心急如焚 – *xīn jí rú fén*, “ansioso como (se estivesse sendo) queimado”; e 暴跳如雷 – *bào tiào rú léi*, “furioso como travão”, etc.

---

nome emprestado.” Tradução nossa.

No verso seguinte, o tradutor chinês adota uma solução semelhante. Vejamos o sentido da sua tradução: *lǜ sè de yang méi shù zhī chū le suǐ yǐng bān bān*, “o medronheiro verde tece a sombra em pedaços”. À primeira vista, o pronome de tratamento no texto original **VOS** está ausente na tradução em chinês. A necessidade deste pronome no texto latino deve-se ao uso de “fontes” e “relva” no vocativo, no v. 45. E, pela conjugação da terceira pessoa, **tegit**, no v. 46, estamos seguros de que **VOS** não se refere ao **arbutus** (é óbvia a reposição do sujeito na tradução de Carvalho, que considera **VOS** como “as fontes, a relva e o medronho” em conjunto). Como na língua chinesa não se indica a função do caso vocativo de forma morfológica, mas, sim, por acréscimo lexical, dever-se-ia acrescentar uma interjeição como 啊 – *a*, no v. 26, ou 噢 – *o*. Na ausência dessas interjeições, é aceitável a leitura de que o poeta está apenas fazendo descrição da natureza. Sem o pronome **VOS**, a alteração do verbo do **tegit**, “cobrir, proteger”, para 织 – *zhī*, “tecer”, um verbo de uso figurativo, não se julga mais estranha, especialmente quando o tradutor dispõe de complemento do verbo, construindo mais uma expressão idiomática, 碎影斑斑 – *suǐ yǐng bān bān*, “sombras quebradas em pedaços por manchas”. A construção idiomática neste verso é sustentada por Edwards (1825, p. 91), que comenta, na nota 46: “Here the most elegante use, by a Greek idiom, the nominative for the vocative, ‘and the green arbute-tree which covers you with its scanty shade’.”

v. 53 - 60

Ao comentar a tradução dos v.v. 53 e 54 de Odorico Mendes, Vasconcellos *et al.* chamam atenção à oposição entre as árvores e os frutos. “Estes dois versos descrevem uma oposição entre o que está no alto (os zimbros e as castanheiras), e o que está no chão (os frutos). No original, esta oposição é reforçada pelo emprego de dois verbos antitéticos: *stare* (estar de pé) e *iacere* (estar deitado, jazer).” (VIRGÍLIO, 2008, p. 148) A força desta oposição é mantida por Carvalho, que adota os verbos “crescem” e “caem” na sua tradução. Já a tradução de Yang, na qual os verbos

utilizados são 有 – *yǒu*, “haver” e 落下 – *luò xià*, “cair”, não recria o mesmo efeito de oposição.

vv. 61 - 70

Os v.v. 61-68 tratam da última troca de cantos entre Córidon e Tírsis, em que os dois pastores-poetas evocam de maneira alternada os nomes de plantas, de deuses e de personagens. Carvalho, segundo seus próprios comentários (VIRGÍLIO, 2005, p. 179), segue os vestígios de Odorico Mendes e traduz, em primeiro lugar, no v. 61, o adjetivo em superlativo **gratissima** pelo verbo “ama”. A preferência do mesmo verbo é compartilhada pelo tradutor chinês, que opta pelo verbo 爱 – *ài*, “amar”, pelo qual se forma o verbo 最爱 – *zuì ài*, “amar o mais”, uma composição lexical que mantém o grau superlativo. Em comparação com o texto em latim e a tradução em português, em que o verbo “amar” aparece apenas uma única vez, o tradutor chinês não segue a elipse verbal e apresenta o verbo em todos os hemistíquios, exceto o segundo, em que Yang cria a estrutura 以...为贵 – *yǐ...wéi guì*, “ter estima por”, para formar par rimado com *guì*, no v. 62. Na segunda quadra, Tírsis, ao responder ao adversário, tece uma estrutura simétrica dos versos e tradutores em análise seguem os mesmos passos. O adjetivo, desta vez, é **pulcherrima**, também em superlativo, omitido mais uma vez aqui pelo tradutor brasileiro e mantido pelo tradutor chinês, que adota uma composição lexical simples: 最美 – *zuì měi*, “o mas belo”.

4.8 Écloga VIII

v.v. 1 - 5

Tendo em vista que o substantivo em caso acusativo, **musam**, no v. 1 do original latino, está seguido por duas orações relativas, o tradutor é motivado a localizar o verbo para o qual esse substantivo serve como objeto. Pelo verbo **dicemus**, no v. 5, que dirige o sintagma **Damonis musam et Alphesiboei**, não é à toa supormos que o mesmo verbo esteja em elipse no v. 1, pois o mesmo sintagma também localiza-se nele, e a sua repetição, proposital ou não, merece um tratamento atento ao se traduzir este trecho. A repetição refere-se à canção e aos nomes dos pastores-poetas que entrariam no duelo de canção nesta écloga. Raimundo Carvalho nota a importância deste detalhe e, seguindo o mesmo procedimento de Odorico Mendes, empenha-se em reproduzir a reiteração na tradução em português, fazendo recorrente o trecho “a canção de Alfesibeu e Dámon”. Enquanto isso, o tradutor brasileiro não se fixa nas orações relativas dirigidas por **quos**, no v. 2, e **quorum**, no v. 3, censurando as soluções de Silva Ramos em que se usam ligações sintáticas, “destruindo o encanto musical cujo efeito sob a natureza é o assunto destes versos” (VIRGÍLIO, 2005, p. 181). A tradução de Yang Xianyi manifesta também a obediência à ordem original e ao paralelismo que Carvalho comenta. No entanto, é necessário apontarmos de forma atenta os trechos em que o tradutor chinês aparentemente se afasta do desenho original mas que, de fato, acabam por ser soluções engenhosas. O verbo latino **dicemus**, em primeiro lugar, aparece na tradução de Yang como 我们就谈谈 – *ràng wǒ men jiù tán tán*, no v. 5, que significa “então, vamos falar sobre...”, em que 谈谈 – *tán tán* refere-se a “falar sobre”, 就 – *jiù*, “então”, 我们 – *wǒ men*, “nós”, e mais importante, *ràng*, “deixar, permitir”. Em outras palavras, Yang requer seis sílabas para expressar o verbo **dicemus** indicam, inviabilizando a colocação deste verbo no v. 1, apesar de que a sintaxe comum do chinês requeira a ordem “sujeito+verbo+objeto”. Em resposta a

isso, Yang desfaz a relação entre o verbo *dicemus* no v. 5 e *musam* no v. 1 e acaba por dispor os primeiros quatro versos como frases independentes. No v.1, as últimas três sílabas são 唱得好 – *chàng dé hǎo*, “cantar bem”, que insinua “tão bem que”, o mesmo efeito de uma oração adverbial consecutiva em português. Segundo, o substantivo *musam*, traduzido por Carvalho como “canção”, não se encontra omitido pelo mesmo esquema na tradução chinesa, uma vez que Yang, ao dispor *chàng dé hǎo* no v. 1, não explicita o conceito 歌 – *gē*, “canção” e o objeto no v. 5 é 比赛 – *bǐ sài*, “concorrência, competição”, a denotação da palavra *certantis*, no v. 3. A repetição aqui, de fato é a da composição lexical 唱歌比赛 – *chàng gē bǐ sài*, “competição de cantar”, no v. 3. Deste modo, o tradutor já estabelece uma conexão conceitual entre a disputa e o canto, o tema principal desta écloga.

v.v. 6 - 13

Neste trecho, o poeta não procede ao início da disputa de canto entre os pastores e, pelo contrário, entra em um monólogo em homenagem a uma pessoa cujo nome não está elucidado nos versos. Virgílio trata esta figura misteriosa com o pronome da segunda pessoa, como se estivessem dialogando. Tanto Carvalho quanto Yang, ao traduzir este trecho, optam pelos comentadores, que referem esse Tu a Polião, uma vez que esta écloga foi escrita “no momento em que Polião voltava da Ilíria a Roma para celebrar seu triunfo sobre os ‘Parthini’”. (MENDES, 1985, p. 280, nota 5) De qualquer forma, a identificação de Tu não parece atrapalhar os tradutores investigados neste trabalho, uma vez que os dois mantêm a identidade implícita, traduzindo apenas pelo equivalente de cada língua de chegada. Além disso, os dois vertem o pronome Tu, que está em vocativo no texto original, por meio do apelativo. O tradutor chinês, em particular, acrescenta uma conjunção adversativa 但是 – *dàn shì*, “mas, porém”, seguida por um outro advérbio adversativo, 却 – *què*, “pelo contrário”. Desta maneira, separa-se o discurso dedicado a Polião daquela narração anterior em que o poeta estabelece o *locus amoenus* para o canto pastoril, atribuindo ao verso suavidade transicional que a tradução brasileira atinge sem tal conjunção.

As duas interrogações feitas pelo poeta a Polião, nos v.v. 8-10, apresentam características diferentes nos dois idiomas ao se tecerem as expressões para elas. Em primeiro lugar, o trecho *erit umquam / ille dies*, “haverá algum dia?” permanece na tradução em português, mas é vertido em chinês por 什么时候 – *shén me shí hòu*, literalmente “(em) que momento?”, ou o advérbio interrogativo “quando?”. De fato, não seria difícil para o tradutor chinês encontrar uma expressão mais sucinta do que a tal solução coloquial. Uma das formas literárias chinesas de “quando?” é 何时 – *hé shí*, e, nos casos mais específicos, 何日 – *hé rì* “em que dia?”, 何月 – *hé yuè*, “em que mês?”, 何年 – *hé nián*, “em que ano?”. Essa forma literária é adotada por Dang Sheng, que a verte por 何日方准 – *hé rì fāng zhǔn*, “é em que dia é que se permite?”. Em segundo lugar, a outra interrogação percorre o v. 9 e o v. 10, em que o “coturno de Sófocles” é a comparação das tragédias escritas por Polião. O tradutor brasileiro mantém a estrutura da interrogação. No entanto, o atributo às obras de Polião é de tal magnitude que o tradutor chinês teria de quebrá-la em duas partes, tornando cada um verso uma frase independente, uma solução recorrente nesta écloga. Ele traduz o v. 9 por *Shén me shí hòu néng bǎ nǐ de shī míng chuán dào quán shì jiè qù?*, “Quando poderei passar a tua fama poética ao mundo inteiro?”, finalizando a pergunta, e depois *zhǐ yǒu nǐ de zuò pǐn néng bǐ dé shàng suǒ fú kè lǐ sī de bēi jù*, “apenas tuas obras merecem ser comparadas com as tragédias de Sófocles.” Em terceiro lugar, o tradutor chinês verte “coturno” pela simbolização: 悲剧 – *bēi jù*, “tragédia”, o gênero poético em que o dramaturgo grego ganhou sua fama eterna. Por mais que um tradutor ocidental oponha o apagamento da significação poética dos objetos, é uma escolha mais sábia ao se traduzir em chinês, revelando-se a essência, em vez de forçar um símbolo cultural em algo que não se encontra na tradição ou no cânone literário.

v.v. 14 - 25

Ao iniciar o canto de Dámon, o poeta, como sempre, cria um “local ameno”, em que a sombra da noite desaparece e em que o orvalho na tenra relva é agradável ao

gado. E, conforme observado antes, o pastor assume uma posição baixa que simboliza a humildade do gênero bucólico, assim como o verbo do v. 1 da *Écloga* I, *recubans*, “reclinado”, e *consedimus*, “sentados”, no v. 55 da *Écloga* III. No v. 16, o verbo *incumbens* indica tal posição, traduzida por 倚 – yǐ em chinês, um ideograma apropriado ao sentido de “reclinar-se”, enquanto o tradutor brasileiro abre mão, lamentavelmente, deste verbo importante na sua tradução e opta apenas pela preposição “com”.

A estratégia do tradutor brasileiro de procurar, sempre que o possa, manter os nomes próprios das divindades e dos personagens está diante de um obstáculo estabelecido pela diferença entre a religião pagã e o cristianismo: a conotação negativa do nome “Lúcifer”. É a partir desse tipo de problema que se pode observar a necessidade da autoridade convencional para facilitar a tomada de decisão. No final, Carvalho cede ao seu próprio princípio, independentemente do efeito que o literalismo possa causar, uma vez que Silva Ramos, Odorico Mendes e Paul Valéry, todos os antecessores que Carvalho emula, mantêm o nome nas suas traduções. Já na tradução em chinês, é prática típica de Yang recorrer aos termos genérico para uma figura divina, sempre que tal figura não seja conhecida por um nome familiar aos leitores chineses. A mesma solução está no v. 17, em que *Lucifer* é vertido por 启明星 – qǐ míng xīng, “a estrela da alvorada”. No final do mesmo verso, percebemos que o tradutor chinês não resiste à tentação de empregar uma expressão idiomática, 吉日良辰 – jí rì liáng chén, cuja ordem alternativa é 良辰吉日 – liáng chén jí rì, literalmente “hora bela e dia auspicioso”, uma justaposição de dois conceitos temporais propícios para atividades comemorativas, o que a expressão *diem alnum* indica.

No início do canto de Dámon, o poeta adota um participio passivo perfeito, *deceptus*, para qualificar o pastor, seguido pelo sintagma do ablativo de agente indigno amore e o do genitivo coniugis Nysae. Ao traduzir para o português, Carvalho mantém a estrutura passiva do verso. Entretanto, o tradutor chinês desfaz esta estrutura e reorganiza a introdução do “amor indigno” e do “amante infiel”.

Começando com 我 – wǒ, o pronome da primeira pessoa, o verso em chinês narra uma experiência miserável da vida amorosa que o “eu” sofreu: *wǒ ài shàng le nī shā, dàn tā qī piàn wǒ, duì wǒ bù zhēn*, “eu me apaixonei por Nisa, mas ela me engana, é infiel a mim”, uma solução que não só preserva o sentido do verso original, mas também evita a estrutura passiva pouco natural em chinês. Notamos a repetição do pronome da primeira pessoa 我 – wǒ, no início dos v.v. 18-20, em correspondência com os verbos **queror** e **profeci**, além do **deceptus**, que é dirigido pela cópula elíptica **sum**, todos conjugados em primeira pessoa, uma flexão verbal que não é aplicável aos verbos chineses. Portanto, é pertinente, ou melhor dizendo, é a opção única para o tradutor chinês providenciar esses pronomes “eu”, uma vez que todos assumem o papel do sujeito.

O v. 21, podemos notar, é como um refrão do canto que aparece dez vezes no canto de Dámon. A tradução de Carvalho focaliza principalmente na reprodução do efeito de aliteração em **Maenalios Mecum, Mea**. A escolha lexical do verbo “modula” é, por certo, parte da deliberação, já que o tradutor brasileiro compara-a com a de Silva Ramos, que verte **incipie** por “canta”, uma solução que, segundo Carvalho, “contém a impropriedade de sugerir à flauta algo que ela não pode fazer.” (VIRGÍLIO, 2005, p.182) O tradutor chinês, por sua vez, opta pela literalidade do verbo **incipie**, vertendo-o por 开始 – *kāi shǐ*, “começar”, seguido pela interjeição 吧 – *ba*, indicando o mesmo modo do imperativo latino. É importante também notar que a tradução chinesa apresenta algo que não consta na solução do tradutor brasileiro: **mecum**, que é vertido em chinês por 和我 – *hé wǒ*, “comigo”. Pela reprodução bem-sucedida da aliteração “Modula, Minha...Ménalo”, é justificável renunciar-se a tal expressão, uma estratégia adotada por Odorico Mendes e Paul Valéry.

As primeiras duas palavras do v. 23, pela sintaxe latina, fazem parte da frase que se inicia no v. 22. Ao alocar **semper habet** no v. 23, o poeta cria uma sequência sonora “spspp” que requer deliberações atentas dos tradutores. Ao traduzir estes dois versos, Carvalho, como visto, mantém o “sempre” no primeiro lugar do v. 23, reproduzindo o efeito sonoro com a repetição do advérbio “spr-spr” em que ressoa a sílaba “e”. A reprodução deste efeito sonoro não se apresenta na tradução em chinês.

A repetição de **semper**, nas mãos de Yang, é dividida em 常 – *cháng*, no v. 22 e 经 常 – *jīng cháng*, no v. 23, ambos com o sentido de “amiúde”, e, portanto, não se encontra no mesmo verso como no texto original. Porém, identificamos as estratégias recorrentes do tradutor chinês. No v. 22, o tradutor acrescenta o ideograma 山 – *shān*, “montanha”, com o objetivo de esclarecer o nome **Maenalus**. Em seguida, encontramos a expressão 萧萧 – *xiāo xiāo*, no v. 1 da *écloga* VII, uma expressão que se refere ao ruído do movimento das folhas à brisa, em correspondência com o *loquentis*.

A solução de Yang para traduzir **amores**, a última palavra do v. 23, 怨吟 – *yuàn yín*, um termo repleto de identidade literária tradicional chinesa, merece uma observação em particular. Pelos caracteres em si, *yuàn yín*, sendo 怨 – *yuàn* “queixar ou queixa”, e 吟 – *yín* “gemer ou gemido”, não apresenta sentido nenhum de “amor”. Porém, *yín* pode assumir a função do verbo “cantar” ou referir-se aos cantos com os quais o cantor exprime uma emoção forte. Mas qual é esta emoção forte? Daí, necessitamos observar o ideograma *yuàn*. Ao empregar o ideograma *yuàn*, o tradutor alude a um tema poético chinês, 怨妇诗 – *yuàn fù shī*, em que mulheres manifestam tristeza, agonia e solidão pelo amor não compartilhado, pelo cônjuge infiel ou pelo amante que se foi à frente de batalha, fato que atribui a *yuàn* um conceito de reação emocional perante um dilema amoroso. Pelo contexto desta *écloga*, em que Dámon canta sobre Nisa, a moça infiel; pelo amor do gênero pastoril que pode referir-se ao amor não correspondido, como o de Córidon na *écloga* II; e pelo verbo **queror** no v. 19 (Carvalho verte por “queixo-me”), podemos identificar a genialidade e a competência do tradutor chinês em encontrar um homólogo verossímil proveniente da tradição literária chinesa que se encaixe no gênero bucólico virgiliano.

v.v. 26- 37

Prosseguimos analisando o verbo **datur**, no v. 26. Trata-se, por certo, de um verbo que diz respeito a “casar-se” em português pelo contexto estabelecido nos

versos seguintes. Carvalho verte o verbo simplesmente pelo seu cognato “dada”. O tradutor chinês, por sua vez, não desfruta dessa facilidade concedida pela língua descendente do latim. O verbo 嫁 – *jià* é uma solução de máxima adequação que indica diretamente a ação de uma mulher que se casa com um homem. Com respeito ao casamento, há um par de verbos chineses, além da construção comum em linguagem moderna 结婚 – *jié hūn* “casamento” (como no v. 30), que merecem um esclarecimento, sendo um *jià*, cujo sujeito é a noiva, e o outro 娶 – *qǔ*, cujo agente é o noivo. Em chinês popular, por exemplo, diz-se, muitas vezes, 嫁给 – *jià gěi*, quando o ato de “casar com alguém” se refere a uma mulher. Acontece que é o segundo ideograma dessa composição lexical, 给 – *gěi*, que, curiosamente, possui o sentido literal de “dar” em português, como se o casamento fosse “a concessão da própria mulher ao marido”, um valor cultural prevalecente nos anos anteriores à modernização chinesa. Portanto, *jià gěi* é uma composição que, se fosse empregada, não só alinhar-se-ia com o vocábulo original, mas também estaria maximamente alinhada à cultura tradicional chinesa.

O segundo hemistíquio é vertido pelo tradutor brasileiro sem muitas alterações sintáticas. O tradutor chinês, pelo contrário, abre mão de tudo e elabora, por conta própria, uma afirmação, em vez da interrogação retórica do original, para dar início às impossibilidades no v. 27 e no v. 28. A solução de Yang, 世上有各样古怪的婚配 – *shì shàng yǒu gè yàng gǔ guài de hūn pèi*, pode ser traduzida como “no mundo há várias uniões nupciais bizarras.”

Nos v.v. 27 e 28, percebemos que os dois tradutores lidam com as conjunções temporais *iam...aevo sequenti...* com estratégias diferentes. Carvalho mantém a disposição do original e opta pelo par “já...depois...”, enquanto o tradutor chinês reproduz apenas uma conjunção, transformando-a em uma oração condicional: 只要时间长了 – *zhǐ yào shí jiān cháng le*, “desde que seja dado um tempo longo (o suficiente)”, insinuando que tudo, por menos possível que seja, pode acontecer dentro de espaço de tempo suficientemente longo. (Cf. o idiotismo chinês que Dang utiliza: 有朝一日 – *yǒu zhāo yī rì*, “um dia no futuro”, ou em latim, *olim*.)

A expressão *tibi est odio* no v. 34, representa, mais uma vez, uma divergência em estratégias de tradução entre Raimundo Carvalho e Yang Xianyi. Percebemos que, para além do uso da expressão no v. 34, ela está elíptica quando a mesma deve-se aplicar a *capellae*, *supercilium* e *barba*. O primeiro, não enfrentando muito desafio, escolhe o verbo originado de *odio*, isto é, “odeias”, na sua solução, e usa-o só uma única vez, enquanto o segundo precisa recriar esta expressão duas vezes. Yang, no primeiro lugar, tece uma construção 叫你看了不高兴 – *jiào nǐ kàn le bù gāo xìng*, parafraseada por “não te agrada” ou “não te faz feliz”, no v. 34. No verso subsequente, o tradutor chinês opta pelo verbo semelhante ao do brasileiro: 讨厌 – *tǎo yàn*, “odiar”, uma solução recorrente que já se encontrou no verso final da *écloga* II: 如果阿荔吉讨厌你 – *Rú guǒ ā lì jí tǎo yàn nǐ*, “se Aléxis te odeia”.

O v. 36, em que o texto original é *nec curare deum credis mortalia quemquam*, é vertido pelo tradutor chinês por *nǐ yě bù xiāng xìn tiān shén huì guǎn shì shàng nǚ rén* (女人) *de shì*, “tu nem acreditas que as divindades cuidam dos negócios das **mulheres** mortais”, em que as palavras em negrito chamam nossa atenção. Em outras palavras, o termo *mortalia*, adjetivo neutro denotando “os negócios dos mortais”, é lido e interpretado pelo tradutor chinês como “os negócios das mulheres mortais”. Pela análise do texto latino, não há nenhum indício textual que corrobore a leitura de Yang. Uma explicação plausível, ainda que não justifique nada, é que Nisa, uma mulher mortal, pode referir-se a si mesma quando afirma que “os deuses não cuidam das coisas dos mortais”. Julgamos, portanto, que o tradutor se equivocou, por descuido, ao compreender esta palavra *mortalia*, concebendo-a como substantivo feminino. A solução, de fato, não está longe das nossas mãos, pois o conceito de “os mortais”, em chinês, é 凡人 – *fán rén*. Basta substituir *nǚ rén* por este termo.

v.v. 38 - 52

No v. 40, o sintagma *alter annus ab undecimo* é identificado como uma perífrase de “doze anos de idade”, uma denotação que é traduzida tanto por Raimundo

Carvalho quanto por Odorico Mendes (“doze anos já contava”), sem manter a perífrase do original. Sérvio interpreta a perífrase por “treze anos” por estar perto da puberdade, o que, segundo João Pedro Mendes (1985, p. 285, nota 21), é uma leitura que não tem fundamento. A tradução em chinês, por sua vez, busca manter a síntese do original mas acaba invertendo a ordem comparativa do original e, portanto, afastando-se ligeiramente do sentido do verso. Vejamos: *nà shí hòu wǒ de nián líng bǐ shí èr suì hái chà yī diǎn*, “naquela época, à minha idade, faltava um pouco chegar aos doze anos.” Ou seja, pela leitura da tradução em chinês, Dámon está recordando a época em que ele quase (mas ainda não tinha) doze anos. Além disso, mesmo se esta leitura diferente da do original fosse válida e não fizesse diferença, mereceria uma análise crítica o texto que o tradutor chinês tecesse, por conta da regência das expressões na língua chinesa. Vejamos o ideograma 比 - *bǐ*, no v. 40, que, quanto serve como verbo, pode significar “comparar” (e.g. 比较 - *bǐ jiào*) ou “competir” (e.g. 比赛 - *bǐ sài*). Neste trecho, no entanto, *bǐ* assume o papel de uma conjunção similar ao “do que” em português, que se refere à comparação com “doze anos de idade”. Entretanto, pela expressão verbal *chà yī diǎn*, “faltar um pouco” no final do verso, a preposição a ser usada deveria ser 离 - *lí* (cuja equivalência latina, por sinal, é *ā* ou *ab*), em vez de 比 - *bǐ*, para alinhar-se com o costume literário chinês, pois a comparação se trata da idade, e não do mérito, assim como, na sintaxe latina, não se pode usar *quam* quando é preciso adotar *ā* ou *ab* em referência ao período de tempo. No entanto, a troca da preposição, na verdade, não é a única solução, pois, se preferirmos manter a preposição *bǐ*, convém trocar o verbo 差一点 - *chà yī diǎn* por 小一点 - *xiǎo yī diǎn*, “pouco menor”, alterando a comparação do tempo à idade.

No original latino do v. 42, *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error*, percebemos o efeito sonoro produzido pela sequência *ut...ut...ut...*, bem como a aliteração **Me Malus**. Perante os desafios, Carvalho procurou, conforme comentado pelo próprio tradutor, “compensar a tríplice repetição da conjunção *ut*, e criou um andamento frasal semelhante ao original e um esquema aliterante -mffm-, além das recorrências sonoras em *vER-te/pERdi/ERro*.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 182) Em paralelo, esses esquemas sonoros que raramente requerem deliberações do tradutor

chinês, revelam-se na sua tradução desta vez. No v. 42 da tradução chinesa, Yang dispõe 我就 – *wǒ jiù*, duas vezes, uma repetição que, pela sintaxe chinesa, não é necessária. Se bem que não seja a mesma articulação do original latino, o esforço que Yang envida, assim que pode, para construir uma ponte sobre as estéticas de duas culturas é digno, por certo, do nosso elogio e aplauso.

Trataremos, em seguida, do primeiro hemistíquio do v. 44: *Nunc scio quid sit Amor*. Tomemos, como referência, os comentários de Vasconcellos *et al* sobre a tradução de Odorico Mendes para dar início a nossa discussão. A solução do humanista brasileiro, a saber, “Sei bem de Amor”, é considerada ótima porque a mesma, segundo Vasconcellos *et al.*, enfatiza “a nuance perfectiva que o verbo *scio* tem em latim, significando ‘saber’, mas, também, ‘tenho conhecimento’, o que, no original, é destacado com o advérbio *nunc*, ‘agora’”. (VIRGÍLIO, 2008, p. 168) A partir desta observação, julgamos que as soluções tanto de Carvalho quanto de Yang cumprem a leitura dupla do verbo *scio*, que, por outro lado, é vertido por “sei”, em português, seguido por “quem é”, atribuindo a noção de “conhecer” ao verbo, “sei”, embora o tradutor renuncie ao advérbio “agora”; por outro lado, o verbo é vertido por 认识 – *rèn shì*, “conhecer”, junto com 现在 – *xiàn zài*, “agora”. Um outro detalhe que é preciso apontar é o termo *Amor*, uma divindade personalizada nesta écloga que é vertido por 爱神 – *ài shén*, “deus de amor” em chinês, uma solução importante que afasta o leitor do sentimento abstrato e leva-o a uma impressão vívida.

No v. 46, chama nossa atenção a tradução da palavra *generis* em chinês: 族类 – *zú lèi*, uma expressão que alude ao aforismo antigo 非我族类，其心必异 – *fēi wǒ zú lèi, qí xīn bì yì*, “quem não é da nossa raça, não se confia à nossa causa”, registrada pela primeira vez no 左传 – *Zuo Zhuan*, uma obra de crônicas da China antiga no período de 722 a.C. a 453 a.C., e também uma das obras canônicas do Confucionismo. (Cf. a expressão adotada na tradução de Dang: 非我族类，全无心肝 – *fēi wǒ zú lèi, quán wú xīn gān*. O tradutor obviamente tenta adaptar o aforismo ao contexto bucólico.) O pronome possessivo no genitivo *nostri* modifica tanto *generis* quanto *sanguinis*, mas a tradução chinesa 也不是血肉所生 – *yě bù shì xuè ròu suǒ shēng* não mantém esse *nostri* elíptico e, portanto, implica uma ambiguidade

semântica da expressão *bù shì xuè ròu suǒ shēng*, que, diferentemente do sentido do original latino, significa “não é nascido de carne e sangue”, em outras palavras, “não é imortal, mas, sim, divino”, uma leitura recusada por Sêrvio (*nihil habentem in se humanitatis: nam non dicit non mortalem. In Verg. Buc. Comm. VIII, 45.*)

As repetições dos nomes *puer* e *mater* e seus atributos respectivos, *improbus* e *crudelis* nos v.v. 49-51, segundo comentários de Sêrvio, não são redundantes mas, sim, tratam-se de um silogismo que consiste em proposição, assunção e conclusão. (*In Verg. Buc. Comm. VIII, 50*) Na tradução de Carvalho, essas repetições são reproduzidas assim como as do original latino, sendo “mãe” e “cruel” repetidos três vezes; “rapaz”, “malvado”, duas vezes. A tradução de Yang, por sua vez, não apresenta todas as repetições do original latino por conta do par rimado necessário para sua forma poética. Por um lado, o tradutor chinês recria os termos como 母亲 – *mǔ qīn*, “mãe”, aparecendo três vezes; 小儿 – *xiǎo ér*, “menino”, duas vezes, e 狡猾 – *jiǎo huá*, “astuto”, duas vezes. Por outro lado, a repetição do atributo *crudelis* não é preservado na tradução em chinês, apesar do fato de que o tradutor recorre a três adjetivos, 凶残 – *xiōng cán*, “feroz”, 残忍 – *cán rěn*, “cruel” e 可怕 – *kě pà*, (que rima com *jiǎo huá*) “horrendo”, numa tentativa de repetir o significado e não o vocábulo.

v.v. 53 - 62

A frustração de Dámon é manifestada com uma sequência de *impossibilitas*, nos v.v. 53-57, uma figura recorrente nos cantos pastoris de Virgílio. A tradução de Carvalho mantém, com êxito, várias figuras de Virgílio, como a aliteração dos verbos “fuja”, “forneçam” e “floreça”, em correspondência com os verbos *fugiat*, *ferant* e *floreat*, a repetição do nome Orfeu e a posição final ocupada pelo nome Arion. (VIRGÍLIO, 2005, p. 182). A solução do tradutor brasileiro ao verter *Nunc et ovis ultro fugiat lupus* por “Fuja o lobo de ovelha”, ao custo do advérbio *ultro*, pode ter sido inspirada na solução de Odorico Mendes, que traduz o mesmo hemistíquio por “fuja o lobo do alfeire”. Além disso, para Carvalho, o uso da palavra portuguesa

“extremo”, no v. 61, para traduzir *extremum*, “o final, o último”, do original latino, parece também um passo mimético ao humanista brasileiro, que também o verte por “extremo”, um termo que leva a outra interpretação dada à denotação moderna do termo. Quanto à tradução em chinês, chama nossa atenção o uso recorrente do verbo 让 – *ràng*, literalmente, “deixar”, um verbo que desempenha, muitas vezes, o mesmo papel gramatical do modo subjuntivo latino, como “que (alguém faça algo)” em português. No caso do *extremum*, para um língua de chegada sem relação genética linguística, por assim dizer, com a língua latina, o tradutor verte-o adequadamente por 最后 – *zuì hòu*, “o último”.

Antes de partir para o canto de Alfesibeu, vale observar a expressão latina *medium fiat*, no v. 59, que, conforme comentado por Sérvio, *ut nihil sit nisi mare, hoc est diluvium fiat*, “que nada seja senão mar, isto é, que se faça dilúvio” (*In Verg. Buc. Comm.* VIII, 58), uma leitura fielmente observada por Odorico Mendes, que verte o trecho por “tudo em mar se me torne”, e também seguida por Carvalho, que o traduz por “Muda-se tudo em mar alto”, sendo “a transformação” o destaque das duas traduções. O tradutor chinês, por sua vez, opta pela expressão perifrástica que dá impressão de um “desastre natural” em vez de uma “transformação natural”: 让大海淹没一切吧 – *Ràng dà hǎi yān mò yī qiè ba*, “Que o mar alague tudo!”

v.v. 63 - 64

O poeta tece um interlúdio simples entre os cantos de Dámon e Alfesibeu, nos v.v. 63 e 64. Esta écloga, diferentemente das que apresentam disputas em que os pastores-poetas cantam alternadamente, trata-se de uma competição (cf. *certantis*, no v. 3) em que todos entoam cantos um após o outro, sendo o primeiro um lamento pelo amor perdido e o segundo um encanto para trazer o amado Dáfnis de volta, da cidade para casa (*ab urbe domum*). O verbo que Virgílio adota para denotar o ato de Alfesibeu é *responderit*, que dá origem ao verbo português “responder”. É curioso perceber que Carvalho não opta, neste caso, pelo vocabulário derivado, mas o verte por “cantou”. Na tradução de Odorico Mendes, o equivalente do verbo está elíptico e,

no último lugar do verso, o humanista brasileiro dispõe o termo “Camenas”, denotando as “Piérides”, uma solução que, conforme comentado por Vasconcellos *et al.*, pela semelhança sonora, “parece anunciar, já na invocação, a importância que os *carmina*, ‘versos’, terão no canto de Alfesibeu.” (VIRGÍLIO, 2008, p. 169) A conotação do termo *carmina* é analisada também por Carvalho, que afirma “além da dimensão mágica do vocábulo *carmen*, no plural em latim, *carmina*, que significa, além de *canto*, *fórmula encantatória*, *palavra mágica*.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 183) Então, a seleção do vocábulo “cantou”, no v. 63, não é aleatória, e, por certo, pode ser uma assimilação sonora prévia ao “encanto”. A tradução de Yang, por sua vez, emprega um verbo 回答 – *huí dá*, que carrega apenas um valor lexical mais simples da palavra “responder”, uma solução que, junto com a estratégia recorrente de generalizar os termos divinos, vertendo Piérides por 神女们 – *shén nǚ men*, “as deusas”, julgamos desnecessário abordar de forma mais profunda.

v.v. 65 - 80

O canto de Alfesibeu começa com as instruções a Amarílis (cujo nome ainda não aparece) para preparar a execução de um rito, na tentativa de lançar feitiço sobre o juízo do seu amado. No v. 67, Yang Xianyi traduz o sintagma em ablativo *magicis sacris* por 用巫术 – *yòng wū shù*, em que *wū shù* tende a levar-nos ao conceito de “bruxaria”, com certa conotação negativa, em comparação à solução de Dang Sheng, que verte o termo por 作法 – *zuò fǎ*, “realizar mágica”, um termo que não discrimina as religiões nem os motivos da mágica.

A influência da tradição literária chinesa em Yang Xianyi é exemplificada nas escolhas lexicais 心窍 – *xīn qiào*, no final do v. 67, no idiotismo 回心转意 – *huí xīn zhuǎn yì*, no v. 68 e na estrutura idiomática 万事俱备, 只欠... – *wàn shì jù bèi, zhǐ qiàn...* “tudo está preparado, menos...”, no mesmo verso. A primeira expressão *xīn qiào* possui um sentido literal de “aberturas no coração” que passa a caracterizar-se, figurativamente, como o pensamento humano, ou seja, o juízo, em português, mas um

juízo, muitas vezes, suscetível ao controle sobrenatural, como na expressão 鬼迷心窍 - *guǐ mí xīn qiào*, “juízo encantado pelo fantasma”, uma situação mental insensata; a segunda expressão *huí xīn zhuǎn yì* também tem o ideograma 心 - *xīn*, “coração”, considerado antigamente o órgão humano que governa o pensamento, em correspondência com o último caractere 意 - *yì*. A expressão, portanto, é a justaposição de duas construções lexicais com sentidos similares: *huí xīn* e *zhuǎn yì*, ambos denotando “mudar de ideia”, sendo a primeira “voltar à ideia original”. Quanto à expressão *wàn shì jù bèi, zhǐ qiàn zhòu yǔ*, “tudo está preparado, menos o encanto”, a estrutura empregada pelo tradutor chinês faz alusão ao idiotismo 万事具备, 只欠东风 - *wàn shì jù bèi, zhǐ qiàn dōng fēng*, “tudo está preparado, faltando só o vento do leste”, uma expressão oriunda do romance 三国演义 - *sān guó yǎn yì*, “Romance dos Três Reinos”, em que, durante a Batalha de Chibi (ocorrido no ano 208 d.C.), para destruir a armada enorme de Cao Cao, na conflagração, a força aliada de Liu Bei e Sun Quan precisava do vento do leste como o último dos pre-requisitos para que as chamas pudessem se alastrar e atingir todos os alvos. A história desta batalha torna o “vento do leste” em si e o que se encaixa na expressão “*wàn shì jù bèi, zhǐ qiàn...*” o símbolo de um pré-requisito indispensável que está ausente. Vista a forma encantadora do canto e a recorrência frequente do termo **carmina**, Yang seleciona com competência uma construção que enfatiza a importância do 咒语 - *zhòu yǔ*, “encanto, feitiço”.

Assim como o canto de Dámon, o de Alfesibeu também possui um estribilho repetido nove vezes: *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*, o que Carvalho traduz por “Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis”. Ao justificar a necessidade da “cidade” no verso, mesmo à custa da “harmonia encantatória”, o tradutor brasileiro leva em consideração um conflito recorrente do gênero bucólico: o conflito entre a cidade (*urbs*) e o campo (*rus*). Assim ele explica: “...a cidade, a *urbs*, que aparece, ora como causadora dos males que atingem o campo, ora como lugar de redenção [...] Em minha tradução, procurei não apagar este conflito, esforçando-me por incluir o vocábulo *cidade* no estribilho.” (VIRGÍLIO, 2005, p. 183) De fato, este conflito é notável na tradição literária

ocidental, de tal maneira que se alastra aos gêneros. Quintiliano (*Inst.*, x, 1, 55-56) comentou a incompatibilidade entre a poesia bucólica e o gênero de discurso conveniente no fórum.¹¹⁴ Hasegawa (2011, p. 87-90) cita o mestre dos oradores e acrescenta que o conflito, quando refletido nos gêneros poéticos, é entre o bucólico e o épico. Ademais, Hasegawa afirma que “essa oposição, entre o campo e a cidade ou entre o mundo bucólico e o épico pode ser representada também, pelas personagens nos poemas” (ibid.). Corrobora esta afirmação a personagem de Dáfnis e a disposição do verso do original latino. Por um lado, Dáfnis, a encarnação dos cantos bucólicos, pertence ao mundo pastoril, mas, pelos elogios e pela divinização dele na *Écloga V*, torna-se um personagem sublime, simbolizando paradoxalmente nesta écloga “a cidade”. Por outro lado, a justaposição do substantivo *urbe* em ablativo e *domum* em acusativo intensifica esta oposição entre dois locais. Neste sentido, a tradução de Yang, *Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba*, “Ó meus feitiços, levai Dáfnis da cidade de volta para casa”, conforme vista, mantém tanto a “cidade” quanto a oposição entre o ponto de partida e o destino. A tradução de Carvalho, por sua vez, por mais louvável que seja pela tentativa de destacar tal conflito, não o faz de forma integral. Apesar disso, não nos esqueçamos de que este verso recorrente se trata de um encantamento, cujo efeito se reflete nas repetições típicas, que são levadas em conta também pelo tradutor brasileiro (a repetição do pronome “meu”). Já o tradutor chinês, pelo contrário, não logra êxito nisso.

No entanto, não se pode afirmar que a reprodução das repetições típicas nesta écloga não esteja dentro do escopo do tradutor chinês, pois, nos v.v. 71-73, ele inicia cada um dos versos com a mesma expressão: 用咒语 – *yòng zhòu yǔ*, “usado feitiços”, em correspondência com as três palavras latinas *Carmina*, *caminiibus* e *cantando* que se referem ao encantamento. O aparecimento por três vezes aqui, dado o papel mágico do número três nos versos seguintes, não pode ser concebido como

¹¹⁴ *Inst.*, X, 1, 55-56: “Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus adfectus, nulla persona, nulla cuiusquam sit oratio; sufficit tamen operi cui se parem credidit. Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat. LVI. Audire videor undique congerentis nomina plurimorum poetarum. Quid? Herculis acta non bene Pisandros? Quid? Nicandrum frustra secuti Macer atque Vergilius? Quid? Euphorionem transibimus? Quem nisi probasset Vergilius idem, numquam certe conditorum Chalcidico versu carminum fecisset in Bucolicis mentionem. Quid? Horatius frustra Tyrtaeum Homero subiungit?”

aleatório. Vale lembrar que a tradução de Carvalho, se bem que não utilize exatamente a mesma expressão, consegue, contudo, tecer os versos com sílabas similares: “Encanto”, “com tantos”, e “cantando”, um esforço engenhoso e inovador.

A tradução da palavra latina *Veneris*, no v. 79, em particular, é digna de uma observação. Com a divindade Vênus popularmente concebida como relacionada ao amor, a tradução direta pelo nome em português é adequada e recomendada. Na tradução em chinês, no entanto, Yang recorre a um termo que já apareceu nas éclogas anteriores: 相思 – *xiāng sī*, que se refere à paixão amorosa originada por uma emoção forte semelhante à “saudades mútua”, sendo este encanto de Amarílis vertido por 我这是把相思锁起 – *wǒ zhè shì bǎ xiāng sī suǒ qǐ*, “eu estou trocando a paixão amorosa”. Além de ser fiel à tradição literária chinesa na escolha lexical, o uso deste termo se justifica pelo contexto do verso, em que Vênus, a deusa, em si não é presa por três nós, e sim “o amor”. É uma estratégia comum e razoável optar pelo termo adequado na língua de chegada e traduzir pelo denotado.

v.v. 81 - 95

Amor, o fio condutor principal desta écloga, permanece nos próximos versos (v.v. 82, 86, 90), ao longo do ritual e dos encantos de Alfesibeu. No primeiro caso, o amor, transformador, põe-se em comparação com o fogo que derrete a dureza dos materiais, assim como o próprio amor altera a dureza mental do amado; no segundo, o amor, fatigante, faz com que Dáfnis, assim como uma novilha em uma busca frustrante do touro, perca-se pela paixão cega. No último, o amor, qualificado por *tal*, “tal”, representa os sofrimentos, além dos já exemplificados, e a insensatez de uma pessoa apaixonada, um efeito desejável exercido pelo encantamento de Alfesibeu. Os três usos de amor, apesar dos indícios negativos comuns, assumem em cada lugar uma função diferente. Por um lado, Raimundo Carvalho traduzir indiscriminadamente pelo substantivo derivado “amor” é uma estratégia que não apaga as nuances contextuais por conta da profundidade da natureza simbólica atribuída ao conceito “amor” no âmbito da tradição literária ocidental. Por outro lado, a flexibilidade na

seleção de vocábulos do tradutor chinês manifesta não só o “amor” concebido de forma divergente, mas também os copiosos recursos lexicais do chinês, que permitem que a tradução, ainda em torno da denotação adequada, ligeiramente se afaste do original. Vejamos como no v. 82, Yang verte **amore** por 在我爱情的力量下 – *zài wǒ ài qíng de lì liàng xià*, “sob o poder do amor”. Se o caso ablativo da palavra se refere ao local no original latino, em concordância com o do sintagma **uno eodemque igni**, com essa tradução, Yang aplica o novo papel de um meio ou uma ferramenta à palavra **amor**. É, por certo, pela tamanha energia poderosa do amor que Dáfnis endurece-se e liquefaz-se. Em outras palavras, torna-se flexível e sujeito ao convencimento; no v. 86. No entanto, Yang emprega novamente o termo 相思 – *xiāng sī* para representar o “amor”, uma solução que se justifica pela conotação de angústia do termo. Vale lembrar que Yang até acrescenta um advérbio reduplicado 苦苦 – *kǔ kǔ*, “dolorosamente”, para qualificar *xiāng sī*, que assume a parte do verbo neste verso, o que põe em destaque a dificuldade emocional de Dáfnis apaixonado. No último lugar, Yang adota um verbo que apaga todas as insinuações do amor: 受罪 – *shòu zuì*, literalmente “sofrer a pena”, usada geralmente como um verbo intransitivo que significa “sofrer”.

O sintagma **per nemora atque altos lucos**, no v. 87 do original latino, é vertido por uma expressão peculiar em chinês: 幽藪长林 – *yōu sǒu cháng lín*, aparentemente um idiotismo por conta da construção comum por quatro ideogramas. Trata-se, de fato, de uma justaposição de dois vocábulos, sendo cada um formado por um atributo seguido por um substantivo. Entre eles, *yōu sǒu* significa a “relva tranquila”, *cháng lín*, “floresta alta”, em que *cháng* apresenta uma mesma singularidade do vocábulo latino **altus**, pois *cháng*, ainda que denote o comprimento físico ou duração temporal, recebe, na linguagem poética, a conotação da altura, assim como o termo 长空 – *cháng kōng*, literalmente “céu comprido”, refere-se a “céu alto”.

No v. 89, Yang aprova, mais uma vez, o uso da expressão idiomática chinesa para traduzir o vocábulo latino que não apresenta muita singularidade que merece observação atenta dos tradutores ocidentais. Esse vocábulo é **perditus**, no começo do

verso, em que Carvalho simplesmente o troca pelo derivado português. Já Yang opta pelo idiotismo 孤苦零丁 – *gū kǔ líng dīng*, que enfatiza a situação lamentável de solidão, intensificando o nível de sofrimento da novilha e, sem dúvida, de Dáfnis.

Juntamente com todos os casos que já foram constatados nesta obra virgiliana, em que Yang Xianyi tira máximo proveito do cânone literário chinês, há também outros vocábulos em que Yang não logra êxito com esta preferência estilística, apesar da disponibilidade óbvia de recursos com os quais o tradutor chinês pudesse aplicar. Um dos exemplos é a solução para o termo **pignora cara**, vertido, previsivelmente, por “caro penhor”, em português. Yang poderia, de fato, empregar o idiotismo 定情信物 – *dìng qíng xìn wù*, “objeto de compromisso de amor” (expressão adotada por Dang Sheng na sua tradução chinesa em prosa), em correspondência com a expressão latina, mas acaba enfraquecendo a estética poética que a ponte literária poderia estabelecer com recursos lexicais suficientes.

v.v. 96 - 110

Nos v.v. 96 e 67, ao introduzir **herbas** e **venena** que o próprio Méris recolheu, o poeta não dispõe de nenhum atributo que os qualifique senão a origem deles: **Ponto**, isto é, o Mar Negro. Ao traduzi-los para o português, nem Odorico Mendes nem Raimundo Carvalho lhes acrescenta adjetivos. O tradutor chinês, por sua vez, opta pelos termos 异草 – *yì cǎo* “erva distinta” e 秘药 – *mì yào*, “remédio secreto”, na sua tradução. Se bem que a concisão dos vocábulos chineses permita (às vezes, exija) que o tradutor acrescente algum elemento qualificativo complementar para cumprir com a sua forma poética, só este fato não é suficiente para justificar o uso daqueles termos. Esses adjetivos de único ideograma como 奇 – *qí* “esquisito”, 异 – *yì*, “distinto”, 妙 – *miào* “admirável”, 秘 – *mì*, “secreto”, de fato, enfatizam o sentido da natureza exótica e escassa dos objetos qualificados, como ervas, flores, remédios, receitas etc, que só se possuem em poucas mãos ou só se encontram nas regiões longínquas. Por isso, o uso do adjetivo *yì*, “distinto” e *mì*, “secreto” justifica-se pelo fato de que as ervas e os venenos vêm do Ponto Euxino, ou seja, do

Mar Negro, um local cuja distância em relação ao mundo pastoril (seja a Arcádia, seja a ilha da Sicília), supõe-se, é tamanha, que lá se encontram materiais com os quais Méris exerce mágicas (como se diz nos três versos seguintes) e que não se encontram perto dos pastores. Esta noção implicada pelo **Ponto** torna admissíveis os atributos chineses na tradução.

O pronome demonstrativo *his*, no início do v. 98, se refere, por certo, às ervas e aos venenos exóticos que já mencionamos. Visto que o pronome está em ablativo, é justo deduzir que aqueles recolhidos do Mar Negro são ferramentas com as quais Méris realiza suas mágicas. Nas traduções que analisamos, percebemos dois extremos no que se refere a esse pronome. Por um lado, a tradução brasileira perde esse detalhe e só contém a testemunha frequente das mágicas de Méris. Por outro lado, Yang fecha o v. 98 com o o sintagma 用这些 – *yòng zhè xiē* “usando estes” inserido no meio e, no v. 100, reforça a ideia com mais um sintagma semelhante, com sentidos diferentes: 用巫术 – *yòng wū shù*, “usando bruxaria”, uma expressão recorrente do v. 63, *ràng wǒ shì yòng wū shù dǎ dòng wǒ ài rén de xīn qiào*, “deixe-me usar bruxaria (a) afetar o juízo do meu amado”, o que realça os efeitos iguais das mágicas de Méris e o ritual de Alfesibeu, isto é, transpor Dáfnis da cidade para o campo, assim como Méris transpôs colheitas.

Há uma divergência interpretativa nas traduções brasileira e chinesa do primeiro hemistíquio do v. 108, *Nescio quid certe est*, o qual é vertido por Odorico Mendes por “O que é não sei”, e por Carvalho, por “Não sei bem quem será”. Independentemente da ordem e do pronome, pela estrutura sintática, supõe-se que os tradutores brasileiros compreendam a expressão como uma questão indireta, o que necessita o modo subjuntivo do verbo para estabelecer-se na língua latina. Em outras palavras, seriam definitivamente corretas as traduções em português se, no verso do original latino, houvesse *nescio quid certe sit*. Conforme comentado por Sérvio, “*Nescio quid certe est* hoc non iungendum superiori; est enim aliud prodigium.” (*Nescio quid certe est* não deve ser juntado com o anterior, pois é um outro milagre.) Edwards (1825, p. 111), por sua vez, elabora a ordem sintática deste verso em latim, acrescentando “hoc prodigium” elípticos: “(Hoc prodigium) est

certe ego nescio quid.” ([Este milagre] é certamente algo que não conheço.) A partir desta leitura, identificamos o juízo do tradutor chinês, que renuncia a *nescio*, mas, seguindo a observação de Sérvio, recria “o milagre” na sua tradução. O hemistíquio em chinês, 一定有好事了 – *Yī dìng yǒu hǎo shì le*, significa “há certamente algo bom.” Curiosamente, o advérbio 一定 – *Yī dìng*, apesar do sentido literal “certamente”, não se refere sempre à “certeza” mas, pelo contrário, também à “incerteza” de algo supostamente ocorrido, quando se usa antes da confirmação desta ocorrência. Então, julgamos que a solução do tradutor chinês, enquanto omite o termo *nescio*, não apaga completamente a incerteza que tal palavra implica.

4.9 Écloga IX

v.v. 1 - 6

Iniciamos a análise desta écloga com a identificação dos traços destacados no primeiro verso: a repetição do advérbio interrogativo **quo**, o verbo zeugmático no primeiro hemistíquio, a palavra **pedes**, o verbo **ducit** e o sintagma **in urbem**. A repetição do **quo** é observada por Vasconcellos *et al.* que a associam com a ênfase ao encontro casual de Lícida e Méris, e também com a oposição cidade-campo. Odorico Mendes, ao traduzir o verso por “Onde levam-te os pés? A estrada, Méris”, não reproduz tal repetição, o que, segundo os comentários de Vasconcellos *et al.*, tira a viva imagem do cenário. (VIRGÍLIO, 2008, p. 179) Com esta leitura estabelecida, a tradução de Carvalho, que faz referência mais a Paul Valéry do que a Odorico Mendes, também apresenta tal enfraquecimento de vivacidade visual. No entanto, a nossa leitura prossegue a partir da presença do advérbio latino **An**, que realmente dirige a questão polar em seguida e, portanto, não do **quo** que, conforme a ordem sintática reorganizada por Edwards, trata-se de um advérbio relativo, tendo a expressão **in urbem** como o antecedente (**An, in urbem, quo via ducit**). Em outras palavras, a repetição é mais lexical do que funcional, mais gramatical do que semântica. É, portanto, justo que os tradutores encontrem soluções que não mantenham o segundo **quo**, assim como Carvalho e Yang fazem. O verbo elíptico no primeiro hemistíquio, de acordo com Sérvio, deve ser **ducunt**, em correspondência com **ducit** no segundo. Carvalho mantém a elipse, mas transpõe o verbo “leva” para complementar a primeira questão e dispõe a segunda com apenas o destino da caminhada. Yang, por sua vez, apaga o uso retórico do verbo **ducere** e opta pela tradução em linguagem comum: 到哪里去 – *dào nǎ lǐ qù*, “aonde vais”. Quanto ao **ducit**, no segundo hemistíquio, o tradutor chinês escolhe a construção sintática *Shì bù shì cóng zhè tiáo lù jìn chéng*, em que 进城 – *jìn chéng*, apesar do sentido literal de “entrar na cidade”, refere-se mais à direção na qual se pode chegar à cidade do que à

ação 进 – *jìn*, “entrar”, uma ambiguidade que também consta na preposição latina *in* sem substantivo que a segue, sendo a construção lexical *jìn chéng* equivalente à locução *in urbem*, o que implica a elipse reproduzida do verbo *ducit*. Afora isso, digna de menção é a ambiguidade contextual da colocação de Yang *Shì bù shì cóng zhè tiáo lù jìn chéng*, que atribui um efeito diferente ao original latino. Enquanto o tradutor pretende reproduzir a questão sobre um fato - isto é, se Méris está caminhando à cidade - a pergunta pode expressar um pedido de confirmação sobre o caminho que Lícida está supostamente seguindo - isto é, “se é por este caminho que se vai à cidade” - enfatizando “se é por este caminho”. Nossa sugestão para amenizar tal ambiguidade é remover o pronome demonstrativo 这条 – *zhè tiáo* e acrescentar o pronome pessoal 你 – *nǐ*, “tu”, o advérbio 难道 – *nán dào*, no lugar do *An* (Cf. v. 71 da *Écloga* II, em que Córídon se indaga, em chinês: 你难道不能从事一些有益的生涯吗 – *Nǐ nán dào bù néng cóng shì yī xiē yǒu yì de shēng yá ma*), e um verbo modal 要 – *yào* para referir-se à vontade e ao tempo presente progressivo, reformulando a frase como 难道你是要沿路进城 – *nán dào nǐ shì yào yán lù jìn chéng*, “acaso tu estás indo pelo caminho à cidade.” Desta forma, a leitura não será mais ambígua por conta de caracteres mal-enfatizados.

No v. 5, a situação triste de ter os campinhos ocupados pelos forasteiros é resumida pelas palavras *victi*, “vencidos” e *tristes*, “tristes”, que qualificam o desespero de Méris, cujo motivo é que *fors omnia versat*, “a sorte inverte tudo”. A disponibilidade dos vocábulos cognatos em português permite que o tradutor brasileiro utilize-os e mantenha a ordem igual à do original latino. A tradução em chinês, por sua vez, propõe uma estratégia curiosa que merece nossa análise. À primeira vista, a tradução do segundo hemistíquio 一切弄得天翻地覆 – *yī qiè nòng dé tiān fān dì fù* “tudo está totalmente invertido”, não reproduz o sentido de *fors*. Porém, se voltarmos aos adjetivos *victi* e *tristes* traduzidos para o chinês, percebemos que o tradutor opta pela unidade lexical 倒霉 – *dǎo méi*, que se refere ao “sofrimento triste por conta de azar”, ou seja, “infortúnio”. Então, Yang não omite o elemento *fors* ao qual a angústia do pastor é atribuída, mas, sim, o transpõe nos adjetivos, juntando os significados de “triste” e de “azar”. Vale também lembrar que o

uso da expressão idiomática 天翻地覆 – *tiān fān dì fù*, literalmente “o céu e a terra invertidos”, intensifica, como uma analogia exagerada, a mudança drástica da vida de tranquilidade para a de vicissitudes.

O uso do verbo chinês 赶 – *gǎn*, no v. 6, para traduzir o verbo latino *mittimus*, leva o leitor a um rumo de leitura fora do tradicional. O sentido do verbo no original latino, que deve ser “enviar”, não só diz respeito a um deslocamento espacial, mas também a uma transferência de posse, o que legitima a solução do tradutor brasileiro: “mandamos”. O verbo chinês *gǎn*, vocábulo recorrente na tradução de Yang aparece, apenas para exemplificar alguns casos, nos v. 13, 21, da *Écloga* I, v. 30, da *Écloga* II, v. 20, 65, 96 e 98 da *Écloga* III, entre outros lugares, em que ele se refere a “conduzir”, “guiar”, “dirigir”, entre outros verbos principais relacionados à vida pastoril e ao cuidado de gado. Ao traduzir o verso por 我这里是替他赶这些羊 – *wǒ zhè lǐ shì tì tā gǎn zhè xiē yáng*, “eu estou aqui para conduzir os cabritos por ele”, Yang parece ter preparado um destino pior a Méris, que não só teve sua terra perdida aos forasteiros mas também teve a liberdade perdida, pois se tornou um escravo, forçado a cuidar do gado para o novo terratenente.

v.v. 7 - 16

Nos v.v. 7-10, Lícidas, ao ouvir falar da perda das propriedades e a migração forçada, lembra-se do que ouviu sobre um outro pastor, Menalcas, que supostamente reservou suas terras apenas com a arte de cantos, o que Méris mais tarde confirma como um boato. A paisagem que as terras de Menalcas manifestam é desenhada pelo poeta com três versos de várias articulações sonoras marcadas por “e”, “m”, “u” e “a”.¹¹⁵ Carvalho mantém o uso das vogais recorrentes e recria os efeitos sonoros.¹¹⁶ A mesma solução não é encontrada na tradução de Yang. Há, por certo, uma

¹¹⁵ As recorrências sonoras são apresentadas com as letras maiúsculas: cErE EquidEm AudiErAm, quA sE subducErE collEs / INclplunt MollIque iuguM deMlttere clluo, / Usque Ad AqUAm et ueteres, iAm frActA cAcUminA, fAgos.

¹¹⁶ “MAs, AO invés, Ouvi que IÁ, Onde As cOlinAs / comEçam a dEscEr em suavE dEclivE /Até O rio e O fAiAl de cOpAs já fendidAs.”

composição lexical reduplicada, *míng míng* (um advérbio que reforça a conspicuidade de algo ou a certeza de uma ocorrência, como “obviamente”) no v. 7, que, conforme analisado desde o início, representa a tentativa do tradutor de recriar a sonoridade com recursos linguísticos chineses. Como esta se trata da única presença nestes três versos, não é injusto supor que o seu uso é mais coincidente que proposital.

Entre os v.v. 11-13, Méris confirma que a preservação das terras de Menalcas é um rumor e compara a utilidade da poesia perante “as armas de Marte” com as pombas perante a águia em ataque, ou seja, a futilidade, a perda garantida, o destino condenado. O tradutor brasileiro consegue abrir e fechar os versos com a estrutura “valer...o quanto”. A tradução em chinês, em particular, recorre a uma questão retórica no v. 11 para dirigir a comparação: 诗歌对我们有什么用处? – *shī gē duì wǒ men yǒu shén me yòng chù?* “Para que nos serve a poesia?” Para completar a implicação de futilidade, o tradutor chinês propõe uma oração subordinada condicional no v. 12 e a principal no v. 13: “Se se defender contra as armas de Marte com esta (poesia)/ será como se fosse as pombas de Caônia contra a águia atacante.” Se estabelecemos que, no original latino, a inutilidade e a fraqueza dos cantos pastoris são implicadas e não explicitadas por esta comparação, a tradução de Yang, que reorganiza a ordem na língua de chegada para manter a implicação, deve ser considerada uma solução brilhante.

Méris continua e narra a sua obediência a um sinal profético e que, tanto ele quanto Menalcas, que desistem de lutar pelas terras, estão vivos graças à observância. Ao olhar nas diferenças textuais entre a tradução brasileira e a chinesa, percebemos que, primeiro, o tradutor brasileiro abre mão do termo **quacumque**, no v. 14, um termo que é recuperado por Yang, cuja solução é 无论怎样 – *wú lùn zě yàng*, “não importa o quê”, no v. 15. Em segundo lugar, o verbo latino *viveret*, vertido por “viveriam” em português, é transformado em uma locução chinesa, 活不到今天 – *huó bù dào jīn tiān*, “não viveria até hoje” (em que 今天 – *jīn tiān*, “hoje”, enfatiza “estar vivo no momento atual”), utilizada, muitas vezes, quando se expressa a sorte pela qual se sobreviveu a algum perigo fatal (Cf. a solução de Dang, na tradução em

prosa: 苟全性命 - *gǒu quán xìng mìng*, uma expressão idiomática ainda mais próxima do estilo que cânone literário chinês expõe). No terceiro lugar, o atributo no v. 15 do original latino **sinistra**, um vocábulo de característica dupla, aparece na tradução de Carvalho como o vocábulo emprestado ao português (“uma gralha sinistra”) e na tradução de Yang como um termo de direção espacial: 左边 - *zuǒ biān*, “esquerda”, que concorda, decerto, com o sentido literal do **sinister**. Em quarto lugar, e proximamente ligado ao terceiro, o mesmo atributo representa na tradução em português como que um qualificativo da gralha Já na tradução chinesa, esse termo é atribuído á arvore: 若不是乌鸦在左边冬青树的洞里把我拦 - *ruò bù shì wū yā zài zuǒ biān dōng qīng shù de dòng lǐ bǎ wǒ lán*, “se não fosse porque o corvo no buraco da azinheira à esquerda me impediu”. Pela análise da métrica, a última sílaba /a/ do adjetivo deve ser breve e, por isso, está em nominativo e concorda com **cornix**, também em nominativo. Dada a complexidade desta palavra, recorreremos aos comentários de Sêrvio para determinar onde encaixaremos este adjetivo:

sane hoc ad auguralem pertinent disciplinam: augures enim designant spatia lituo et eis dant nomina, ut prima pars dicatur antica, posterior postica, item dextra et sinistra. Modo ergo cornicem de nulla harum parte venisse dicit, sed ab antica ad sinistram partem volasse et in cava ilice consedis: quae res agrorum damnum significabat.¹¹⁸(*Comm. In. Verg. Buc. IX, 15*)

Conforme os comentários de Sêrvio, apesar do símbolo negativo em termos proféticos, a palavra **sinistra** realmente se refere à direção. E, se o corvo voou da frente do pastor à esquerda e parou em uma azinheira, esta azinheira estaria também à esquerda do pastor, o que torna razoável o entendimento do tradutor chinês. Porém, qualquer que seja a interpretação correta, o português, como uma língua descendente da latina, possui recursos paronomásticos, ora o empréstimo “sinistro”, ora o derivado “sestro” (empregado por Odorico Mendes: “E se do cavo azinho a sestra gralha”), que mantém essa interpretação dupla. Já que um corvo é sinistro, e no original latino se

¹¹⁸ “Isto, decerto, refere-se à instrução profética, pois os áugures indicam os espaços com o cajado e lhes dão nomes, assim como a parte de frente se diz ‘antica’, a traseira ‘postica’, da mesma maneira direita (dextra) e esquerda (sinistra). Aqui se diz, portanto, que o corvo não veio de nenhuma desta parte, mas sim voou da frente à parte esquerda e se sentou na cava azinheira: o que significava dano dos negócios agrícolas.” Tradução nossa.

diz “corvo sinistro”, não deve ser uma opção absurda dizer “gralha sinistra”. Em chinês, por sua vez, não existe nos trabalhos clássicos aquilo que estabelece uma conexão simbólica entre o lado esquerdo e o mau auspício.¹¹⁹ O tradutor encontra-se obrigado a optar por um dos denotados. E qualquer solução que o tradutor possa achar terá uma limitação proveniente do conteúdo semântico da palavra usada. Por exemplo, se recorrermos à denotação espacial, 左边 - *zuǒ biān*, “o lado esquerdo”, como fez Yang Xianyi, pode-se entender pelo ideograma 边 - *biān* “margem, lado”, que estamos indicando algo estático, como a azinheira, em vez de dinâmico, como o corvo que, conforme Sérvio, estava voando na direção esquerda. Seguindo esta interpretação, Dang Sheng, ao traduzir este verso para a prosa em chinês, adota uma estratégia igual à de Yang Xianyi (在左侧冬青树 - *zài zuǒ cè dōng qīng shù*, “na azinheira do lado esquerdo”), exceto só na escolha do adjetivo 左侧 - *zuǒ cè*, “o lado esquerdo”, um sinônimo da solução de Yang.

v.v. 17 - 29

Depois de saber tudo o que Méris e Menalcas passaram, Lícidas expressa seu receio pela perda de Menalcas e dos cantos pastoris dele, com cinco questões retóricas consecutivas, do v. 17 ao v. 22. O motivo que Lícida atribui aos sofrimentos de Menalca, em primeiro lugar, é *scelus*, “crime”, como se a perda das terras para aos forasteiros e até da vida fosse um castigo por alguma transgressão. E é justo deduzir que o castigo pelo suposto crime se alastre ao próprio Lícida, pois dele seriam levados, junto com a vida, os consolos de Menalcas, isto é, os cantos bucólicos. O preço pago pelo suposto crime seria tanto ao morto quanto ao vivo. Virgílio adota o verbo *cadit*, que dá origem ao derivado português “cair”, um movimento metafísico de cima para baixo, que reforça a casualidade do possível destino fatal. Carvalho segue os traços do vocábulo original latino e opta pelo verbo “cair” mesmo, enquanto Yang traduz o verbo de maneira perifrástica: 谁能犯这么大罪 - *shéi néng fàn zhè me dà zuì*,

¹¹⁹ O caráter chinês 左, no entanto, pode referir-se a posição humilde em oposição a 右 que implica posição nobre em algumas obras clássicas chinesas. Um dos exemplos é a construção 左迁 - *zuǒ qiān*, que literalmente significa “deslocamento à esquerda”. Na verdade, implica “rebaixamento de um cargo”.

“quem poderia cometer tamanho crime?”, em que o verbo *fàn*, “cometer”, refere-se a uma ação exercida pelo ser humano, uma solução que apaga a casualidade implicada no verbo *cadere*. Vale mencionar que, na língua chinesa, existe a expressão 降罪 – *jiàng zuì*, “culpar-se”, que apresenta certa semelhança com a estrutura do v. 17, pois 降 – *jiàng* indica exatamente o deslocamento vertical para baixo. Apesar deste sentido literal, o verbo *jiàng*, de fato, é um verbo transitivo de uso figurativo que implica a concessão de algo por alguém sublime, como o imperador, por exemplo. Ou seja, o verbo *jiàng zuì* é igualmente uma ação praticada pelo ser humano, como se o imperador atribuísse a culpa a alguém, uma denotação que se encaixaria neste contexto se o tradutor apresentasse uma figura divina como sujeito.

A estratégia perifrástica do tradutor chinês não está isenta de perda de conteúdos. Ao se preocupar com a perda da vida e dos consolos de Menalcas, Lícidas utiliza o adjetivo *rapta*, um particípio passivo sem agente complementar. Na tradução de Carvalho, identificamos o uso impessoal do verbo “privaram” em terceira pessoa do plural, uma solução que evita a necessidade do sujeito. No verso traduzido para o chinês, porém, Yang acrescenta o pronome pessoal 他 – *tā*, “ele” no início como um sujeito do verbo 夺去 – *duó qù*, correspondente ao *rapta*. Não se sabe a que/quem esse *tā* se refere. Por um lado, pela dedução contextual, o que quase tirou de Lícidas os consolos e a vida de Menalcas é o crime mencionado no v. 17. Por outro lado, o uso de um pronome pessoal deve referir-se a um ser humano e, pela coerência textual, deve ser o 谁 – *shéi*, “quem”, o que cometeu tamanho crime. Faria sentido entender que quem cometeu crime perde o consolo, mas a tradução de Yang implica que “quem comete crime também rapta o consolo”, como se “raptar o consolo” fosse “o próprio crime” e não o castigo recebido.

Ainda no v. 17, não se pode omitir a repetição da interjeição *heu* que intensifica a emoção de lamento. Essa repetição é mantida na tradução de Carvalho (Ah!...Ah!). A interjeição chinesa 哎呀 – *āi ya* aparentemente não se encontra em mais lugar algum senão no início do verso. No entanto, ao observar a disposição das palavras de Yang, que coloca 梅那伽呀 – *méi nà jiā ya*, o nome em vocativo *Menalca*, no v. 17, percebemos que o tradutor faz o máximo uso da interjeição

chinesa 呀 – *ya*, que serve tanto para formar a exclamação *āi ya*, quanto para reproduzir a função do caso vocativo latino em chinês.

As duas questões em conjunto dirigidas pelo pronome **quis** no v. 19 têm uma disposição que os tradutores devem levar em conta. Yang logrou reproduzir esse paralelismo sintático nos v.v. 20 e 21 pela recorrência do início interrogativo: 谁又 – *Shéi yòu*, “e quem?”. A mesma repetição não se apresenta na tradução de Carvalho. Ainda no v. 19, mesmo que Yang não recria o paralelismo do **quis** neste verso, vale comentar o uso louvável de um vocábulo literário chinês: 繁英 – *fán yīng*, em que *fán* refere-se à densidade e *yīng*, um ideograma clássico que representa as flores, em oposição aos termos banais 花草 – *huā cǎo*, por *florentibus herbis*.

No v. 22, pode-se notar, mais uma vez, uma oração subordinada temporal em uma posição posterior à da oração principal, uma ordem sintática à que não é comum na língua chinesa. Na tradução poética, o tradutor ficará sempre na tomada de decisão entre duas soluções: ou optar pela ordem sintática normal em detrimento da ordem do original, ou seguir a ordem original, apesar do estranhamento sintático na língua de chegada. Ao verter os v.v. 21 e 22, o tradutor chinês resolve seguir o segundo caminho, uma decisão justificável pelo êxito na recriação da ênfase 谁又? – *Shéi yòu?*, “e quem?” nos v. 20 e 21.

Méris, ao responder cantando, cita um outro canto incompleto de Menalcas, que ele prefere àquele que Lícidas entoou. Trata-se de um canto de elogio a Varo, uma figura essencial na retomada das terras do poeta. No v. 27, o sintagma em acusativo **tuum nomen** serve como o objeto do verbo **ferent**, que aparecerá só no v. 29. Carvalho mantém a posição desse sintagma na sua tradução “Varo, renome teu...”, enquanto Yang precisa seguir a ordem sintática normal da língua chinesa e o encaixa no v. 29: 把你的声名高举到星辰中间 – *bǎ nǐ de shēng míng gāo jǔ dào xīng chén zhōng jiān*, “erguer o teu nome até a altura entre os astros”.

Lícidas, em seguida, incentiva Méris a cantar, se este tiver algo para entoar, e compara-se humildemente com Vário e Cina considerando-se não competente na arte musical, apesar das inspirações das *Pierides* e dos louvores atribuídos a si pelos pastores. Os v.v. 30 e 31 do original latino são iniciados pelo mesmo advérbio *sic*, “assim”. Curiosamente, tal advérbio é caracterizado tanto na tradução em português quanto na em chinês por estratégia tradutória similar. Por um lado, em vez de traduzi-lo por “assim”, que necessita duas sílabas, Raimundo Carvalho adota a conjunção típica do modo subjuntivo, “que”, que dirige duas frases de função optativa. Por outro lado, Yang dispõe o verbo 让 – *ràng* no início dos versos, um verbo, conforme analisado antes, que é empregado, muitas vezes, na tradução do subjuntivo optativo. (Cf. v. 90 e 91, *Écloga* III e v. 26, *Écloga* VII).

No meio do v. 33 encontra-se a frase *sunt et mihi carmina*, uma estrutura aparentemente típica de “cópula + dativo” que se refere à posse, geralmente traduzida por “eu tenho os poemas”. Vejamos as soluções de cada um dos tradutores. Por um lado, Carvalho verte-o por “são meus estes versos”, uma solução em que se deve deliberar a que se refere o pronome demonstrativo “estes”. Pela proximidade do pronome “este”, pergunta-se: são cantos pastoris que Lícida acabou de cantar? São os que cantará daqui para a frente? Estas questões carecem de esclarecimentos; por outro lado, a tradução de Yang pode ser considerada uma paráfrase: 我也写过诗 – *wǒ yě xiě guò shī*, “e eu já escrevi poesias”, uma proposição não só em equivalência com “eu tenho poesias”, do original latino, mas também em conformidade com o que é dito antes, confirmando que “as Piérides me fizeram um poeta.”

A tradução do v. 36, em que Lícida compara-se com um ganso ruidoso entre cisnes, parece representar a máxima liberdade artística que o tradutor pode ostentar. Raimundo Carvalho, segundo seus comentários, segue um caminho entre a poesia de Odorico Mendes (“Ganso, entre quebras olorinos, grasno”) e a prosa de João Pedro Mendes (“mas que grasno como um pato entre cisnes canoros”), emprega o vocábulo “grasno” e “canoros” em assonância a “ganso” (VIRGÍLIO, 2005, p. 186). O tradutor chinês, por sua vez, emprega uma onomatopeia 叽叽喳喳 – *jī jī zhā zhā*, que recria os cantos de pássaro sem implicação negativa. Neste verso, em particular,

perante os cisnes canoros (o que Yang traduz por 清音的雁群 – *qīng yīn de yàn qún*, “cisnes de som claro”) , o efeito sonoro da *jī jī zhā zhā* pretende obviamente indicar ruído desordenado.

Nos v.v. 39 - 43, notamos a recorrência do convite de Galateia (Huc ades). Os dois tradutores mantêm tal expressão (“Vem cá” em português e 这儿来吧 – *zhè er lái ba* em chinês). Há também, na descrição das paisagens, a repetição do vocábulo *hic*, o que é mantido pelo tradutor chinês (这里 – *zhè lǐ*, “aqui”) e omitido pelo tradutor brasileiro. Em paralelo aos esforços dos tradutores ocidentais em reproduzir os efeitos sonoros, o tradutor chinês recria as imagens não só com as disposições rimadas *an* e *ang*, mas também com o uso de idiotismo como 春光灿烂 – *chūn guāng càn làn*, literalmente “primavera em brilho”, no lugar de *uer purpureum*; 百花齐放 – *bǎi huā qí fàng*, “cem flores florescendo juntas” para *fundit humus flores*, e 细影斑斑 – *xì yǐng bān bān*, “sombras fragmentadas” para *umbracula*, todos recursos exclusivos desta língua de chegada que se encaixa perfeitamente na cena bucólica. A tradução de Dang, por sinal, apresenta o mesmo nível de eloquência no lugar destas expressões, como 春光明媚 – *chūn guāng míng mèi* (*uer purpureum*) e 异彩纷呈 – *yì cǎi fēn chéng* (*fundit humus flores*). Quanto a adornar a paisagem pitoresca, o idiotismo disponibilizado pelo cânone literário chinês é tanto que os tradutores não desejam abrir mão do seu proveito artístico.

v. 44 - 55

Nos v.v. 44 - 45, Lícidas sugere que Méris cante para tentar recordá-lo de um canto que este entoou a sós em uma noite clara, o qual aquele não se lembra muito bem. Tanto a tradução em português quanto a em chinês apresentam certo apagamento de elementos do original latino. Nos versos de Virgílio, a pergunta de Lícida termina só na primeira palavra do v. 45. Carvalho acaba por resumi-la no v. 44, renunciando ao verbo *audieram*, enquanto o tradutor chinês abre mão do adjetivo *solum* (*Jiù shì wǒ tīng nǐ zài míng jìng de yè sè lǐ / cháng de*, “isto é, aquele que eu ouvi cantares numa noite clara”). Reconhecemos a inevitabilidade eventual de alguma

perda quando o tradutor prefere certo ganho ao tomar decisões. Mesmo assim, não é de total inutilidade vislumbrar as repercussões de uma decisão. Com efeito, pela posição em que o verbo **audieram** se localiza, julgamos a ênfase do poeta no fato de que Lícida já ouviu o canto e, apesar disso, não se lembra de tudo. O adjetivo **solum**, que se refere ao estado sem companhia do pastor-poeta, no meio do v. 44, não é tão salientado como o verbo **audieram**. A omissão do elemento “ouvi”, portanto, apaga o contraste implicado pelo esquecimento de Lícida. Não mencionar “a sós”, por sua vez, não prejudica a entoação de Méris, pois é um fato corroborado pela memória incompleta de Lícida sobre o canto e pela natureza do gênero pastoril que, como vemos nas *éclogas* II, IV, VI, VIII, X, pode ser caracterizada por monólogos.

Lícidias, antes de começar a aludir ao canto de Méris, afirma **Numeros memini, si verba tenerem**. O poeta adota o verbo **tenerem**, em tempo imperfeito do subjuntivo, uma categoria gramatical que se refere ao contrário do fato, em vez de **teneam**, ou **teneo**, que expõe probabilidade moderada e alta, o que insinua que Lícida, de fato, só se lembra do ritmo do canto, mas não dos líricos. A tradução de Carvalho, como vemos, mantém a estrutura da oração condicional, mas verte o verbo **tenerem** por “recordo”, em tempo presente do indicativo, uma estratégia que se afasta da ideia implicada no original latino. O tradutor chinês, em particular, larga a oração condicional e opta pela oração adversativa: 我记得调子, 但歌词我记不起 - *wǒ jì dé diào zi, dàn gē cí wǒ jì bù qǐ*, “eu lembro-me do ritmo, mas não dos líricos.”, uma estratégia que preserva íntato o sentido, apenas em detrimento da sintaxe latina.

No v. 52, em que Méris manifesta a pena de não ser mais competente em arte de canto como quando era jovem, Virgílio escreve **cantando puerum memini me condere soles**, em que se identificam tanto a aliteração de **MeMini Me** quanto a sonoridade nasal **caNtaNdo pueruM meMiNi me coNdere soles**. Em termos lexicais, o poeta faz uso figurativo do verbo **condere** para denotar “concluir, finalizar”. A tradução de Carvalho compila palavras e sintagmas individuais e recupera de forma adequada os elementos semânticos e retóricos: “dias/loNgos, cANtANdo, leMbros, eM criAMças, passei”. Na tradução de Yang, vale analisar a

singularidade da solução para **condere**, o qual é vertido por 埋葬 – *mái zàng*, “enterrar”, sendo 以我的清歌埋葬了白日 – *yǐ wǒ de qīng gē mái zàng le bái rì* “enterrava o Sol branco com meus cantos tênues.” Embora a própria expressão *mái zàng* não costume ser utilizada de maneira figurativa, a associação entre o procedimento fúnebre e a perda não é estranha à literatura chinesa. O ideograma 葬 – *zàng*, em particular, ao ser justaposto ao verbo 送 – *sòng* “dar, conceder, acompanhar”, forma o vocábulo 葬送 – *záng sòng*, um verbo que denota “destruir, perder e desperdiçar”, empregado na tradução em prosa de Dang Sheng.

v.v. 56 - 67

No v. 56, é identificado o sintagma **causando in longum**, em que o gerúndio em ablativo **causando** assume o papel de um meio pelo qual Méris, em segunda pessoa, traz **amores** a Lícida. A estratégia tradutória de Yang consiste na transposição dos sujeitos, pois 你的推辞更引起我想慕的心情 – *nǐ de tuī cí gèng yǐn qǐ wǒ xiǎng mù de xīn qíng* significa “tua recusa, ainda, instiga o meu humor de admiração”, em que o condutor do prazer de Lícidas não é mais o tu e, sim, a tua delonga, tornando o meio um agente. O verbo 想慕 – *xiǎng mù*, especificamente, é uma construção rara e peculiar em termos de usos linguísticos chineses, que disponibilizam com maior frequência verbos como 羡慕 – *xiàn mù*, “invejar”, 仰慕 – *yǎng mù* “idolatrar”, 爱慕 – *ài mù*, “amar”. Tendo em vista a singularidade da linguagem do gênero bucólico, expressões menos frequentes como essa passam a ser soluções aceitas e válidas.

Apesar da relutância de Méris, Lícida persiste em convencê-lo a expor seu talento no canto e sugerir que cantem juntos, já que entram em um local ameno adequado para cantos pastoris. Para entoarem cantos pastoris, um arte de ócio, será necessário os pastores pararem o trabalho em mãos, o que Lícida está sugerindo ao dizer **hic haedos depone**, no v. 62. Nesta frase, o verbo **deponere** refere-se a “soltar”, “largar”, ou, conforme traduzido por Odorico Mendes, “pousar”, ou seja, deixar os cabritos descansarem. Curiosamente, para chamar a folga de trabalho,

Carvalho adota o verbo “prender”, um verbo originado do verbo latino *prae-hendere*, “tomar, levar”, etimologicamente contrário ao sentido de *deponere*. Se a ação de *deponere* denota a causa de condução e a concessão de descanso livre, o verbo “prender” dá impressão de restringir a liberdade dos cabritos para que eles não possam fugir ou vaguear à toa, ação comum ao anoitecer, quando o pastor tem de recolher o gado. A solução do tradutor chinês para este verbo é a construção 把...停下来 – *bǎ...tíng xià lái*, transmitindo uma ideia simples de “parar a movimentação”, sem ações extras. Colocando as duas estratégias em cotejo, o verbo escolhido pelo tradutor brasileiro, ainda que se sustente no âmbito pastoril, corresponde menos ao contexto em que os personagens estão do que a expressão em chinês.

O segundo hemistíquio *tamen veniemus in urbem*, segundo os comentários de Sêrvio, *etiam si paululum quiescentes dederimus operam cantilenae, et deest ‘hodie’*. (“Chegaremos à cidade mesmo se, descansando um pouquinho, entoarmos cantilena, e está ausente ‘hoje’.”) (*Comm. in. Verg. Buc. IX, 62*). Em outras palavras, Lícida está referindo-se à pontualidade para chegada à cidade, apesar do descanso em que os dois cantarão juntos. A tradução de Yang mantém fielmente esta proposta: 我们进城总来得及 – *wǒ men jìn chéng zǒng lái dé jí*, “para ir à cidade, temos tempo suficiente”. Já Carvalho, embora tente absorver a proposta no tempo futuro, “iremos”, apresenta solução que expõe certa ambiguidade se é o tempo ou o destino que devem ser ressaltado.

Nos últimos dois versos, Méris decide não seguir a sugestão de Lícida e promete que cantará só na companhia de Menalcas. Em vez de descansar, Méris pede que os dois prossigam com a tarefa atual, por assim dizer, *quod nunc instat agamus*. Conforme a leitura de Carvalho, que verte o hemistíquio por “apressemos o passo”, a tarefa obviamente se refere à viagem à cidade, o que foi explicitado no v.1. A tradução de Yang, por sua vez, concebe a tarefa como algum trabalho não especificado: 干我们的活去 – *gàn wǒ men de huó qù*, “façamos nossos trabalhos”, isto é, “guiemos os cabritos”. Apesar do uso da primeira pessoa plural no verbo *agamus*, a aparência intermitente do singular e do plural concede aos tradutores certa

liberdade de leitura por conta própria. A tradução de Carvalho, “apressemos o passo”, parece insinuar que tanto Méris quanto Lícida, estejam indo à cidade, o que não é o caso, conforme os versos iniciais da écloga. A solução de Yang, em contraste, aproxima-se mais da implicação de que “cada um faça seu próprio trabalho, o que quer que o trabalho seja.”

4.10 Écloga X

v.v. 1 - 8

Esta écloga, como a última das *Bucólicas*, já tem sua colocação explicitada no primeiro verso, em que o poeta invoca a musa Aretusa para que esta possa conceder-lhe um **Extremum laborem**, um sintagma em acusativo disposto de forma curiosa, sendo o adjetivo no início e o substantivo no final do verso. Segundo Vasconcellos *et al.*, trata-se de uma técnica refinada de composição dos neotéricos, antecessores que influenciaram o gênero elegíaco romano que tratava do amor erótico. (VIRGÍLIO, 2008, p. 195). Porém, nem Carvalho nem Yang teve bom sucesso em manter a singularidade da ordem do original latino na sua própria tradução. Carvalho, em particular, prefere os vocábulos derivados do latim, como “labor” e “extremo”, no lugar desse sintagma, uma solução que, segundo o próprio tradutor, se justifica pela estilística e pela solenidade do conteúdo desse verso (VIRGÍLIO, 2005, p. 187), embora não permaneça sem custos por conta dos significados comuns dessas duas palavras (cf. a tradução de Carvalho do v. 61, na *Écloga VIII*, em que **extremum munus** é vertido por “dom extremo”). Yang Xianyi, por sua vez, traduz **extremum laborem** por 最后一件 - *zuì hòu yī jiàn*, “o último” em que *zuì hòu* indica claramente “o final”, mas *yī jiàn*, literalmente “um(a) (peça)”, não está seguido pelo objeto principal, ou seja, está faltando “um o quê”. Não é injusto supor que a estratégia do tradutor seja a de deixar o vocábulo **laborem** não traduzido, mas é comum acrescentar o que indica a “unidade de medida” após o número *yī*, “um”. Nesse caso, Yang opta pelo *jiàn*, um termo genérico de quantidade generalizante que se refere, muitas vezes, a “peça”, como por exemplo, 一件衣服 - *yī jiàn yī fú*, “uma roupa”, ou “uma peça de roupa”. Porém, a unidade quantitativa para “poesia” ou “cantos” não é *jiàn*, mas, sim, 首 - *shǒu*, usado por Yang no segundo lugar do v. 2. Então, a única explicação plausível é que, ao adotar *yī jiàn*, Yang pretendeu dizer —

件作品 - *yī jiàn zuò pǐn*, “uma obra (de arte)”, em que *zuò pǐn*, o substantivo elíptico, significa nada mais do que **laborem**.

O nome próprio da divindade, Aretusa, é mantido na tradução nas duas línguas. Além disso, Carvalho consegue até preservar a posição em que o nome Aretusa está no original latino, enquanto Yang, ao contrário da solução para o v. 1 da *Écloga IV*, em que o nome **Sicelides Musae**, em chinês, está na posição final, inicia o verso com a invocação da ninfa. Em oposição ao verbo “inspirar”, empregado por Carvalho com o objetivo de contemplar uma a tradição cultural (i.e. o poeta compõe poesia inspirado pelas musas), Yang opta pelo verbo *ràng*, um verbo que, conforme analisado nas demais éclogas, é usado para traduzir o modo subjuntivo optativo do latim para o chinês. O verbo *ràng*, contudo, ao assumir o papel de uma ação, também apresenta o sentido de “permitir, deixar”. Então, a tradução de Yang 让我作好 - *ràng wǒ zuò hǎo*, por um lado, pode ser lida como “permita-me fazer bem (esta última)”, como uma solicitação com reverência e humildade, e por outro lado, como “que eu faça bem (esta última)”, como um desejo a si próprio.

Pela análise da ordem sintática latina, os v.v. 2 - 3 são uma frase em que o vocábulo **pauca** se junta com **carmina**, no início do v. 3, formando o sintagma em acusativo **pauca carmina**. Então, a construção dos versos que apresentam o adjetivo **pauca** na primeira posição do v. 2 e a repetição do vocábulo **carmina** no v. 3 devem ser consideradas na tradução. A repetição, para começar, é mantida tanto em português quanto em chinês, Carvalho adota o par “versos...versos” e Yang o “*gē...gē...*”. Quanto à ordem do original latino, **Pauca** não é mantido em nenhum dos dois. No entanto, vale mencionar o v. 3 articulado pelo tradutor chinês, que não só mantém a repetição do par **Carmina...Carmina...**, mas também abre o verso com o ideograma 歌 - *gē* e o fecha com o outro. Além disso, Yang não se atém ao sentido exato dos vocábulos do original latino. Ao traduzir **pauca meo Gallo**, um hemistíquio em que **carmina** só aparece no v. 3, Yang não se abstém de complementar este **carmina** faltante: 短歌 - *duǎn gē*, “cantinho”, ou “canto curto”.

Apesar disso, a solução do tradutor chinês nestes dois versos não permanece sem defeitos. Primeiro, tanto o verbo **legat** quanto o verbo **dicenda** são vertidos por

念 - *niàn*, “ler em voz alta, declamar, recitar etc”. A repetição, por um lado, é desnecessária, pois os verbos no original latino são diferentes e, por outro lado, não está em conformidade com a regência verbal da língua chinesa. Com efeito, o verbo *niàn* pode-se compôr com *shī*, “poema” ou “poesia” (念诗 - *niàn shī*), mas o ideograma que se refere a *carmina* é *gē*, “canto” ou “canção”, um termo para o qual o verbo adequado é *chàng*. Em outras palavras, a locução “cantar uma canção” em chinês é 唱歌 - *chàng gē* e nunca 念歌 - *niàn gē*, o que faz estranhar o hemistíquio *gē shì yī dìng yào niàn de*, “a canção tem de ser lida”. Além disso, a tradução chinesa da questão *neget quis carmina Gallo* no v. 3, apaga, de certa forma, o sentido de dativo do nome *Gallo*, levando o leitor a compreender o texto 谁能拒绝伽鲁斯一首歌 - *shéi néng jù jué jiā lǔ sī yī shǒu gē* como “quem pode recusar um canto de Galo” e não “para Galo”. O nome próprio *jiā lǔ sī* inserido na frase não constitui uma conexão lógica do dativo mas, sim, uma ambiguidade imensa. Em outras palavras, pode-se recusar “se Galo quiser cantar para nós”, o que, sem dúvida, é o contrário do sentido do original. A tradução de Dang Sheng, embora em prosa, ajeita o verso com apenas dois ideogramas antes do nome *Galo*, a saber, 献给 - *xiàn gěi*, um verbo chinês traduzido pela preposição portuguesa “para”.

v.v. 9 - 18

O poeta inicia o canto elegíaco, perguntando às ninfas *Náiades* onde elas estavam escondidas quando *Galo* se consumiu pelo amor indigno. No v. 9, Virgílio faz invocação às ninfas, utilizando o vocábulo *puellae*, recorrente no v. 69 da *Écloga* V, um termo mais comum para se referir a uma mortal feminina do que à divindade. Nas duas traduções comparadas neste trabalho, essa escolha lexical não importa tanto para a tradução de Yang Xianyi, que chama qualquer divindade feminina de 神女 - *shén nǚ*, quanto para a tradução de Raimundo Carvalho, que verte o termo pelo vocábulo banal português “menina”. Mesmo assim, com essa construção, Carvalho mantém-se fiel à sua estratégia com relação aos nomes próprios e coloca “*Náiades*” na mesma posição do original.

O sofrimento de Galo no amor não correspondido é ilustrado no v. 10. O sintagma indigno **amore** já aparece no v. 18 da *Écloga* VIII, em que Nisa foi infiel a Dámon, o que é descrito por 不贞 - *bù zhēn*, “infidel”, pelo tradutor chinês. No v. 10 desta *écloga*, no entanto, Yang tira máximo proveito mais uma vez, dos recursos lexicais chineses e adota, em primeiro lugar, o termo 单相思 - *dān xiāng sī*, “sentimento amoroso não correspondido”, o mesmo sofrimento de Córion já encontrado no v. 4 da *écloga* II. Em seguida, Yang faz uso de idiotismo chinês para desenhar o estado moribundo de Galo, colocando 奄奄一息 - *yǎn yǎn yī xī* no final do verso, uma expressão que significa “no último suspiro”, utilizada justamente para referir-se a alguém moribundo.

No v. 14, encontra-se a locução **sola sub rupe**, em que **sola**, “solitário” devia ser um atributo de Galo, a vítima do solidão. Trata-se de uma figura identificada como hipálage, em que um epíteto ou um adjetivo que são atribuídos ao ser humano são transferidos aos objetos inanimados. A tradução de Carvalho mantém ao pé da letra esta locução com a expressão “sob rocha solitária”, enquanto a de Yang desfaz esta figura e constrói uma locução adverbial 独自一人 - *dú zì yī rén*, “a sós”, que modifica a ação 卧倒 - *wò dǎo*, “deitar-se”.

Nos v.v. 13 e 14, a tradução em chinês apresenta uma imperfeição com respeito ao uso do *wèi le*, no início do v. 13, o que acarreta uma ambiguidade semântica. A expressão 为了 - *wèi le*, uma preposição ou conjunção chinesa que governa as causas ou os fins, como “a” ou “para” em português, foi utilizada com acerto no v. 10, em que *wèi le* se refere a causa, a mesma função do ablativo no original latino. Porém, no v. 13, sem ter em vista o original, é impossível identificar com certeza absoluta se *wèi le* é uma preposição ou uma conjunção. Pelo sentido do original latino, é por Galo que as árvores choram, o que torna *wèi le* uma preposição do pronome *tā*. Porém, *wèi le* não é seguido só pelo 他 - *tā*, mas pela frase inteira 独自一人卧倒在崖石下面 - *tā dú zì yī rén wò dǎo zài yá shí xià miàn*, “ele se deita a sós sob a rocha”, o que leva o leitor ao entendimento incorreto de que *wèi le* é uma conjunção que projeta uma finalidade. Ou seja, poder-se-ia ler a tradução do v. 13 e do v.14 em chinês desta forma: “os louros e tamarindos choram **para que** Galo possa

se deitar a sós sob a rocha”, o que obviamente se afasta da proposta do original. Na verdade, na tradução chinesa analisada nas éclogas anteriores já constam defeitos similares, como no v. 18 da *Écloga* IV, em que o tradutor poderia evitar tal ambiguidade com apenas uma vírgula.

v.v. 19 - 43

No começo deste trecho, ao perceberem a angústia de Galo pelo amor não correspondido, tanto os pastores mortais quanto as divindades que governam a natureza e a arte poética vêm ao seu lado e tentam convencê-lo e livrá-lo da miséria com razões e fatos. Se considerarmos a intervenção de cada um dos personagens presentes como um roteiro de teatro, é importante notar que as soluções diferentes entre Carvalho e Yang nas duas línguas geram roteiros diferentes com respeito à fala dos personagens. Identificamos a questão *Unde amor iste tibi*, no v. 21, pelo verbo *rogant* no plural, pergunta feita por *upilio*, *subulci* e *Menalcas*, pastores mencionados nos versos anteriores. Já *Apolo*, que aparece em seguida, questiona pela conta própria *Galle, quid insanis*, no v. 22, com o verbo no singular *inquit*. Na tradução de Carvalho, não há nenhuma alteração no roteiro. Entretanto, a solução do tradutor chinês é repor a introdução de *Apolo* na cena, no início do v. 21, 阿波罗也来了 – *ā bō luó yě lái le*, “*Apolo também veio*”, e junto com o sintagma 都问着 – *dōu wèn zhe*, “*todos perguntando*”, seguido pelas perguntas sobre a paixão e a insânia de Galo, fazendo com que todas as falas entre os v.v. 21 e 23 se atribuam a *Apolo* e aos pastores em conjunto.

O texto elaborados no lugar das questões por cada um dos tradutores também merece uma observação atenta. Ao empregar o advérbio *Unde*, no v. 21, Virgílio aparentemente refere-se à origem, “de onde”, o que é fielmente articulado por Odorico Mendes (“*Donde esse amor?*”) e por Raimundo Carvalho (“*De onde vem tal amor?*”). O chinês para o mesmo texto, curiosamente, transpõe a questão da “origem” para a de um “pedido de explicação”: 你怎么害起相思病 – *nǐ zěn me hài qǐ xiāng sī bìng*, literalmente, “*como tu apanhaste a doença de paixão amorosa*”, em que o termo

相思 – *xiāng sī* surge de novo como equivalente ao sentimento de Galo e o mesmo sentimento é comparado com um 病 – *bìng*, isto é, uma “doença”, metáfora comum no âmbito literário chinês para emoções fortes prejudiciais ao corpo. No v. 22, em que Apolo lança uma questão retórica que implica a tolice e a insensatez de Galo, Carvalho trata do verso de forma literal (“que insânia”), enquanto Yang estende a questão à futilidade da insânia: 发疯有什么用 – *fā fēng yǒu shén me yòng*, “para que serve a loucura?”, reforçando a proposta de que Galo está sofrendo em vão. E visto que Apolo narrará, de imediato, aonde foi a sua amada Licóris, essa ênfase, que não consta no original latino, proporciona mais coerência textual na tradução chinesa.

No segundo hemistíquio do v. 22, a expressão **tua cura**, em aposição ao nome **Lycoris**, pode ser, segundo Vasconcellos *et al.*, concebido como “teu objeto de inquietação amorosa”, uma expressão típica na elegia que não é justamente vertida por Odorico Mendes (“a desleal, que adoras”), cuja solução surge como uma reinterpretação bastante frouxa. (VIRGÍLIO, 2008, p. 197) A tradução de Carvalho não mimetiza a solução do tradutor maranhense e opta pela construção paronomástica que reproduz a sonoridade e não o sentido: “tua cara Licóris” Já o tradutor chinês prefere um epíteto mais genérico 爱人 – *ài rén*, que se refere mais frequentemente a “cônjuge”, “amante”, “namorado(a)”, (assim como é aplicado a Amintas por Menalcas e em Galateia por Dametas. Cf. v. 66, 68, 71, *Écloga* III), do que a alguém que não retribui o amor.

A singularidade evidenciada nas soluções tradutórias de cada um dos tradutores investigados neste trabalho destaca-se, mais uma vez, no v. 28, em que Pã diz a Galo “*Ecquis erit modus*”, literalmente, “haverá algum limite” em português. A tradução de Carvalho, inspirada por Paul Valéry (“*Comment guérirais-tu*”), opta pelo vocábulo “remédio” (*guérir*, “curar, remediar” em francês), formando uma construção que recupera a sonoridade *ecquis/inquit* com “Qual/inquire” (VIRGÍLIO, 2005, p. 189). Se o tradutor brasileiro, ao se inspirar nos antecessores, ainda procura manter o sentido e a formulação interrogativa do original latino, o tradutor chinês, pelo contrário, desfaz a estrutura inteira do texto original e imprime um tom mais

forte: 够了, 够了 - *gòu le, gòu le*, “Chega! Chega!”, tom este expresso pelo pronome interrogativo enfatizador **ecquis** no original latino. (Cf. a tradução em prosa por Dang: 一段孽缘, 几时可了 - *yī duàn niè yuán, jǐ shí kě liǎo?*, “Quando é que finalizará tal paixão insana?”) Vale notar o apagamento de **non talia curat** na tradução de Carvalho, que antecipa o vocábulo **crudelis**, como fez Paul Valéry. Por outro lado, o tradutor chinês mantém o sentido desta parte de forma parafrástica: 这些对爱神都是白讲 - *zhè xiē duì ài shén dōu shì bái jiǎng*, “estes, ao deus de Amor, são ditos em vão”, ou seja, “o Amor não se preocupa (**curat**) com tudo isso.”

Ao longo da nossa análise, observamos em vários lugares a escolha lexical engenhosa do tradutor chinês de termos compatíveis com a cena bucólica. Há, no entanto, um vocábulo empregado neste trecho que, ainda que seja lógico aquele verso visar à leitura isolada, apresenta uma contradição contextual. O vocábulo é 安静 - *ān jìng*, “silencioso”, no meio do v. 33, um termo que se refere mais ao “ambiente em silêncio” do que à “paz”, uma conotação figurativa da palavra “tranquilo”. Mesmo assim, Yang verte o advérbio latino **molliter** por *ān jìng*. A bem dizer, a afirmação de Galo em chinês 那样我的尸骨将安静的长眠 - *nà yàng wǒ de shī gǔ jiāng ān jìng de cháng mián*, “dessa forma, meus ossos cairão no sono perpétuo silenciosamente” é válida, sem refletir no contexto, em que, como nos v.v. 31 e 32, o próprio Galo solicitou aos Arcades para cantarem aos montes em homenagem aos seus amores. Com o som de cantos pastoris no ar, seria impossível ter um espaço fisicamente silencioso em que jazem os ossos de Galo. A tradução de Carvalho, em particular, “docemente”, não possui este paradoxo contextual. Por isso, sugeriríamos substituir o advérbio *ān jìng* por 安详 - *ān xiáng*, uma palavra mais adeuada à epígrafe latina *requiescat in pace*.

Apesar do defeito da escolha do termo para **molliter**, a solução de Yang no v. 34, em termos lexicais, é digna de nosso louvor. Para o verbo **dicat** que, muitas vezes, significa “cantar, tocar, entoar”, na poesia virgiliana, Carvalho opta pelo verbo “tocardes”, neste verso em que a flauta transpõe-se do ablativo de meio para objeto, uma solução decerto justa, conforme à sintaxe do português. O verbo adotado pelo

tradutor chinês, contudo, é 申诉 – *shēn sù*, uma ação que expressa certo tom entristecedor, pois o verbo pode traduzir-se, em português, por “reclamar, queixar-se, recorrer”, ou seja, “expressar a insatisfação”. (Cf. a solução de Dang em prosa que vai mais longe com a construção estilística arcaizante: 区区衷曲 – *qū qū zhōng qū*) Apesar da ausência desse sentido no próprio verbo latino *dicat*, a insatisfação de Galo perante uma paixão não correspondida é o tema principal desta écloga. Já que Licóris foi-se e não voltará, já que a tristeza inconsolável não tem cura, pelo menos o que se pode fazer é que os Árcades, peritos em artes musicais, contem, narrem e passem adiante a história do sofrimento imerecido de um homem insatisfeito, após a sua morte.

A criatividade artística em termos lexicais aparece também no v. 35 e no v. 36, em que Yang emprega uma expressão idiomática cujo sentido, mesmo que não esteja presente no original latino, é muito presente em todo o gênero bucólico. No v. 35, Virgílio articula uma expressão refinada, *ex vobis unus vestrisque*, seguida pela apresentação da vida como “um de vós”, isto é, trabalhar como um cuidador de gado ou um vindimador de uvas, sem atribuir nenhuma qualidade a estes trabalhos. A tradução em chinês, no entanto, atribui à vida de “um de vós” um idiotismo qualificativo, 自在逍遥 – *zì zài xiāo yáo*, isto é, “livre e despreocupado”, um estado do espírito e do corpo identificado, em uma palavra latina, por *otium*, a condição típica da vida pastoril. Ao empregar este idiotismo, a tradução chinesa reforça o desejo expresso por Galo de livrar-se, conforme narrado nos versos em seguida, dos assuntos militares e a fortalece sua preferência por entrar em vida ociosa, como a dos pastores.

Na última posição do v. 42, encontramos o nome *Lycori*, em caso vocativo. Trata-se de um elemento essencial nos v.v. 42 e 43 para a consideração do tradutor, uma vez que, sem explicitação deste nome, poder-se-á ficar confuso quanto à referência do pronome da segunda pessoa. Nos v.v. 37-41, Galo fica a imaginar que, se ele tivesse uma vida pastoril, não sofreria a inquietação amorosa, porque teria Filis ou Amintas ou qualquer amor ao seu lado. No v. 41, especificamente, Galo ilustrou uma vida ideal e almejada, em que Filis tece a coroa e Amintas canta. Por conseguinte,

se o tradutor não mantiver o nome Lycoris, que serve como um sinal de que a narração já sai da imaginação de Galo, o leitor poderá ser levado à interpretação errônea de que “tecum”, no v. 43, ainda se refere a Fílis ou a Amintas, e não a Licóris. A tradução em chinês, lamentavelmente, não mantém este nome, o que permite tal interpretação inadequada.

v.v. 44 - 57

Galo satisfaz-se com a realidade cruel que o deixa preso ao serviço militar enquanto a amada Licóris partiu da pátria sozinha para os Alpes e para os Reno. No v. 44, o sintagma **insanus amor**, que serve como o sujeito da proposição, não estabelece nenhuma conexão qualificativa com **duri Martis**, “guerra dura”, que, por sua vez, se atribui ao substantivo **armis**, em ablativo, no final do verso. Com essa análise sintática, percebemos que **insanus amor**, neste verso, ainda indica o fio condutor desta écloga: a paixão fútil de Galo por Licóris. A tradução de Carvalho emprega um equivalente literal em português, “insano amor”, vocábulos paronomásticos coerentes com as soluções anteriores. O tradutor chinês, no entanto, distorce o sentido do original por colocar a expressão 艰苦战争 – *jiān kǔ zhàn zhēng*, “guerra árdua” antes de 狂热 – *kuáng rè*, “zelo”, conectando as duas com o ideograma *de* e estabelecendo uma relação entre **insanus amor** e **duri Martis** que não se encontra no original latino. Através da tradução em chinês, o v. 44 é lido como se Galo tivesse transformado um amor insano em zelo pela guerra, uma impressão forte desencadeada pela construção 艰苦战争的狂热 – *jiān kǔ zhàn zhēng de kuáng rè*, “o zelo da guerra árdua”.

Entre os desejos afetuosos propostos nos v.v. 48 e 49, o texto no original latino **te ne frigora laedant** é traduzido em português por “Que isso não te maltrate”, uma solução que apagou o elemento “frio” e substituiu-o por um pronome demonstrativo, “isso”, referente ao que foi dito antes. E dado o que Galo acabou de dizer, no início do v. 48, é possível que o leitor se desvie da ideia de frio, que pode causar ferimento, para a ideia de que Licóris se foi sem companhia dele. A tradução

de Yang mantém o termo 寒冷 – *hán lěng*, “frio”, uma solução que não implica tal problema de interpretação ambígua. No verso seguinte, a expressão **teneras plantas** consiste em uma sinédoque para “pés”. Para nossa surpresa, essa figura não está mantida na tradução de Carvalho (“pés tenros”), cuja estratégia costuma preservar, sempre que possível, pela forma dos vocábulos estilísticos de Virgílio. A expressão que Yang emprega localiza-se na posição final do verso, a saber, 柔趾 – *róu zhǐ*, em que *róu* assume o valor de “delicadeza” do vocábulo **teneras** e *zhǐ*, embora se refira literalmente ao “dedo do pé”, é uma metonímia comum para os pés em chinês, uma solução que, de certa forma, fortalece a estilística virgiliana na língua ocidental. (Cf. a solução de Dang Sheng, nas *Bucólicas* em prosa: 玉趾- *yù zhǐ*)

Nos v.v. 52 a 54, Galo, mais uma vez, cai na imaginação de como poderia ser uma vida pastoril. O verbo em infinitivo **pati**, no v. 53, implica um perigo em potencial de quem permanece próximo às feras nas selvas, um sofrimento evitado o quanto possível pelos pastores. Aqui, Virgílio propõe o verbo **malle**, “preferir”, insinuando que tal sofrimento, comparado com a paixão sofrida com a cruel Licóris, é até aceitável e preferível. Além deste aspecto, o fato de que o substantivo “paixão” é etimologicamente conectado com o verbo **pati** faz com que se atribua um peso singular a este verbo na tradução. Os tradutores brasileiros, tanto Odorico Mendes quanto Raimundo Carvalho, optam pelo verbo de ligação semântica imediata, a saber, “sofrer”. Já Yang Xianyi, em particular, escolhe o verbo 遁藏 – *dùn cáng*, “ocultar-se”, ou “esconder-se”, totalmente divergente do original latino, uma solução que, como julgamos, perverte a imagem de Galo, que, de um corajoso está disposto a tornar-se tímido, em busca de reclusão e esconderijo.

A escolha lexical do tradutor chinês apresenta mais um desvio semântico no v. 55, em que Virgílio articula **Interea mixtis lustrabo Maenala Nymphis**, “ao mesmo tempo, percorrerei o Ménalo junto com as Ninfas”, adotando o verbo **lustrado**, um verbo que se refere ao deslocamento, com uso figurativo de “visitar”, “viajar”, “conhecer”. Yang Xianyi, no entanto, opta pelo verbo 游戏 – *yóu xì*, “brincar, jogar”, um termo genérico que apenas se refere a divertir-se. Ademais, a preposição chinesa

在 – zài indica uma posição estática, em vez de movimento, o que o verbo *lūstrāre* implica.

v.v. 58 - 69

A construção do v. 60 no original latino, em que Virgílio compara a insânia amorosa (*furor*) de Galo com uma doença que necessita remédio (*medicina*) corrobora, por um lado, a solução do tradutor brasileiro para o v. 28 (“Qual o remédio disso”) e, por outro lado, a expressão 相思病 – *xiāng sī bìng*, tecida pelo tradutor chinês, em que 病 – *bìng* indica nada mais que a “doença”, a denotação metafórica recorrente do v. 21. Já no v. 60, Yang mantém-se fiel ao emprego do vocábulo *xiāng sī*, mas, em consideração ao efeito de haver rima com a sílaba 矢 – *shǐ*, no verso anterior, o ideograma *bìng* está em elipse. O verbo 医治 – *yī zhì*, por sinal, que significa “tratar” ou “curar”, já esclarece bem a natureza do objeto. Afinal das contas, o que necessita a cura por remédio, senão uma doença?

Ao tratar do v. 61, Yang verte a expressão *malis hominum mitescere discat* por *duì shòu kǔ de rén kě yǐ shǎo jiā ēn cí*, em que o ideograma para a sílaba *shǎo* é 少, um ideograma que, no uso geral, assume o terceiro tom *shǎo*, um adjetivo que se refere à “quantidade pequena” ou, em comparativo, “menos”. Porém, quando se aplica à função de um advérbio, o ideograma indica a intensidade moderada de uma ação, como na expressão 少安毋躁 – *shǎo ān wú zào*, usada para aconselhar a “ter (um pouco de) paciência”, em que *shǎo* tem a mesma indicação lexical do ideograma 稍 – *shāo*, isto é, “um pouco, por pouco”. No v. 61, o uso do ideograma 少, no entanto, se não for observado de forma atenta, pode transmitir dois sentidos completamente contraditórios. Por um lado, *shǎo jiā ēn cí*, no final do v. 61, quando *shǎo* é considerado um advérbio, pode referir-se a “conceder um pouco de clemência”, sentido fiel ao original *malis hominum mitescere*. Porém, a outra interpretação também é válida, a de que *shǎo jiā ēn cí*, quando *shǎo* indica o comparativo, entende-se como “conceder menos clemência”. Por conseguinte, a solução para esta

ambiguidade pode ser um substituto simples, de 少 para 稍, ou, na recitação do verso, uma modificação de tom silábico, do terceiro ao primeiro.

No v. 63, Galo despediu-se das selvas, ao enunciar o verbo em imperativo, **concedite**, traduzido, em Odorico Mendes, pela expressão “De novo adeus” e, em Carvalho, por “sumi”. Na tradução de Yang, no entanto, o texto aparece afastado do original latino, como 就是你们也没有用 - *jiù shì nǐ men yě méi yǒu yòng*, “até vós não servis para nada” ou “até vós sois inúteis”, parecendo mais um comentário depreciativo do que uma despedida triste.

O pronome em acusativo **illum**, no v. 64, pela coerência do texto, deve referir-se a **deus ille** no v. 61, isto é, o **Amor**, recorrente ainda no v. 69. Dessa maneira, o verbo **mutare** indica “mudar a ideia” ou “convencer”, uma denotação não mantida por Carvalho, que o verte por “transformá-lo”. Na tradução de Yang, por sua vez, o sentido do original é estendido pela introdução do termo 心情 - *xīn qíng*, “humor, disposição”. Do lado positivo, a solução do tradutor chinês reconstrói a proposta de que o sofrimento de Galo está conforme o desejo do deus Amor, como se o Cupido mal-humorado infligisse essa experiência desfavorável a Galo. Do lado negativo, Yang não especifica do que se trata esse deus, pois a construção generalizante 神的心情 - *shén de xīn qíng*, “o humor de deus” não dispõe de nenhum valor de identificação da divindade.

O v. 69, em que o hemistíquio **Omnia vincit Amor** passa a ser um idiotismo virgiliano extensivamente celebrado ao longo da história literária, é digno da nossa atenção, especialmente a tradução em língua chinesa. O verbo **vincit**, que dá origem ao verbo português “vencer”, empregado por Odorico Mendes e também por Carvalho, é vertido por 征服 - *zhēng fú*, “conquistar”, em Yang Xianyi, e este é seguido, com respeito à tradução deste verso, por Dang Sheng. Em seguida, o verbo **cedamus** é traduzido, em chinês, por 投降 - *tóu xiáng*, “render-se” ou “entregar-se”. Vale notar que, em vez de usar o o verbo disponível “ceder”, em português, Carvalho opta pelo verbo “curvar-se”, uma ação humilde perante o poder divino. Se o verbo latino **cedere** dispõe de um valor similar ao seu derivado português “ceder”, usado por Odorico Mendes, a solução de Yang, *tóu xiáng*, atribui-lhe uma conotação de “luta” ou

“batalha”, pois, diferentemente do conceito de “curvar-se”, que pode ocorrer como um resultado pacífico, o termo *tóu xiáng* sempre insinua a ação da parte vencida após um conflito violento, ou seja, uma ação humilhante. Pela narração desta écloga, o papel de Galo é de destinatário passivo de todos os sofrimentos impostos pelo Amor, sem luta nenhuma, o que diminui a pertinência do verbo *tóu xiáng*. O termo que se encaixa bem aqui é 臣服 – *chén fú*, “submeter-se”, sem referências às interações históricas entre o deus e o submisso.

Na tradução chinesa, o uso do advérbio 也只有 – *yě zhǐ yǒu* transmite algo adequado mas ausente no original latino. Pelo modo subjuntivo do verbo *cedamus*, em função optativa, pode-se pensar que tal submissão à autoridade do Amor parece voluntária, enquanto *yě zhǐ yǒu*, literalmente “ter só de...”, “não haver mais senão...”, ou seja, “não ter outra opção senão”, implica a obrigatoriedade e a relutância na ação de “ceder”, uma leitura que não é inadequada conforme o original, uma vez que Galo não tem a mesma sorte como Hércules, que ganhou sua amada Hebe após doze trabalhos, mas nenhum labor duro, como exemplificado entre os v.v. 65-68, é útil diante do Amor, o que torna a submissão de Galo, voluntária ou não, a escolha única.

v.v. 70 - 77

Neste trecho com que Virgílio finaliza a última écloga da obra inteira, o poeta invoca as musas Piérides, que concedem a Galo os cantos pastoris maximamente refinados, antes de despedir-se do mundo bucólico à chegada da Véspera, isto é, ao anoitecer. No pedido às Piérides, no v. 72, em que se encontra o verbo *facietis*, em segunda pessoa plural *vos*, o poeta não se colocou junto com as musas que fazem o canto a Galo o mais belo possível. Na tradução de Carvalho, o verbo “tornai”, em conjugação igual, mantém o mesmo entendimento. A tradução em chinês, no entanto, transforma a segunda pessoa plural no verso, “vós”, em 我们 – *wǒ men*, “nós”, a primeira pessoa plural, uma solução afastada da tradição literária em que o poeta exerce a arte poética sob a inspiração das musas e não junto com as musas. O tradutor chinês, por certo, não vivia no âmbito dessa tradição literária. Por mais

louvável que fosse o tradutor ter tido tal pormenor em vista, seria de certa forma demasiadamente exigente impor tal consideração a uma língua cuja literatura desconhece a conexão entre criatividade artística e intervenção divina. A tradução chinesa da parte restante do v. 72 também apresenta uma divergência com o original latino, em que *haec* refere-se a *Haec* no v. 70, isto é, ao canto entoado antes. Por isso, *vos haec facietis maxima Gallo*, “vós comporeis a Galo um poema o que há de melhor”, é uma proposição reproduzida na tradução em português. A tradução em chinês, por sua vez, é 尽力来帮伽鲁斯的忙 – *jìn lì lái bāng jiā lǔ sī de máng*, “fazer o máximo para **ajudar** Galo”. Visto que, no verso anterior, Galo é descrito “sentado, tendo tecido um cesto”, atividade comum no mundo bucólico, tal tradução inevitavelmente leva o leitor a atribuir o verbo “ajudar” a “tecer cesto” ou a qualquer atividade pastoril, o que obviamente não é a proposta do original latino.

No v. 73, o vocábulo **amor** é traduzido em Yang por 爱情 – *ài qíng*, um termo que se refere à paixão erótica, à que há entre casal, namorados, amantes, por exemplo. Além disso, é o mesmo termo com que Yang refere-se ao Amor, no v. 69, em que Amor é uma figura divina e não um sentimento amoroso. Sem dúvida, na tradição latina, diferentemente do que se vê na tradição grega, o vocábulo **amor**, em si, não se distingue nitidamente entre os objetos deste amor. Para Carvalho, não há nenhuma dúvida sobre a escolha da palavra portuguesa “amor” na sua tradução. O termo *ài qíng*, no entanto, se fosse aplicado ao amor erótico entre Galo e Licóris, ainda que não seja correspondido, seria válido. Porém, o v. 73 trata de *cuius amor mihi*, ou seja “o meu amor a ele”. Dado que a relação entre o poeta e Galo não é amorosa, o uso da construção lexical *ài qíng* acarreta dúvidas. Alternativas disponíveis podem ser substantivos como 景仰 – *jǐng yǎng* ou 崇拜 – *chóng bài*, “admiração” ou “adoração”, que enfatizam as conquistas militares e literárias de Galo, ou 友谊 – *yǒu yì*, 友情 – *yǒu qíng*, “amizade”, ressaltando a intimidade entre os dois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões e discussões suscitadas pela tradução literária desde a Antiguidade romana até os dias hodiernos tendem a ser em torno da perplexidade análoga à de um antigo paradoxo filosófico, isto é, o do Navio de Teseu, proposto inicialmente por Plutarco e que passa a revelar-se em versões diferentes. O paradoxo, para simplificar, consiste em um navio que tem cada uma de suas peças velhas paulatinamente removida e substituída por uma nova. A substituição continua assim e, com o passar do tempo, todas as partes do navio serão trocadas por outras novas. Daí surgem as questões: o navio atual ainda é o mesmo navio original, ou seja, aquele que estava com todos os antigos componentes? Em caso positivo, como se deixar de ver o fato de que nenhum elemento básico do navio atual é o mesmo do original? Em caso negativo, desde qual momento o navio distancia-se da sua essência original e passa a ser uma embarcação diferente? Como se conclui essa metamorfose misteriosa? Associada com esse problema de escolha binária que nos provoca imensa divisão está aquela decisão inevitável dos tradutores perante a escolha proposta por estudiosos como F.D.E. Schleiermacher¹²⁰, Lawrence Venuti¹²¹, Antoine Berman¹²² etc. Se, por um lado, as concepções destes estudiosos pressupõem que tomar qualquer partido na sua dicotomia seja uma decisão proferida de maneira arbitrária, consciente e intencional, nós, por outro lado, pretendemos evidenciar, no presente trabalho, que as escolhas feitas pelo tradutor ecoam os princípios norteadores pré-estabelecidos por uma autoridade, sendo essa autoridade personificada pelo cânone literário que dá luz à tradição literária em torno de si. Além disso, é o nosso objetivo desvendar que, quando a obra de um poeta canônico é traduzida para uma língua que reconhece o peso de tal poeta na sua história literária, o tradutor teria poucas opções além de

---

¹²⁰ Schleiermacher propõe, no tratado “sobre os diferentes métodos de traduzir” que “ou o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro [...] pois qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório.” Cf. SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242.

¹²¹ Venuti, no seu livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, publicado em 1995, aponta que as práticas tradutórias podem manifestar uma oposição, isto é, “domesticação” e “estrangeirização”.

¹²² Berman, no seu livro *La traduction et la lettre*, caracteriza os dois métodos opostos de tradução como *etncêntrico*, *hipertextual* e *platônico*, em oposição a *ético*, *poético* e *pensante*. Cf. BERMAN, 2013, p. 33-36.

empenhar-se em reconstruir aquilo que confere ao poeta a sua apoteose. E quando a língua de chegada desconhece o autor na sua tradição literária, as estratégias do tradutor se apresentariam com mais liberdade e menos pressão espiritual, ao mesmo tempo que não estariam ausentes aqueles traços característicos desenvolvidos pela tradição, pelo costume e pelo cânone literário dessa língua de chegada.

Mas, isto posto, não é o nosso objetivo argumentar contra as reflexões desses teóricos que, por certo, desenvolveram-nas baseados nos antecessores, fato que corrobora o nosso argumento. Porém, o ato de traduzir envolve inúmeras decisões concretas que transcendem o limite dualista e necessitam soluções flexíveis. Cabe-nos procurar o motivo e analisar os custos e benefícios, em vez de escravizarmo-nos aos dogmas. E quando a mesma obra é traduzida para várias línguas, as estratégias formulam-se conforme as propriedades daquela língua e, então, contribuir-se-á ainda menos se se apontar o dedo com os critérios dualistas. Portanto, no estudo comparativo de uma obra clássica ocidental como as *Bucólicas* de Virgílio traduzidas para o português e para o chinês, diante da distância temporal em que as culturas orientais e ocidentais evoluíram separadamente, acreditamos que é mais relevante aos Estudos da Tradução identificar os traços diferentes, entender suas consequências respectivas e resumir uma hipótese para previsão futura do que meramente conduzir uma avaliação crítica dualista e obter resultado vago e superficial, uma vez que “cada situação tradutória envolve muitas variáveis a considerar e não é possível entender a tradução apenas em termos de categorias opostas e excludentes.” (FRANCISCO, 2014)

Pelo que arrolamos como resultados da análise textual quase exaustiva sobre as duas traduções, fica mais cristalina a força esmagadora da tradição literária que atrai e arrasta para si a caneta do tradutor, embora nem todas as soluções tradutórias que assim fluem dela sejam suficientes ou perfeitas. Em outras palavras, o cânone literário não é garantia de perfeição. A tradução ciceroniana dos discursos de Ésquino e Demóstenes, infelizmente, não sobreviveu até a nossa época e, por isso, não há como identificar aquelas virtudes e vícios recriados em latim por um orador ilustre que se apropria dos mestres gregos. Mesmo assim, podemos imaginar o duro

combate que Cícero travou para concretizar o que ele propõe ser o melhor gênero oratório, pois, afinal de contas, em que consiste traduzir como o próprio Demóstenes no que se refere a um problema concreto? Para adaptar a pergunta à nossa pesquisa, como a apropriação de Virgílio na tradução das *Bucólicas* ajuda o tradutor a ultrapassar dificuldades específicas durante a tradução? Pode-se dizer que o *locus amoenus* é o mais importante; pode-se afirmar que as cenas dramáticas de amor, de duelo musical, de apoteose têm prioridade; pode-se acreditar que o ritmo e a musicalidade antecedem o sentido; e pode-se até defender a prática de emulação, que, parafraseando Aulo Gélcio¹²³, “omite em português algo que em latim é agradável e maravilhoso, mas não deve nem pode ser traduzido; e substitui no lugar dos omitidos o que é quase mais agradável e harmonioso ainda”. De qualquer forma, a tomada de decisão implica que não há uma solução ideal e perfeita que possa abarcar todos os aspectos. É a partir das traduções de Raimundo Carvalho e de Yang Xianyi que observamos um fenômeno universal, isto é, a existência de custos e benefícios, perdas e ganhos, sacrifícios e proveitos, concessões e priorizações. Estes, por um lado, são os princípios que adotamos no presente trabalho e, por outro lado, pressupostos metodológicos que pretendemos propor para análises futuras. Ou seja, em vez de ressaltar o que é correto ou equivocado ou criticar o que é tradução boa ou ruim, é aconselhável e academicamente frutuoso considerarmos que o tradutor siga algum padrão tradicional norteador e, que depois, discutam-se os benefícios e os prejuízos em cada estratégia específica.

Raimundo Carvalho, ao reproduzir os efeitos bucólicos em verso português, está diante de uma (des)vantagem que não existe para o tradutor chinês, isto é, uma tradição literária de dois milênios e diversas traduções feitas por predecessores em vários idiomas ocidentais, inclusive no próprio português. Quando modula estratégias gerais para as *Bucólicas*, Carvalho alinha-se com concepções tradicionais e

---

¹²³ *Noctes Atticae*, IX, 9: “*Sicuti nuperrime apud mensam cum legerentur utraque simul Bucolica Theocriti et Vergilii, animadvertimus reliquisse Vergilium, quod Graecum quidem mire quam suave est, verti autem neque debuit neque potuit. Sed enim, quod substituit pro eo, quod omiserat, non abest, quin iucundius lepidiusque sit.*” “Pois quando muito recentemente as *Bucólicas* de Teócrito e de Virgílio foram lidas juntas na mesa, percebemos que Virgílio omitiu algo que, em grego, é maravilhosamente agradável, mas não deveu nem pôde ser traduzido. Mas o que ele substituiu no lugar do omitido é quase mais agradável e harmonioso.” Tradução nossa.

comentários sobre o gênero pastoril, com os pensamentos prevalecentes sobre a natureza da poesia e com a linha de reflexões sobre como traduzir a eloquência. Estes recursos de referência, que são aparentemente copiosos, limitam, por sua vez, as reflexões e práticas do tradutor dentro do âmbito tradicional. Aquilo a que os precursores não renunciavam de jeito nenhum, o tradutor tende a manter. Para Carvalho, conforme observamos, a sonoridade dos versos, as figuras de linguagem e os signos poéticos dos nomes são de máxima prioridade. A necessidade de colocar em cotejo as suas soluções com as de Odorico Mendes, Paul Valéry e Silva Ramos baseia-se, na maioria dos casos, na necessidade de referenciar recorrências sonoras, esquemas aliterantes e andamentos rítmicos. A ênfase nos efeitos sonoros é tanta que a sua tradução em português está repleta de soluções paronomásticas, ora palavras portuguesas derivadas do latim, ora vocábulos com sons semelhantes, independentemente dos significados. Virgílio, como o cânone literário do gênero a ser traduzido e o da cultura-mãe do português, ecoa na musicalidade que Carvalho empenha-se em recriar, assim como o poeta reflete na prática dos demais tradutores que verteram suas obras em verso.

Em contraste, Yang Xianyi encontra-se em um âmbito cultural cuja tradição literária possui uma história de milhares de anos e, mesmo que Virgílio e vários outros trabalhos literários já se tenham introduzido na China em sua época, o empreendimento tradutório de Yang - traduzir a íntegra das *Bucólicas*, mantendo o mesmo número de versos - é sem precedentes. Por um lado, as concepções sobre a natureza da poesia não são iguais às de teóricos ocidentais. A sonoridade pode ser igualmente significativa, mas, conforme visto antes, não é praticável mesclar os ritmos da poesia chinesa e os da latina. Por outro lado, a força estética que influencia o estilo do tradutor exige que o mesmo se aproprie daquilo que é verossímil na poesia tradicional chinesa. Porém, o que parece um desafio enorme para o tradutor chinês torna-se, na verdade, uma vantagem preciosa, pois ele não está limitado por nenhuma doutrina em torno do bucolismo ocidental e pode aproveitar a liberdade na formulação de estratégias. Para Yang, o que se importa mais que tudo é o significado e a narração dos cantos, enquanto os aspectos sonoros e rítmicos podem colocar-se de lado.

Mesmo que Virgílio não seja o cânone literário chinês, à tradução de Yang não faltam aquelas figuras de poesia que têm sido prevaletentes na China por séculos, como expressões de reduplicação, idiotismos de quatro sílabas, construções lexicais pertinentes à literatura e não ao uso banal etc. *Tropos* literários chineses, como *xiāng sī*, por exemplo, são utilizados na tradução do “amor não correspondido”. Estes traços característicos do cânone literários chinês, em alguns casos, podem mostrar-se insuficientes ou inaptos para um texto do original, mas, em outros lugares, possibilitam um efeito mágico indisponível e até inefável nas línguas ocidentais. Quanto à questão de se deve usar *wén yán wén*, “a linguagem literária clássica”, ou a linguagem vernácula, também percebemos um fenómeno interessante, isto é, que o uso de algumas expressões chinesas elegantes é inviável na tradução de Yang, que adota a forma do *heroic couplet*, governando o som e as sílabas. No entanto, na tradução de Dang Sheng, a versão em prosa, utilizam-se abundantes construções estilísticas e arcaizantes. Em outras palavras, as ressonâncias do cânone literário chinês acabam sendo mais fortes e conspícuas quando a tradução não busca preservar os versos. Mais uma vez, está corroborada a necessidade de se analisarem os custos e os benefícios. Quando se abre mão aqui, toma-se algo ali.

Para finalizar o argumento, adotamos a sentença de Mauri Furlan (2013, p. 292) que, no artigo intitulado “Retraduzir é Preciso”, quando justifica a necessidade de retraduzir as obras clássicas, afirma que “[...] chegamos a um momento de outra maturidade linguística e histórica, e queremos reabrir o acesso às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético.” Neste artigo, Furlan propõe retraduzir os clássicos de modo diferente daquele da tradição ocidental da tradução. Esta afirmação, por certo, pressupõe que a língua de chegada ainda se enquadra no âmbito tradicional ocidental. Curiosamente, a ideia da necessidade de retraduzir os clássicos ocidentais para o chinês deve sustentar-se justamente naquilo que é oposto ao que Furlan propõe. Devemos perguntar: seria possível transformar a métrica latina no formato de cinco ou sete sílabas em chinês? Os estudiosos citados pela presente dissertação, como Yang Zhouhan e Liu Jinyu, por exemplo, negaram tal viabilidade por incompatibilidade técnica e cultural e por falta de precedentes. Mas,

conforme os pressupostos metodológicos que foram propostos, a tradução consiste em um equilíbrio entre custos e benefícios. Então, pode-se supor que, quando houver uma tradução das *Bucólicas* virgilianas por poesia clássica chinesa, que a mesma segure mantenha a tradição artística e sofra apagamento estilístico de Virgílio. Para alguns, talvez seja um preço que não se pode dar ao luxo de pagar, mas, para outros, ainda é um fruto acadêmico precioso para contribuir ao avanço teórico da tradução. O autor do presente trabalho, na verdade, pretendia seguir esse rumo ao elaborar seu projeto de pesquisa, mas, percebendo a inaptidão e a incompetência, especialmente para a eloquência do chinês literário clássico, abandonou essa missão desafiadora e decidiu focar-se na comparação das traduções já existentes. Para não se produzir uma tradução inadequada, ganha-se mais com a contribuição às críticas e análises da tradução de poesia.

À luz da convicção de que “estamos vivendo, de uma forma ou outra, sob a sombra de alguém”, que é o pressuposto-chave deste trabalho, apontamos que a nossa proposta de analisar o fenômeno da tradução com o cânone poético de uma tradição literária, na verdade, não é nada de novidade, mas, sim, um método recorrente e antigo. Tradução, como uma forma de manusear a língua, também implica aquelas discussões antigas sobre a natureza das línguas. Com efeito, o presente trabalho tenta, na perspectiva da tradução de um gênero específico, dar um pequeno passo adiante em busca de apoios, para uma crença nossa, isto é, a de que na língua, não há nada intrinsecamente certo ou errado, só há arte, costume, tradição e evolução. O jeito como falamos uma língua vem dos antepassados. E o juízo estético com o qual escrevemos, traduzimos e apreciamos uma poesia é instaurado também pelos antepassados. Afinal de contas, o passado, disse Faulkner, “nunca morre nem sequer é passado”. Desejamos que o nosso trabalho não só sirva como contribuição aos Estudos da Tradução e à bibliografia sobre as *Bucólicas* de Virgílio, mas também como um lembrete de tal sabedoria humana.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. Trechos do *Convívio* tradução Maria Teresa Arrigoni. In Guerini, Andréia & Arrigoni, Maria Teresa (orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução Volume 3 Italiano-Português**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005, p18-25.

ALIGHIERI, Dante. **De Vulgari Eloquentia, Liber I**. Texto em latim disponível online: <<http://www.thelatinlibrary.com/dante/vulgar.shtml>>.

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comedia**, 3 Vols - Edição Bilingue - Italiano/Portugues. São Paulo: Editora 34, 2014.

ARISTÓTELES, **Poética** edição bilíngue. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**, 3th edition. London: Routledge, 2002.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**, 2ª ed. Tradução Marie-Hélène C. Torres & Mauri Furlan & Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFCS, 2013.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BLOOM, Harold. **The Western Canon**, versão em chinês simplificado. Tradução Jiang Ningkan. Nanjing: Yilin Press, 2015. (布鲁姆, 西方正典: 伟大作家和不朽作品; 江宁康译 - 南京: 译林出版社, 2015.)

BORGES, Jorge Luís. Sobre los clásicos. In: **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 1968.

BRUNI, Leonardo. De Interpretatione Recta. Tradução Mauri Furlan. In: **Scientia Traductionis**, n. 10. Florianópolis: UFSC, 2011.

CAMPOS, Harold de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CÍCERO, Marco Túlio. **Brutus**. Texto em latim disponível online: <<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/brut.shtml>>.

CÍCERO, Marco Túlio. **De Inventione Liber I**. Texto em latim disponível online: <<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventionel.shtml>>.

CÍCERO, Marco Túlio. **De Optimo Genere Oratorum**. Tradução Brunno Vinicius Gonçalves Vieira & Pedro Colombaroli Zoppi. In *Sicentia Traductionis*, n.10. Florianópolis: UFSC, 2011.

CÍCERO, Marco Túlio. **Pro Archia**. Texto em latim disponível online: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/arch.shtml>.

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

EDWARDS, T.W.C. **The Bucolics of Virgil, Literally Translated into English Prose**. London: Matthew Iley, 1826.

ELIOT, T. S. What is a Classic?. In: Eliot, T. S. **On Poetry and Poets**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Garnier, 2003, Vol. 17.

FURLAN, Oswaldo Antônio. **Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FURLAN, Mauri. Brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente i. os Romanos. In **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001, p.11-28.

FURLAN, Mauri (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução - VI. Antologia do Resnacimento (séc. XVI)**. (bilíngue). Florianópolis: UFSC, 2016.

FURLAN, Mauri. Retraduzir é Preciso. In **Scientia Traductionis**, n.13. Florianópolis: UFSC, 2013.

GÉLIO, Aulo. **Noctes Atticae**. Texto em latim disponível online: <http://www.thelatinlibrary.com/gellius.html>.

GUERINI, Andréia & ARRIGONI, Maria Teresa (orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução Vol 3 Italiano-Português**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005.

GUO, Weisen & BAO, Jingheng (trad. & com.) **A Tradução Integral das Obras de Tao Yuanming**. Guiyang: Guiyang People's Press, 2008. (郭维森, 包景诚(译注). 陶渊明集全译. 贵阳: 贵阳人民出版社, 2008.)

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature**, versão em chinês simplificado. Tradução Wang Chen. Pequim: Beijing Union Press, 2015. (海厄特. 古典传统. 王晨译. 北京: 北京联合出版公司, 2015.)

HILD, Joseph Antoine, M. **Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber Decimus**. Charleston: Nabu Press, 2010.

HORÁCIO, Quinto. **Ars Poetica**. Texto em latim disponível online: <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>>.

HUANG, Kewu. A Tradução de Yan Fu: comentários dos estudiosos chineses e ocidentais nos últimos cem anos. In: **Southeast Academic Research**, n. 4, 1998. (黄克武. “严复的翻译: 近百年来中西学者的评论”. In: **东南学术期刊**, 第4期, 1998.)

JERÔNIMO, São. Do melhor modo de traduzir (A Pamáquio, Carta 57). Tradução Mauri Furlan. In: **Antologia da Primeira Idade Média** (séc. IV-VII) (bilingue). *Clássicos da Teoria da Tradução* II, 2019.

LIU, Jinyu. Virgil in Chinese. In: Braund, Sussana & Torlone, Zara Matirosova (ed.). **Virgil and His Translator**. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 224-236.

LIU, Jinyu. Virgil (or His Absence) in China in the Twentieth Century. In: **Sino-American Journal of Comparative Literature** I, 2015.

LIU, Jinyu. Virgil in the West and China: A Case in Reception Studies. In: **The World Historical Review** I.2, 2014, p. 225-264. (刘津瑜. “维吉尔在西方和中国: 一个接受史的案例”. In: **世界历史评论**, I, 2, 第225-264页.)

MENDES, João Pedro. **Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

OCHMAN, Katarzyna. Translation Criticism in Ancient Rome Trans. Jan Rybicki. In: **A Journal of Literary Translation: Special Issue** (2013): p. 71-86.

PIETROPAOLO, Domenico. Dante on Translation In: Whitehead, C. & Renevey, D. (ed.) **Lost In Translation**. Turnhout: Brepols Publishers, 2009.

QUINTILIANO, Marco Fábio. **Institutiones**. Texto em latim disponível online: <<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>>.

FRANCISCO, Reginaldo. Estrangeirização e Domesticação: Indo além de Mais uma Dicotomia. In: **Scientia Traductionis**, n.16. Florianópolis: UFSC, 2014.

SCHLEIERMACHER, F.D.E. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução Celso Braida. In: **Princípios**, v.14 n. 21. Natal: UFRN, 2007, p. 233-265.

SÊNECA, Lúcio Aneu. De tranquillitate animi (2, 1-5). Tradução Mauri Furlan. In: **Scientia Traductionis**, n.16. 2014, p. 8-9.

SÊNECA, Lúcio Aneu. Epistula da Lucilium (LVIII). Tradução Mauri Furlan. In: **Scientia Traductionis**, n.16. 2014, p. 10-19.

SUETÔNIO, Vita Vergilii tradução em chinês por Wang Huansheng, apêndice de Virgílio, **Bucólicas**; tradução Yang Xianyi. Shanghai: Shanghai People's Press, 2015, p. 110-131. (斯维托尼乌斯. 维吉尔传. 王焕生译.)

VALÉRY, Paul. Variations sur les Bucoliques de Vergile. Tradução Paulo Schiller. In: Faveri, Cláudia Borges de & Torres, Marie-Hélène Catherine (orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução Volume 2 Francês-Português**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004, p. 188-217.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Um Virgílio Brasileiro no Século XIX. In: **Revista Letras**, n. 89. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 117-126.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. New York: Routledge, 2017.

VIRGÍLIO. **Bucólicas edição bilíngue** tradução e comentário Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2005.

VIRGÍLIO. **Enéida, edição bilíngue**. tradução Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

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

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e comentário Dang Sheng (em chinês). Guilin: Guangxi Normal University Press, 2016. (维吉尔. 牧歌. 党晟译注. 桂林: 广西师范大学出版社, 2016.)

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução Yang Xianyi (em chinês). Shanghai: Shanghai People's Press, 2015. (维吉尔. 牧歌. 杨宪益译. 上海: 上海人民出版社, 2015.)

VIVES, Juan Luis. Versiones seu interpretationes. Tradução Mauri Furlan. In: Furlan, Mauri (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução - VI. Antologia do Resnacimento (séc. XVI)**. (bilingue). Florianópolis: UFSC, 2016, p. 103-112.

YANG, Zhouhan. Virgílio e a Tradição Poética Chinesa. In: **Jornal Acadêmico de Universidade de Pequim**, seção de filosofia e ciências sociais, n.5, 1988, p. 106-110. (杨周翰. “维吉尔与中国诗歌的传统”. In: **北京大学学报(哲学社会科学版)**, 1988 年第 5 期, 第 106-110 页.)

YANG, Zhouhan. Prefácio: Virgílio e sua epopeia *Eneida*. In: Virgílio, **Eneida**, versão em chinês. Tradução de Yang Zhouhan. Pequim: the People's Literature Press, 2000, p. 1-36. (杨周翰. 译者序: 维吉尔和他的史诗《埃涅阿斯纪》. In: 维吉尔. **埃涅阿斯纪**. 杨周翰译. 北京: 人民文学出版社, 2000, 第 1-36 页.)

ZHENG, Yefu. Tradição e anti-tradição. In: **Teoria dos preços**. Pequim: China CITIC Press, 2015, p. 106-116. (郑也夫. “传统与反传统”. In: **代价论**. 北京: 中信出版社, 2015, 第 106-116 页.)

ZHU, Guangqian. **Teoria de Poesia**. Pequim: Beijing Press, 2005. (朱光潜. **诗论**. 北京: 北京出版社, 2005.)

APÊNDICE: As *Bucólicas* de Virgílio trilíngues

Écloga I

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

1 Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi

1 Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia

1 提屠鲁啊，你在榉树的亭盖下高卧，

pinyin: Tí tú lǔ a, nǐ zài jǔ shù de tíng gài xià gāo wò,

2 Siluestrem tenui Musam meditaris auena;

2 tocas na tênue flauta uma canção silvestre;

2 用那纤纤芦管试奏着山野的清歌；

pinyin: yòng nà xiān xiān lú guǎn shì zòu zhe shān yě de qīng gē;

3 nos patriae fines et dulcia linquimus arua.

3 nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;

3 而我就要离开故乡和可爱的田园。

pinyin: ér wǒ jiù yào lí kāi gù xiāng hé kě ài de tián yuán.

4 nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra

4 nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro,

4 我逃亡他国；你则在树荫下悠闲，

pinyin: Wǒ táo wáng tā guó; nǐ zé zài shù yīn xià yōu xián,

5 formosam resonare doces Amaryllida siluas.

5 levas selva a ecoar Amarílis formosa.

5 让山林回响你对美貌阿玛瑞梨的称赞。

pinyin: ràng shān lín huí xiǎng nǐ duì měi mào ā mǎ ruì lǐ de chēng zàn.

Tityrus | Títiro | 提屠鲁

6 O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.

6 Ó Melibeus, um deus, a nós, este ócio fez:

6 梅利伯啊，一位神祇给了我这个方便，

pinyin: Méi lì bó a, yī wèi shén qí gěi le wǒ zhè ge fāng biàn,

7 namque erit ille mihi semper deus, illius aram

7 Ele sempre será meu deus; que o altar dele,

7 我将永远以他为神来供奉，他的祭坛

pinyin: Wǒ jiāng yǒng yuǎn yǐ tā wèi shén lái gòng fèng, tā de jì tán

8 saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.

8 tenra ovelha de nosso aprisco sempre embeba.

8 我将经常用自家的羊羔的血来沾染。

pinyin: Wǒ jiāng jīng cháng yòng zì jiā de yang gāo de xuè lái zhān rǎn.

9 ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum

9 Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar

9 如你所见，他允许我的牛羊漫游无忌，

pinyin: Rú nǐ suǒ jiàn, tā yǔn xǔ wǒ de niú yáng màn yóu wú jì,

10 ludere quae uellem calamo permisit agresti.

10 e eu tocar o que bem quisier em flauta agreste.

10 使我得以任意地吹着野笛来嬉戏。

pinyin: Shǐ wǒ dé yǐ rèn yì de chuī zhe yě dí lái xī xì,

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

11 Non equidem inuideo, miror magis; undique totis

11 Não te invejo, porém, me espanto: em toda parte,

11 我并非嫉妒，只是惊奇，整个农村

pinyin: Wǒ bìng fēi jí dù, zhī shì jīng qí, zhěng gè nóng cūn

12 usque adeo turbatur agris. en ipse capellas

12 o campo é perturbado! Eu mesmo as minhas cabras

12 是这样混乱，看，我虽是有病在身，

pinyin: Shì zhè yàng hūn luàn, kàn, wǒ suī shì yǒu bìng zài shēn,

13 protenus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco.

13 triste tanjo; esta, a custo, ó Títilo, conduzo:

13 还要赶着羊群，而这头简直跟不上，

pinyin: Háì yào gǎn zhe yáng qún, ér zhè tóu jiǎn zhí gēn bù shàng,

14 hic inter densas corylos modo namque gemellos,

14 ainda agora, sob densa aveleira, gêmeos,

14 因它方才在丛榛里生下了一对小羊，

pinyin: Yīn tā fāng cái zài cóng zhēn lǐ shēng xià le yī duì xiǎo yáng,

15 spem gregis, a, silice in nuda conixa reliquit.

15 esperança da grei, pariu na pedra nua.

15 我们所希望的，但却弃给光光的石岩；

pinyin: Wǒ men suǒ xī wàng de, dàn què qì gěi guāng guāng de shí yán;

16 saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,

16 Há muito, um infortúnio assim, se bem me lembro,
 16 我要不糊涂, 就该预料到这个灾难,
pinyin: Wǒ yào bù hú tú, jiù gāi yù liào dào zhè ge zāi nàn,

17 de caelo tactas memini praedicere quercus.
 17 carvalhos, pelo céu fulminados, previram.
 17 记住那次天降霹雳打坏了栎树的先兆。
pinyin: Jì zhù nà cì tiān jiàng pī lì dǎ huài le lì shù de xiān zhào.

18 sed tamen iste deus qui sit da, Tityre,nobis.
 18 Mas seja tal deus quem for, dize-me, então, Títilo.
 18 但那位神祇是谁, 提屠鲁, 请你见告。
pinyin: Dàn nà wèi shén qí shì shéi, tí tú lǔ, qǐng nǐ jiàn gào.

Tityrus | Títilo | 提屠鲁

19 Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putauit
 19 A cidade de Roma, ó Melibeu, julguei,
 19 梅利伯啊, 我曾经糊涂的那样想过,
pinyin: Méi lì bó a, wǒ céng jīng hú tú de nà yàng xiǎng guò

20 stultus ego huic nostrae similem, cui saepe solemus
 20 estulto, igual a esta, onde nós costumávamos,
 20 认为人说的罗马跟我们的城镇差不多,
pinyin: Rèn wéi rén shuō de luó mǎ gēn wǒ men de chéng zhèn chà bù duō,

21 pastores ouium teneros depellere fetus.
 21 pastores, apartar de ovelhas os filhotes.
 21 就像我们牧人经常赶羊羔去的市集,
pinyin: Jiù xiàng wǒ men mù rén jīng cháng gǎn yáng gāo qù de shì jí,

22 sic canibus catulos similes, sic matribus haedos
 22 Tal o cão o cãozinho e qual cabra o cabrito
 22 就跟小狗像大狗, 小羊像大羊似的,
pinyin: Jiù gēn xiǎo gǒu xiàng dà gǒu, xiǎo yáng xiàng dà yáng shì de,

23 noram, sic paruis componere magna solebam.
 23 achava; ao grande opor o menor, costumava.
 23 我习惯于把小的和大的看作同类,
pinyin: Wǒ xí guàn yú bǎ xiǎo de hé dà de kàn zuò tóng lèi,

24 verum haec tantum alias inter caput extulit urbes
 24 Esta cidade ergueu a cabeça entre as outras
 24 而这个都城在众城里却是出类拔萃,

pinyin: Ēr zhè ge dū chéng zài zhòng chéng lǐ què shì chū lèi bá cuì,

25 quantum lenta solent inter uiburna cupressi.

25 como os ciprestes entre os viburnos flexíveis.

25 就像那松柏和卑微的荆榛相比一样。

pinyin: Jiù xiàng nà sōng bǎi hé bēi wéi de jīng zhēn xiāng bǐ yī yàng.

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

26 Et quae tanta fuit Romam tibi causa uidendi?

26 E qual foi a razão que te levou a Roma?

26 是什么要紧事使你去到罗马观光?

pinyin: Shì shén me yào jǐn shì shǐ nǐ qù dào luó mǎ guān guāng?

Tityrus | Títiro | 提屠鲁

27 Libertas, quae sera tamen respexit inertem,

27 Liberdade que tarde, então, me viu inerte,

27 自由终于垂怜我这疏懒的生涯,

pinyin: Zì yóu zhōng yú chuī lián wǒ zhè shū lǎn de shēng yá,

28 candidior postquam tondenti barba cadebat,

28 quando, cortando, branca a barba me caía;

28 当我修须时已落下了灰白的毛发,

pinyin: Dāng wǒ xiū xū shí yǐ luò xià le huī bái de máo fǎ,

29 respexit tamen et longo post tempore uenit,

29 viu-me, então, e, depois de um longo tempo, veio,

29 虽我年已迟暮, 只有终来到我左右,

pinyin: Suī wǒ nián yǐ chí mù, zì yóu zhōng lái dào wǒ zuǒ yòu,

30 postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit.

30 dès que Amarilis amo e se foi Galatéia.

30 当伽拉蝶雅离开, 阿玛瑞梨为主的时候,

pinyin: Dāng jiā lā dié yǎ lí kāi, ā mǎ ruì lí wéi zhǔ de shí hòu,

31 namque - fatebor enim - dum me Galatea tenebat,

31 Enquanto Galatéia era minha, confesso,

31 因为我承认, 伽拉蝶雅占有我的时光,

pinyin: Yīn wèi wǒ chéng rèn, jiā lā dié yǎ zhàn yǒu wǒ de shí guāng,

32 nec spes libertatis erat nec cura peculi.

32 nada de liberdade e nada de pecúlio.

32 我没有致富的意图也没有自由的希望;

pinyin: Wǒ méi yǒu zhì fù de yì tú yě méi yǒu zì yóu de xī wàng;

33 quamuis multa meis exiret uictima saeptis

33 Embora em meus currais criasse muitas vítimas,

33 不管从我羊圈里敬神的牺牲拿出多少,

pinyin: Bù guǎn cóng wǒ yáng juàn lǐ jìng shén de xī shēng ná chū duō shǎo,

34 pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,

34 grassos queijos levasse à ingrata cidade,

34 或者为那没良心的城市挤多少奶酪,

pinyin: Huò zhě wéi nà méi liáng xīn de chéng shì jǐ duō shào nǎi lào,

35 non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat.

35 nunca voltava à casa a mão cheia de cobre.

35 我从来没有过手提沉重的钱回家。

pinyin: Wǒ cóng lái méi yǒu guò shǒu tí chén zhòng de qián huí jiā.

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

36 Mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares,

36 Amarilis, te vi, triste, a chamar os deuses,

36 阿玛瑞梨为什么悲伤曾使我惊讶,

pinyin: Ā mǎ ruì lí wèi shé me bēi shāng céng shǐ wǒ jīng yà,

37 cui pendere sua patereris in arbore poma.

37 Deixando-lhes alguns pomos em cada planta:

37 她唤着神名, 把苹果留在枝上不摘;

pinyin: Tā huàn zhe shén míng, bǎ píng guǒ liú zài zhī shàng bù zhāi;

38 Tityrus hinc aberat. ipsae te, Tityre, pinus,

38 Títiro estava longe. Até pinheiros, Títiro,

38 这都是由于你不在身边, 就连这松柏,

pinyin: Zhè dōu shì yóu nǐ bù zài shēn biān, jiù lián zhè sōng bǎi,

39 ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant.

39 até fontes, até arbustos te chamavam.

39 这清泉和这果树也都在呼唤着你。

pinyin: Zhè qīng quán hé zhè guǒ shù yě dū zài hū huàn zhe nǐ.

Tityrus | Títiro | 提屠鲁

40 Quid facerem? neque seruitio me exire licebat

40 Que fazer? Nem fugir da servidão podia,

40 我又有什么办法? 既不能免除奴役,

pinyin: Wǒ yòu yǒu shé me bàn fǎ? Jì bù néng miǎn chú nú yì,

41 nec tam praesentis alibi cognoscere diuos.

41 Nem conhecer lá longe os deuses tão propícios.

41 又找不到能保护我的任何神祇,

pinyin: Yòu zhǎo bù dào néng bǎo hù wǒ de rèn hé shén qí,

42 hic illum uidi iuuenem, Meliboee, quot annis

42 Lá vi o jovem para o qual todos os anos

42 梅利伯啊, 正当这是我遇见了那人,

pinyin: Méi lì bó a, zhèng dàng zhè shì wǒ yù jiàn le nà rén,

43 bis senos cui nostra dies altaria fumant,

43 nosso altar, Melibeu, fumega doze dias.

43 我每年要有十二天给他献上牺牲,

pinyin: Wǒ měi nián yào yǒu shí èr tiān gěi tā xiàn shàng xī shēng,

44 hic mihi responsum primus dedit ille petenti:

44 Lá ele respondeu-me o pedido, primeiro:

44 这是第一回神允许了我的请求:

pinyin: Zhè shì dì yī huí shén yǔn xǔ le wǒ de qǐng qiú

45 pascite ut ante boues, pueri, submittite tauros.'

45 "Como antes, tangei bois, touros jungi, rapazes".

45 “你可以跟从前一样喂你的羊, 养你的牛。”

pinyin: Nǐ kě yǐ gēn cóng qián yī yàng wèi nǐ de yáng, yǎng nǐ de niú

Meliboeus | Melibeu | 梅利伯

46 Fortunate senex, ergo tua rura manebunt

46 Velho de sorte, pois manterás os teus campos!

46 老头真好运气, 这样你的土地可以保持,

pinyin: Lǎo tóu zhēn hǎo yùn qì, zhè yàng nǐ de tǔ dì kě yǐ bǎo chí

47 et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus

47 E são de bom tamanho, embora pedra e pântano

47 对你就很够了, 即使那不毛的沙石

pinyin: Duì nǐ jiù hěn gòu le, jí shǐ nà bù máo de shā shí

48 limosoque palus obducatur pascua iunco.

48 de junco e limo toda a pastagem obstruam;

48 和沼泽的泥蒲都向一切田地侵扰,

pinyin: Hé zhǎo zé de ní pú dōu xiàng yī qiè tián dì qīn rǎo,

- 49 non insueta grauis temptabunt pabula fetas
 49 as fêmeas prenhes não provarão pasto alheio,
 49 怀孕的母羊总不必吃异乡的牧草,
pinyin: Huái tāi de mǔ yáng zǒng bùbì chī yì xiāng de mù cǎo,
- 50 nec mala uicini pecoris contagia laedent.
 50 e jamais sofrerão contágio de outro gado.
 50 也不会接近别人的羊而传染疫病。
pinyin: Yě bù huì jīn bié rén de yáng ér chuan rǎn yì bìng.
- 51 fortunate senex, hic inter flumina nota
 51 Velho de sorte, aqui, entre rios famosos,
 51 老头真好运气, 这里在你熟习的水滨,
pinyin: Lǎo tóu zhēn hǎo yù nà, zhè lǐ zài nǐ shú xí de shuǐ bīn,
- 52 et fontis sacros frigus captabis opacum;
 52 fontes sacras, terá o frescor de uma sombra.
 52 在圣洁的泉水旁边, 你可以乘凉;
pinyin: Zài shèng jié de quán shuǐ pang biān, nǐ kě yǐ chéng liáng;
- 53 hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes
 53 De um lado, dos confins vizinhos, sempre a sebe,
 53 在这里, 丛榛上的繁花跟从前一样
pinyin: Zài zhè lǐ, cóng zhēn shàng de fán huā gēn cóng qián yī yàng
- 54 Hyblaeis apibus florem depasta salicti
 54 ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla,
 54 有希伯罗的蜜蜂来采花上的蜜水,
pinyin: Yǒu xī bó luó de mì fēng lái cǎi huā shàng de mì shuǐ,
- 55 saepe leui somnum suadebit inire susurro;
 55 saíba ao sono levar-te em um leve susurro;
 55 并且经常以营营的柔声催人入睡;
pinyin: Bìng qǐě jīng cháng yǐ yíng yíng de róu shēng cuī rén rù shuì;
- 56 hinc alta sub rupe canet frondator ad auras,
 56 de outro, em penedo cante ao vento o podador;
 56 高高的岩石下修葡萄的人临风高吟,
pinyin: Gāo gāo de yá nshí xià xiū pú táo de rén lín fēng gāo yín,
- 57 nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes
 57 jamais hão de calar o gemido no olmeiro
 57 你宠爱的鸽子也咕咕叫个不停,
pinyin: Nǐ chǒng ài de gē zi yě gū gū jiào gè bù tíng,

58 nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

58 as roucas pombas, teus amores, nem a rola.

58 榆树上的斑鸠也不断的互相呼应。

pinyin: Yú shù shàng de bān jiū yě bù duàn de hù xiāng hū yìng.

Tityrus | Títiro | 提屠鲁

59 Ante leues ergo pascentur in aethere cerui

59 Antes, cervos no céu céleres pastarão,

59 即使野鹿在天上游牧，在空中飞翔；

pinyin: Jí shǐ yě lù zài tiān shàng yóu mù, zài kōng zhōng fēi xiáng;

60 et freta destituent nudos in litore pisces,

60 e vagas deixarão peixe à vista na praia;

60 即使海水干枯，把鱼儿留在光光岸上，

pinyin: Jí shǐ hǎi shuǐ gān kū, bǎ yú er liú zài guāng guāng àn shàng,

61 ante pererratis amborum finibus exsul

61 antes, distantes, cada um banido da pátria,

61 即使那东方的安息和西方的日耳曼，

pinyin: Jí shǐ nà dōng fāng de ān xī hé xī fāng de rì ěr mǎn,

62 aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,

62 beberás no Árar ou germano no Tigre,

62 都到相反的河上饮水，把地域更换，

pinyin: Dōu dào xiāng fǎn de hé shàng yǐn shuǐ, bǎ dì yù gēng huàn,

63 quam nostro illius labatur pectore uoltus.

63 até que em nosso peito aquele deus se apague.

63 我的心里也不能够忘记那人的容颜。

pinyin: Wǒ de xīn lǐ yě bù néng gòu wàng jì nà rén de róng yán.

Meliboeus | Melibeu | 梅利伯

64 At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,

64 Mas partiremos, uns para a árida África

64 而现在我们有些要去干渴的非洲北岸，

pinyin: Ēr xiàn zài wǒ men yǒu xiē yào qù gān kě de fēi zhōu běi àn

65 pars Scythiam et rapidum cretae ueniamus Oaxen

65 ou a Cítia, através das torrentes do Oaxe,

65 有些要去栗特，到冲撞着砾石的乌浒水，

pinyin: Yǒu xiē yào qù sù tè, dào chōng zhuàng zhe lì shí de wū hǔ shuǐ,

- 66 et penitus toto divisos orbe Britannos.
 66 outros até os bretões isolados do mundo.
 66 有的要去不列颠岛，到那天涯海尾。
pinyin: Yǒu de yāo qù bù liè diān dǎo, dào nà tiān yá hǎi wěi.
- 67 en umquam patrios longo post tempore finis
 67 Algum dia, depois de longo tempo, a pátria
 67 啊，在什么辽远的将来才能回到故乡，
pinyin: A, zài shén me liáo yuǎn de jiāng lái cái néng huí dào gù xiāng.
- 68 pauperis et tuguri congestum caespite culmen,
 68 e meu pobre casebre entre a relva revendo,
 68 再看见茅草堆在我村舍的屋顶上，
pinyin: Zài kàn jiàn máo cǎo duī zài wǒ cūn shě de wū dǐng shàng.
- 69 post aliquot, mea regna, uidens mirabor aristas?
 69 com espanto verei no meu reino uma espiga?
 69 再来欣赏我的小小收成，自己的王国？
pinyin: Zài lái xīn shǎng wǒ de xiǎo xiǎo shōu chéng, zì jǐ de wáng guó?
- 70 impius haec tam culta noualia miles habebit,
 70 Um ímpio militar possuirá estas glebas?
 70 种好了的土地将被粗鲁的屯兵获得，
pinyin: Zhǒng hǎo le de tǔ dì jiāng bèi cū lǚ de tún bīng huò dé.
- 71 barbarus has segetes. en quo discordia ciuis
 71 Um bárbaro a seara? Onde a guerra lançou
 71 异族人将占有我们的果实，这都是战争
pinyin: Yì zú rén jiāng zhàn yǒu wǒ men de guǒ shí, zhè dōu shì zhàn zhēng
- 72 produxit miseros; his nos consequimur agros!
 72 míseros cidadãos! Para outros semeamos!
 72 给我们的灾难，把自己土地让给这些人！
pinyin: Gěi wǒ men de zāi nàn, bǎ zì jǐ tǔ dì ràng gěi zhè xiē rén!
- 73 insere nunc, Meliboe, pios, pone ordine uites.
 73 Enxerta, Melibeus, a pêra, apara as vides!
 73 现在你还接什么梨，还种什么葡萄？
pinyin: Xiàn zài nǐ hái jiē shén me lí, hái zhòng shén me pú táo?
- 74 ite meae, felix quondam pecus, ite capellae.
 74 Ide, gado feliz, outrora, ide cabritas:
 74 走吧，我的羊儿，你们曾经是我的骄傲，

pinyin: Zǒu ba, wǒ de yáng er, nǐ men céng jīng shì wǒ de jiāo ào,

75 non ego uos posthac uiridi proiectus in antro

75 depois não vos verei, deitado em verde gruta,

75 我将再看不到你们在苍翠的岩穴间露头，

pinyin: Wǒ jiāng zài kàn bù dào nǐ men zài cāng cuì de yán xué jiān lù tóu,

76 dumosa pendere procul de rupe uidebo;

76 longe, pendidas sobre um rochedo entre sarças;

76 或者在那长着丛树的山崖间停留；

pinyin: Huò zhě zài nà zhǎng zhe cóng shù de shān yá jiān tíng liú;

77 carmina nulla canam; non me pascente, capellae,

77 eu não cantarei mais, nem guiando-vos, cabritas,

77 我将不再唱歌，羊啊，不能再带你们

pinyin: Wǒ jiāng bù zài chàng gē, yáng a, bù néng zài dài nǐ men

78 florentem cytisum et salices carpetis amaras.

78 comereis o codesso e os salgueiros amargos.

78 去吃那繁花的丁香和苦涩的荆榛。

pinyin: Qù chī nà fán huā de dīng xiāng hé kǔ sè de jīng zhēn.

Tityrus | Títiro | 提屠鲁

79 Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem

79 Podes ficar, contudo, esta noite comigo

79 可是你在我这儿歇一夜也无不可，

pinyin: Kě shì nǐ zài wǒ zhè er xiē yī yè yě wú bù kě,

80 fronde super uiridi. sunt nobis mitia poma,

80 sobre o verde capim. Temos frutos macios,

80 用绿叶作床铺，我还有熟透的苹果，

pinyin: Yòng lǜ yè zuò chuáng pù, wǒ hái yǒu shú tòu de píng guǒ,

81 castaneae molles et pressi copia lactis,

81 castanha bem madura e queijo em abundância;

81 松软的栗子和许多干酪可以吃，

pinyin: Sōng ruǎn de lì zǐ hé xǔ duō gān lào kě yǐ chī,

82 et iam summa procul uillarum culmina fumant

82 já fumegam ao longe as chaminés das casas,

82 现在村舍的茅顶上炊烟已经开始，

pinyin: Xiàn zài cūn shě de máo dǐng shàng chuī yān yǐ jīng kāi shǐ,

83 maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

83 e tombam da montanha umas tamanhas sombras.

83 从高山上已经落下了更长的影子。

pinyin: Cóng gāo shān shàng yǐ jīng luò xià le gèng zhǎng de yǐng zi.

Écloga II

1 Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,

1 Córídon, um pastor, pelo formoso Aléxis,

1 牧人柯瑞东热恋着漂亮的阿荔吉，

pinyin: Mù rén kē ruì dōng rè liàn zhe piào liang de ā lì jí

2 delicias domini, nec quid speraret habebat.

2 delícias do seu dono, em desespero ardia-se.

2 那是主人的宠幸，所以他是白费心力。

pinyin: Nà shì zhǔ rén de chǒng xìng, suǒ yǐ tā shì bái fèi xīn lì.

3 tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos

3 A um denso faial, de vértices sombrios,

3 他只能经常到那浓荫的榉树林里，

pinyin: Tā zhǐ néng jīng cháng dào nà nóng yīn de jǔ shù lín lǐ,

4 adsidue ueniebat. ibi haec incondita solus

4 vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes

4 在那儿一个人空怀着单相思，

pinyin: Zài nà er yī gè rén kōng huái zhe dān xiàng sī,

5 montibus et siluis studio iactabat inani;

5 lançava, num esforço inane, estes delírios:

5 向山林抛出零乱无章的诗辞；

pinyin: Xiàng shān lín pāo chū língluàn wú zhāng de shī cí;

6 'O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?

6 Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos?

6 啊！残忍的少年，你一点也不爱我的歌？

pinyin: A! Cán rěn de shào nián, nǐ yī diǎn yě bù ài wǒ de gē?

7 nil nostri miserere? mori me denique cogis?

7 Nem tens pena de mim? Me forças a morrer?

7 也不可怜我么？你究竟要我死还是活？

pinyin: Yě bù kě lián wǒ me? Nǐ jiù jìng yào wǒ sǐ hái shì huó?

8 nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,

8 Agora o gado goza o frescor de uma sombra;

8 现在就是牛羊也在寻找树荫和凉爽，

pinyin: Xiàn zài jiù shì niú yáng yě zài xún zhǎo shù yīn hé liáng shuǎng,

9 nunc uirides etiam occultant spineta lacertos,

- 9 agora o espinhal verde lagarto oculta,
9 就是苍翠的蜥蜴也在荆榛里躲藏,
pinyin: Jiù shì cāng cuì de xī yì yě zài jīng zhēn lǐ duǒ cáng,
- 10 Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
10 e Téstiles prepara, aos ceifeiros exaustos
10 为了炎暑中疲倦的收割人, 塞斯提丽
pinyin: Wèi le yán shǔ zhōng pí juàn de shōu gē rén, Sài sī tí lì
- 11 alia serpyllumque herbas contundit olentis.
11 pelo estio voraz, alho e serpilho olentes.
11 也正在调合葱和茴香的芳香的药汁,
pinyin: Yě zhèng zài tiáo hé cōng hé huí xiāng de fāng xiāng de yào zhī,
- 12 at mecum raucis, tua dum uestigia lustrō,
12 Mas, enquanto persigo o teu rastro, cigarras
12 但我却还在你留过足迹的地方游荡,
pinyin: Dàn wǒ què hái zài nǐ liú guò zú jì de dì fāng yóu dàng,
- 13 sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.
13 roucas, sob sol ardente, em arbustos ressoam.
13 在火热的太阳下, 高朗的蝉声在果园回响。
pinyin: Zài huǒ rè de tài yáng xià, gāo lǎng de chán shēng zài guǒ yuán huí xiǎng.
- 14 Nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
14 Melhor não era, ira amara de Amarílis,
14 我好不好去忍受忧郁的阿玛瑞梨的脾气
pinyin: Wǒ hǎo bù hǎo qù rěn shòu yōu yù de ā mǎ ruì lí de pí qì
- 15 atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
15 seu suberbo desdém, sofrer? Ou de Menalcas,
15 和她那骄傲的态度? 或者找梅那伽也可以?
pinyin: Hé tā nà jiāo ào de tài dù? Huò zhě zhǎo méi nà jiā yě kě yǐ?
- 16 quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses?
16 embora ele seja um negro, e tu tão branco?
16 虽然他的皮肤黑, 而你的皮肤白,
pinyin: Suī rán tā de pí fū hēi, ér nǐ de pí fū bái,
- 17 o formose puer, nimium ne crede colori;
17 Ó formoso rapaz, não fies tanto em cor!
17 啊, 漂亮的少年, 不要太依赖你的容采,
pinyin: A, piào liang de shào nián, bù yào tài yī lài nǐ de róng cǎi,

- 18 alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.
 18 Alfena branca jaz, negro jacinto colhe-se.
 18 白女贞花飘落满地，黑覆盆子被收集起来。
pinyin: Bái nǚ zhēn huā piāo luò mǎn dì, hēi fù pén zi bèi shōu jí qǐ lái.
- 19 Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
 19 Não perguntas quem sou, ignorando-me, Aléxis,
 19 你看不起我，也不问我是谁，阿荔吉，
pinyin: Nǐ kàn bù qǐ wǒ, yě bù wèn wǒ shì shéi, ā lì jí,
- 20 quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans.
 20 nem o quanto sou rico em gado e níveo leite.
 20 有多少牲口财富，有多少雪白的奶汁，
pinyin: Yǒu duō shǎo shēng kǒu cái fù, yǒu duō shǎo xuě bái de nǎi zhī,
- 21 mille meae Siculis errant in montibus agnae;
 21 Mil crias minhas vão por montes da Sicília;
 21 我有一千头羊在西西里的山中游牧，
pinyin: Wǒ yǒu yī qiān tóu yáng zài xī xī lǐ de shān zhōng yóu mù,
- 22 lac mihi non aestate nouom, non frigore deficit.
 22 não me falta, no inverno ou verão, leite fresco.
 22 经常不缺新鲜的奶，无论寒冬炎暑；
pinyin: Jīng cháng bù quē xīn xiān de nǎi, wú lùn hán dōng yán shǔ;
- 23 canto quae solitus, si quando armenta uocabat,
 23 Canto o que, ao guiar o seu gado, cantava
 23 我也擅长歌曲，和那狄尔刻泉的安菲翁
pinyin: Wǒ yě shàn cháng gē qǔ, hé nà dí ěr kè quán de ān fēi wēng
- 24 Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.
 24 Anfion, o dirceu, em ático Aracinto
 24 在海岸边的阿拉金都山唤着牛羊异曲同工。
pinyin: Zài hǎi àn biān de ā lǎ jīn dū shān huàn zhe niú yáng yì qǔ tóng gōng.
- 25 nec sum adeo informis; nuper me in litore uidi,
 25 Nem sou tão feio assim: há pouco me vi n'água,
 25 我也不难看，那天在水边我看了一下，
pinyin: Wǒ yě bù hěn nán kàn, nèi tiān zài shuǐ biān wǒ kàn le yī xià,
- 26 cum placidum uentis staret mare. non ego Daphnin
 26 quando o mar era calmo; até Dáfnis não temo,
 26 当风平浪静的时候；而且我也不怕
pinyin: Dāng fēng píng làng jìng de shí hòu; ér qiě wǒ yě bù pà

27 iudice te metuam, si numquam fallit imago.

27 tendo-te por juiz, se não mente a imagem.

27 跟达芙尼相比，如我的影子不骗我的话。

pinyin: Gēn dá fú ní xiāng bǐ, rú wǒ de yǐng zi bù piàn wǒ de huà.

28 O tantum libeat mecum tibi sordida rura

28 Ah! Se só te aprouvesse estes meus pobres campos

28 啊，你跟我到卑陋的乡村去吧，

pinyin: A, nǐ gēn wǒ dào bēi lǒu de xiāng cūn qù ba,

29 atque humilis habitare casas et figere ceruos

29 e uma cabana humilde habitar, caçar cervos

29 住在平凡的茅舍里以猎鹿为生涯，

pinyin: Zhù zài píng fán de máo shě lǐ yǐ liè lù wéi shēng yá,

30 haedorumque gregem uiridi compellere hibisco!

30 e os cabritos guiar rumo ao hibisco verde!

30 你可以挥动木槿的绿叶来赶着群羊，

pinyin: Nǐ kě yǐ huī dòng mù jīn de lǜ yè lái gǎn zhe qún yáng,

31 mecum una in siluis imitabere Pana canendo.

31 Em par cantando, Pã na selva imitaremos.

31 并且跟我在树林里学着山神歌唱；

pinyin: Bìng qiě gēn wǒ zài shù lín lǐ xué zhe shān shén gē chàng;

32 Pan primum calamos cera coniungere pluris

32 Pã, primeiro, colar vários caules com cera

32 (山神最初发明用蜡把芦管编在一起，

pinyin: Shān shén zuì chū fā míng yòng là bǎ lú guǎn biān zài yī qǐ,

33 instituit, Pan curat ouis ouiumque magistros;

33 ensinou. Cuida Pã de ovelhas e pastores.

33 他是照顾羊群和一切牧羊人的。)

pinyin: Tā shì zhào gù yáng qún hé yī qiè mù yáng rén de.

34 nec te paeniteat calamo triuisse labellum.

34 Não lamentos ferir o teu lábio na flauta,

34 你也不要怕你的嘴唇会被芦管割破，

pinyin: Nǐ yě bù yào pà nǐ de zuǐ chún huì bèi lú guǎn gē pò,

35 haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas?

35 Para isto saber, que não faria Amintas?

35 要知道为了学会阿敏塔什么都肯做。

pinyin: Yào zhī dào wèi le xué huì ā mǐn tā shén me dōu kěn zuò.

36 est mihi disparibus septem compacta cicutis

36 A minha flauta tem sete tubos distintos;

36 我有一个用七根芦管编成的排笙，

pinyin: Wǒ yǒu yī gè yòng qī gēn lú guǎn biān chéng de pái shēng,

37 fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim

37 pois, outrora este dom Dametas me ofertou,

37 那是过去达摩埃塔临死以前所赠，

pinyin: Nà shì guò qù dá mó āi tā lín sǐ yǐ qián suǒ zèng,

38 et dixit moriens: 'te nunc habet ista secundum';

38 declarando, ao morrer: "És o meu sucessor".

38 他死时说过，“它现在有你可以继承”；

pinyin: Tā sǐ shí shuō guò, "tā xiàn zài yǒu nǐ kě yǐ jì chéng";

39 dixit Damoetas, inuidit stultus Amyntas.

39 Dametas disse; o tolo Amintas invejou-me.

39 达摩埃塔说的，愚蠢的阿敏塔就不高兴了。

pinyin: Dá mó āi tā shuō de, yú chǔn de ā mǐn tā jiù bù gāo xìng le.

40 praeterea duo—nec tuta mihi ualle reperti—

40 E mais, em vale incert achei dois cabritinhos,

40 还有在一个崎岖的崖谷里我曾经发现

pinyin: Hái yǒu zài yī gè qí qū de yá gǔ lǐ wǒ céng jīng fā xiàn

41 capreoli sparsis etiam nunc pellibus albo,

41 pêlo ainda malhado e secando dois ubres

41 一对小羚羊，它们毛上还带着白斑，

pinyin: Yī duì xiǎo líng yáng, tā men máo shàng hái dài zhe bái bān,

42 bina die siccant ovis ubera; quos tibi seruo.

42 por dia, cada um: para ti os conservo.

42 每天两次吃母羊的奶，我本来要留给你，

pinyin: Měi tiān liǎng cì chī mǔ yáng de nǎi, wǒ běn lái yào liú gěi nǐ,

43 iam pridem a me illos abducere Thestylis orat;

43 Téstiles, desde algum tempo insiste em levá-los,

43 但是塞斯提丽也说过要拿走的，

pinyin: Dàn shì sài sī tí lì yě shuō guò yào ná zǒu de,

44 et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra.

44 e o fará, já que meus presentes não te aprazem.

- 44 让她拿去好了，既然你看不起我的东西。
 pinyin: Ràng tā ná qù hǎo le, jì rán nǐ kàn bù qǐ wǒ de dōng xī.
- 45 Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis
 45 "Vem, formoso rapaz: para ti Ninfas trazem
 45 来吧，漂亮的孩子，看，那些山林的女神
 pinyin: Lái ba, piào liang de hái zi, kàn, nà xiē shān lín de nǚ shén
- 46 ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
 46 muito lírio em buquês, para ti branca Náíade,
 46 带来了满篮的百合花，那纤白的水中精灵
 pinyin: Dài lái le mǎn lán de bǎi hé huā, nà xiān bái de shuǐ zhōng jīng líng
- 47 pallentis uiolas et summa papavera carpens,
 47 pálida violeta e alta papoula alçando,
 47 也给你采来淡紫的泽兰和含苞欲放的罂粟，
 pinyin: Yě gěi nǐ cǎi lái dàn zǐ de zé lán hé hán bāo yù fàng de yīng sù,
- 48 narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
 48 junta o narciso e a flor do aneto bem olente:
 48 把芬芳的茴香花和水仙花也结成一束，
 pinyin: Bǎ fēn fāng de huí xiāng huā hé shuǐ xiān huā yě jié chéng yī shù,
- 49 tum casia atque aliis intexens suauius herbis
 49 e trançando o alecrim e outras ervas suaves,
 49 还把决明花和其他的香草都编在一起，
 pinyin: Hái bǎ jué míng huā hé qí tā de xiāng cǎo dōu biān zài yì qǐ,
- 50 mollia luteola pingit uaccinia caltha.
 50 orna de cravo flavo o macio jacinto.
 50 金黄的野菊使平凡的覆盆子增加了美丽，
 pinyin: Jīn huáng de yě jú shǐ píng fán de fù pén zi zēng jiā le měi lì,
- 51 ipse ego cana legam tenera lanugine mala
 51 Frutos alvos terás, de lanugem bem tenra,
 51 开着又白又软的花的榲桲子我也可奉送
 pinyin: Kāi zhe yòu bái yòu ruǎn de huā de wēn bó zi wǒ yě kě fèng sòng
- 52 castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
 52 castanha e noz, que a minha Amarílis amava.
 52 和我过去的阿玛瑞梨所爱的栗子一同，
 pinyin: Hé wǒ guò qù de ā mǎ ruì lí suǒ ài de lì zǐ yì tóng,
- 53 addam cerea pruna—honos erit huic quoque pomo—

- 53 Ameixas juntarei, das pretas, em destaque,
 53 还要加上蜡李（让这种果子也得到尊荣）。
 pinyin: Hái yào jiā shàng là lǐ (ràng zhè zhǒng guǒ zi yě dé dào zūn róng).
- 54 et uos, o lauri, carpam et te, proxime myrte,
 54 mas também a vós, mirto e louro, colherei,
 54 你，月桂，我也要采，还有长春花在旁，
 pinyin: Nǐ, yuè guì, wǒ yě yào cǎi, hái yǒu cháng chūn huā zài páng,
- 55 sic positae quoniam suavis miscetis odores.
 55 pois, dispostos assim, tereis odor suave.
 55 这样放在一起让它们放出混合的芬香。
 pinyin: Zhè yàng fàng zài yī qǐ ràng tā men fàng chū hùn hé de fēn xiāng.
- 56 Rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis
 56 "Aléxis não quer teus dons, ó Córidon rústico,
 56 柯瑞东，你真笨，阿荔吉并不要人恩赐，
 pinyin: Kē ruì dōng, nǐ zhēn bèn, ā lì jí bìng bù yào rén ēn cì,
- 57 nec, si muneribus certes, concedat lollas.
 57 nem Iolas cederá, mesmo se deres muitos.
 57 而且比赛礼物你也比不过伊奥拉斯。
 pinyin: Ér qiě bǐ sài lǐ wù nǐ yě bǐ bù guò yī ào lā sī.
- 58 heu heu, quid uolui misero mihi? floribus Austrum
 58 Ai, infeliz, o que fiz? Sobre as flores o Austro
 58 哎呀，不幸的我呀，你究竟作了什么？
 pinyin: Āi yā, bù xìng de wǒ ya, nǐ jiù jìng zuò le shén me?
- 59 perditus et liquidis inmissi fontibus apros.
 59 e em fontes javalis, perdido, eu impeli.
 59 让野猪弄污了清泉，让南风吹落了花朵。
 pinyin: Ràng yě zhū nòng wū le qīng quán, ràng nán fēng chuī luò le huā duǒ.
- 60 Quem fugis, a, demens? habitarunt di quoque siluas
 60 De quem foges, demente? Habitam selvas deuses
 60 连神人也住在山上，你疯了吗，为什么要跑？
 pinyin: Lián shén rén yě zhù zài shān shàng, nǐ fēng le ma, wèi shé me yào pǎo?
- 61 Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces
 61 e Páris, o dardânio. Entre muralhas Palas
 61 特洛亚的巴利斯也住过，让帕拉斯住在她的城堡，
 pinyin: Tè luò yà de bā lì sī yě zhù guò, ràng pà lā sī zhù zài tā de chéng bǎo,

- 62 ipsa colat; nobis placeant ante omnia siluae.
 62 mora; porém, a mim, só as selvas aprazem.
 62 但是我们认为山林比什么地方都好,
pinyin: Dàn shì wǒ men rèn wéi shān lín bǐ shén me dì fāng dōu hǎo,
- 63 torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,
 63 Torva leoa segue o lobo; o lobo a cabra;
 63 眈眈的狮子追逐着狼, 狼又追逐着羊,
pinyin: Dān dān de shī zi zhuī zhú zhe láng, láng yòu zhuī zhú zhe yáng,
- 64 florentem cytisum sequitur lasciva capella,
 64 lasciva cabra a flor do codesso; a ti, Córidon:
 64 而戏跃的山羊则追寻着繁花的丁香,
pinyin: Ēr xì yuè de shān yáng zé zhuī xún zhe fán huā de dīng xiāng,
- 65 te Corydon, o Alexi; trahit sua quemque uoluptas.
 65 a cada qual atraí seu próprio gozo, Aléxis.
 65 柯瑞东就追逐着阿荔吉, 每个都有他的欲望。
pinyin: Kē ruì dōng jiù zhuī zhú zhe ā lì jí, měi gè dōu yǒu tā de yù wàng.
- 66 Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuuenci
 66 Vê, os novilhos vão com arados suspensos,
 66 看, 耕牛已开始回家, 牛轭把犁悬起,
pinyin: Kàn, gēng niú yǐ kāi shǐ huí jiā, niú è bǎ lí xuán qǐ,
- 67 et sol crescentis decedens duplicat umbras.
 67 e o pôr-do-sol duplica as já crescidas sombras;
 67 将落的夕阳已经加长了它们的影子,
pinyin: Jiāng luò de xī yáng yǐ jīng jiā cháng le tā men de yǐng zi,
- 68 me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?
 68 mas me queima o amor: do amor qual a medida?
 68 但爱恋还烧着我, 又谁能使相思停止?
pinyin: Dàn ài liàn hái shāo zhe wǒ, yòu shéi néng shǐ xiāng sī tíng zhǐ?
- 69 a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!
 69 "Córidon, que demência apossou de ti, Córidon?
 69 啊, 柯瑞东, 柯瑞东, 什么病使你迷乱?
pinyin: A, kē ruì dōng, kē ruì dōng, shén me bìng shǐ nǐ mí luàn?
- 70 semiputata tibi frondosa uitis in ulmo.
 70 Manténs a vide mal podada em olmo alto.
 70 在那茂盛的榆树上你的葡萄才修了一半,
pinyin: Zài nà mào shèng de yú shù shàng nǐ de pú táo cái xiū le yī bàn,

71 quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,

71 Por que não te propões a fazer algo útil,

71 你难道不能从事一些有益的生涯吗?

pinyin: Nǐ nán dào bù néng cóng shì yī xiē yǒu yì de shēng yá ma?

72 uiminibus mollique paras detexere iunco?

72 trançando com o vime e o junco maleável?

72 用那柳条或者芦草编个篮子什么的吗?

pinyin: Yòng nà liǔ tiáo huò zhě lú cǎo biān gè lán zi shén me de ma?

73 inuenies alium, si te hic fastidit, Alexin.'

73 Se este te repele, acharás outro Aléxis".

73 如果阿荔吉讨厌你，就去找旁人去吧。

pinyin: Rú guǒ ā lì jí tǎo yàn nǐ, jiù qù zhǎo páng rén qù ba.

Écloga III

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

1 Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? An Meliboei?

1 De quem - de Melibeu? - é o gado, Dametas?

1 这是谁的羊? 达摩埃塔, 是否梅利伯所有?

pinyin: Zhè shì shéi de yáng? Dá mó āi tǎ, shì fǒu méi lì bó suǒ yǒu?

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

2 Non, uerum Aegonis; nuper mihi tradidit Aegon.

2 Não, é de Égon. Deixou-o ainda agora, Égon.

2 不是, 这是埃贡的, 埃贡刚才交给我看守。

pinyin: Bù shì, zhè shì āi gòng de, āi gòng gāng cái jiāo gěi wǒ kān shǒu.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

3 Infelix o semper, oves, pecus! ipse Neaeram

3 Ó rebanho infeliz! Enquanto com Neera

3 羊儿, 你们真不幸, 他跑去找尼埃若,

pinyin: Yáng er, nǐ men zhēn bù xìng, tā pǎo qù zhǎo ní āi ruò,

4 dum fouet ac ne me sibi praeferat illa ueretur,

4 se folga e teme ela a ele preferir-me,

4 因为他就怕那女孩子会更喜欢我,

pinyin: Yīn wèi tā jiù pà nà nǚ hái zi huì gèng xǐ huān wǒ,

5 hic alienus ovis custos bis mulget in hora,

5 duas vezes por hora, um outro ordenha ovelhas,

5 这儿找了个看羊的, 一个钟头挤两回奶,

pinyin: Zhè er zhǎo le gè kān yáng de, yī gè zhōng tóu jǐ liǎng huí nǎi,

6 et sucus pecori et lac subducitur agnis.

6 sugando ao gado o sumo, aos cordeiros o leite.

6 把羊都挤干了, 把羊羔都要饿坏。

pinyin: Bǎ yáng dōu jǐ gàn le, bǎ yáng gāo dōu yào è huài.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

7 Parcius ista uiris tamen obicienda memento.

7 Não reproves assim um homem, vai com calma.

7 你不要太任意的把别人拿来讽刺,

pinyin: Nǐ bù yào tài rèn yì de bǎ bié rén nà lái fěng cì,

8 nouimus et qui te transuersa tumentibus hircis

8 Bem sabemos nós quem te... Sob olhar dos bodes,

8 我知道在公羊面前谁跟你干的好事,

pinyin: Wǒ zhī dào zài gōng yáng miàn qián shéi gēn nǐ gàn de hǎo shì,

9 et quo—sed faciles Nymphae risere—sacello.

9 em um nicho sagrado (as Ninfas riram fâceis)

9 在那个庙里, 好说话的神女也笑你无耻。.

pinyin: Zài nà gè miào lǐ, hǎo shuō huà de shén nǚ yě xiào nǐ wú chǐ.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

10 Tum, credo, cum me arbustum uidere Miconos

10 Quando me viram, creio, os arbustos de Mícon

10 就像她们看见人用镰刀去砍断弥康

pinyin: Jiù xiàng tā men kàn jiàn rén yòng lián dāo qù kǎn duàn mí kāng

11 atque mala uitis incidere falce nouellas.

11 com foice má cortando, e as videiras em flor.

11 的果树和他新种的葡萄一样。

pinyin: De guǒ shù hé tā xīn zhòng de pú táo yī yàng.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

12 Aut hic ad ueteres fagos cum Daphnidos arcum

12 Quando, de Dáfnis, entre as velhas faias, arco

12 或者像你在老榉树前面把达芙尼

pinyin: Huò hě xiàng nǐ zài lǎo jǔ shù qián miàn bǎ dá fú ní

13 fregisti et calamos, quae tu, peruerse Menalca,

13 e flecha tu quebraste; ó perverso Menalcas,

13 的弓箭弄坏一样, 因为你这没良心的

pinyin: De gōng jiàn nòng huài yī yàng, yīn wèi nǐ zhè méi liáng xīn de

14 et, cum uidisti puero donata, dolebas

14 adoecerias, vendo-os ao rapaz doados,

14 看见人给那孩子礼物就不痛快,

pinyin: Kàn jiàn rén gěi nà hái zǐ lǐ wù jiù bù tòng kuài,

15 et, si non aliqua nocuisses, mortuus esses.

15 e morrerias, caso um mal não lhe causasses.

15 要是不毁些东西, 简直就要气坏。

pinyin: Yào shì bù huǐ xiē dōng xī, jiǎn zhí jiù yào qì huài.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

16 Quid domini faciant, audent cum talia fures?

16 Os donos que farão, se audaz for o ladrão?

16 庄主们怎么好，小偷都这么猖狂，

pinyin: Zhuāng zhǔ men zěn me hǎo, xiǎo tōu dōu zhè me chāng kuáng,

17 non ego te uidi Damonos, pessime, caprum

17 Bandido, não te vi roubar o bode a Dámon

17 我不是看见你这坏东西想偷达蒙的羊？

pinyin: Wǒ bù shì kàn jiàn nǐ zhè huài dōng xī xiǎng tōu dá méng de yáng?

18 excipere insidiis multum latrante Lycisca?

18 com armadilha, enquanto a Licisca ladrava?

18 你偷偷地等着机会，使得狗叫不已，

pinyin: Nǐ tōu tōu de děng zhe jī huì, shǐ dé gǒu jiào bù yǐ,

19 et cum clamarem 'quo nunc se proripit ille?

19 E como eu gritasse: "Aonde ele anda agora?

19 当我喊道：“现在他跑到那里？

pinyin: Dāng wǒ hǎn dào: "Xiàn zài tā pǎo dào nà lǐ?

20 Tityre, coge pecus', tu post carecta latebas.

20 Títiro, guarda o gado", em tabual sumias.

20 提屠鲁，把羊赶过来”，你才在芦草中藏起。

pinyin: Tí tú lǚ, bǎ yáng gǎn guò lái", nǐ cái zài lú cǎo zhōng cáng qǐ.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

21 An mihi cantando uictus non redderet ille,

21 Vencido, não devia o tal me devolver

21 他跟我比唱歌，比输了还不该给我？

pinyin: Tā gēn wǒ bǐ chàng gē, bǐ shū le hái bù gāi gěi wǒ?

22 quem mea carminibus meruisset fistula caprum?

22 o bode que ganhei tocando bem a flauta?

22 那只羊是我用芦笙和唱歌赢得；

pinyin: Nà zhī yáng shì wǒ yòng lú shēng hé chàng gē yíng dé;

23 si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon

23 Pois o bode era meu, saibas; e o próprio Dámon

23 你也许不知道，但他那只羊是属于我的，

pinyin: Nǐ yě xǔ bù zhī dào, dàn tā nà zhī yáng shì shǔ yú wǒ de,

24 ipse fatebatur sed reddere posse negabat.

24 admitiu para mim, mas se negava a dá-mo.

24 达蒙自己答应的，他后来又不个给我哩。

pinyin: Dá méng zì jǐ dā yìng de, tā hòu lái yòu bù gěi wǒ li.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

25 Cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera

25 Venceste-o? Já tiveste uma flauta colada

25 你跟他比唱歌？你什么时候有蜡连的笙？

pinyin: Nǐ gēn tā bǐ chàng gē? Nǐ shén me shí hòu yǒu là lián de shēng?

26 iuncta fuit? non tu in triuiis, indocte, solebas

26 com cera? Não é teu costume massacrar

26 你这不学无术的家伙，你恐怕只能

pinyin: Nǐ zhè bù xué wú shù de jiā huò, nǐ kǒng pà zhǐ néng

27 stridenti miserum stipula disperdere carmen?

27 um píffio som, no trevo, em estridente pífaro?

27 在三岔路口用尖声的芦管无聊的乱吹一阵。

pinyin: Zài sān chà lù kǒu yòng jiān shēng de lú guǎn wú liáo de luàn chuī yī zhèn.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

28 Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim

28 Queres que cada um prove alternadamente

28 那让我们比赛一下，看是谁赢谁输，

pinyin: Nà ràng wǒ men bǐ sài yī xià, kàn shì shéi yíng shéi shū,

29 experiamur? ego hanc uitulam—ne forte recuses,

29 do que é capaz? Aposto a vitela (recusas?)

29 怎么样？你不要拒绝，我拿这母牛作赌注，

pinyin: Zěn me yàng? Nǐ bù yào jù jué, wǒ nà zhè mǔ niú zuò dǔ zhù,

30 bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus—

30 duas vezes dá leite, aleita dois bezerros):

30 它喂两只小牛，一天还挤两回奶；

pinyin: Tā wèi liǎng zhī xiǎo niú, yī tiān hái jǐ liǎng huí nǎi;

31 depono; tu dic mecum quo pignore certes.

31 Dize com que penhor competirás comigo.

31 你说吧，你拿什么来作注和我比赛？

pinyin: Nǐ shuō ba, nǐ nà shén me lái zuò zhù hé wǒ bǐ sài?

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

32 De grege non ausim quicquam deponere tecum.

32 Eu não ousou apostar contigo gado algum:

32 我可不敢拿牲口来跟你打赌,

pinyin: Wǒ kě bù gǎn nà shēng kǒu lái gēn nǐ dǎ dǔ,

33 est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca,

33 pois tenho em casa pai e uma madrasta injusta;

33 我家里有父亲, 还有个很凶的后母,

pinyin: Wǒ jiā lǐ yǒu fù qīn, hái yǒu gè hěn xiōng de hòu mǔ,

34 bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.

34 contam-no todo dia, e as cabras, duas vezes.

34 他们每天点羊数目两次, 那个连羊羔也数。

pinyin: Tā men měi tiān diǎn yáng shù mù liǎng cì, nà gè lián yáng gāo yě shù.

35 Verum, id quod multo tute ipse fatebere maius,

35 Mas, o que mesmo tu dirás ser valioso

35 好吧, 我就拿这一对榉木杯作为赌注,

pinyin: Hǎo ba, wǒ jiù nà zhè yī duì jǔ mù bēi zuò wéi dǔ zhù,

36 insanire libet quoniam tibi, pocula ponam

36 (a insânia te apraz), apostarei os copos

36 连你也得承认它贵重得多, 你既然发疯,

pinyin: Lián nǐ yě děi chéng rèn tā guì zhòng dé duō, nǐ jì rán fā fēng,

37 fagina, caelatum diuini opus Alcimedontos,

37 que o divo Alcimedonte em faia cinzelou;

37 那木杯是阿吉美东的神奇刻工;

pinyin: Nà mù bēi shì ā jí měi dōng de shén qí kè gōng;

38 lenta quibus torno facili superaddita uitis

38 superposta por torno hábil, flébil videira

38 杯上以熟练的刀法刻出柔软的葡萄,

pinyin: Bēi shàng yǐ shú liàn de dāo fǎ kè chū róu ruǎn de pú táo,

39 diffusos hedera uestit pallente corymbos.

39 cobre de branca hera os cachos espalhados.

39 累累果实上还有淡色的藤萝围绕。

pinyin: Lěi lěi guǒ shí shàng hái yǒu dàn sè de téng luó wéi rào.

40 in medio duo signa, Conon et—quis fuit alter,
 40 No meio há dois perfis, Cónon... Quem foi o outro
 40 中间刻出两个人，科农，还有——那是谁？
 pinyin: Zhōng jiān kè chū liǎng gè rén, kē nóng, hái yǒu——nà shì shéi?

41 descripsit radio totum qui gentibus orbem,
 41 cujo compasso fez o ciclo para o homem,
 41 就是他用杖画出整个世界人类，
 pinyin: Jiù shì tā yòng zhàng huà chū zhěng gè shì jiè rén lèi,

42 tempora quae messor, quae curuus arator haberet?
 42 o tempo de colher, o tempo de plantar?
 42 什么时节该收割，什么时候该弯腰种地；
 pinyin: Shén me shí jié gāi shōu gē, shén me shí hòu gāi wān yāo zhòng dì;

43 necdum illis labra admoui, sed condita seruo.
 43 Neles ainda não pus os lábios, mas guardo-os.
 43 我的嘴唇从未碰过，我把它好好藏起。
 pinyin: Wǒ de zuǐ chún cóng wèi pèng guò, wǒ bǎ tā hǎo hǎo cáng qǐ.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

44 Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit
 44 Dois copos também fez para mim Alcimedonte,
 44 这个阿吉美东也给我作了两个酒杯，
 pinyin: Zhè ge ā jí měi dōng yě gěi wǒ zuò le liǎng gè jiǔ bēi,

45 et molli circum est ansas amplexus acantho
 45 envolvendo com leve acanto as suas asas;
 45 刻出柔软的崑荅叶在杯耳周围，
 pinyin: Kè chū róu ruǎn de làng sháo yè zài bēi ěr zhōu wéi,

46 Orpheaue in medio posuit siluasque sequentis;
 46 no meio pôs Orfeu e as selvas o seguindo.
 46 中间刻的是俄耳甫斯和树林跟着他跑，
 pinyin: Zhōng jiān kè de shì é ěr fǔ sī hé shù lín gēn zhe tā pǎo,

47 necdum illis labra admoui, sed condita seruo.
 47 Neles ainda não pus os lábios, mas guardo-os.
 47 我的嘴唇从未碰过，我把它保藏很好，
 pinyin: Wǒ de zuǐ chún cóng wèi pèng guò, wǒ bǎ tā bǎo cáng hěn hǎo,

48 si ad uitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.

- 48 Se miras a vitela, então não louve os copos.
48 可是你看看那母牛，你就不夸你的杯子了。

pinyin: Kě shì nǐ kàn kàn nà mǔ niú, nǐ jiù bù kuā nǐ de bēi zi le.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

- 49 Numquam hodie effugies; ueniam quocumque uocaris.
49 Hoje não fugirás, onde chamares, vou.
49 反正今天你跑不了，赌什么我都干，

pinyin: Fǎn zhèng jīn tiān nǐ pǎo bù liǎo, dǔ shén me wǒ dōu gàn,

- 50 audiat haec tantum vel qui venit, ecce Palaemon.
50 Não nos ouça senão Palêmon que aí vem.
50 可是要有证人，看，帕莱蒙，可以作评判

pinyin: Kě shì yào yǒu zhèng rén, kàn, pà lái méng, kě yǐ zuò píng pàn

- 51 efficiam posthac ne quemquam uoce lacessas.
51 Depois, provocarás mais ninguém com a voz.
51 我要让你从今以后再不敢向我挑战。

pinyin: Wǒ yào ràng nǐ cóng jīn yǐ hòu zài bù gǎn xiàng wǒ tiǎo zhàn.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

- 52 Quin age, si quid habes; in me mora non erit ulla
52 Canta então, se tens algo: eu não me tardo mais,
52 你有什么本事就来吧，我决不会拖延，

pinyin: Nǐ yǒu shé me běn shì jiù lái ba, wǒ jué bù huì tuō yán,

- 53 nec quemquam fugio. tantum, uicine Palaemon,
53 nem fujo de ninguém; ó amigo Palêmon,
53 也不会逃跑，好邻居，帕莱蒙，请你评判，

pinyin: Yě bù huì táo pǎo, hǎo lí nǚ, pà lái méng, qǐng nǐ píng pàn,

- 54 sensibus haec imis—res est non parua—reponas.
54 presta bem atenção (não é coisa pequena).
54 请你注意细听，这事可不是闹着玩。

pinyin: Qǐng nǐ zhù yì xì tīng, zhè shì kě bù shì nào zhe wán.

Palaemon | Palêmon | 帕莱蒙

- 55 Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.
55 Sentados sobre a grama agradável, cantai.
55 你们唱吧，我们都坐在柔软的草上，

pinyin: Nǐ men chàng ba, wǒ men dōu zuò zài róu ruǎn de cǎo shàng,

56 et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbor,
 56 Agora todo o campo e toda a selva afloram,
 56 现在整个田野，所有树木都在成长结实，
 pinyin: Xiàn zài zhěng gè tián yě, suǒ yǒu shù mù dōu zài chéng zhǎng jiē shí,

57 nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.
 57 floresce a estação mais formosa do ano.
 57 现在林叶成荫，这真是良辰吉日。
 pinyin: Xiàn zài lín yè chéng yīn, zhè zhēn shì liáng chén jí rì.

58 incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
 58 Ó Dametas, começa; após, segue, Menalcas.
 58 达摩埃塔你开始，梅那伽你是第二个，
 pinyin: Dá mó āi tā nǐ kāi shǐ, méi nà jiā nǐ shì dì èr gè,

59 alternis dicetis; amant alterna Camenae.
 59 Alternado, cantai: encantai as Camenas.
 59 两人接着唱，司歌女神喜欢对唱的歌。
 pinyin: Liǎng rén jiē zhe chàng, sī gē nǚ shén xǐ huān duì chàng de gē.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

60 Ab love principium Musae, lous omnia plena;
 60 Por Júpiter começo, ó Musas: tudo é Júpiter;
 60 首先要歌颂天父，他充满一切，
 pinyin: Shǒu xiān yào gē sòng tiān fù, tā chōng mǎn yī qiè,

61 ille colit terras, illi mea carmina curae.
 61 ele cultiva a terra e dos meus cantos cuida.
 61 他养育大地，我的歌是他所喜悦。
 pinyin: tā yǎng yù dà dì, wǒ de gē shì tā suǒ xǐ yuè.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

62 Et me Phoebus amat; Phoebos sua semper apud me
 62 Febo me ama e vão sempre junto a mim, Febo,
 62 阿波罗喜欢我，他经常在我这里
 pinyin: Ā bō luó xǐ huān wǒ, tā jīng cháng zài wǒ zhè lǐ

63 munera sunt, lauri et suaue rubens hyacinthus.
 63 seus dons, louro e jacinto em tons rubros suaves.
 63 得到祭祀，月桂叶和轻红的风信子。
 pinyin: dé dào jì sì, yuè guì yè hé qīng hóng de fēng xìn zǐ.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

- 64 Malo me Galatea petit, lasciuu puella,
64 Lança-me uma maçã, Galateia lasciva,
64 伽拉蝶雅用苹果逗我，那风骚的姑娘，
pinyin: Jiā lā dié yǎ yòng píng guǒ dòu wǒ, nà fēng sāo de gū niang,
- 65 et fugit ad salices et se cupit ante uideri.
65 e, querendo ser vista, até os salgueiros vai.
65 她逃到柳树丛里，又希望我把她赶上。
pinyin: tā táo dào liǔ shù cóng lǐ, yòu xī wàng wǒ bǎ tā gǎn shàng.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

- 66 At mihi sese offert ultro meus ignis, Amyntas,
66 Amintas, fogo meu, já se oferece a mim,
66 我的爱人阿敏塔自己来找我，任我轻狂，
pinyin: Wǒ de ài rén ā mǐn tā zì jǐ lái zhǎo wǒ, rèn wǒ qīng kuáng,
- 67 notior ut iam sit canibus non Delia nostris.
67 e até meus cães já não reconhecem mais Délia.
67 现在我的狗熟悉他已同晚间明月一样。
pinyin: xiàn zài wǒ de gǒu shú xī tā yǐ tóng wǎn jiān míng yuè yī yàng.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

- 68 Parta meae Veneri sunt munera; namque notauit
68 Minha Vênus terá presentes: pois já vi,
68 我已找好给我爱人的礼物；我已注意到
pinyin: Wǒ yǐ zhǎo hǎo gěi wǒ ài rén de lǐ wù; wǒ yǐ zhù yì dào
- 69 ipse locum aeriae quo congessere palumbes.
69 eu também, o lugar onde as pombas se aninham.
69 那地方，在高高树上群鸠所造的巢。
pinyin: nà dì fāng, zài gāo gāo shù shàng qún jiū suǒ zào de cháo.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

- 70 Quod potui, puero siluestri ex arbore lecta
70 Mandeí ao meu rapaz: de uma árvore silvestre,
70 我也尽力去做，我已在树林里选好十个
pinyin: Wǒ yě jìn lì qù zuò, wǒ yǐ zài shù lín lǐ xuǎn hǎo shí gè

71 aurea mala decem misi; cras altera mittam.

71 dez maçãs cor de ouro: amanhã vão mais dez.

71 金色苹果给我爱人，明天要找更多。

pinyin: jīn sè píng guǒ gěi wǒ ài rén, míng tiān yào zhǎo gèng duō.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

72 O quotiens et quae nobis Galatea locuta est!

72 Oh quanto me falou Galateia e que coisas!

72 伽拉蝶雅是那样叨叨絮絮的想我，啊，风，

pinyin: Jiā lā dié yǎ shì nà yàng dāo dāo xù xù de xiǎng wǒ, a, fēng,

73 partem aliquam, uenti, diuom referatis ad auris.

73 Leuai, ventos, um pouco ao ouvido dos deuses!

73 请你把她说的一些话带到天神耳中。

pinyin: qǐng nǐ bǎ tā shuō de yī xiē huà dài dào tiān shén ěr zhōng.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

74 Quid prodest quod me ipse animo non spernis, Amynta,

74 De que adianta não me odiares, Amintas,

74 就是你不讨厌我，阿敏塔，又怎么样，

pinyin: Jiù shì nǐ bù tǎo yàn wǒ, ā mǐn tǎ, yòu zěn me yàng,

75 si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo?

75 se caça javalis, e eu só conservo as redes?

75 如果你去猎野猪而把我留下补网？

pinyin: rú guǒ nǐ qù liè yě zhū er bǎ wǒ liú xià bǔ wǎng?

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

76 Phyllida mitte mihi; meus est natalis, Iolla,

76 É meu aniversário, Iolas; me dá Filis:

76 伊奥拉斯，把菲利丝给我，这是我的生日呀，

pinyin: Yī ào lā sī, bǎ fēi lì sī gěi wǒ, zhè shì wǒ de shēng rì ya,

77 cum faciam uitula pro frugibus, ipse uenito.

77 vem tu mesmo comer vitela na colheita.

77 当我为了收成而献上牛犊时，你自己再来吧。

pinyin: dāng wǒ wèi le shōu chéng ér xiàn shàng niú dú shí, nǐ zì jǐ zài lái ba.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

78 Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit

78 Filis amo demais: chorou quando me fui,
 78 但她爱我甚于旁人，一离开她就流泪悲痛，
 pinyin: Dàn tā ài wǒ shén yú páng rén, yī lí kāi tā jiù liú lèi bēi tòng,

79 et longum 'formose, uale, uale,' inquit, lolla.
 79 e disse um longo "adeus, adeus, formoso Iolas".
 79 长久说着，“漂亮的伊奥拉斯呀，珍重，珍重。”
 pinyin: cháng jiǔ shuō zhe, "piào liang de yī ào lā sī ya, zhēn zhòng, zhēn zhòng."

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

80 Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres,
 80 Triste o lobo ao curral, à safra o temporal,
 80 牲口怕狼，熟透了的果实怕雨滴，
 pinyin: Shēng kǒu pà láng, shú tòng le de guǒ shí pà yǔ dī,

81 arboribus uenti, nobis Amaryllidos irae.
 81 à árvore o vento, a mim a ira de Amarílis.
 81 树木怕风，我怕阿玛瑞梨生气。
 pinyin: shù mù pà fēng, wǒ pà ā mǎ ruì lí shēng qì.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

82 Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis,
 82 É doce ao solo a chuva, o medronho ao cabrito,
 82 种子爱潮湿，小羊爱杨梅当它断奶，
 pinyin: Zhǒng zǐ ài cháo shī, xiǎo yáng ài yáng méi dāng tā duàn nǎi,

83 lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas.
 83 salgueiro à cabra prenhe, a mim somente Amintas.
 83 母羊爱垂柳，阿敏塔是我所爱。
 pinyin: mǔ yáng ài chuí liǔ, ā mǐn tā shì wǒ suǒ ài.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

84 Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam;
 84 E Pólio nossa Musa ama, ainda que rústica:
 84 波利奥爱我的歌，虽然它很村俗，
 pinyin: Bō lì ào ài wǒ de gē, suī rán tā hěn cūn sù,

85 Pierides, uitulam lectori pascite uestro.
 85 Pascei uma vitela ao vosso leitor, Piérides.
 85 司歌神女呀，献给你读者一只小犊。
 pinyin: sī gē shén nǚ ya, xiàn gěi nǐ dú zhě yī zhī xiǎo dú.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

86 Pollio et ipse facit noua carmina; pascite taurum,

86 Pólio também inova o verso: pascei touro,

86 波利奥自己也写新诗，给他一只公牛，

pinyin: Bō lì ào zì jǐ yě xiě xīn shī, gěi tā yī zhī gōng niú,

87 iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.

87 cujas patas areia espalhem, chifre em riste.

87 要会用犄角顶人，用腿踢土不休。

pinyin: yào huì yòng jī jiǎo dǐng rén, yòng tuǐ tī tǔ bù xiū.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

88 Qui te, Pollio, amat ueniat quo te quoque gaudet;

88 Venha aonde te apraz vir, quem te ama, Pólio;

88 波利奥呀，望你的爱人也像你一样幸福，

Bō lì ào ya, wàng nǐ de ài rén yě xiàng nǐ yī yàng xìng fú,

pinyin:

89 mella fluent illi, ferat et rubus asper amomum.

89 flua-lhe mel, fecunde amomo a sarça áspera.

89 荆棘将为他生出豆蔻，流溢着蜜露。

pinyin: jīng jí jiāng wèi tā shēng chū dòu kòu, liú yì zhe mì lù.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

90 Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Meui,

90 Quem Bávio não odeia, ame teus versos, Mévio,

90 让不讨厌巴维的来为梅维喝彩，

pinyin: Ràng bù tǎo yàn bā wéi de lái wèi méi wéi hè cǎi,

91 atque idem iungat uolpes et mulgeat hircos.

91 e que atrele raposa e ordenhe seus bodes.

91 让他用狐狸耕地，用公羊挤奶。

pinyin: ràng tā yòng hú lí gēng dì, yòng gōng yáng jǐ nǎi.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

92 Qui legitis flores et humi nascentia fraga,

92 Vós que flor recolheis e morangos rasteiros,

92 你们采花和地上草莓的孩子们快快躲呀，

pinyin: Nǐ men cǎi huā hé dì shàng cǎo méi de hái zǐ men kuài kuài duǒ ya,

93 frigidus—o pueri, fugite hinc—latet anguis in herba.

93 Rapazes, fugi: mato esconde fria áspide.

93 野草里面藏着有冰凉的蛇呀。

pinyin: yě cǎo lǐ miàn cáng zhe yǒu bīng liáng de shé ya.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

94 Parcite, oues, nimium procedere; non bene ripae

94 Evitai ir tão longe, ovelhas, pois em margens

94 羊儿不要走太远，不要忽略那河岸呀，

pinyin: Yáng er bu yào zǒu tài yuǎn, bù yào hū lüè nà hé àn ya,

95 creditur; ipse aries etiam nunc uellera siccat.

95 não se crê: um carneiro ainda enxuga o velo.

95 那头公牛的毛到现在还未全干呀。

pinyin: nà tóu gōng niú de máo dào xiàn zài hái wèi quán gān ya.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

96 Tityre, pascentis a flumine reice capellas;

96 Ó Títiro, retira as cabras do riacho;

96 提屠鲁呀，把吃草的羊从水边赶到一起，

pinyin: Tí tú lǚ ya, bǎ chī cǎo de yáng cóng shuǐ biān gǎn dào yī qǐ,

97 ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lauabo.

97 eu mesmo, no seu tempo, as lavarei na fonte.

97 到了时候我会给它们在山泉里浴洗。

pinyin: dào le shí hòu wǒ huì gěi tā men zài shān quán lǐ yù xǐ.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

98 Cogite oves, pueri; si lac praeceperit aestus,

98 Leva o gado, rapaz; se o sol coalhar o leite,

98 孩子们把羊赶过来，要是奶被晒干，

pinyin: Hái zǐ men bǎ yáng gǎn guò lái, yào shì nǎ bèi shài gān,

99 ut nuper, frustra pressabimus ubera palmis.

99 não adianta premer as tetas com as palmas.

99 像最近那样，那我们用手挤也是徒然。

pinyin: xiàng zuì jìn nà yàng, nà wǒ men yòng shǒu jǐ yě shì tú rán.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

100 Heu heu, quam pingui macer est mihi taurus in eruo!

100 Ah! Meu touro emagrece apesar de bom pasto!
 100 咳呀，稗子叫牲口胖，我的公牛还那么瘦，
pinyin: Hāi ya, bài zi jiào shēng kǒu pàng, wǒ de gōng niú hái nà me shòu,

101 idem amor exitium pecori pecorisque magistro.
 101 O amor é perdição do gado e do pastor.
 101 相思同样的憔悴了主人和他的牲口。
pinyin: xiāng sī tong yàng de qiáo cuì le zhǔ rén hé tā de shēng kǒu.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

102 His certe—neque amor causa est—uix ossibus haerent;
 102 Não foi amor que fez destes só pele e ossos;
 102 这牲口真是皮包骨头，但不是由于爱情，
pinyin: Zhè shēng kǒu zhēn shì pí bāo gǔ tou, dàn bù shì yóu yú ài qíng,

103 nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos.
 103 alguém enfeitiçou os meus tenros cordeiros.
 103 总有谁的毒眼害了我柔顺的羊群。
pinyin: zǒng yǒu shéi de dú yǎn hài le wǒ róu shùn de yáng qún.

Damoetas | Dametas | 达摩埃塔

104 Dic quibus in terris—et eris mihi magnus Apollo—
 104 Dize onde, e para mim serás o grande Apolo,
 104 我将以你为神如你说在什么地方
pinyin: Wǒ jiāng yǐ nǐ wéi shén rú nǐ shuō zài shén me dì fāng

105 tris pateat caeli spatium non amplius ulnas.
 105 o céu não se abre mais além do que três braças.
 105 整个的天空只有三臂那么长。
pinyin: zhěng gè de tiān kōng zhǐ yǒu sān bì nà me cháng.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

106 Dic quibus in terris inscripti nomina regum
 106 Dize onde nasce flor que tem nome de reis
 106 你要能说哪里有花上面写着王名，
pinyin: Nǐ yào néng shuō nǎ lǐ yǒu huā shàng miàn xiě zhe wáng míng,

107 nascentur flores, et Phyllida solus habeto.
 107 em pétalas grafado, e Filis será tua.
 107 那样我承认菲利丝就归你一人。
pinyin: nà yàng wǒ chéng rèn fēi lì sī jiù guī nǐ yī rén.

108 Non nostrum inter uos tantas componere lites:

108 Não me cabe dispor sobre uma tal contenda.

108 我无法决定你们谁劣谁优,

pinyin: Wǒ wú fǎ jué dìng nǐ men shéi liè shéi yōu,

109 et uitula tu dignus et hic et quisquis amores

109 Sois dignos da vitela, e também quem amores

109 你和他两人都应该得到一头牛;

pinyin: nǐ hé tā liǎng rén dōu yīng gāi dé dào yī tóu niú;

110 aut metuet dulcis aut experietur amarus.

110 doces tema ou quem prove amarus. Ó rapazes,

110 所有畏惧爱情的甜蜜和尝过那痛苦的都该得奖。

pinyin: suǒ yǒu wèi jù ài qíng de tián mì hé cháng guò nà tòng kǔ de dōu gāi dé jiǎng.

111 claudite iam riuos, pueri; sat prata biberunt.

111 predeci o arroio já; beberam muito os prados.

111 孩子们关上水闸吧, 草地已喝够了水浆。

pinyin: Hái zi men guān shàng shuǐ zhá ba, cǎo dì yǐ hē gòu le shuǐ jiāng.

Écloga IV

1 Sicelides Musae, paulo maiora canamus.

1 Ó Musas da Sicília, algo maior cantemos;

1 让我们唱雄壮些的歌调，西西里的女神，

pinyin: Ràng wǒ men chàng xióng zhuàng xiē de gē diào, xī xī lǐ de nǚ shén,

2 non omnis arbusta iuuant humilesque myricae;

2 nem todo mundo ama humildes tamarindos;

2 荆榛和低微的怪柳并不能感动所有的人，

pinyin: Jīng zhēn hé dī wēi de chēng liǔ bìng bù néng gǎn dòng suǒ yǒu de rén,

3 si canimus siluas, siluae sint consule dignae.

3 cantemos selvas sim, selvas dignas de um cônsul.

3 要是还歌唱山林，也让它和都护名号相称。

pinyin: yào shì hái gē chàng shān lín, yě ràng tā hé dū hù míng hào xiāng chèn.

4 Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;

4 Eis a última era anunciada em Cumas;

4 现在到了库玛谶语里所谓最后的日子，

pinyin: Xiàn zài dào le kù mǎ chèn yǔ lǐ suǒ wèi zuì hòu de rì zi,

5 magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.

5 Nasce agora uma grande ordem de novos séculos.

5 伟大的世纪的运行又要重新开始，

pinyin: wěi dà de shì jì de yùn xíng yòu yào chóng xīn kāi shǐ,

6 iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,

6 Já a Virgem retorna, e o reino de Saturno;

6 处女星已经回来，又回到沙屯的统治，

pinyin: chǔ nǚ xīng yǐ jīng huí lái, yòu huí dào shā tún de tǒng zhì,

7 iam noua progenies caelo demittitur alto.

7 já nova geração vem vindo do alto céu.

7 从高高的天上新的一代已经降临，

pinyin: cóng gāo gāo de tiān shàng xīn de yī dài yǐ jīng jiàng lín,

8 Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum

8 E do menino, sob o qual, raça de ferro

8 在他生时，黑铁时代就已经终停，

pinyin: zài tā shēng shí, hēi tiě shí dài jiù yǐ jīng zhōng tíng,

- 9 desinet ac toto surget gens aurea mundo,
9 sumindo, surgirá uma de ouro no mundo,
9 在整个世界又出现黄金的新人。

pinyin: zài zhěng gè shì jiè yòu chū xiàn huáng jīn de xīn rén.

- 10 casta faue Lucina; tuus iam regnat Apollo.
10 casta Lucina, cuida: o teu Apolo reina.
10 圣洁的露吉娜，你的阿波罗今已为主。

pinyin: Shèng jié de lù jí nà, nǐ de ā bō luó jīn yǐ wéi zhǔ.

- 11 Teque adeo decus hoc aeui, te consule, inibit,
11 Sendo cônsul virá um tempo glorioso,
11 这个光荣的时代要开始，正当你为都护，

pinyin: Zhè ge guāng róng de shí dài yào kāi shǐ, zhèng dāng nǐ wéi dū hù,

- 12 Pollio, et incipient magni procedere menses;
12 grandes meses virão, Pólio, sob teu poder.
12 波里奥啊，伟大的岁月正在运行初度。

pinyin: bō lǐ ào a, wěi dà de suì yuè zhèng zài yùn xíng chū dù.

- 13 te duce, si qua manent sceleris uestigia nostri,
13 Se resta ainda algum traço de nossos crimes.
13 在你的领导下，我们的罪恶的残余痕迹

pinyin: Zài nǐ de lǐng dǎo xià, wǒ men de zuì è de cán yú hén jì

- 14 inrita perpetua soluent formidine terras.
14 extinto, livrará, do eterno medo, a terra.
14 都要消除，大地从长期的恐怖中获得解脱。

pinyin: dōu yào xiāo chú, dà dì cóng cháng qí de kǒng bù zhōng huò dé jiě tuō.

- 15 ille deum uitam accipiet diuisque uidebit
15 Terá vida de deus, herói perto dos deuses
15 他将过神的生活，英雄们和天神他都会看见，

pinyin: Tā jiāng guò shén de shēng huó, yīng xióng men hé tiān shén tā dōu huì kàn jiàn,

- 16 permixtos heroas et ipse uidebitur illis
16 ele próprio verá, será visto entre eles,
16 他自己也将要被人看见在他们中间，

pinyin: tā zì jǐ yě jiāng yào bèi rén kàn jiàn zài tā men zhōng jiān,

- 17 pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.
17 e herderá de seus pais um mundo só de paz.
17 他要统治着祖先圣德所致太平的世界。

pinyin: tā yào tǒng zhì zhe zǔ xiān shèng dé suǒ zhì tài píng de shì jiè.

- 18 At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
 18 Primeiro, a ti, menino, estes dons sem cultivo
 18 孩子，为了你那大地不用人力来栽，
pinyin: Hái zi, wèi le nǐ nà dà dì bù yòng rén lì lái zāi,
- 19 errantis hederas passim cum baccare tellus
 19 a terra ofertará: hera errante com nardo
 19 首先要长出那蔓延的长春藤和狐指草，
pinyin: shǒu xiān yào zhǎng chū nà màn yán de cháng chūn téng hé hú zhǐ cǎo,
- 20 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
 20 e inhame entrelaçado ao acanto ridente.
 20 还有那埃及豆和那含笑的莨苕；
pinyin: hái yǒu nà āi jí dòu hé nà hán xiào de lǎng sháo;
- 21 ipsae lacte domum referent distenta capellae
 21 Cabras virão, por si, com as tetas repletas
 21 充满了奶的羊群将会得自己回家，
pinyin: chōng mǎn le nǎi de yáng qún jiāng huì dé zì jǐ huí jiā,
- 22 ubera nec magnos metuent armenta leones;
 22 e o gado temerá jamais grandes leões;
 22 巨大的狮子牲口也不必再害怕，
pinyin: jù dà de shī zi shēng kǒu yě bù bì zài hài pà,
- 23 ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
 23 com brandas flores teu próprio berço farás.
 23 你的摇篮也要开放花朵来将你抚抱，
pinyin: nǐ de yáo lán yě yào kāi fàng huā duǒ lái jiāng nǐ fǔ bào,
- 24 occidet et serpens et fallax herba ueneni
 24 Morrerá a serpente e erva venenosa
 24 蛇虺将都死亡，不再有骗人的毒草，
pinyin: shé huī jiāng dōu sǐ wáng, bù zài yǒu piàn rén de dú cǎo,
- 25 occidet; Assyrium uolgo nascetur amomum.
 25 morrerá; nascerá em tudo amomo assírio.
 25 东方的豆蔻也将各地生得很好。
pinyin: dōng fāng de dòu kòu yě jiāng zài gè dì shēng dé hěn hǎo.
- 26 At simul heroum laudes et facta parentis
 26 Assim, quando o louvor de heróis e de teu pai
 26 当你长大能读英雄颂歌和祖先事迹，

pinyin: Dāng nǐ zhǎng dà néng dú yīng xióng sòng gē hé zǔ xiān shì jì,

27 iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,

27 puderes ler, sabendo o que seja a virtude,

27 当你开始能够了解道德的意义,

pinyin: dāng nǐ kāi shǐ néng gòu liǎo jiě dào dé de yì yì,

28 molli paulatim flauescet campus arista

28 espigas novas hão de dourar a campina

28 那田野将要逐渐为柔穗所染黄,

pinyin: nà tián yě jiāng yào zhú jiàn wèi róu suǐ suǒ rǎn huáng,

29 incultisque rubens pendebit sentibus uua

29 e a uva penderá rubra do espinho inculto

29 紫熟的葡萄将悬挂在野生的荆棘上,

pinyin: zǐ shú de pú táo jiāng xuán guà zài yě shēng de jīng jí shàng,

30 et durae quercus sudabunt roscida mella.

30 e o tão duro carvalho orvalho-meu dará.

30 坚实的栎树也将流出甘露琼浆。

pinyin: jiān shí de lì shù yě jiāng liú chū gān lù qióng jiāng.

31 Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,

31 Uns traços ficarão, porém, da antiga falta,

31 但是往日的罪恶的遗迹那时还有余存,

pinyin: Dàn shì wǎng rì de zuì è de yí jì nà shí hái yǒu yú cún,

32 quae temptare Thetin ratibus, quae cingere muris

32 que, a tentar com as naus Tétis, cingir de muros

32 人还要乘船破浪, 用高墙围起城镇,

pinyin: rén hái yào chéng chuán pò làng, yòng gāo qiáng wéi qǐ chéng zhèn,

33 oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.

33 cidades ou sulcar o solo ordenarão.

33 人也还要把田地犁成一条条深沟,

pinyin: rén yě hái yào bǎ tián dì lí chéng yī tiáo tiáo shēn gōu,

34 alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo

34 Tífis outro haverá e outra Argo trazendo

34 还要有提菲斯, 还要有阿戈的巨舟,

pinyin: hái yào yǒu tí fēi sī, hái yào yǒu ā gē de jù zhōu,

35 delectos heroas; erunt etiam altera bella

35 os seletos heróis; outras guerras farão

- 35 载去英雄的精锐，还要有新的战争，
 pinyin: zài qù yīng xióng de jīng ruì, hái yào yǒu xīn de zhàn zhēng,
- 36 atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.
 36 e a Tróia outra vez irá o grande Aquiles.
 36 还要有英雄阿喀琉斯作特洛亚的远征。
 pinyin: hái yào yǒu yīng xióng ā kā liú sī zuò tè luò yà de yuǎn zhēng.
- 37 Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas,
 37 Quando o tempo fizer de ti um homem firme,
 37 但当坚实的年代使你长大成人的时候，
 pinyin: Dàn dāng jiān shí de nián dài shǐ nǐ zhǎng dà chéng rén de shí hòu,
- 38 cedet et ipse mari uector nec nautica pinus
 38 marujos não irão ao mar, nem nau de pinho
 38 航海的人将离开海，那枯木的船艘
 pinyin: háng hǎi de rén jiāng lí kāi hǎi, nà kū mù de chuán sōu
- 39 mutabit merces; omnis feret omnia tellus.
 39 fará comércio; tudo há de brotar da terra.
 39 将不再运货，土地将供应一切东西，
 pinyin: jiāng bù zài yùn huò, tǔ dì jiāng gòng yìng yī qiè dōng xī,
- 40 non rastros patietur humus, non uinea falcem,
 40 Não temerá rastelo a terra ou foice a vinha
 40 葡萄将不需镰刀，田畴将不需锄犁，
 pinyin: pú táo jiāng bù xū lián dāo, tián chóu jiāng bù xū chú lí,
- 41 robustus quoque iam tauris iuga soluet arator;
 41 nem o lavrador forte atrelará os touros;
 41 那时健壮的农夫将从耕牛上把轭拿开；
 pinyin: nà shí jiàn zhuàng de nóng fū jiāng cóng gēng niú shàng bǎ è ná kāi;
- 42 nec uarios discet mentiri lana colores,
 42 a lã não fingirá ter cores variadas,
 42 羊毛也不要染上种种假造的颜色，
 pinyin: yáng máo yě bù yào rǎn shàng zhǒng zhǒng jiǎ zào de yán sè,
- 43 ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti
 43 mas no prado carneiro o velo tingirá
 43 草原上的羊群自己就会得改变色彩，
 pinyin: cǎo yuán shàng de yáng qún zì jǐ jiù huì dé gǎi biàn sè cǎi,
- 44 murice, iam croceo mutabit vellera luto,

44 de múrice purpúreo e amarelo açafão;
 44 或者变成柔和的深紫，或鲜艳的黄蓝，
pinyin: huò zhě biàn chéng róu hé de shēn zǐ, huò xiān yàn de huáng lán,

45 sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos.
 45 vermelho vestirão as ovelhas pastando.
 45 吃草的幼羔也会得自己带上朱斑。
pinyin: chī cǎo de yòu gāo yě huì dé zì jǐ dài shàng zhū bān.

46 'Talía saecla' suis dixerunt 'currite' fuis
 46 "Ó séculos, correi!" Revolveram seus fusos,
 46 现在司命神女根据命运的不变意志，
pinyin: Xiàn zài sī mìng shén nǚ gēn jù mìng yùn de bù biàn yì zhì,

47 concordēs stabili fātorum numine Parcae.
 47 as Parcas, com o fado imutável, concordēs.
 47 对她们织梭说：“奔驰吧，伟大的日子。”
pinyin: duì tā men zhī suō shuō: "Bēn chí ba, wěi dà de rì zì."

48 Adgrederē o magnos—aderit iam tempus—honores,
 48 Assume (já é tempo) a tua alta missão,
 48 时间就要到了，走向伟大的荣誉，
pinyin: Shí jiān jiù yào dào le, zǒu xiàng wěi dà de róng yù,

49 cara deum suboles, magnum louis incrementum.
 49 ó semente divina, alta estirpe de Júpiter!
 49 天神的骄子啊，你，上帝的苗裔，
pinyin: tiān shén de jiāo zǐ a, nǐ, shàng dì de miáo yì,

50 aspice conuexo nutantem pondere mundum,
 50 Vê: o mundo vacilante em convexa matéria,
 50 看呀，那摇摆的世界负着苍穹，
pinyin: kàn ya, nà yáo bǎi de shì jiè fù zhe cāng qióng,

51 terrasque tractusque maris caelumque profundum;
 51 a terra, a extensão do mar e o céu profundo;
 51 看那大地和海洋和深远的天空，
pinyin: kàn nà dà dì hé hǎi yáng hé shēn yuǎn de tiān kōng,

52 aspice, uenturo laetantur ut omnia saeclo.
 52 tudo se alegra, vê, com o vindouro século.
 52 看万物怎样为未来的岁月欢唱，
pinyin: kàn wàn wù zě yàng wèi wèi lái de suì yuè huān chàng,

- 53 O mihi tum longae maneat pars ultima uitae,
 53 Oh! Que mais se prolongue a minha vida longa
 53 我希望我生命的终尾可以延长,
pinyin: wǒ xī wàng wǒ shēng mìng de zhōng wěi kě yǐ yán cháng,
- 54 spiritus et quantum sat erit tua dicere facta:
 54 com tanto alento para eu cantar os teus feitos.
 54 有足够的精力来传述你的功绩,
pinyin: yǒu zú gòu de jīng lì lái chuán shù nǐ de gōng jì,
- 55 non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus
 55 Jamais me vencerão nos versos trácio Orfeu,
 55 色雷斯的俄耳甫的诗歌也不能相比,
pinyin: sè léi sī de é ěr fǔ de shī gē yě bù néng xiāng bǐ,
- 56 nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit,
 56 nem Lino, mesmo mãe e pai os assistindo,
 56 林努斯也比不过, 即使有他父母在旁,
pinyin: lín nǚ sī yě bǐ bù guò, jí shǐ yǒu tā fù mǔ zài páng,
- 57 Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
 57 Calíope a Orfeu, formoso Apolo a Lino.
 57 嘉流贝帮助前者, 后者美容的阿波罗帮忙,
pinyin: jiā liú bèi bāng zhù qián zhě, hòu zhě měi róng de ā bō luó bāng máng,
- 58 Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,
 58 Pã, também, se tentasse, a Arcádia julgando,
 58 甚至山神以阿卡狄为评判和我竞赛,
pinyin: shàn zhī shān shén yǐ ā kǎ dí wéi píng pàn hé wǒ jìng sài,
- 59 Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.
 59 Pã, também perderia, a Arcádia julgando.
 59 就是山神以阿卡狄为评判也要失败;
pinyin: jiù shì shān shén yǐ ā kǎ dí wéi píng pàn yě yào shī bài;
- 60 Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem;
 60 Vem, menino, conhece a mãe pelo sorriso
 60 小孩子呀, 你要开始以笑认你的生母,
pinyin: xiǎo hái zi ya, nǐ yào kāi shǐ yǐ xiào rèn nǐ de shēng mǔ,
- 61 matri longa decem tulerunt fastidia menses.
 61 (nove meses de enfado a tua mãe sofreu);
 61 (十个月的长时间曾使母亲疲乏受苦) ,
pinyin: (shí gè yuè de cháng shí jiǎn céng shǐ mǔ qīn pí fá shòu kǔ),

62 incipe, parue puer, cui non risere parentes,

62 vem, menino: aquele a quem os pais não riram,

62 开始笑吧, 孩子, 要不以笑容对你双亲,

pinyin: kāi shǐ xiào ba, hái zi, yào bù yǐ xiào róng duì nǐ shuāng qīn,

63 nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est.

63 de deus não mereceu mesa, ou leito de deusa.

63 就不配与天神同餐, 与神女同寝。

pinyin: jiù bù pèi yǔ tiān shén tóng cān, yǔ shén nǚ tóng qīn.

Écloga V

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

1 Cur non, Mopse, boni quoniam conuenimus ambo

1 Por que não, Mopso, já que ambos somos bons,

1 莫勃苏啊，我们两个高手今天既然见面，

pinyin: Mò bó sū a, wǒ men liǎng gè gāo shǒu jīn tiān jì rán jiàn miàn,

2 tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,

2 tu, soprando na flauta, e eu, falando versos,

2 你会吹轻快的芦笛，我长于歌颂诗篇，

pinyin: nǐ huì chuī qīng kuài de lú dí, wǒ cháng yú gē sòng shī piān,

3 hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

3 nos sentamos aqui entre aveleira e olmos?

3 我们何不就在榛莽和榆树中间小坐一番？

pinyin: wǒ men hé bù jiù zài zhēn mǎng hé yú shù zhōng jiān xiǎo zuò yī fān?

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

4 Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,

4 És mais velho, convém que te siga, Menalcas,

4 你是老前辈，我一切遵命，梅那伽，

pinyin: Nǐ shì lǎo qián bèi, wǒ yī qiè zūn mìng, méi nà jiā,

5 siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,

5 quer sob incerta sombra ao sabor desses Zéfiros,

5 或去到树荫，在那风摇不定的荫影下，

pinyin: huò qù dào shù yīn, zài nà fēng yáo bù dìng de yīn yǐng xià,

6 siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum

6 quer entremos na gruta antes. Observa a gruta,

6 或到岩穴间去；看那山间的藤蔓

pinyin: huò dào yán xué jiān qù; kàn nà shān jiān de téng wàn

7 siluestris raris sparsit labrusca racemis.

7 onde a vide silvestre os cachos salpicou.

7 已经在岩穴上纷披着果实斑斓。

pinyin: yǐ jīng zài yán xué shàng fēn pī zhe guǒ shí bān lán.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

8 Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas.

8 Nestes montes, somente Amintas te combate

8 我们山里只有阿敏塔能同你比赛唱歌,

pinyin: Wǒ men shān lǐ zhǐ yǒu ā mǐn tā néng tóng nǐ bǐ sài chàng gē,

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

9 Quid, si idem certet Phoebum superare canendo?

9 Quê! Se o tal quer vencer até Febo cantando.

9 什么? 他不是夸口要胜过阿波罗?

pinyin: shén me? Tā bù shì kuā kǒu yào shèng guò ā bō luó?

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

10 Incipe, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis

10 Começa, Mopso, quer pelo fogo de Fílis

10 你先开始, 莫勃苏, 唱那“菲利丝的爱恋”,

pinyin: Nǐ xiān kāi shǐ, mò bó sū, chàng nà “fēi lì sī de ài liàn”,

11 aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri;

11 ou louvor de Álcon, quer pela censura a Codro;

11 或唱那“阿尔康的赞扬”或“考德鲁的埋怨”

pinyin: huò chàng nà “ā ěr kāng de zàn yáng” huò “kǎo dé lǔ de màn yuàn”

12 incipe; pascentis seruabit Tityrus haedos.

12 começa; guiará o gado ao pasto, Títiro.

12 开始唱吧, 提屠鲁在看守着吃草的羊。

pinyin: kāi shǐ chàng ba, tí tú lǔ zài kān shǒu zhe chī cǎo de yáng.

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

13 Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi

13 Os versos que gravei há pouco em verde faia,

13 不, 最近我在一株榉树的青皮上

pinyin: Bù, zuì jìn wǒ zài yī zhū jǔ shù de qīng pí shàng

14 carmina descripsi et modulans alterna notauī,

14 cantando e escrevendo ao mesmo tempo, antes

14 曾刻过一首歌, 并且加上了音乐节奏,

pinyin: céng kè guò yī shǒu gē, bìng qiě jiā shàng le yīn yuè jié zòu,

15 experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas.

15 ensaiarei: depois, podes chamar Amintas.

15 让我先试试, 然后你再叫阿敏塔来对口。

pinyin: ràng wǒ xiān shì shì, rán hòu nǐ zài jiào ā mǐn tǎ lái duì kǒu.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

16 Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae,

16 Débil salgueiro cede à pálida oliveira,

16 正如垂杨总比不上淡绿的橄榄,

pinyin: Zhèng rú chuí yáng zǒng bǐ bù shàng dàn lǜ de gǎn lǎn,

17 puniceis humilis quantum saliunca rosetis,

17 valeriana humilde à roseira purpúrea,

17 卑微的缣草也不能和紫玫瑰作伴,

pinyin: bēi wēi de xié cǎo yě bù néng hé zǐ méi guī zuò bàn,

18 iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.

18 assim também, a ti cede Amintas, eu penso.

18 照我看来同样阿敏塔也与你不同,

pinyin: zhào wǒ kàn lái tóng yàng ā mǐn tǎ yě yǔ nǐ bù tóng,

19 Sed tu desine plura, puer; successimus antro.

19 Deixa o resto , rapaz, adentremos a gruta.

19 但是不要说了, 孩子, 我们已到了岩洞。

pinyin: dàn shì bù yào shuō le, hái zi, wǒ men yǐ dào le yán dòng.

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

20 Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim

20 Morto Dáfnis, cruel fim as Ninfas choravam

20 达芙尼死了, 山林神女都为他惨死啼哭,

pinyin: Dá fú ní sǐ le, shān lín shén nǚ dōu wèi tā cǎn sǐ tí kū,

21 flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis),

21 (vós, rios e avelãs, vistas a dor das Ninfas),

21 (你们丛榛和溪水也都曾经目睹),

pinyin: (nǐ men cóng zhēn hé xī shuǐ yě dōu céng jīng mù dǔ),

22 cum complexa sui corpus miserabile nati

22 quando, ao corpo do filho infeliz abraçada,

22 当他母亲抱着她儿子可怜的尸首,

pinyin: dāng tā mǔ qīn bào zhe tā ér zǐ kě lián de shī sǐ hǒu,

23 atque deos atque astra uocat crudelia mater.

23 a mãe chama cruéis deuses e também astros.

23 向天神和星辰诉说他们残忍的时候,

pinyin: xiàng tiān shén hé xīng chén sù shuō tā men cán rěn de shí hòu,

24 Non ulli pastos illis egere diebus

24 Nesses dias ninguém conduziu o rebanho,

24 那些日子里，没有一个牧人赶着牛

pinyin: nà xiē rì zi lǐ, méi yǒu yī gè mù rén gǎn zhe niú

25 frigida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque amnem

25 Dáfnis, à fresca fonte, e nem mesmo nas águas

25 走向清冷的溪水，也没有任何牲口

pinyin: zǒu xiàng qīng lěng de xī shuǐ, yě méi yǒu rěn hé shēng kǒu

26 libauit quadrupes, nec graminis attigit herbam.

26 quadrúpede tocou, nem nas folhas da relva.

26 肯去喝水或者碰一碰一根草豆；

pinyin: kěn qù hē shuǐ huò zhě pèng yī pèng yī gēn cǎo dòu;

27 Daphni, tuom Poenos etiam ingemuisse leones

27 Dáfnis, até leões de Cartago choraram

27 达芙尼，为你的死连非洲狮子也在呻吟，

pinyin: dá fú ní, wèi nǐ de sǐ lián fēi zhōu shī zi yě zài shēn yín,

28 interitum montesque feri siluaque loquuntur.

28 a tua morte, assim dizem montes e selvas.

28 连荒野的山峰和树林也在回声相应。

pinyin: lián huāng yě de shān fēng hé shù lín yě zài huí shēng xiāng yìng.

29 Daphnis et Armenias curru subiungere tigris

29 Dáfnis, atar ao carro os tigres lá da Armênia,

29 达芙尼开始用阿曼尼亚的猛虎驾车

pinyin: dá fú ní kāi shǐ yòng ā màn ní yǎ de měng hǔ jià chē

30 instituit; Daphnis thiasos inducere Bacchi,

30 nos ensinou, dançar os tíasos de Baco,

30 并带来了巴库斯的神舞神歌，

pinyin: bìng dài lái le bā kù sī de shén wǔ shén gē,

31 et foliis lentas intexere mollibus hastas.

31 moles tirsos tecer com frágeis folhas, Dáfnis.

31 在柔软的戈矛上绕着薜荔女萝。

pinyin: zài róu ruǎn de gē máo shàng rào zhe bì lì nǚ luó.

32 Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,

32 Tal como a uva orna a vide, a vide a árvore,

32 正如藤蔓使老树，葡萄使藤蔓更加漂亮，
pinyin: Zhèng rú téng wàn shí lǎo shù, pú táo shǐ téng wàn gèng jiā piào liang,

33 ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis,
33 os touros a manda e as searas a terra,
33 牡牛为畜群增光，谷子为肥沃的田野增光，
pinyin: mǔ niú wèi chù qún zēng guāng, gǔ zi wèi fěi wò de tián yě zēng guāng,

34 tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
34 és ornato dos teus. Ao levarem-te os fados,
34 你使你周围一切生色，自从命运把你带走，
pinyin: nǐ shǐ nǐ zhōu wéi yī qiè shēng sè, zì cóng mìng yùn bǎ nǐ dài zǒu,

35 ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.
35 até Pales deixou o campo, até Apolo.
35 巴雷斯和阿波罗都离开了我们的田畴。
pinyin: bā léi sī hé ā bō luó dōu lí kāi le wǒ men de tián chóu.

36 Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
36 Nos sulcos, onde sempre a cevada plantamos,
36 常当我们在田里种下了丰满的大麦，
pinyin: Cháng dāng wǒ men zài tián lǐ zhòng xià le fēng mǎn de dà mài,

37 infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
37 aveia brava e joio estéril já nasceram;
37 却长出来没有用的莠草和不实的萧艾；
pinyin: què zhǎng chū lái méi yǒu yòng de yǒu cǎo hé bù shí de xiāo ài;

38 pro molli uiola, pro purpureo narcisso
38 em vez de violeta e purpúreo narciso,
38 只有荒荆和有刺的野棘到处丛生，
pinyin: zhǐ yǒu huāng jīng hé yǒu cì de yě jí dào chù cóng shēng,

39 carduos et spinis surgit paliurus acutis.
39 cardos e paliúro, espinho agudo, apontam.
39 代替了深紫的水仙花，柔美的地丁。
pinyin: dài tì le shēn zǐ de shuǐ xiān huā, róu měi de dì dīng.

40 Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
40 Lançai folhas ao chão, e dai sombras às fontes,
40 在地上撒满绿叶，在清泉上植树成荫，
pinyin: Zài dì shàng sā mǎn lǜ yè, zài qīng quán shàng zhí shù chéng yīn,

41 pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),

41 pastores, (Dáfnis manda isto ser feito assim),
 41 牧人们要这样作，这是达芙尼的命令；
pinyin: mù rén men yào zhè yàng zuò, zhè shì dá fú ní de mìng lìng;

42 et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
 42 um túmulo fazei-lhe e gravai estes versos:
 42 给他造一个坟，并且在坟上加上墓铭：
pinyin: gěi tā zào yī gè fén, bìng qiě zài fén shàng jiā shàng mù míng:

43 Daphnis ego in siluis hinc usque ad sidera notus
 43 Eu, Dáfnis, fui famoso em selvas e nos céus;
 43 “我是山林的达芙尼，我的名声远达星霄，
pinyin: “Wǒ shì shān lín de dá fú ní, wǒ de míng shēng yuǎn dá xīng xiāo,

44 formosi pecoris custos formosior ipse.
 44 e de um formoso gado o guarda mais famoso.
 44 美好的羊群的看守人，我自己却更美好。”
pinyin: měi hǎo de yáng qún de kān shǒu rén, wǒ zì jǐ què gèng měi hǎo.”

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

45 Tale tuum carmen nobis, diuine poeta,
 45 Teu canto é para mim, ó divino poeta,
 45 神圣的诗人啊，你的诗歌对于我
pinyin: Shén shèng de shī rén a, nǐ de shī gē duì yú wǒ

46 quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
 46 como o sono na relva ao exausto, ou no estio,
 46 正如疲倦时在草地上睡眠，正如苦渴
pinyin: zhèng rú pí juàn shí zài cǎo dì shàng shuì mián, zhèng rú kǔ kě

47 dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.
 47 a sede saciar na doce água do rio.
 47 在炎暑中得到了流泉的清甜的水。
pinyin: zài yán shǔ zhōng dé dào le liú quán de qīng tián de shuǐ.

48 Nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum;
 48 Equiparas na voz, como na flauta, ao mestre;
 48 你不但在吹笛上，连唱歌也赶上了前辈；
pinyin: Nǐ bù dàn zài chuī dí shàng, lián chàng gē yě gǎn shàng le qián bèi;

49 fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.
 49 rapaz de sorte, agora és o seu sucessor.
 49 幸运的孩子，你现在和他并驾齐驱，

pinyin: xìng yùn de hái zi, nǐ xiàn zài hé tā bìng jià qí qū,

50 Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim

50 Por minha vez, porém, meus versos, de algum modo,

50 可是我还要尽我所能把歌辞继续,

pinyin: kě shì wǒ hái yào jìn wǒ suǒ néng bǎ gē cí jì xù,

51 dicemus, Daphnimque tuom tollemus ad astra;

51 te direi e alçarei teu Dáfnis até os céus;

51 把你的达芙尼高高的举向星霄,

pinyin: bǎ nǐ de dá fú ní gāo gāo de jǔ xiàng xīng xiāo,

52 Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.

52 Dáfnis porei nos céus: também amou-me Dáfnis.

52 把他举向星霄, 因为他也跟我相好。

pinyin: bǎ tā jǔ xiàng xīng xiāo, yīn wèi tā yě gēn wǒ xiāng hǎo.

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

53 An quicquam nobis tali sit munere maius?

53 Acaso algo melhor existe para mim?

53 没有别的礼物比这个对我更有用,

pinyin: Méi yǒu bié de lǐ wù bǐ zhè ge duì wǒ gèng yǒu yòng,

54 Et puer ipse fuit cantari dignus, et ista

54 O próprio rapaz foi digno de ser cantado,

54 那孩子值得赞扬, 而且斯提米空

pinyin: nà hái zi zhí dé zàn yáng, ér qiě sī tí mǐ kōng

55 iam pridem Stimichon laudauit carmina nobis.

55 e teus versos são bons, disse uma vez Estímacon.

55 也已经把你的诗才对我称颂。

pinyin: yě yǐ jīng bǎ nǐ de shī cái duì wǒ chēng sòng.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

56 Candidus insuetum miratur limen Olympi

56 Admira, radiante, o limiar do Olimpo

56 他辉煌的新来到天门充满惊奇,

pinyin: Tā huī huáng de xīn lái dào tiān mén qián chōng mǎn jīng qí,

57 sub pedibus uidet nubes et sidera Daphnis.

57 e nuvens e astros vê Dáfnis sob os seus pés.

57 看着那云彩和星辰都在他脚底,

pinyin: kàn zhe nà yún cai hé xīng chén dōu zài tā jiǎo dǐ,

58 Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas

58 Uma alegre volúpia em campinas e selvas

58 为了这个，山林田野和那山神，

pinyin: wèi le zhè ge, shān lín tián yě hé nà shān shén,

59 Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.

59 apossou-se de Pã, de pastores e Driades.

59 牧人和林中神女都觉得无限欢腾，

pinyin: mù rén hé lín zhōng shén nǚ dōu jué dé wú xiàn huān téng,

60 Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis

60 Nem lobo tocaia o gado ou redes cervos

60 豺狼不再为羊群设伏，也不再有人

pinyin: chái láng bù zài wèi yáng qún shè fú, yě bù zài yǒu rén

61 ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.

61 almejam: ama a paz o benéfico Dáfnis.

61 用罗网捕鹿，善良的达芙尼爱好和平。

pinyin: yòng luó wǎng bǔ lù, shàn liáng de dá fú ní ài hào hé píng.

62 Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant

62 Aos céus sobem a voz, com alegria, os montes

62 多发的青山由于快乐而昂首高歌，

pinyin: Duō fā de qīng shān yóu yú kuài lè ér áng shǒu gāo gē,

63 intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,

63 intocados, até as grutas e os arbustos

63 直达星霄，就连岩石也唱歌相和，

pinyin: zhí dá xīng xiāo, jiù lián yán shí yě chàng gē xiāng hé,

64 ipsa sonant arbusta: "Deus, deus ille, Menalca!"

64 entoam: "Ele é deus, o nosso deus, Menalcas!"

64 丛树也唱着，“他是神啊，是神啊”。

pinyin: cóng shù yě chàng zhe, "tā shì shén a, shì shén a".

65 Sis bonus o felixque tuis! En quattuor aras:

65 Oh, sê próprio aos teus! Eis quatro altares: são,

65 赐福给我们和你朋友，这里祭坛四座，

pinyin: Cì fú gěi wǒ men hé nǐ péng yǒu, zhè lǐ jì tán sì zuò,

66 ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.

66 Dáfnis, dois para ti; dois mais altos, de Febo.

- 66 两座是为你而设，两座是为阿波罗。
 pinyin: liǎng zuò shì wèi nǐ ér shè, liǎng zuò shì wèi ā bō luó.
- 67 Pocula bina nouo spumantia lacte quotannis,
 67 A cada ano, dois copos de leite fresco
 67 每年我将为你放上有泡沫的鲜奶两罐，
 pinyin: Měi nián wǒ jiāng wèi nǐ fàng shàng yǒu pào mò de xiān nǎi liǎng guǎn,
- 68 craterasque duo statuam tibi pinguis oliui,
 68 e dois vasos de azeite a ti eu verterei,
 68 还有肥美的橄榄香油两大碗；
 pinyin: hái yǒu fěi měi de gǎn lǎn xiāng yóu liǎng dà wǎn;
- 69 et multo in primis hilarans conuiuia Baccho,
 69 e, alegrando o festim com transbordantes Baco,
 69 而且首先要喝很多酒来庆祝欢宴，
 pinyin: érqiě shǒu xiān yào hē hěn duō jiǔ lái qīng zhù huān yàn,
- 70 ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra,
 70 ante o fogo, se frio, à sombra, na colheita,
 70 收割时就在树荫下，天冷就在灶前，
 pinyin: shōu gē shí jiù zài shù yīn xià, tiān lěng jiù zài zào qián,
- 71 uina nouom fundam calathis Ariusia nectar.
 71 verterei de Ariúsio um vinho, novo néctar.
 71 让酒瓶流出来阿里乌西的新酿，
 pinyin: ràng jiǔ píng liú chū lái ā lǐ wū xī de xīn niàng,
- 72 Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;
 72 Cantarão para mim Dametas e Égon líctio;
 72 达摩埃塔和利克托斯的埃贡将为我歌唱，
 pinyin: dá mó āi tā hé lì kè tuō sī de āi gòng jiāng wèi wǒ gē chàng,
- 73 saltantis Satyros imitabitur Alpheisiboeus.
 73 qual sátiros saltando Alfesibeu fará.
 73 阿菲西伯也要舞蹈像羊神那样。
 pinyin: ā fēi xī bó yě yào wǔ dǎo xiàng yáng shén nà yàng.
- 74 Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota
 74 Sempre honrado serás, na invocação solene
 74 你将永享祭祀，每当我们以神圣誓言
 pinyin: Nǐ jiāng yǒng xiǎng jì sì, měi dāng wǒ men yǐ shén shèng shì yán
- 75 reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros.

75 às Ninfas todo ano e ao lustrarmos os campos.
 75 向神女们祈祷，或当我们拔除土田。
pinyin: xiàng shén nǚ men qí dǎo, huò dāng wǒ men bá chú tǔ tián.

76 Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
 76 Enquanto o peixe amar rios, javali montes,
 76 正如野猪爱在山岭上，鱼爱在水里住，
pinyin: Zhèng rú yě zhū ài zài shān lǐng shàng, yú ài zài shuǐ lǐ zhù,

77 dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
 77 abelha sugar timo e cigarras o orvalho,
 77 正如蜜蜂爱吃茴香，蝉爱吃清露，
pinyin: zhèng rú mì fēng ài chī huí xiāng, chán ài chī qīng lù,

78 semper honos nomenque tuom laudesque manebunt.
 78 teu nome, tua honra e louvor durarão.
 78 你的荣耀，声名和颂扬将永世长存，
pinyin: nǐ de róng yào, shēng míng hé sòng yáng jiāng yǒng shì cháng cún,

79 Vt Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
 79 Como a Ceres e Baco, a ti, todo ano, votos
 79 每年我们农人们像对酒神和谷神
pinyin: měi nián wǒ men nóng rén men xiàng duì jiǔ shén hé gǔ shén

80 agricolae facient: damnabis tu quoque uotis.
 80 lavradores farão: tu mesmo exigirás.
 80 都要向你祈求，你也要为我们作证。
pinyin: dōu yào xiàng nǐ qí qiú, nǐ yě yào wèi wǒ men zuò zhèng.

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

81 Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?
 81 Que prêmio posso dar-te em troca deste canto?
 81 这样好的歌我要用什么礼物回敬?
pinyin: Zhè yàng hǎo de gē wǒ yào yòng shén me lǐ wù huí jìng?

82 Nam neque me tantum uenientis sibilus Austri
 82 Se nem o sibilar do Austro que sobrevém,
 82 无论南风的絮语或浪涛击岸的器音，
pinyin: Wú lùn nán fēng de xù yǔ huò làng tāo jī àn de xiāo yīn,

83 nec percussa iuuant fluctu tam litora, nec quae
 83 nem as ondas da praia ou riachos descendo
 83 或是清泉涌下幽谷的乱石峻嶒，

pinyin: huò shì qīng quán yǒng xià yōu gǔ de luàn shí léng céng.

84 saxosas inter decurrunt flumina ualles.

84 por vales e montanha aprazem-me assim tanto.

84 我认为都不如你的歌那样好听。

pinyin: wǒ rèn wéi dōu bù rú nǐ de gē nà yàng hǎo tīng.

Menalcas | Menalcas | 梅那伽

85 Hac te nos fragili donabimus ante cicuta:

85 Primeiro te darei a minha frágil flauta:

85 我要先送给你这个纤细的芦笛，

pinyin: Wǒ yào xiān sòng gěi nǐ zhè ge xiān xì de lú dī,

86 haec nos "Formosum Corydon ardebat Alexim",

86 "Córídon por formoso Aléxis (ensinou-me)

86 它曾教我唱了“柯瑞东热恋着漂亮的阿荔吉”，

pinyin: tā céng jiào wǒ chàng le “kē ruì dōng rè liàn zhe piào liang de ā lì jí”,

87 haec eadem docuit "Cuium pecus? an Meliboei?"

87 ardia-se" e "De quem - de Melibeú? - o gado?"

87 和“这是谁的羊，是否梅利伯所有？”

pinyin: hé “zhè shì shéi de yáng, shì fǒu méi lì bó suǒ yǒu?”

Mopsus | Mopso | 莫勃苏

88 At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret,

88 Mas toma este bastão, que, mesmo me pedindo,

88 那你就拿去这个安提根尼常要的羊钩，

pinyin: Nà nǐ jiù ná qù zhè ge ān tí gēn ní cháng yào de yáng gōu,

89 non tulit Antigenes (et erat tum dignus amari),

89 Antígenes (de amor tão digno), não o obteve;

89 虽然他那时也讨人喜欢，可是我没给他；

pinyin: suī rán tā nà shí yě tǎo rén xǐ huān, kě shì wǒ méi gěi tā;

90 formosum paribus nodis atque aere, Menalca.

90 ele é formoso e os nós são de bronze, Menalcas.

90 羊钩是漂亮的，有均匀的竹节和铜饰，梅那伽。

pinyin: yáng gōu shì piào liang de, yǒu jūn yún de zhú jié hé tóng shì, méi nà jiā.

Écloga VI

1 Prima Syracosio dignata est ludere versu

1 Primeira, modulou à Siracusa o verso,

1 最初我的诗神达梨雅爱叙拉固诗体,

pinyin: Zuì chū wǒ de shī shén dá lí yǎ ài xù lā gù shī tǐ,

2 nostra, neque erubuit silvas habitare, Thalia.

2 sem rubor de habitar a selva, a minha Tália.

2 她也不认为住在山林里值得羞耻。

pinyin: tā yě bù rèn wéi zhù zài shān lín lǐ zhí dé xiū chǐ.

3 Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem

3 Como eu cantasse reis e refregas, o Cíntio

3 后来我歌颂王侯和战争, 阿波罗拉我耳朵,

pinyin: Hòu lái wǒ gē sòng wáng hóu hé zhàn zhēng, ā bō luó lā wǒ ěr duo,

4 vellit, et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis

4 puxou-me a orelha e disse: "A um pasto convêm

4 劝告我说, “一个牧人应该把羊喂得

pinyin: quàn gào wǒ shuō, “yī gè mù rén yīng gāi bǎ yáng wèi dé

5 pascere oportet ovis, deductum dicere carmen."

5 carneiro bem cevado e canto simples, Títilo".

5 胖胖的, 但应该写细巧一些的诗歌。”

pinyin: pàng pàng de, dàn yīng gāi xiě xì qiǎo yī xiē de shī gē.”

6 Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,

6 Agora (pois terás quem queira celebrar

6 现在既有旁人要来歌颂你的成就,

pinyin: Xiàn zài jì yǒu páng rén yào lái gē sòng nǐ de chéng jiù,

7 Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)

7 os teus louvores, Varo, e tuas tristes guerras)

7 瓦鲁斯, 去叙述那些残酷的战斗,

pinyin: wǎ lǔ sī, qù xù shù nà xiē cán kù de zhàn dòu,

8 agrestem tenui meditabor harundine musam.

8 farei na tênue flauta uma toada agreste.

8 我就用纤纤芦管试作田野的小调,

pinyin: wǒ jiù yòng xiān xiān lú guǎn shì zuò tián yě de xiǎo diào,

- 9 Non iniussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis
 9 Não conto o que não devo. E, se alguém, com amor,
 9 我也是奉命而作，但如也有人认为还好，
pinyin: wǒ yě shì fēng mìng ér zuò, dàn rú yě yǒu rén rèn wéi hái hǎo,
- 10 captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae,
 10 ler estes versos, Varo, ouvirá tamarindos
 10 有人喜欢读它，那我所歌唱的桤柳和丛林，
pinyin: yǒu rén xǐ huān dú tā, nà wǒ suǒ gē chàng de chēng liǔ hé cóng lín,
- 11 te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ulla est
 11 e o bosque te louvando. A Febo apraz demais
 11 瓦鲁斯，也都是为你写的，阿波罗最高兴，
pinyin: wǎ lǚ sī, yě dōu shì wèi nǐ xiě de, ā bō luó zuì gāo xìng,
- 12 quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.
 12 página com o teu nome escrito no alto.
 12 如果诗的首页写上了瓦鲁斯的名称。
pinyin: rú guǒ shī de shǒu yè xiě shàng le wǎ lǚ sī de míng chēng.
- 13 Pergite, Pierides. Chromis et Mnasilus in antro
 13 Piérides, prosseguí. Mnasilo e Crômis, moços,
 13 唱吧，神女们，克洛密和莫那西他们两个
pinyin: Chàng ba, shén nǚ men, kè luò mì hé mò nà xī tā men liǎng gè
- 14 Silenum pueri somno videre iacentem,
 14 avistaram Sileno a dormir numa gruta,
 14 在洞里看见山神西阑奴斯在那里高卧，
pinyin: zài dòng lǐ kàn jiàn shān shén xī lán nú sī zài nà lǐ gāo wò,
- 15 inflatum hesterno venas, ut semper, laccho;
 15 veias pelo licor de Iaco de ontem inchadas;
 15 宿醒未醒，脸红筋粗，像经常那样，
pinyin: sù chéng wèi xǐng, liǎn hóng jīn cū, xiàng jīng cháng nà yàng,
- 16 certa procul tantum capiti delapsa iacebant,
 16 bem longe da cabeça, as coroas jaziam,
 16 他的花圈也从头上滑下，丢在身旁，
pinyin: tā de huā quān yě cóng tóu shàng huá xià, diū zài shēn páng,
- 17 et grauis attrita pendebat cantharus ansa.
 17 e um cântaro pesado alçado pela asa.
 17 沉重的酒杯还挂在被手指磨光的杯耳上，
pinyin: chén zhòng de jiǔ bēi hái guà zài bèi shǒu zhǐ mó guāng de bēi ěr shàng,

18 Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
 18 Atacando-o (pois verso o velho prometendo,
 18 他们就走过去, (因为这老头子常拿唱歌骗人,)
 pinyin: tā men jiù zǒu guò qù, (yīn wèi zhè lǎo tóu zǐ cháng ná chàng gē piàn rén,)

19 luserat) iniciunt ipsis ex uincula sertis.
 19 iludia), então, com as coroas atam-no.
 19 他们就拿花圈当作绳子把老头子绑捆,
 pinyin: tā men jiù ná huā quān dàng zuò shéng zǐ bǎ lǎo tóu zǐ bǎng kǔn,

20 Addit se sociam timidisque superuenit Aegle.
 20 Já Egle sobrevém e a eles se associa.
 20 哀格丽也来帮助那两个胆怯的小鬼,
 pinyin: āi gé lì yě lái bāng zhù nà liǎng gè dǎn qiè de xiǎo guǐ,

21 Aegle, Naiadum pulcherrima, iamque uidenti
 21 Assim que ele desperta, Egle, Náíade bela,
 21 就是那最美的山林神女, 她就把他双眉
 pinyin: jiù shì nà zuì měi de shān lín shén nǚ, tā jiù bǎ tā shuāng méi

22 sanguineis frontem moris et tempora pingit.
 22 com a sanguínea amora as têmporas lhe tinge.
 22 和两鬓用桑椹子涂红, 他睁着眼看着她,
 pinyin: hé liǎng bìn yòng sāng shèng zǐ tú hóng, tā zhēng zhe yǎn kàn zhe tā,

23 Ille dolum ridens: "Quo uincula nectitis?" inquit.
 23 Rindo do dolo, diz: "Por que me segurais.
 23 看着她的把戏, 就笑着说, “把我绑起干吗?
 pinyin: kàn zhe tā de bǎ xì, jiù xiào zhe shuō, “bǎ wǒ bǎng qǐ gàn ma?

24 "Solute me, pueri; satis est potuisse uideri.
 24 Ó rapazes, soltai-me; assim ser visto basta.
 24 把我解开吧, 孩子, 承认你们能耐还不行?
 pinyin: Bǎ wǒ jiě kāi ba, hái zǐ, chéng rèn nǐ men néng nài hái bù xíng?

25 Carmina quae uoltis cognoscite; carmina vobis,
 25 O que quiserdes, canto: uns versos para vós
 25 来听你们要学的歌吧, 这些歌都给你们,
 pinyin: lái tīng nǐ men yào xué de gē ba, zhè xiē gē dōu gěi nǐ men,

26 huic aliud mercedis erit." Simul incipit ipse.
 26 e a ela outra coisa". Assim ele começa.
 26 此外还有别的给你”, 说着他就开始歌唱,

pinyin: cǐ wài hái yǒu bié de gěi nǐ", shuō zhe tā jiù kāi shǐ gē chàng,

27 Tum uero in numerum Faunosque ferasque videres

27 Faunos e feras, vede, em tal cadência dançam

27 这时你可看见山神们和禽兽们依着节奏俯仰，

pinyin: zhè shí nǐ kě kàn jiàn shān shén men hé qín shòu men yī zhe jié zòu fǔ yǎng,

28 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.

28 e balançam a copa os rígidos carvalhos.

28 一同嬉戏着，就连直挺挺的榉树也把头乱晃，

pinyin: yī tóng xī xì zhe, jiù lián zhí tǐng tǐng de jǔ shù yě bǎ tóu luàn huàng,

29 Nec tantum Phoebo gaudet Parnasia rupes,

29 Nem tanto alegre Febo as pedras do Parnaso,

29 巴拉苏山的岩石从未为阿波罗而如此狂欢，

pinyin: bā lā sū shān de yán shí cóng wèi wèi ā bō luó ér rú cǐ kuáng huān,

30 nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.

30 nem a Orfeu admira, o Ísmaro ou o Ródope.

30 洛多贝和伊斯马鲁从未把俄耳甫这样夸赞。

pinyin: luò duō bèi hé yī sī mǎ lǔ cóng wèi bǎ é ěr fǔ zhè yàng kuā zàn.

31 Namque canebat uti magnum per inane coacta

31 Ele cantava, pois, como, no grande vácuo,

31 他就歌唱在冥冥洪荒中如何聚合在一起

pinyin: tā jiù gē chàng zài míng míng hóng huāng zhōng rú hé jù hé zài yī qǐ

32 semina terrarumque animaeque marisque fuissent

32 sementes de água e ar, de terra e fogo fluido

32 土，风，水和流动的火的各个种子；

pinyin: tǔ, fēng, shuǐ hé liú dòng de huǒ de gè ge zhǒng zǐ;

33 et liquidi simul ignis; ut his exordia primis

33 se fundiram; daí, originando tudo,

33 最初从这些原素里面生出了万物，

pinyin: zuì chū cóng zhè xiē yuán sù lǐ miàn shēng chū le wàn wù,

34 omnia, et ipse tener mundi concreverit orbis;

34 como também a tenra abóbada do mundo;

34 并且使大地成为圆形，逐渐凝固，

pinyin: bìng qiě shǐ dà dì chéng wéi yuán xíng, zhú jiàn níng gù,

35 tum durare solum et discludere Nerea ponto

35 o solo endureceu, fechou Nereu no mar

35 然后大地开始变硬，把海洋关在外面，
pinyin: rán hòu dà dì kāi shǐ biàn yìng, bǎ hǎi yáng guān zài wài miàn,

36 coeperit, et rerum paulatim sumere formas;
36 e aos poucos foi tomando o formato das coisas;
36 并且使万物慢慢的成形出现，
pinyin: bìng qiě shǐ wàn wù màn man de chéng xíng chū xiàn,

37 iamque nouom terrae stupeant lucescere solem,
37 a terra admira um sol novo, sempre a brilhar,
37 那时大地惊讶着看到新生的太阳发光，
pinyin: nà shí dà dì jīng yà zhe kàn dào xīn shēng de tài yáng fā guāng,

38 altius atque cadant submotis nubibus imbres,
38 e chuvas a cair de nuvens muito altas,
38 云雾上升，雨水从高空开始下降；
pinyin: yún wù shàng shēng, yǔ shuǐ cóng gāo kōng kāi shǐ xià jiàng;

39 incipiant siluae cum primum surgere, cumque
39 enquanto selvas vão surgindo e animais
39 森林开始生长，一个一个的野兽逐渐
pinyin: sēn lín kāi shǐ shēng zhǎng, yī gè yī gè de yě shòu zhú jiàn

40 rara per ignaros errent animalia montis.
40 vagam dispersos sobre esses montes ignotos.
40 开始漫游于那些还没有名称的山间。
pinyin: kāi shǐ màn yóu yú nà xiē hái méi yǒu míng chēng de shān jiān.

41 Hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna,
41 Canta as pedras de Pirra, os reinos de Saturno,
41 那时底若丢下她的石子，开始沙屯的统治，
pinyin: Nà shí bì ruò diū xià tā de shí zǐ, kāi shǐ shā tún de tǒng zhì,

42 Caucasiasque refert volucris, furtumque Promethei.
42 roubo de Prometeu e os pássaros do Cáucaso.
42 也提到高加索的鸫鸟和盗火的普罗密修士；
pinyin: yě tí dào gāo jiā suǒ de zhì niǎo hé dào huǒ de pǔ luō mì xiū shì;

43 His adiungit Hylan nautae quo fonte relictum
43 Para Hílas, na fonte, o grito dos marujos,
43 还有航海的人把希拉斯丢在泉水旁，
pinyin: hái yǒu háng hǎi de rén bǎ xī lā sī diū zài quán shuǐ páng,

44 clamassent, ut litus Hyla, Hyla, omne sonaret;

- 44 "HILAS, HILAS", evoca, as margens ecoando;
 44 唤他回来, 使得整个海岸都在回响;
pinyin: huàn tā huí lái, shǐ dé zhěng gè hǎi àn dōu zài huí xiǎng;
- 45 et fortunatam, si numquam armenta fuissent,
 45 e feliz - se jamais rebanhos frequentasse -
 45 他还唱帕西淮怎样爱上那雪白的公牛,
pinyin: tā hái chàng pà xī huái zěng yàng ài shàng nà xuě bái de gōng niú,
- 46 Pasiphaen nivei solatur amore iuuenci.
 46 Pasífae, com amor de alvo touro se apraz.
 46 要是没有那牲畜就好了, 万事全休,
pinyin: yào shì méi yǒu nà shēng chù jiù hǎo le, wàn shì quán xiū,
- 47 A! virgo infelix, quae te dementia cepit!
 47 Ah! Virgem infeliz, que demência é a tua!
 47 啊, 不幸的处女呀, 你发了什么疯病?
pinyin: a, bù xìng de chǔ nǚ ya, nǐ fā le shén me fēng bìng?
- 48 Proetides implerunt falsis mugitibus agros;
 48 As Prétides em vão mugiram pelos campos,
 48 虽然普洛埃屠的女儿们也在田野作牛鸣,
pinyin: Suī rán pǔ luò āi tú de nǚ ér men yě zài tián yě zuò niú míng,
- 49 at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta
 49 mas não ousaram tão torpe concubinato,
 49 但她们究竟没有同牲畜作出那样可耻的交合,
pinyin: dàn tā men jiù jìng méi yǒu tóng chù shēng zuò chū nà yàng kě chǐ de jiāo hé,
- 50 concubitus, quamvis collo timuisset aratrum,
 50 mesmo temendo o arado em cima do pescoço
 50 她们只是惧怕在她们颈上加上木轭,
pinyin: tā men zhǐ shì jù pà zài tā men jǐng shàng jiā shàng mù è,
- 51 et saepe in levi quaesisset cornua fronte.
 51 e vendo chifres sobre as suas testas lisas.
 51 而时常在平正的头上寻找有没有犄角。
pinyin: ér shí cháng zài píng zhèng de tóu shàng xún zhǎo yǒu méi yǒu jī jiǎo.
- 52 A! virgo infelix, tu nunc in montibus erras:
 52 Ah! Virgem infeliz, vagas agora em montes:
 52 啊, 不幸的处女呀, 你在群山中游荡,
pinyin: A, bù xìng de chǔ nǚ ya, nǐ zài qún shān zhōng yóu dàng,

- 53 ille, latus niveum molli fultus hyacintho,
 53 ele, com flanco branco em uns brandos jacintos,
 53 它则把雪白的身子躺在软软的水仙花上,
pinyin: tā zé bǎ xuě bái de shēn zì táng zài ruǎn ruǎn de shuǐ xiān huā shàng,
- 54 ilice sub nigra pallentis ruminat herbas,
 54 sob a negra azinheira, alvas ervas rumina,
 54 或者在暗绿的冬青下正吃着淡绿的草,
pinyin: huò zhě zài àn lǜ de dōng qīng xià zhèng chī zhe dàn lǜ de cǎo,
- 55 aut aliquam in magno sequitur grege. "Claudite Nymphae,
 55 ou segue algumas rês. "Barrai, Ninfas, barrai,
 55 或者追着大群里的母牛; 她就这样祈祷,
pinyin: huò zhě zhuī zhe dà qún lǐ de mǔ niú; tā jiù zhè yàng qí dǎo,
- 56 Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus,
 56 ó Ninfas do Dicteu, a saída dos bosques,
 56 “狄刻特的女神, 请你把林中的小路关好,
pinyin: “dí kè tè de nǚ shén, qǐng nǐ bǎ lín zhōng de xiǎo lù guān hǎo,
- 57 si qua forte ferant oculis sese obvia nostris
 57 para que os olhos meus observem pelas vias
 57 那样我也许可以用自己眼睛在路上看到
pinyin: nà yàng wǒ yě xǔ kě yǐ yòng zì jǐ yǎn jīng zài lù shàng kàn dào
- 58 errabunda bovis vestigia: forsitan illum
 58 o vestígio do boi: pois, quem sabe, talvez,
 58 那白牛漫游的踪迹, 也许是青青的草岸
pinyin: nà bái niú mǎn yóu de zōng jī, yě xǔ shì qīng qīng de cǎo àn
- 59 aut herba captum viridi aut armenta secutum
 59 atraído ao rebanho, ou pela relva verde,
 59 使它感觉兴趣, 也许它是跟着它的同伴,
pinyin: shǐ tā gǎn jué xìng qù, yě xǔ tā shì gēn zhe tā de tóng bàn,
- 60 perducant aliquae stabula ad Cortynia uaccae."
 60 as vacas, aos currais de Gortina, levaram-no."
 60 也许有母牛会带它回到高尔亭的牛栏。”
pinyin: yě xǔ yǒu mǔ niú huì dài tā huí dào gāo ěr tíng de niú lán.”
- 61 Tum canit Hesperidum miratam mala puellam;
 61 Canta a moça que viu as maçãs das Hespérides;
 61 他又唱那少女由于喜欢黄金苹果而上当,
pinyin: Tā yòu chàng nà shào nǚ yóu yú xǐ huān huáng jīn píng guǒ ér shàng dàng,

- 62 tum Phaethontidas musco circumdat amarae
 62 e circunda as irmãs de Fáeton com amargos
 62 和法松的姊妹为苔藓和苦的树皮隐藏,
pinyin: hé fǎ sōng de zǐ mèi wèi tái xiǎn hé kǔ de shù pí yīn cáng,
- 63 corticis, atque solo proceras erigit alnos.
 63 musgos, até surgir do chão alnos altíssimos.
 63 然后从地上长起了纤细苗条的赤杨。
pinyin: rán hòu cóng dì shàng zhǎng qǐ le xiān xì miáo tiáo de chì yáng.
- 64 Tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 64 Canta o errante Galo, às margens do Permesseio,
 64 他又唱伽鲁斯怎样漫游到帕美苏河畔,
pinyin: Tā yòu chàng jiā lǔ sī zěn yàng màn yóu dào pà měi sū hé pàn,
- 65 Aonas in montis ut duxerit una sororum,
 65 levado pela musa até montes da Aônia,
 65 一位司歌神女带他到阿昂尼山里游玩,
pinyin: yī wèi sī gē shén nǚ dài tā dào ā áng ní shān lǐ yóu wán,
- 66 utque viro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
 66 todo o coro de Febo erguendo-se e saudando-o;
 66 在那里阿波罗的歌队都起立向他致敬,
pinyin: zài nà lǐ ā bō luó de gē duì dōu qǐ lì xiàng tā zhì jìng,
- 67 ut Linus haec illi diuino carmine pastor,
 67 como Lino, o pastor, versos divinos disse,
 67 还有林努斯, 那神圣的歌手和牧人,
pinyin: hái yǒu lín nǚ sī, nà shén shèng de gē shǒu hé mù rén,
- 68 floribus atque apio crinis ornatus amaro,
 68 fronte ornada de flor e por amargo aipo:
 68 有野花和苦的茺荑叶装饰着他的两鬓,
pinyin: yǒu yě huā hé kǔ de guǎn suī yè zhuāng shì zhe tā de liǎng bìn,
- 69 dixerit: "Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,
 69 "Toma, as Musas dão estas flautas a ti;
 69 他说, “女神们给你这个芦笛, 你可以带走,
pinyin: tā shuō, “nǚ shén men gěi nǐ zhè ge lú dí, nǐ kě yǐ dài zǒu,
- 70 Ascreao quos ante seni; quibus ille solebat
 70 antes o velho Ascreu com elas costumava,
 70 过去曾给过那阿斯科拉的歌手去演奏,

pinyin: guò qù céng gěi guò nà ā sī kè lā de gē shǒu qù yǎn zòu,

71 cantando rigidas deducere montibus ornos.

71 cantando, deslocar, dos montes, duro freixos.

71 他用这枝笛把直挺挺的槐树带下山头。

pinyin: tā yòng zhè zhī dí bǎ zhí tǐng tǐng de huái shù dài xià shān tóu.

72 His tibi Grynei nemoris dicatur origo,

72 Graças a eles fez-se a floresta de Grínio,

72 你可以用它去歌唱格利恩森林的起源,

pinyin: Nǐ kě yǐ yòng tā qù gē chàng gé lì ēn sēn lín de qǐ yuán,

73 ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo."

73 bosque sagrado algum agrada tanto a Apolo".

73 使得阿波罗对它比一切林谷更加称赞。”

pinyin: shǐ dé ā bō luó duì tā bǐ yī qiè lín gǔ gèng jiā chēng zàn. "

74 Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est

74 Direi, ou que cantou Cila, filha de Niso,

74 还有尼苏斯的女儿斯奇娜, 他继续唱来,

pinyin: Hái yǒu ní sū sī de nǚ ér sī qí nà, tā jì xù chàng lái,

75 candida succinctam latrantibus inguina monstros

75 de cândida virilha e com monstros uivantes,

75 她白净的下体围绕着一群咆哮着的妖怪,

pinyin: tā bái jìng de xià tǐ wéi rào zhe yī qún páo xiào zhe de yāo guài,

76 Dulichias vexasse rates, et gurgite in alto,

76 que, de Dulíquio naus quebrando, nos abismos

76 攻扰着杜利奇的船只, 在深深的漩涡当中,

pinyin: gōng rǎo zhe dù lì qí de chuan zhī, zài shēn shēn de xuán wō dāng zhōng,

77 a, timidos nautas canibus lacerasse marinis,

77 lançou aos cães do mar os trêmulos marujos;

77 啊, 用恶犬伤害航海的人, 使他们惊恐。

pinyin: a, yòng è quǎn shāng hài háng hǎi de rén, shǐ tā men jīng kǒng.

78 aut ut mutatos Terei narraverit artus,

78 ou que cantou Tereu com os membros mudados,

78 他又歌唱如何突留斯改变成鸟的形体,

pinyin: Tā yòu gē chàng rú hé tū liú sī gǎi biàn chéng niǎo de xíng tǐ,

79 quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,

79 nos festins e nos dons que Filomela fez,

- 79 菲洛美娜给他的宴席，赠给他的礼，
 pinyin: fēi luò měi nà gěi tā de yàn xí, zèng gěi tā de lǐ,
- 80 quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante
 80 e para qual deserto a infeliz fugiu,
 80 她如何逃向荒野，在她过去自家屋顶上
 pinyin: tā rú hé táo xiàng huāng yě, zài tā guò qù zì jiā wū dǐng shàng
- 81 infelix sua tecta super volitauerit alis?
 81 com que asas voou antes sobre o seu teto?
 81 那不幸的女子又如何用翅膀飞翔。
 pinyin: nà bù xìng de nǚ zǐ yòu rú hé yòng chì bǎng fēi xiáng.
- 82 Omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus
 82 Tudo, que outrora Febo entoara, e feliz
 82 这一切就是过去攸洛塔斯那幸运的河
 pinyin: Zhè yī qiè jiù shì guò qù yōu luò tā sī nà xìng yùn de hé
- 83 audiit Eurotas iussitque ediscere laurus,
 83 Eurotas escutou e ensinou aos loureiros,
 83 听见阿波罗唱的并叫月桂树学会的歌
 pinyin: tīng jiàn ā bō luó chàng de bìng jiào yuè guì shù xué huì de gē
- 84 ille canit (pulsae referunt ad sidera ualles),
 84 ele canta (ecoando em vale e nas estrelas),
 84 他都唱了，（山谷回响直达到星霄），
 pinyin: tā dōu chàng le, (shān gǔ huí xiǎng zhí dá dào xīng xiāo),
- 85 cogere donec ovis stabulis numerumque referre
 85 até que, recolher no estábulo as ovelhas,
 85 直到他叫他们把羊赶回家，把数目数好，
 pinyin: zhí dào tā jiào tā men bǎ yáng gǎn huí jiā, bǎ shù mù shǔ hǎo,
- 86 iussit et inuito processit Vesper Olympo.
 86 pediu Vésper, brilhando a despeito do Olimpo.
 86 怅恨的天空上那黄昏星开始照耀。
 pinyin: chàng hèn de tiān kōng shàng nà huáng hūn xīng kāi shǐ zhào yào.

Écloga VII

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

1 Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,

1 Sob sonora azinheira, um dia, sentou, Dáfnis,

1 达芙尼才到萧萧的冬青树下坐下，恰好

pinyin: Dá fú ní cái dào xiāo xiāo de dōng qīng shù xià zuò xià, qià hǎo

2 compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,

2 e Córidon reuniu seu rebanho ao de Tírsis,

2 柯瑞东和塞尔西各自赶着羊群也来了，

pinyin: kē ruì dōng hé sài ěr xī gè zì gǎn zhe yáng qún yě lái le,

3 Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas,

3 Tírsis, ovelhas, já cabras de leite, Córidon,

3 后者赶着绵羊，前者赶着多奶的山羊，

pinyin: hòu zhě gǎn zhe mián yáng, qián zhě gǎn zhe duō nǎi de shān yáng,

4 ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,

4 ambos na flor da idade, ambos poetas árcades,

4 两个都是阿卡狄人，都是年富力强，

pinyin: liǎng gè dōu shì ā kǎ dí rén, dōu shì nián fù lì qiáng,

5 et cantare pares et respondere parati.

5 na arte do canto afins e afiados nas réplicas.

5 两人都爱唱歌和一问一答的比赛。

pinyin: liǎng rén dōu ài chàng gē hé yī wèn yī dá de bǐ sài.

6 Huc mihi, dum teneras defendo a frigore myrtos,

6 Enquanto tenro mirto eu defendo do frio,

6 我正在培护柔弱的番石榴以免冻坏，

pinyin: Wǒ zhèng zài péi hù róu ruò de fān shí liú yǐ miǎn dòng huài,

7 uir gregis ipse caper deerrauerat; atque ego Daphnim

7 debandou-se-me o bode, o macho do rebanho,

7 我的领队的山羊走开了，抬头看见达芙尼，

pinyin: wǒ de lǐng duì de shān yáng zǒu kāi le, tái tóu kàn jiàn dá fú ní,

8 adspicio. Ille ubi me contra uidet: "Ocius" inquit

8 vejo Dáfnis. E assim: "Depressa", disse ele,

8 他也看见了我，就招呼我说，“快来这里，

pinyin: tā yě kàn jiàn le wǒ, jiù zhāo hū wǒ shuō, "kuài lái zhè lǐ,

- 9 "huc ades, o Meliboe; caper tibi saluos et haedi,
 9 "vem cá, ó Melibeu, o teu gado está salvo;
 9 梅利伯, 你的公羊和小羊都安全无恙,
pinyin: méi lì bó, nǐ de gōng yáng hé xiǎo yáng dōu ān quán wú yàng,
- 10 et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra.
 10 e, se podes parar, descansa sob a sombra.
 10 你要是能停下活来, 就到这树荫下来乘凉。
pinyin: nǐ yào shì néng tíng xià huó lái, jiù dào zhè shù yīn xià lái chéng liáng.
- 11 Huc ipsi potum uenient per prata iuuenci;
 11 Vêm bezerros por si mesmos beber aqui,
 11 你的牛自己会走过草地到这儿喝水浆。
pinyin: Nǐ de niú zì jǐ huì zǒu guò cǎo dì dào zhè er hē shuǐ jiāng.
- 12 hic uiridis tenera praetexit harundine ripas
 12 onde om tenra cana adorna as verdes margens
 12 在这里嫩吉河用柔弱的芦草将绿岸围绕,
pinyin: Zài zhè lǐ nǐn jí hé yòng róu ruò de lú cǎo jiāng lǜ àn wéi rào,
- 13 Mincius, eque sacra resonant examina quercu."
 13 o Mincio, e zumba enxame em sagrado carvalho".
 13 圣洁的榉树上也回响着蜂群的喧嚣”。
pinyin: shèng jié de jǔ shù shàng yǒ huí xiǎng zhe fēng qún de xuān xiǎo”.
- 14 Quid facerem? Neque ego Alcippen, nec Phyllida habebam,
 14 Que fazer? Nem Alcipe ou Filis poderiam
 14 有什么办法? 我没有阿尔吉贝和菲利丝
pinyin: Yǒu shé me bàn fǎ? Wǒ méi yǒu ā ěr jí bèi hé fēi lì sī
- 15 depulsos a lacte domi quae clauderet agnos,
 15 levar para o curral os cordeiros exúberes,
 15 给我把才断了奶的羊羔关在家里,
pinyin: gěi wǒ bǎ cái duàn le nǎi de yang gāo guān zài jiā lǐ,
- 16 et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.
 16 e havia um bom combate entre Tírsis e Córidon.
 16 但柯瑞东和塞尔西的比赛是一场盛会,
pinyin: dàn kē ruì dōng hé sài ěr xī de bǐ sài shì yī cháng shèng huì,
- 17 Posthabui tamen illorum mea seria ludo.
 17 Contudo, preferi diversão ao trabalho.
 17 比起他们游戏, 我的工作只好放在第二位。

pinyin: bǐ qǐ tā men yóu xì, wǒ de gōng zuò zhǐ hǎo fàng zài dì èr wèi.

18 Alternis igitur contendere uersibus ambo

18 Ambos começam, pois, a cantar, alternados;

18 于是他们俩比赛唱歌就这样开始,

pinyin: Yú shì tā men liǎ bǐ sài chàng gē jiù zhè yàng kāi shǐ,

19 coepere; alternos Musae meminisse uolebant.

19 Uma voz cada vez, assim mandam as Musas.

19 神女们也喜欢一人接一人的唱着歌辞,

pinyin: shén nǚ men yě xǐ huān yī rén jiē yī rén de chàng zhe gē cí,

20 Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis.

20 Córidon e, depois, Tírsis versos revezam.

20 柯瑞东先唱, 然后塞尔西依次唱他的诗。

pinyin: kē ruì dōng xiān chàng, rán hòu sài ěr xī yī cì chàng tā de shī.

Corydon | Córidon | 柯瑞东

21 Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen,

21 Ninfas, amores meus, ó Libétrides, canto

21 利贝塞隆城的神女们, 我们的爱宠,

pinyin: Lì bèi sāi lóng chéng de shén nǚ men, wǒ men de ài chǒng,

22 quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi

22 como o de Codro dai me (igual a Febo, ele

22 或者你让我唱, 象我朋友考德鲁那样称雄,

pinyin: huò zhě nǐ ràng wǒ chàng, xiàng wǒ péng yǒu kǎo dé lǔ nà yàng chēng xióng,

23 uersibus ille facit), aut, si non possumus omnes,

23 faz versos), mas, se nós já não podemos tanto,

23 (他唱歌仅次于阿波罗), 如果我们不能那样,

pinyin: (tā chàng gē jǐn cì yú ā bō luó), rú guǒ wǒ men bù néng nà yàng,

24 hic arguta sacra pendebit fistula pinu.

24 ponho a sonora flauta e um sagrado pinho.

24 就把我清音的笛子挂在圣洁的松树上。

pinyin: jiù bǎ wǒ qīng yīn de dí zi guà zài shèng jié de sōng shù shàng.

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

25 Pastores, hedera nascentem ornate poetam,

25 Pastores, coroai de hera o novo poeta,

25 阿卡狄的牧人, 给新的诗人戴上藤萝,

pinyin: *Ā kǎ dí de mù rén, gěi xīn de shī rén dài shàng téng luó,*

26 Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro;

26 Árcades, que de inveja estoure o ventre Codro;

26 让妒忌把考德鲁的肚皮气破,

pinyin: *ràng dù jì bǎ kǎo dé lǔ de dù pí qì pò,*

27 aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem

27 mas, se ele me louvar demais, de nardo a fronte

27 他要夸奖过火, 就把指顶花挂在头上,

pinyin: *tā yào kuā jiǎng guò huǒ, jiù bǎ zhǐ dǐng huā guà zài tóu shàng,*

28 cingite, ne uati noceat mala lingua futuro.

28 cingi-me, e escape à má língua o futuro vate.

28 以免将来的诗圣为坏话所中伤。

pinyin: *yǐ miǎn jiāng lái de shī shèng wèi huài huà suǒ zhòng shāng.*

Corydon | Córídon | 柯瑞东

29 Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruos

29 Délia, Mícon pequeno oferta-te a cabeça

29 狄利亚女神啊, 弥康年纪虽然还小,

pinyin: *Dí lì yǎ nǚ shén a, mí kāng nián jì suī rán hái xiǎo,*

30 et ramosa Micon uiuacis cornua cerui.

30 de javali cerdoso e uns chifres de cervo.

30 他要献上有毛的野猪头, 多枝的老鹿角,

pinyin: *tā yào xiàn shàng yǒu máo de yě zhū tóu, duō zhī de lǎo lù jiǎo,*

31 Si proprium hoc fuerit, leui de marmore tota

31 Se isto propício for, do mármore polido,

31 若他运气好, 神的全身将用平滑云石雕成,

pinyin: *ruò tā yùn qì hǎo, shén de quán shēn jiāng yòng píng huá yún shí diāo chéng,*

32 puniceo stabis suras euincta coturno.

32 rubro coturno aos pés, inteira surgirá.

32 并脚上穿着绛色长靴在这里玉立亭亭。

pinyin: *bìng jiǎo shàng chuān zhuó jiàng sè cháng xuē zài zhè lǐ yù lì tíng tíng.*

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

33 Sinum lactis et haec te liba, Priape, quotannis

33 Bastam a ti, ó Priapo, estes bolos e leite

33 这碗奶和这些祭饼是你每年所应得,

pinyin: Zhè wǎn nǎi hé zhè xiē jì bǐng shì nǐ měi nián suǒ yīng dé,

34 exspectare sat est: custos es pauperis horti.

34 todo ano aguardar: guardas pobre jardim.

34 普里阿勃神，穷人的菜园的保护者，

pinyin: pǔ lǐ ā bó shén, qióng rén de cài yuán de bǎo hù zhě,

35 Nunc te marmoreum pro tempore fecimus; at tu,

35 Fizemos-te, por ora, em mármore, porém,

35 现在我们业已用云石把神像雕成，

pinyin: xiàn zài wǒ men yè yǐ yòng yún shí bǎ shén xiàng diāo chéng,

36 si fetura gregem suppleuerit, aureus esto.

36 se o rebanho aumentar, que sejas tu de ouro.

36 如果羊群增加，你的新像将用黄金。

pinyin: rú guǒ yáng qún zēng jiā, nǐ de xīn xiàng jiāng yòng huáng jīn.

Corydon | Córídon | 柯瑞东

37 Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,

37 Mais doce, Galateia, és que o timo do Hibla,

37 伽拉蝶雅，海神的女儿，比茴香还要甜

pinyin: Jiā lā dié yǎ, hǎi shén de nǚ ér, bǐ huí xiāng hái yào tián

38 candidior cycnis, hederæ formosior alba,

38 mais formosa que a hera e mais branca que o cisne;

38 比雁还要白，比浅色的藤萝还要美艳，

pinyin: bǐ yàn hái yào bái, bǐ qiǎn sè de téng luó hái yào měi yàn,

39 cum primum pasti repetent praeseptum tauri,

39 quando o touro tornar dos pastos ao curral,

39 当公牛开始从草地回到牛栏在天晚，

pinyin: dāng gōng niú kāi shǐ cóng cǎo dì huí dào niú lán zài tiān wǎn,

40 si qua tui Corydonis habet te cura, uenito.

40 se te ocupas do teu Córídon, vem, Nerina.

40 你若有点喜欢柯瑞东，就不要迟延。

pinyin: nǐ ruò yǒu diǎn xǐ huān kē ruì dōng, jiù bù yào chí yán.

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

41 Immo ego Sardoniis uidear tibi amarior herbis

41 Amargo eu seja mais do que as ervas sardônias,

41 你可以认为我比撒丁尼的药草还苦，

pinyin: Nǐ kě yǐ rèn wéi wǒ bǐ sā dīng ní de yào cǎo hái kǔ,

42 horridior rusco, proiecta uilior alga,
42 mais duro que azevinho e mais vil do que a alga,
42 比岸边海草还贱，比屠夫的刷子还粗，

pinyin: bǐ àn biān hǎi cǎo hái jiàn, bǐ tú fū de shuā zǐ hái cū,

43 si mihi non haec lux toto iam longior anno est.
43 se o dia não durar mais do que um ano inteiro.
43 如果我不是感觉得度日如年那样，

pinyin: rú guǒ wǒ bù shì gǎn jué de rì rú nián nà yàng,

44 lte domum pasti, si quis pudor, ite, iuueni.
44 Se vós tendes pudor, voltaí dos pastos, reses.
44 回家去吧，你吃够了，不害羞的牛羊。

pinyin: huí jiā qù ba, nǐ chī gòu le, bù hài xiū de niú yáng.

Corydon | Córídon | 柯瑞东

45 Muscosi fontes, et somno mollior herba,
45 Musgosas fontes, relva, a mais doce que o sono,
45 长着青苔的清泉，温柔如梦的草岸，

pinyin: Zhǎng zhe qīng tái de qīng quán, wēn róu rú mèng de cǎo àn,

46 et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra,
46 verde medronho, vós, que nos dais rara sombra,
46 绿色的杨梅树织出了碎影斑斑，

pinyin: lǜ sè de yáng méi shù zhī chū le suǐ yǐng bān bān,

47 solstitium pecori defendite: iam uenit aestas
47 no solstício, acolhei a grei: já veio o estio
47 请保护暑天的羊群，时季已是炎夏，

pinyin: qǐng bǎo hù shǔ tiān de yáng qún, shí jì yǐ shì yán xià,

48 torrida, iam lento turgent in palmito gemmae.
48 tórrido, brotam já os renovos da vide.
48 轻柔的枝条上业已涨满了新芽。

pinyin: qīng róu de zhī tiáo shàng yè yǐ zhǎng mǎn le xīn yá.

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

49 Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis
49 Aqui tenho lareira e grassas tochas, fogo
49 这里有灶和干柴，永远生着很大的火，

pinyin: Zhè lì yǒu zào hé gān chái, yǒng yuǎn shēng zhe hěn dà de huǒ,

50 semper, et adsidua postes fuligine nigri;

50 sempre, e negros umbrais de constante fuligem;

50 连门楣也被经常的烟熏成了黑色,

pinyin: lián mén méi yě bèi jīng cháng de yān xūn chéng le hēi sè,

51 hic tantum Boreae curamus frigora, quantum

51 Aqui tanto me importa o frio Bóreas, quanto

51 这里我们不怕北风的寒冷就像

pinyin: zhè lǐ wǒ men bù pà běi fēng de hán lěng jiù xiàng

52 aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas.

52 as ovelhas ao lobo, e as margens aos rios.

52 狼不管羊数目多少, 急流不管河岸一样。

pinyin: láng bù guǎn yáng shù mù duō shǎo, jí liú bù guǎn hé àn yī yàng.

Corydon | Córídon | 柯瑞东

53 Stant et iuniperi et castaneae hirsutae;

53 Crescem o castanheiro e os zimbros eriçados;

53 这里有多毛的栗子和杜松树,

pinyin: Zhè lǐ yǒu duō máo de lì zǐ hé dù sōng shù,

54 strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma;

54 caem furtos ao léu, esparsos sob as árvores;

54 落下的果实都在各个树下散布,

pinyin: luò xià de guǒ shí dōu zài gè ge shù xià sàn bù,

55 omnia nunc rident: at, si formosus Alexis

55 tudo agora sorri: mas, se o formoso Aléxis

55 万物都在欢笑, 但如漂亮的阿荔吉离开

pinyin: wàn wù dōu zài huān xiào, dàn rú piào liang de ā lì jí lí kāi

56 montibus his abeat, uideas et flumina sicca.

56 destes montes fugisse, os rios secariam.

56 这些山林, 你将看见河水干枯起来。

pinyin: zhè xiē shān lín, nǐ jiāng kàn jiàn hé shuǐ gān kū qǐ lái.

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

57 Aret ager; uitio moriens sitit aeris herba;

57 Seca-se o solo; o ar ruim arrasa a relva;

57 田都干了; 草也渴得要死由于酷暑,

pinyin: Tián dōu gàn le; cǎo yě kě dé yào sǐ yóu yú kù shǔ,

58 Liber pampineas inuidit collibus umbras:

58 Líber nega à colina a sombra da videira;

58 酒神连葡萄叶的阴凉也不给那些山谷;

pinyin: jiǔ shén lián pú táo yè de yīn liáng yě bù gěi nà xiē shān gǔ;

59 Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,

59 minha Fílis, ao vir, todo o bosque verdeje,

59 但我们的菲莉丝一来就整个林野回青,

pinyin: dàn wǒ men de fēi lì sī yī lái jiù zhěng gè lín yě huí qīng,

60 Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.

60 Júpiter descera feito uma chuva fértil.

60 就连苍天也要普遍的降下了甘霖。

pinyin: jiù lián cāng tiān yě yào pǔ biàn de jiàng xià le gān lín.

Corydon | Córídon | 柯瑞东

61 Populus Alcidae gratissima, uitis laccho,

61 Ama o álamo Alcida, Iaco, a sua vide,

61 赫库雷最爱白杨, 巴库斯以葡萄为贵,

pinyin: Hè kù léi zuì ài bái yáng, bā kù sī yǐ pú táo wéi guì,

62 formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo,

62 Vênus formosa, o mirto, o seu loueiro, Febo;

62 美貌的维纳斯爱番石榴, 阿波罗爱他月桂,

pinyin: měi mào de wéi nà sī ài fān shí liú, ā bō luó ài tā yuè guì,

63 Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit,

63 e Fílis aveleira; enquanto amá-la Fílis,

63 菲莉丝爱榛子; 而只要菲莉丝爱它,

pinyin: fēi lì sī ài zhēn zǐ; ér zhǐ yào fēi lì sī ài tā,

64 nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebi.

64 jamais a vencerá mirto ou louro de Febo.

64 番石榴和月桂就都比不上榛子的身价。

pinyin: fān shí liú hé yuè guì jiù dōu bǐ bù shàng zhēn zǐ de shēn jià.

Thyrsis | Tírsis | 塞尔西

65 Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis,

65 Belo o freixo na selva, o pinho no jardim,

65 园里青松最美, 林中最美是黄槐,

pinyin: Yuán lǐ qīng sōng zuì měi, lín zhōng zuì měi shì huáng huái,

66 populus in fluviis, abies in montibus altis:

66 o álamo no rio, o abeto em montes altos:

66 水边是白杨，高山上最美是苍柏，

pinyin: shuǐ biān shì bái yáng, gāo shān shàng zuì měi shì cāng bǎi,

67 saepius at si me, Lycida formose, reuisas,

67 se me revires sempre, ó Lícida formoso,

67 但是漂亮的吕吉达呀，你若多来看我，

pinyin: dàn shì piào liang de lǚ jí dá ya, nǐ ruò duō lái kàn wǒ,

68 fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis.

68 vencerás freixo em selva e pinho no jardim.

68 林中的黄槐和园里的青松就都比你不过。

pinyin: lín zhōng de huáng huái hé yuán lǐ de qīng sōng jiù dōu bǐ nǐ bù guò.

Meliboeus | Melibeus | 梅利伯

69 Haec memini, et uictum frustra contendere Thyrsim.

69 Disto me lembro, tendo em vão lutando Tírsis.

69 我就记得这些，塞尔西比赛以失败告终，

pinyin: Wǒ jiù jì dé zhè xiē, sài ěr xī bǐ sài yǐ shī bài gào zhōng,

70 Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis.

70 Desde então, para nós, que Córidon é Córidon.

70 从那时候起我们就选择了柯瑞东。

pinyin: cóng nà shí hóu qǐ wǒ men jiù xuǎn zé le kē ruì dōng.

Écloga VIII

1 Pastorum musam Damonis et Alpheisiboei,

1 A canção pastoril de Alfesibeu e Dámon,

1 达蒙和阿菲西伯两个牧人唱得好，

pinyin: Dá méng hé ā fēi xī bó liǎng gè mù rén chàng dé hǎo,

2 immemor herbarum quos est mirata iuuenca

2 cujo duelo fez a rê de deixar a relva,

2 母牛听见歌声也感动得忘了吃草，

pinyin: mǔ niú tīng jiàn gē shēng yě gǎn dòng dé wàng le chī cǎo,

3 certantis, quorum stupefactae carmine lynces,

3 o lince estupefato escutar-lhes os versos,

3 就连那野狸听见唱歌比赛也在发呆，

pinyin: jiù lián nà yě lí tīng jiàn chàng gē bǐ sài yě zài fā dāi,

4 et mutata suos requierunt flumina cursus,

4 e até rios mudando o seu curso pararem,

4 流动有溪水也在它中途停滞下来，

pinyin: liú dòng yǒu xī shuǐ yě zài tā zhōng tú tíng zhì xià lái,

5 Damonis musam dicemus et Alpheisiboei.

5 diremos a canção de Alfesibeu e Dámon.

5 让我们就谈谈达蒙和阿菲西伯的比赛。

pinyin: ràng wǒ men jiù tán tán dá méng hé ā fēi xī bó de bǐ sài.

6 Tu mihi seu magni superas iam saxa Timaui,

6 Tu, que por mim transpões pedras do grã Timavo

6 但是你呀，却在超越提马伍河畔的巨岩，

pinyin: Dàn shì nǐ ya, què zài chāo yuè tí mǎ wǔ hé pàn de jù yán,

7 siue oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam

7 ou percorres a praia em mares da Ilíria,

7 或者正在环游着伊吕里海的海岸，

pinyin: huò zhě zhèng zài huán yóu zhe yī lǚ lǐ hǎi de hǎi àn,

8 ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?

8 por acaso eu direi, algum dia, os teus feitos?

8 什么时候我才能把你的事迹咏赞？

pinyin: shén me shí hòu wǒ cái néng bǎ nǐ de shì jì yǒng zàn?

9 En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem

9 Um dia, poderei levar ao mundo inteiro

9 什么时候能把你的诗名传到全世界去?

pinyin: Shén me shí hòu néng bǎ nǐ de shī míng chuán dào quán shì jiè qù?

10 sola Sophoclea tua carmina digna coturno?

10 cantos dignos tão só do coturno de Sófocles?

10 只有你的作品能比得上索福克里斯的悲剧;

pinyin: Zhǐ yǒu nǐ de zuò pǐn néng bǐ dé shàng suǒ fú kè lǐ sī de bēi jù;

11 A te principium; tibi desinet: accipe iussis

11 Ó tu, princípio e fim destes versos, aceita-os,

11 我的诗自你开始并以你为终结; 请收下歌曲,

pinyin: wǒ de shī zì nǐ kāi shǐ bìng yǐ nǐ wéi zhōng jié; qǐng shōu xià gē qǔ,

12 carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum

12 pois a ideia foi tua, e deixa, em tuas tēmporas,

12 遵从你的指示所写的, 并在你额上戴起

pinyin: zūn cóng nǐ de zhǐ shì suǒ xiě de, bìng zài nǐ é shàng dài qǐ

13 inter uictricis hederam tibi serpere laurus.

13 a hera entrelaçar-se aos louros da vitória.

13 这藤萝和你作为胜利者的月桂叶子。

pinyin: zhè téng luó hé nǐ zuò wéi shèng lì zhě de yuè guì yè zǐ.

14 Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,

14 Fria, a sombra da noite evadiu-se do céu,

14 当那凉夜的阴影刚刚要从天空消亡,

pinyin: Dāng nà liáng yè de yīn yǐng gāng gāng yào cóng tiān kōng xiāo wáng,

15 cum ros in tenera pecori gratissimus herba,

15 quando o orvalho na relva agrada bem ao gado;

15 当柔软的草上的朝露最为牲口所欣赏,

pinyin: dāng róu ruǎn de cǎo shàng de zhāo lù zuì wéi shēng kǒu suǒ xīn shǎng,

16 incumbens tereti Damon sic coepit oliuae:

16 com seu bastão de oliva, assim Dámon cantou:

16 达蒙就倚在平滑的橄榄枝上开始歌唱:

pinyin: dá méng jiù yǐ zài píng huá de gǎn lǎn zhī shàng kāi shǐ gē chàng:

17 "Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum,

17 "Nasce prenunciando um belo dia, ó Lúçifer!

17 启明星啊, 请你升起, 并带来吉日良辰;

pinyin: Qǐ míng xīng a, qǐng nǐ shēng qǐ, bìng dài lái jí rì liáng chén;

- 18 coniugis indigno Nysae deceptus amore
 18 Logrado pelo vil amor da noiva Nisa
 18 我爱上了妮莎，但她欺骗我，对我不贞，
pinyin: wǒ ài shàng le nī shā, dàn tā qiān wǒ, duì wǒ bù zhēn,
- 19 dum queror, et diuos, quamquam nil testibus illis
 19 queixo-me aos deuses (vãs testemunhas embora),
 19 我将作悲歌，天神虽不为我的盟誓作主，
pinyin: wǒ jiāng zuò bēi gē, tiān shén suī bù wéi wǒ de méng shì zuò zhǔ,
- 20 profeci, extrema moriens tamen adloquor hora.
 20 nesta hora suprema em que eu estou morrendo.
 20 我这将死的人却要最后一刻向你们申诉。
pinyin: wǒ zhè jiàng sǐ de rén què yào zuì hòu yī kè xiàng nǐ men shēn sù.
- 21 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 21 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 21 开始吧，我的笛子，和我作迈那鲁的歌。
pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 22 Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis
 22 O Ménalo tem bosque e pinheiros sonoros
 22 迈那鲁山会常有萧萧幽藪和密语的松林，
pinyin: Mài nà lǚ shān huì cháng yǒu xiāo xiāo yōu sǒu hé mì yǔ de sōng lín,
- 23 semper habet; semper pastorum ille audit amores
 23 sempre; e sempre ele ouve o amor dos pastores,
 23 它也经常听到牧人们在相思中的怨吟，
pinyin: tā yě jīng cháng tīng dào mù rén men zài xiāng sī zhōng de yuàn yín,
- 24 Panaque, qui primus calamos non passus inertis.
 24 além de Pã, primeiro a soprar caule inerte.
 24 和山神的歌，它首先不愿意叫芦管无声。
pinyin: hé shān shén de gē, tā shǒu xiān bù yuàn yì jiào lú guǎn wú shēng.
- 25 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 25 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 25 开始吧，我的笛子，和我作迈那鲁的歌。
pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 26 Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
 26 Nisa foi dada a Mopso: o que espera o amante?
 26 妮莎嫁了莫勃苏，世上有各样古怪的婚配，

pinyin: Nī shā jià le mò bó sū, shì shàng yǒu gè yàng gǔ guài de hūn pèi,

27 lungentur iam grypes equis, aeouque sequenti

27 Já grifos se unirão a cavalos, depois

27 只要时间长了就连浚猊也会和母马成对,

pinyin: zhǐ yào shí jiān cháng le jiù lián jùn ní yě huì hé mǔ mǎ chéng duì,

28 cum canibus timidi ueniet ad pocula dammae.

28 até corças e cães virão juntos à fonte.

28 胆小的鹿也会跑去跟猎犬在一处喝水。

pinyin: dǎn xiǎo de lù yě huì pǎo qù gēn liè quǎn zài yī chù hē shuǐ.

29 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.

29 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.

29 开始吧, 我的笛子, 和我作迈那鲁的歌。

pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǔ de gē.

30 Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor;

30 Mopso, outras tochas faze: a tua esposa vem;

30 莫勃苏呀, 你要结婚了, 你去砍些新柴,

pinyin: Mò bó sū ya, nǐ yào jié hūn le, nǐ qù kǎn xiē xīn chái,

31 sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam.

31 nozes, marido, esparge: a ti, do Eta, vem Vesper.

31 新郎撒些果子吧, 黄昏星为你已出了山外。

pinyin: xīn láng sā xiē guǒ zi ba, huáng hūn xīng wèi nǐ yǐ chū le shān wài.

32 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.

32 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.

32 开始吧, 我的笛子, 和我作迈那鲁的歌。

pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǔ de gē.

33 O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis,

33 Esposa de homem digno, a todos tu desprezas,

33 啊, 好一双配偶呀, 你看不起旁人,

pinyin: A, hǎo yī shuāng pèi ǒu ya, nǐ kàn bù qǐ páng rén,

34 dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae

34 odeias minha flauta e as minhas cabritas,

34 我的笛子和羊群都叫你看了不高兴,

pinyin: wǒ de dí zi hé yáng qún dōu jiào nǐ kàn le bù gāo xìng,

35 hirsutumque supercilium promissaque barba,

35 minha barba crescida e o supercílio hirsuto,

- 35 你讨厌我的粗眉毛和我的连腮胡子,
 pinyin: nǐ tǎo yàn wǒ de cū méi máo hé wǒ de lián sāi hú zi,
- 36 nec curare deum credis mortalia quemquam!
 36 e nem crês algum deus haver-se com mortais!
 36 你也不相信天神会管世上女人的事。
 pinyin: nǐ yě bù xiāng xìn tiān shén huì guǎn shì shàng nǚ rén de shì.
- 37 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 37 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 37 开始吧, 我的笛子, 和我作迈那鲁的歌。
 pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 38 Saepibus in nostris paruam te roscida mala
 38 No pomar eu te vi, pequena, maçãs róridas
 38 我初见你时, 你年纪还小, 正同着你母亲
 pinyin: Wǒ chū jiàn nǐ shí, nǐ nián jì hái xiǎo, zhèng tóng zhe nǐ mǔ qīn
- 39 (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem;
 39 colher com tua mãe (eu era o vosso guia);
 39 在我园里采带露的苹果 (我是你们的带路人) ,
 pinyin: zài wǒ yuán lǐ cǎi dài lù de píng guǒ (wǒ shì nǐ men de dài lù rén),
- 40 alter ab undecimo tum me iam acceperat annus;
 40 eu já tinha chegado aos doze anos de idade;
 40 那时候我的年龄比十二岁还差一点,
 pinyin: nà shí hòu wǒ de nián líng bǐ shí èr suì hái chà yī diǎn,
- 41 iam fragilis poteram a terra contingere ramos:
 41 já podia pegar do chão os frágeis ramos:
 41 刚刚能够从地上攀到那柔软的枝干;
 pinyin: gāng gāng néng gòu cóng dì shàng pān dào nà róu ruǎn de zhī gàn;
- 42 ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!
 42 ao ver-te, me perdi; erro fatal fanou-me!
 42 一看到你, 我就完了, 我就陷入了苦难。
 pinyin: yī kàn dào nǐ, wǒ jiù wán le, wǒ jiù xiàn rù le kǔ nàn.
- 43 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 43 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 43 开始吧, 我的笛子, 和我作迈那鲁的歌。
 pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 44 Nunc scio quid sit Amor: duris in cautibus illum

- 44 Eu sei quem é Amor: ele, na dura rocha,
 44 现在我认识了爱神，他在坚实的岩石间长成，
 pinyin: Xiàn zài wǒ rèn shì le ài shén, tā zài jiān shí de yán shí jiān zhǎng chéng.
- 45 aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
 45 o Ródope ou o Tmaro ou, longe, os garamantes
 45 在特马洛山或洛多贝山或靠近远方加拉蛮人，
 pinyin: zài tè mǎ luò shān huò luò duō bèi shān huò kào jìn yuǎn fāng jiā lā mǎn rén,
- 46 nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.
 46 pariram-no, rapaz de um outro sangue e raça.
 46 他不是我们族类，也不是血肉所生。
 pinyin: tā bù shì wǒ men zú lèi, yě bù shì xuè ròu suǒ shēng.
- 47 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 47 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 47 开始吧，我的笛子，和我作迈那鲁的歌。
 pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 48 Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem
 48 Atroz, Amor incita a macular-se a mãe
 48 残酷的爱神曾使一位母亲的手沾染
 pinyin: Cán kù de ài shén céng shǐ yī wèi mǔ qīn de shǒu zhān rǎn
- 49 commaculare manus; crudelis tu quoque, mater:
 49 com o sangue de seus filhos, ó mãe cruel:
 49 自己儿女的血；这位母亲是很凶残，
 pinyin: zì jǐ ér nǚ de xuè; zhè wèi mǔ qīn shì hěn xiōng cán,
- 50 crudelis mater magis, an puer improbus ille?
 50 mais cruel é a mãe, ou o malvado rapaz?
 50 但母亲的残忍是否超过造化小儿的狡猾？
 pinyin: dàn mǔ qīn de cán rěn shì fǒu chāo guò zào huà xiǎo ér de jiǎo huá?
- 51 Improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater.
 51 Malvado o tal rapaz; e és tão cruel, ó mãe.
 51 小儿是狡猾，你这位母亲也是太可怕。
 pinyin: Xiǎo ér shì jiǎo huá, nǐ zhè wèi mǔ qīn yě shì tài kě pà.
- 52 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 52 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 52 开始吧，我的笛子，和我作迈那鲁的歌。
 pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.

- 53 Nunc et ouis ultro fugiat lupus; aurea durae
 53 Fuja o lobo de ovelha; os carvalhos forneçam
 53 让狼自动从羊群逃开, 让坚实的榉树生长
pinyin: Ràng láng zì dòng cóng yáng qún táo kāi, ràng jiān shí de jǔ shù shēng zhǎng
- 54 mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
 54 maçãs de ouro; floreça o alno com narciso;
 54 金色的苹果, 让水仙花在青藓上开放,
pinyin: jīn sè de píng guǒ, ràng shuǐ xiān huā zài qīng huò shàng kāi fàng,
- 55 pinguis corticibus sudent electra myricae,
 55 exsude o tamarindo um abundante âmbar;
 55 让那怪柳的皮上也流下来浓厚的松脂,
pinyin: ràng nà chēng liǔ de pí shàng yě liú xià lái nóng hòu de sōng zhī,
- 56 certent et cycnis ululae, sit Tityrus Orpheus,
 56 cantem coruja e cisne, e Títiro, um Orfeu,
 56 让枭鸟比得上鸣雁, 让提屠鲁和奥尔菲相比,
pinyin: ràng xiāo niǎo bǐ dé shàng míng yàn, ràng tí tú lǚ hé ào ěr fēi xiāng bǐ,
- 57 Orpheus in siluis, inter delphinas Arion.
 57 Orfeu nas selvas, seja, entre golfinhos, Árion.
 57 成为山林间的奥尔菲, 或阿里翁在海豚里。
pinyin: chéng wéi shān lín jiàn de ào ěr fēi, huò ā lǐ wēng zài hǎi tún lǐ.
- 58 Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
 58 Modula, minha flauta, estes versos do Ménalo.
 58 开始吧, 我的笛子, 和我作迈那鲁的歌。
pinyin: Kāi shǐ ba, wǒ de dí zi, hé wǒ zuò mài nà lǚ de gē.
- 59 Omnia uel medium fiat mare. Viuite, siluae:
 59 Muda-se tudo em mar alto. Selvas, adeus:
 59 让大海淹没一切吧, 山林呀, 永别了,
pinyin: Ràng dà hǎi yān mò yī qiè ba, shān lín ya, yǒng bié le,
- 60 praeceps aerii specula de montis in undas
 60 O abismo saltarei do topo de um rochedo;
 60 我将从山顶的多风的悬崖投入波涛,
pinyin: wǒ jiāng cóng shān dǐng de duō fēng de xuán yá tóu rù bō tāo,
- 61 deferar; extremum hoc munus morientis habeto.
 61 às ondas; toma o dom extremo de quem morre.
 61 这将死的人的最后献礼让她收好。
pinyin: zhè jiàng sǐ de rén de zuì hòu xiàn lǐ ràng tā shōu hǎo.

- 62 Desine Maenalios, iam desine, tibia, uersus."
 62 Acaba, minha flauta, estes versos do Ménalo".
 62 停止吧, 我的笛子, 停止唱迈那鲁的歌。
pinyin: Tíng zhǐ ba, wǒ de dí zi, tíng zhǐ chàng mài nà lǔ de gē.
- 63 Haec Damon. Vos, quae responderit Alpheisiboeus,
 63 Disse Dámon. Mas como Alfesibeu cantou,
 63 达蒙唱了这些: 要知阿菲西伯是怎样回答,
pinyin: Dá méng chàng le zhè xiē: Yào zhī ā fēi xī bó shì zě yàng huí dá,
- 64 ducite, Pierides: non omnia possumus omnes.
 64 Piérides, dizei: nós não podemos tudo.
 64 神女们, 你们来说吧, 人不能样样都会呀。
pinyin: shén nǚ men, nǐ men lái shuō ba, rén bù néng yàng yàng dōu huì ya.
- 65 "Effer aquam, et molli cinge haec altaria uitta,
 65 "Trazê água e cinge o altar com fita maleável,
 65 拿水出来, 用柔软的羊毛把祭坛绕好,
pinyin: Ná shuǐ chū lái, yòng róu ruǎn de yáng máo bǎ jì tán rào hǎo,
- 66 uerbenasque adole pinguis et mascula tura,
 66 queima grassa verbena e um incenso forte,
 66 献上纯阳的乳香和雄壮的马鞭草,
pinyin: xiàn shàng chún yáng de rǔ xiāng hé xióng zhuàng de mǎ biān cǎo,
- 67 coniugis ut magicis sanos auertere sacris
 67 pois, com um ritual, perverter o juízo
 67 让我试用巫术打动我爱人的心窍,
pinyin: ràng wǒ shì yòng wū shù dǎ dòng wǒ ài rén de xīn qiào,
- 68 experiar sensus: nihil hic nisi carmina desunt.
 68 do amado tentarei. Só me faltam encantos.
 68 使他回心转意、现在万事具备, 只欠咒语了,
pinyin: shǐ tā huí xīn zhuǎn yì, xiàn zài wàn shì jù bèi, zhǐ qiàn zhòu yǔ le,
- 69 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 69 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.
 69 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧。
pinyin: wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.
- 70 Carmina uel caelo possunt deducere lunam;
 70 Encanto pode até tirar lua do céu,
 70 用咒语可以把月亮从天上带下人间,

pinyin: Yòng zhòu yǔ kě yǐ bǎ yuè liàng cóng tiān shàng dài xià rén jiān,

71 caminibus Circe socios mutauit Vlix;

71 com tantos mudou Circe os parceiros de Ulisses;

71 用咒语巫女曾使奥德修斯的伙伴形象改变,

pinyin: yòng zhòu yǔ wū nǚ céng shǐ ào dé xiū sī de huǒ bàn xíng xiàng gǎi biàn,

72 frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.

72 cantando arrebentou no prado a fria cobra.

72 用咒语可以把草地上冰凉的蛇崩断。

pinyin: yòng zhòu yǔ kě yǐ bǎ cǎo dì shàng bīng liáng de shé bēng duàn.

73 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

73 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.

73 我的咒语呀，带达芙尼从城里回家来吧。

pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.

74 Terna tibi haec primum triplici diuersa colore

74 Primeiro, com os três laços de cores tríplex

74 我先拿三根线分为三种颜色绕起

pinyin: Wǒ xiān ná sān gēn xiàn fēn wéi sān zhǒng yán sè rào qǐ

75 licia circumdo, terque haec altaria circum

75 te circundo e, em torno ao altar, por três vezes,

75 你的偶像，再带着偶像在祭坛之地

pinyin: nǐ de ǒu xiàng, zài dài zhe ǒu xiàng zài jì tán zhī dì

76 effigiem duco: numero deus impare gaudet.

76 conduzo tua efigie: ao deus apraz o ímpar.

76 环绕三周，天神都是喜欢用单数的。

pinyin: huán rào sān zhōu, tiān shén dōu shì xǐ huān yòng dān shù de.

77 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

77 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.

77 我的咒语呀，带达芙尼从城里回家来吧。

pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.

78 Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;

78 Ata, Amarílis, três nós no terno de cores;

78 拿这三种颜色线打起三个结来，阿玛瑞梨，

pinyin: Ná zhè sān zhǒng yán sè xiàn dǎ qǐ sān gè jié lái, ā mǎ ruì lí,

79 necte, Amarylli, modo et "Veneris" dic "uincula necto".

79 e Amarílis, dize: "ato os laços de Vênus".

- 79 打结时要同时说, “我这是把相思锁起。”
 pinyin: dǎ jié shí yào tóng shí shuō, “wǒ zhè shì bǎ xiāng sī suǒ qǐ.”
- 80 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 80 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.
 80 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧。
 pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.
- 81 Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit
 81 Como limo endurece e cera liquefaz-se
 81 如这泥变硬, 如这蜡变软, 在同一火中,
 pinyin: Rú zhè ní biàn yìng, rú zhè là biàn ruǎn, zài tóng yī huǒ zhōng,
- 82 uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.
 82 sob mesmo fogo, assim Dáfnis no meu amor.
 82 在我爱情的力量下让达芙尼也与此相同。
 pinyin: zài wǒ ài qíng de lì liàng xià ràng dá fú ní yě yǔ cǐ xiāng tóng.
- 83 Sparge molam et fragilis incende bitumine laurus.
 83 Frágil louro em betume acende e esparge o farro.
 83 撒下面粉, 用松香把月桂的枯枝烧焦,
 pinyin: Sǎ xià miàn fěn, yòng sōng xiāng bǎ yuè guì de kū zhī shāo jiāo,
- 84 Daphnis me malus urit; ego hanc in Daphnide laurum.
 84 Dáfnis cruel me queima; e eu louros em Dáfnis.
 84 达芙尼这坏人让我发热, 我用这月桂相报,
 pinyin: dá fú ní zhè huài rén ràng wǒ fā rè, wǒ yòng zhè yuè guì xiāng bào,
- 85 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 85 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.
 85 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧。
 pinyin: wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.
- 86 Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuuencum
 86 Tome a Dáfnis o amor, como à rês que, cansada
 86 让达芙尼苦苦相思像那母牛一样情形,
 pinyin: Ràng dá fú ní kǔ kǔ xiāng sī xiàng nà mǔ niú yī yàng qíng xíng,
- 87 per nemora atque altos quaerendo bucula lucos,
 87 da busca ao touro em meio a bosques e pastagens,
 87 她寻找公牛经过幽藪长林, 精疲力尽,
 pinyin: tā xún zhǎo gōng niú jīng guò yōu sǒu cháng lín, jīng pí lì jìn,
- 88 propter aquae riuom, uiridi procumbit in ulua

- 88 junto à beira do rio, em verde ulva deita-se,
 88 卧倒在绿色蒲草中间在那溪水之滨,
pinyin: wò dǎo zài lǜ sè púcǎo zhōng jiān zài nà xī shuǐ zhī bīn,
- 89 perdita, nec serae meminit decedere nocti,
 89 perdida, nem lembrando o avanço da noite:
 89 孤苦零丁, 忘记了回家, 夜色已深;
pinyin: gū kǔ líng dīng, wàng jì le huí jiā, yè sè yǐ shēn;
- 90 talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.
 90 que o tome tal amor, não me preocuparei.
 90 让他也这样受罪, 我也不去过问。
pinyin: ràng tā yě zhè yàng shòu zuì, wǒ yě bù qù guò wèn.
- 91 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 91 Encantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis.
 91 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧。
pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.
- 92 Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit,
 92 O pérfido deixou-me estas coisas, um dia,
 92 那个无信的人过去曾将这些物件遗留,
pinyin: Nà gè wú xìn de rén guò qù céng jiāng zhè xiē wù jiàn yí liú,
- 93 pignora cara sui; quae nunc ego limine in ipso,
 93 como um caro penhor; sob umbral as deponho
 93 我们恩爱的凭证, 现在我把它们放在门口,
pinyin: wǒ men ēn ài de píng zhèng, xiàn zài wǒ bǎ tā men fàng zài mén kǒu,
- 94 terra, tibi mando: debent haec pignora Daphnim.
 94 em ti, terra; que tal penhor me traga Dáfnis.
 94 地母呀, 交付给你, 达芙尼应该叫他回头。
pinyin: de mǔ ya, jiāo fù gěi nǐ, dá fú ní yīng gāi jiào tā huí tóu.
- 95 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 95 Encantos meus trazei da cidade o meu Dáfnis.
 95 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧,
pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba,
- 96 Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena
 96 As plantas com veneno encontradas no Ponto,
 96 莫埃里自己给了我这些异草和黑海地方
pinyin: mò āi lǐ zì jǐ gěi le wǒ zhè xiē yì cǎo hé hēi hǎi dì fāng

- 97 ipse dedit Moeris (nascuntur pluruma Ponto);
 97 o próprio Méris deu-me (o Ponto é cheio delas);
 97 采来的秘药, (它们在黑海到处都生长),
pinyin: cǎi lái de mì yào, (tā men zài hēi hǎi dào chù dōu shēng zhǎng),
- 98 his ego saepe lupum fieri et se condere siluis
 98 Méris, eu vi, mudar-se em lobo selva adentro,
 98 我曾多次看见他用这些变成狼, 遁入山林,
pinyin: wǒ céng duō cì kàn jiàn tā yòng zhè xiē biàn chéng láng, dùn rù shān lín,
- 99 Moerim, saepe animas imis excire sepulcris,
 99 as almas evocar do fundo dos sepulcros,
 99 并多次看见他从深深的坟穴里唤出幽灵,
pinyin: bìng duō cì kàn jiàn tā cóng shēn shēn de fén xué lǐ huàn chū yōu líng,
- 100 atque satas alio uidi traducere mēssis.
 100 transpor de um campo a outro a messe semeada.
 100 并且用巫术移动了田里的收成,
pinyin: bìng qiě yòng wū shù yí dòng le tián lǐ de shōu chéng,
- 101 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 101 Encantos meus trazei da cidade o meu Dáfnis.
 101 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧。
pinyin: wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba.
- 102 Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti
 102 Leva, Amarílis, cinza e lance-a no riacho,
 102 把灰拿来吧, 阿玛瑞梨, 把它扔过头顶,
pinyin: Bǎ huī ná lái ba, ā mǎ ruì lí, bǎ tā rēng guò tóu dǐng,
- 103 transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim
 103 para trás da cabeça e sem olhar. A Dáfnis,
 103 扔到流水里, 不要往后看, 这样我将接近
pinyin: rēng dào liú shuǐ lǐ, bù yào wǎng hòu kàn, zhè yàng wǒ jiāng jiē jìn
- 104 adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.
 104 de encantos descuidado, atingirei com isto.
 104 达芙尼, 虽然他不管什么神祇和咒文。
pinyin: dá fú ní, suī rán tā bù guǎn shén me shén qí hé zhòu wén.
- 105 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 105 Encantos meus trazei da cidade o meu Dáfnis.
 105 我的咒语呀, 带达芙尼从城里回家来吧,
pinyin: Wǒ de zhòu yǔ ya, dài dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái ba,

- 106 Aspice: corripuit tremulis altaria flammis
 106 Vê: sem querer encheu o altar de chamas trêmulas
 106 看呀，祭坛上已经扬起了闪烁的火光，
pinyin: kàn ya, jì tán shàng yǐ jīng yáng qǐ le shǎn shuò de huǒ guāng,
- 107 sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit!
 107 a mesma cinza que eu levava. Isto é bom!
 107 我要拿的灰也自动飞起，真是喜从天降！
pinyin: wǒ yào ná de huī yě zì dòng fēi qǐ, zhēn shì xǐ cóng tiān jiàng!
- 108 Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat.
 108 Não sei bem quem será, Hylax ladra no umbral.
 108 一定有好事了，希拉克斯在门口叫得汪汪；
pinyin: Yī dìng yǒu hǎo shì le, xī lǎ kè sī zài mén kǒu jiào dé wāng wāng;
- 109 Credimus? an qui amant ipsi sibi somnia fingunt?
 109 É verdade? Ou quem ama inventa os próprios sonhos?
 109 我能相信么？是否在相思中会胡思乱想？
pinyin: wǒ néng xiāng xìn me? Shì fǒu zài xiāng sī zhōng huì hú sī luàn xiǎng?
- 110 Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis."
 110 Chega de encantos já, vem da cidade Dáfnis".
 110 停止吧，咒语呀，达芙尼从城里回家来了。
pinyin: Tíng zhǐ ba, zhòu yǔ ya, dá fú ní cóng chéng lǐ huí jiā lái le.

Écloga IX

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

1 Quo te, Moeri, pedes? An, quo uia ducit, in urbem?

1 Aonde, Méris, leva o teu passo? À cidade?

1 莫埃里，到哪里去？是不是从这条路进城？

pinyin: Mò āi lǐ, dào nǎ lǐ qù? Shì bù shì cóng zhè tiáo lù jìn chéng?

Moeris | Méris | 莫埃里

2 O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri

2 Vivemos para ouvir, Lícidas, um intruso

2 咳，吕吉达，我们活到这时，让外来的人

pinyin: Hāi, lǚ jí dá, wǒ men huó dào zhè shí, ràng wài lái de rén

3 (quod nunquam ueriti sumus) ut possessor agelli

3 (nunca pensei), senhor de nossos parques campos,

3 占我们田地，我们从来没想这事会有，

pinyin: zhàn wǒ men tián dì, wǒ men cóng lái méi xiǎng zhè shì huì yǒu,

4 diceret: "Haec mea sunt; ueteres migrate coloni."

4 afirmar: "Isto é meu; migrai, velhos colonos".

4 他还说，“这都是我的，你们老田户快搬走。”

pinyin: tā hái shuō, "zhè dōu shì wǒ de, nǐ men lǎo tián hù kuài bān zǒu."

5 Nunc uicti, tristes, quoniam fors omnia uersat,

5 Tristes, vencidos, já a sorte tudo inverte,

5 我们倒楣了，打败了，一切弄得天翻地覆，

pinyin: Wǒ men dǎo méi le, dǎ bài le, yī qiè nòng dé tiān fān dì fù,

6 hos illi (quod nec uertat bene!) mittimus haedos.

6 lhe mandamos (que o mal lhe tragam!) uns cabritos.

6 我这里是替他赶这些羊，但愿他受苦。

pinyin: wǒ zhè lǐ shì tì tā gǎn zhè xiē yáng, dàn yuàn tā shòu kǔ.

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

7 Certe equidem audieram, qua se subducere colles

7 Mas, ao invés, ouvi que lá, onde as colinas

7 可是我明明听说，从那些山丘低降

pinyin: Kě shì wǒ míng míng tīng shuō, cóng nà xiē shān qiū dī jiàng

8 incipiunt mollique iugum demittere cliuo,
8 começam a descer em suave declive,
8 留下来一条斜坡的山岭的地方,
pinyin: liú xià lái yī tiáo xié pō de shān líng de dì fāng,

9 usque ad aquam et ueteres, iam fracta cacumina, fagos,
9 até o rio e o faial de copas já fendidas,
9 到那溪水和顶都裂开了的老榉树,
pinyin: dào nà xī shuǐ hé dǐng dōu liè kāi le de lǎo jǔ shù,

10 omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan.
10 Menalcas conservou tudo, graças aos versos.
10 一切田地都被你们梅那伽用诗歌保存住。
pinyin: yī qiè tián dì dōu bèi nǐ men méi nà jiā yòng shī gē bǎo cún zhù.

Moeris | Méris | 莫埃里

11 Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum
11 Houve sim tal rumor; mas nossos versos valem,
11 你听的是谣言; 诗歌对我们有什么用处?
pinyin: Nǐ tīng de shì yáo yán; shī gē duì wǒ men yǒu shén me yòng chù?

12 nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum
12 entre os dardos de Marte, ó Lícidas, o quanto,
12 吕吉达呀, 要是用它对战神的刀兵抵御,
pinyin: Lǚ jí dá ya, yào shì yòng tā duì zhàn shén de dāo bīng dǐ yù,

13 Chaonias dicunt aquila ueniente columbas.
13 a águia sobrevindo, as pombas da Caônia.
13 就像卡昂尼的鸽子对进攻的鹰隼一般,
pinyin: jiù xiàng kǎ áng ní de gē zi duì jìn gōng de yīng sǔn yī bān,

14 Quod nisi me quacumque nouas incidere litis
14 E se não me mandasse evitar questões novas,
14 若不是乌鸦在左边冬青树的洞里把我拦,
pinyin: ruò bù shì wū yā zài zuǒ biān dōng qīng shù de dòng lǐ bǎ wǒ lán,

15 ante sinistra caua monuisset ab ilice cornix,
15 do oco da azinheira, uma gralha sinistra,
15 叫我无论怎样也要停止最近的争辩,
pinyin: jiào wǒ wú lùn zěn yàng yě yào tíng zhǐ zuì jìn de zhēng biàn,

16 nec tuos hic Moeris nec uiueret ipse Menalcas.
16 não viveriam mais nem Méris, nem Menalcas.

16 你的莫埃里和梅那伽就都活不到今天。
pinyin: nǐ de mò āi lǐ hé méi nà jiā jiù dōu huó bù dào jīn tiān.

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

17 Heu! Cadit in quemquam tantum scelus? Heu! Tua nobis
17 Ah! Cairia em alguém tanto crime? Ah! Quase
17 哎呀，梅那伽呀，谁能犯这么大罪？
pinyin: Āi yā, méi nà jiā ya, shéi néng fàn zhè me dà zuì?

18 paene simul tecum solacia rapta, Menalca?
18 nos privaram de teus consolos, ó Menalcas.
18 他几乎夺去了你和你给我们的安慰，
pinyin: Tā jī hū duó qù le nǐ hé nǐ gěi wǒ men de ān wèi,

19 Quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis
19 Então, quem cantaria as Ninfas e no chão
19 有谁能歌颂神女们？让地上铺满繁英？
pinyin: yǒu shéi néng gē sòng shén nǚ men? Ràng dì shàng pù mǎn fán yīng?

20 spargeret, aut uiridi fontis induceret umbra?
20 espalharia flor e em fontes verde sombra?
20 谁又在清泉之上引来绿绿的树荫？
pinyin: Shéi yòu zài qīng quán zhī shàng yǐn lái lǜ lǜ de shù yīn?

21 uel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper,
21 Os versos que colhi, calado, quem faria,
21 谁又能作那我最近偷听到的妙奏，
pinyin: Shéi yòu néng zuò nà wǒ zuì jìn tōu tīng dào de miào zòu,

22 cum te ad delicias ferres Amaryllida nostras?
22 quando tu ias ver a querida Amarílis?
22 当你去找阿玛瑞梨我们的爱宠的时候？
pinyin: dāng nǐ qù zhāo ā mǎ ruì lí wǒ men de ài chǒng de shí hòu?

23 "Tityre, dum redeo (brevis est uia) pasce capellas;
23 "Títiro, até que eu torne (em breve), pasce as cabras,
23 “提屠鲁呀，我一去就来，山羊你可要喂，
pinyin: “Tí tú lǚ ya, wǒ yī qù jiù lái, shān yáng nǐ kě yào wèi,

24 et potum pastas age, Tityre, et inter agendum
24 e dá-lhes de beber, Títiro, após, levando-as,
24 喂完了再带去喝水，赶羊时要注意，
pinyin: wèi wán le zài dài qù hē shuǐ, gǎn yáng shí yào liú yì,

25 occursare capro (cornu ferit ille) caueto."

25 cuidado com o bode (ele pode chifrar-te)."

25 不要碰那公羊，它可是个有犄角的。”

pinyin: *bù yào pèng nà gōng yáng, tā kě shì gè yǒu jī jiǎo de.*

Moeris | Méris | 莫埃里

26 Immo haec quae Varo, necdum perfecta, canebat:

26 Ou este que , incompleto, a Varo foi cantado:

26 这还不如他为瓦鲁斯作的还未定稿的那首，

pinyin: *Zhè hái bù rú tā wèi wǎ lǔ sī zuò de hái wèi dìng gǎo dì nà shǒu,*

27 "Vare, tuom nomen, superet modo Mantua nobis,

27 "Varo, renome teu, se Mântua mantivermos,

27 “瓦鲁斯呀，只要曼徒阿地方能为我们保留，

pinyin: *“wǎ lǔ sī ya, zhǐ yào màn tú ā dì fāng néng wéi wǒ men bǎo liú,*

28 Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae,

28 de Cremona infeliz, ah! Mântua tão vizinha,

28 那地方和那倒楣的克瑞蒙纳城相距不远，

pinyin: *nà dì fāng hé nà dǎo méi de kè ruì méng nà chéng xiāng jù bù yuǎn,*

29 cantantes sublime ferent ad sidera cycni."

29 os cisnes cantarão sublime até os astros".

29 歌唱的雁群将把你的声名高举到星辰中间。”

pinyin: *gē chàng de yàn qún jiāng bǎ nǐ de shēng míng gāo jǔ dào xīng chén zhōng jiān.*

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

30 Sic tua Cyrneas fugiant examina taxos,

30 Que teu enxame evite esses teixos de Cirno,

30 让你的蜜蜂从科尔诺的白蜀葵离开，

pinyin: *Ràng nǐ de mì fēng cóng kē ěr nuò de bái shǔ kuí lí kāi,*

31 sic cytiso pastae distendant ubera uaccae,

31 que tua vaca farte as tetas de codesso;

31 让你的牛吃金花菜，它奶房涨满了奶，

pinyin: *ràng nǐ de niú chī jīn huā cài, tā nǎi fáng zhǎng mǎn le nǎi,*

32 incipe, si quid habes. Et me fecere poetam

32 canta, se assunto tens. Fizeram-me poeta,

32 你有什么歌就开始唱吧，神女们也使我

pinyin: *nǐ yǒu shé me gē jiù kāi shǐ chàng ba, shén nǚ men yě shǐ wǒ*

33 Pierides; sunt et mihi carmina; me quoque dicunt

33 Piérides; são meus estes versos; me chamam

33 成为诗人，我也写过诗，牧人们也说

pinyin: chéng wéi shī rén, wǒ yě xiě guò shī, mù rén men yě shuō

34 uatem pastores: sed non ego credulus illis;

34 vate os pastores: eu não sou assim tão crédulo;

34 我是个歌手，但是我总不信他们的话，

pinyin: wǒ shì gē gē shǒu, dàn shì wǒ zǒng bù xìn tā men de huà,

35 nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna

35 pois de Vário ou Cina eu não fiz nada digno,

35 因我觉得自己还不能比上瓦里奥和琴纳，

pinyin: yīn wǒ jué dé zì jǐ hái bù néng bǐ shàng wǎ lǐ ào hé qín nà,

36 digna, sed argutos inter strepere anser olores.

36 e grasno como ganso entre cisnes canoros.

36 而是像清音的雁群里一只鹅在叽叽喳喳。

pinyin: ér shì xiàng qīng yīn de yàn qún lǐ yī zhī ē zài jī jī zhā zhā.

Moeris | Méris | 莫埃里

37 Id quidem ago et tacitus, Lycida, mecum ipse uoluto,

37 Lícidas, penso nisso, em silêncio remôo,

37 我正想唱，吕吉达，我正在自己考虑，

pinyin: Wǒ zhèng xiǎng chàng, lǚ jí dá, wǒ zhèng zài zì jǐ kǎo lǜ,

38 si ualeam meminisse; neque est ignobile carmen:

38 se me vale a lembrança; não é vil o canto:

38 如果我能记得，那也不是坏的诗句；

pinyin: rú guǒ wǒ néng jì dé, nà yě bù shì huài de shī jù;

39 "Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in undis?

39 "Vém cá, ó Galateia: em ondas galanteias?

39 “这儿来吧，伽拉蝶雅，水里有什么好玩？

pinyin: “zhè er lái ba, jiā lā dié yǎ, shuǐ lǐ yǒu shé me hǎo wán?

40 Hic uer purpureum, uarios hic flumina circum

40 Purpúrea primavera, a terra em flores várias

40 这里春光灿烂，这里在溪水旁边，

pinyin: Zhè lǐ chūn guāng càn làn, zhè lǐ zài xī shuǐ páng biān,

41 fundit humus flores; hic candida populus antro

41 forra a franja do rio; em grutas, alvo álamo
 41 地上百花齐放，这里有皎洁的白杨招展
 pinyin: dì shàng bǎi huā qí fàng, zhè lǐ yǒu jiǎo jié de bái yáng zhāo zhǎn

42 imminet et lentae texunt umbracula uites.
 42 surgiu, e lentas vão vides tecendo sombras;
 42 在山洞外面，柔软的青藤织出细影斑斑，
 pinyin: zài shān dòng wài miàn, róu ruǎn de qīng téng zhī chū xì yǐng bān bān,

43 Huc ades; insani feriant sine litora fluctus."
 43 Vem cá: deixa que a onda insana açoite a praia".
 43 这儿来吧，让无意识的波浪打击着河岸。”
 pinyin: zhè er lái ba, ràng wú yì shí de bō làng dǎ jí zhe hé àn.”

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

44 Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
 44 E aquilo que cantaste a sós na noite clara?
 44 那个怎么样？就是我听你在明净的夜色里
 pinyin: Nà gè zě nǐ yàng? Jiù shì wǒ tīng nǐ zài míng jìng de yè sè lǐ

45 audieram? Numeros memini, si uerba tenerem:
 45 A cadência me vem, se recordo as palavras:
 45 唱的；我记得调子，但歌辞我记不起；
 pinyin: chàng de; wǒ jì dé diào zi, dàn gē cí wǒ jì bù qǐ;

46 "Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?
 46 "Dáfnis, por que espiar constelações antigas?
 46 “达芙尼呀，为什么要观察古老星辰的升降？
 pinyin: “dá fú ní ya, wèi shé me yào guān chá gǔ lǎo xīng chén de shēng jiàng?

47 Ecce Dionaei processit Caesaris astrum,
 47 Eis, de César Dioneu, o reluzente astro,
 47 看呀，神裔恺撒的星升起，放出光芒，
 pinyin: Kàn ya, shén yì kǎi sā de xīng shēng qǐ, fàng chū guāng máng,

48 astrum quo segetes gauderent frugibus et quo
 48 astro que traz à messe o júbilo dos frutos
 48 就是那星使得五谷丰收，喜气洋洋，
 pinyin: jiù shì nà xīng shǐ dé wǔ gǔ fēng shōu, xǐ qì yáng yáng,

49 duceret apricis in collibus uua colorem.
 49 e as uvas vai corando em colinas ao sol.
 49 使葡萄在日晒的山谷间变成深紫金黄，

pinyin: shǐ pú táo zài rì shài de shān gǔ jiān biàn chéng shēn zǐ jīn huáng,

50 Insere, Daphni, piros: carpent tua poma nepotes."

50 Dáfnis, planta o peral; netos colham teus pomos".

50 接你的梨树吧，你的后代将把果实来尝。”

pinyin: jiē nǐ de lí shù ba, nǐ de hòu dài jiāng bǎ guǒ shí lái cháng.”

Moeris | Méris | 莫埃里

51 Omnia fert aetas, animum quoque; saepe ego longos

51 Tudo se esvai no tempo, até a mente; dias

51 时光带走一切和人的精力；记得在儿时

pinyin: Shí guāng dài zǒu yī qiè hé rén de jīng lì; jì dé zài er shí

52 cantando puerum memini me condere soles:

52 longos, cantando, lembro, em crianças, passei:

52 我曾经常常以我的清歌埋葬了白日，

pinyin: wǒ céng jīng cháng cháng yǐ wǒ de qīng gē mái zàng le bái rì,

53 nunc oblita mihi tot carmina, uox quoque Moerim

53 já versos esqueci e até a voz de Méris

53 而现在这么多的歌都忘了，我的歌喉

pinyin: ér xiàn zài zhè me duō de gē dōu wàng le, wǒ de gē hóu

54 iam fugit ipsa: lupi Moerim uidere priores.

54 fuge: os lobos primeiro a Méris lobrigaram.

54 也不行了，这都是在狼先看见了我以后；

pinyin: yě bù xíng le, zhè dōu shì zài láng xiān kàn jiàn le wǒ yǐ hòu;

55 Sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.

55 Mas sempre cantará estes versos Menalcas.

55 可是梅那伽会把这些歌给你唱个足够。

pinyin: kě shì méi nà jiā huì bǎ zhè xiē gē gěi nǐ chàng gè zú gòu.

Lycidas | Lícidas | 吕吉达

56 Causando nostros in longum ducis amores.

56 Pois, delongando assim, dilatas meu prazer.

56 你的推辞更引起我想慕的心情，

pinyin: Nǐ de tuī cí gèng yǐn qǐ wǒ xiǎng mù de xīn qíng,

57 Et nunc omne tibi stratum silet aequor, et omnes,

57 E agora silencia a superfície d'água,

57 看呀，现在连海水都为你变得平静，

pinyin: kàn ya, xiàn zài lián hǎi shuǐ dōu wèi nǐ biàn dé píng jìng,

58 aspice, uentosi ceciderunt murmuris aurae.

58 Vê, deteve-se o vento uivante para ouvir-te.

58 所有那絮语的风也都停止了喧嚣，

pinyin: suǒ yǒu nà xù yǔ de fēng yě dōu tíng zhǐ le xuān xiāo,

59 Hinc adeo media est nobis uia; namque sepulcrum

59 No meio do caminho estamos, vê-se o túmulo

59 现在我们在中途，已开始可以看到

pinyin: xiàn zài wǒ men zhèng zài zhōng tú, yǐ kāi shǐ kě yǐ kàn dào

60 incipit apparere Bianoris. Hic, ubi densas

60 de Bianor. Aqui, onde o lavrador corta

60 比安诺的坟墓，在这里有农夫们

pinyin: bǐ ān nuò de fén mù, zài zhè lǐ yǒu nóng fū men

61 agricolae stringunt frondis, hic, Moeri, canamus:

61 o denso capim, bem aqui, Méris, cantemos:

61 在摘着叶子，这里，莫埃里，让我们高吟，

pinyin: zài zhāi zhe yè zi, zhè lǐ, mò āi lǐ, ràng wǒ men gāo yín,

62 hic haedos depone, tamen ueniemus in urbem.

62 prende os cabritos, pois iremos à cidade.

62 把羊群停下来吧，我们进城总来得及，

pinyin: bǎ yáng qún tíng xià lái ba, wǒ men jìn chéng zǒng lái dé jí,

63 Aut, si nox pluuiam ne colligat ante ueremur,

63 Mas, se temes que noite e chuva nos alcancem,

63 要是我们怕黄昏会先带来了细雨，

pinyin: yào shì wǒ men pà huáng hūn huì xiān dài lái le xì yǔ,

64 cantantes licet usque (minus uia laedit) eamus:

64 cantando vamos lá (é mais leve o caminho),

64 我们更该唱着走着，那样走路人不伤，

pinyin: wǒ men gèng gāi chàng zhe zǒu zhe, nà yàng zǒu lù rén bù shāng,

65 cantantes ut eamus, ego hoc te fasce leuabo.

65 cantando vamos, eu levarei tua carga.

65 让我减轻你的负担，就一边走一边唱。

pinyin: ràng wǒ jiǎn qīng nǐ de fù dān, jiù yī biān zǒu yī biān chàng.

Moeris | Méris | 莫埃里

66 Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus.

66 Não insistas, rapaz; apressemos o passo.

66 不要唱了，孩子，干我们的活去，

pinyin: Bù yào chàng le, hái zi, gàn wǒ men de huó qù.

67 Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus.

67 Cantaremos melhor, quando vier Menalcas.

67 等他来了我们再唱，那样就更有趣。

pinyin: děng tā lái le wǒ men zài chàng, nà yàng jiù gèng yǒu qù.

Écloga X

1 Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:

1 Inspira-me, Aretusa, este labor extremo:

1 阿瑞屠沙神女啊，让我作好这最后一件，

pinyin: Ā ruì tú shā shén nǚ a, ràng wǒ zuò hǎo zhè zuì hòu yī jiàn,

2 pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,

2 a Galo, amigo meu, mas que os leia Licóris,

2 一首给我的伽鲁斯的短歌，要吕柯梨丝自己念，

pinyin: yī shǒu gěi wǒ de jiā lǚ sī de duǎn gē, yào lǚ kē lí sī zì jǐ niàn,

3 carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?

3 alguns versos farei: quem nega verso a Galo?

3 歌是一定要念的，谁能拒绝伽鲁斯一首歌？

pinyin: gē shì yī dìng yào niàn de, shéi néng jù jué jiā lǚ sī yī shǒu gē?

4 Sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos,

4 Aos seguires, assim, sob mares da Sicília,

4 望你的河水，神女啊，在西西里波涛下流过，

pinyin: Wàng nǐ de hé shuǐ, shén nǚ a, zài xī xī lǐ bō tāo xià liú guò,

5 Doris amara suam non intermisceat undam;

5 Dóris amara, em ti, as ondas não misture;

5 但能够不同那咸苦的海水互相混合，

pinyin: dàn néng gòu bù tóng nà xián kǔ de hǎi shuǐ hù xiāng hùn hé,

6 incipe; sollicitos Galli dicamus amores,

6 vai, cantemos o amor obsedante de Galo,

6 开始吧，让我们叙说伽鲁斯的爱恋和忧愁，

pinyin: kāi shǐ ba, ràng wǒ men xù shuō jiā lǚ sī de ài liàn hé yōu chóu,

7 dum tenera attendent simae uirgulta capellae.

7 enquanto a cabra rói estas tenras vergôntes.

7 当那扁鼻子山羊在剪短丛树嫩芽的时候，

pinyin: dāng nà biǎn bí zǐ shān yáng zài jiǎn duǎn cóng shù nèn yá de shí hòu,

8 Non canimus surdis: respondent omnia siluae.

8 Não canto para surdo: a selva ecoa tudo.

8 我们不是唱给聋子听，整个山林都在回奏。

pinyin: wǒ men bù shì chàng gěi lóng zǐ tīng, zhěng gè shān lín dōu zài huí zòu.

9 Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae

- 9 Em que bosque, em que prado estivestes, meninas
 9 神女们啊，你们是在哪个深林，哪个幽谷里，
pinyin: Shén nǚ men a, nǚ men shì zài nǎ ge shēn lín, nǎ ge yōu gǔ lǐ,
- 10 Naiades, indigno cum Gallus amore peribat?
 10 Náíades, quando Galo, em vão, de amor, morreria?
 10 当伽鲁斯为了单相思而弄得奄奄一息？
pinyin: dāng jiā lǚ sī wèi le dān xiàng sī ér nòng dé yǎn yǎn yī xī?
- 11 Nam neque Parnasi uobis iuga, nam neque Pindi
 11 Nem o cimo do Pindo ou do monte Parnaso
 11 不是巴那苏山也不是品都斯山使你们延迟，
pinyin: Bù shì bā nà sū shān yě bù shì pǐn dū sī shān shǐ nǚ men yán chí,
- 12 ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe.
 12 vos reteve, nem mesmo a aônia Aganipe.
 12 也不是阿昂尼山的阿甘尼勃泉水。
pinyin: yě bù shì ā áng ní shān de ā gān ní bó quán shuǐ.
- 13 Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae;
 13 O loureiro chorou-o e também tamarindos;
 13 为了他独自一人卧倒在崖石下面，
pinyin: Wèi le tā dú zì yī rén wò dǎo zài yá shí xià miàn,
- 14 pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem
 14 sob rocha solitária estendido, choraram-no.
 14 甚至月桂和桤柳都落下了泪珠点点，
pinyin: shèn zhì yuè guì hé chēng liǔ dōu luò xià le lèi zhū diǎn diǎn,
- 15 Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae.
 15 pedras do Liceu frio e Ménalo pinífero.
 15 还有多松的迈那鲁山和寒冷的吕加乌石岩。
pinyin: hái yǒu duō sōng de mài nà lǚ shān hé hán lěng de lǚ jiā wū shí yán.
- 16 Stant et oues circum (nostri nec paenitet illas,
 16 Em volta ovelhas vão (elas não nos desdenham,
 16 就连羊群也站在周围（它们不讨厌我们，
pinyin: Jiù lián yáng qún yě zhàn zài zhōu wéi (tā men bù tǎo yàn wǒ men,
- 17 nec te paeniteat pecoris, diuine poeta:
 17 nem debes desdenhá-las, divino poeta:
 17 你也不要讨厌它们，神圣的诗人，
pinyin: nǐ yě bù yào tǎo yàn tā men, shén shèng de shī rén,

- 18 et formosus ouis ad flumina pauit Adonis);
 18 mesmo Adônis formoso, em fonte, apascentou-as);
 18 就连美容的阿多尼也曾赶羊到水滨)。
pinyin: jiù lián měi róng de ā duō ní yě céng gǎn yáng dào shuǐ bīn).
- 19 uenit et upilio; tardi uenere subulci;
 19 vieram o pastor e, após, alguns porqueiros;
 19 牧人来了, 那迟钝的赶猪的人也来了,
pinyin: Mù rén lái le, nà chí dùn de gǎn zhū de rén yě lái le,
- 20 uuidus hiberna uenit de glande Menalcas.
 20 molhado de invernallande, veio Menalcas.
 20 梅那伽采完冬天的栎实, 身上透湿也来了,
pinyin: méi nà jiā cǎi wán dōng tiān de lì shí, shēn shàng tòu shī yě lái le,
- 21 Omnes "Vnde amor iste" rogant "tibi?" Venit Apollo:
 21 "De onde vem tal amor?", perguntam. Veio Apolo:
 21 阿波罗也来了, 都问着, “你怎么害起相思病?
pinyin: ā bō luó yě lái le, dōu wèn zhe, “nǐ zěn me hài qǐ xiāng sī bìng?
- 22 "Galle, quid insanis?" inquit; "tua cura Lycoris
 22 "Que insânia, Galo?", diz; "tua cara Licóris,
 22 伽鲁斯呀, 发疯有什么用? 吕柯梨丝你的爱人
pinyin: Jiā lǚ sī ya, fā fēng yǒu shén me yòng? Lǚ kē lí sī nǐ de ài rén
- 23 perque niues alium perque horrida castra secuta est."
 23 foi com outro a quartel erguido em meio à neve".
 23 跟别人走了, 已经走过冰雪和肃杀的边营。"
pinyin: gēn bié rén zǒu le, yǐ jīng zǒu guò bīng xuě hé sù shā de biān yíng."
- 24 Venit et agresti capitis Siluanus honore,
 24 Silvano veio então, com agreste coroa,
 24 还来了森林神西凡奴斯戴着山野的华饰,
pinyin: Hái lái le sēn lín shén xī fán nú sī dài zhe shān yě de huá shì,
- 25 florentis ferulas et grandia lilia quassans.
 25 as férulas em flor brandindo, e grandes lírios.
 25 头上摇晃着开花的茴香和高大的百合。
pinyin: tóu shàng yáo huàng zhe kāi huā de huí xiāng hé gāo dà de bǎi hé.
- 26 Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi
 26 Pã, deus da Arcádia, veio, e até mesmo o vimos,
 26 还有潘, 阿卡狄的神也来了, 他涂红了脸
pinyin: Hái yǒu pān, ā kǎ dí de shén yě lái le, tā tú hóng le liǎn

- 27 sanguineis ebuli bacis minioque rubentem:
 27 ruborizado pelo ébulo e pelo mínio:
 27 染上了接骨木的赤汁和赭色的丹铅。
pinyin: rǎn shàng le jiē gǔ mù de chì zhī hé zhě sè de dān qiān.
- 28 "Ecquis erit modus?" inquit "Amor non talia curat,
 28 "Qual o remédio disso?" inquire. "Amor cruel,
 28 他说, “够了, 够了, 这些对爱神都是白讲,
pinyin: Tā shuō, “gòu le, gòu le, zhè xiē duì ài shén dōu shì bái jiǎng,
- 29 nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuís
 29 como a grama de rio, abelhas de codesso,
 29 残忍的神不管眼泪, 就像草地喝不够水浆,
pinyin: cán rěn de shén bù guǎn yǎn lèi, jiù xiàng cǎo dì hē bù gòu shuǐ jiāng,
- 30 nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae."
 30 e cabras de capim, não se farta de lágrimas".
 30 蜜蜂采不够丁香, 山羊吃不够树叶一样。”
pinyin: mì fēng cái bù gòu dīng xiāng, shān yáng chī bù gòu shù yè yī yàng.”
- 31 Tristis at ille: "Tamen cantabitis, Arcades, inquit,
 31 Triste, Galo falou: "também cantareis, Arcades,
 31 可是他伤心的说道: “不管怎样, 朋友们,
pinyin: Kě shì tā shāng xīn de shuō dao: “Bù guǎn zěnyàng, péng yǒu men,
- 32 montibus haec uestris, soli cantare periti
 32 aos vossos montes, sois peritos em cantar,
 32 为你的山野唱这些歌吧, 阿卡狄人最擅长歌吟,
pinyin: wèi nǐ de shān yě chàng zhè xiē gē ba, ā kǎ dí rén zuì shàn cháng gē yín,
- 33 Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
 33 Arcades. Docemente os meus ossos descansem,
 33 啊, 那样我的尸骨将安静的长眠,
pinyin: a, nà yàng wǒ de shī gǔ jiāng ān jìng de cháng mián,
- 34 uestra meos olim si fistula dicat amores!
 34 quando tocardes meus amores nesta flauta"
 34 如果那时你的芦笛能申诉我的爱恋!
pinyin: rú guǒ nà shí nǐ de lú dí néng shēn sù wǒ de ài liàn!
- 35 Atque utinam ex uobis unus uestrisque fuissem
 35 Oh, quem me dera eu fosse um pastor, como vós,
 35 我多么希望我是同你们一起自在逍遥,

pinyin: Wǒ duō me xī wàng wǒ shì tóng nǚ men yī qǐ zì zài xiāo yáo,

36 aut custos gregis aut matura uinitor uuae!

36 ou um vindimador de uvas bem maduras!

36 看守着羊群或者培植着成熟的葡萄,

pinyin: kān shǒu zhe yáng qún huò zhē péi zhí zhe chéng shú de pú táo,

37 Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas,

37 E se eu tivesse amado a Fílis ou Amintas,

37 那样菲利丝或阿敏塔或者别的佳丽

pinyin: nà yàng fēi lì sī huò ā mǐn tǎ huò zhě bié de jiā lì

38 seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas?

38 qualquer outra paixão, (quê! Amintas é preto?

38 将是我的爱人 (阿敏塔黑些又有什么关系?

pinyin: jiāng shì wǒ de ài rén (ā mǐn tǎ hēi xiē yòu yǒu shé me guān xi?

39 et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra),

39 As violetas são negras, negro o jacinto),

39 地丁花是黑的, 覆盆子也是黑的),

pinyin: De dīng huā shì hēi de, fù pén zi yě shì hēi de),

40 mecum inter salices lenta sub uite iaceret:

40 deitaríamos sob dócil vide e salgueiros:

40 她将随我在柳树间和软柔的葡萄下高卧,

pinyin: tā jiāng suí wǒ zài liǔ shù jiān hé ruǎn róu de pú táo xià gāo wò,

41 certa mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.

41 Fílis traria flor e Amintas cantaria.

41 菲利丝将为我编花圈, 阿敏塔将为我唱歌,

pinyin: fēi lì sī jiāng wèi wǒ biān huā quān, ā mǐn tǎ jiāng wèi wǒ chàng gē,

42 "Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;

42 "Há fonte fria e prado ameno, aqui, Licóris;

42 这里有软软的草地, 这里有泉水清凉,

pinyin: zhè lǐ yǒu ruǎn ruǎn de cǎo dì, zhè lǐ yǒu quán shuǐ qīng liáng,

43 hic nemus; hic ipso tecum consumerer aeuo.

43 passaria contigo os dias neste bosque.

43 这里有幽林, 我和你在这里可以消磨时光。

pinyin: zhè lǐ yǒu yōu lín, wǒ hé nǐ zài zhè lǐ kě yǐ xiāo mó shí guāng.

44 Nunc insanus amor duri me Martis in armis

44 Agora insano amor sob as armas de Marte,

- 44 但是现在艰苦战争的狂热阻拦了我,
 pinyin: Dàn shì xiàn zài jiān kǔ zhàn zhēng de kuáng rè zǔ lán le wǒ,
- 45 tela inter media atque aduersos detinet hostis.
 45 com dardos me detém, em face do inimigo.
 45 在刀枪下和两军对垒之间过着生活。
 pinyin: zài dāo qiāng xià hé liǎng jūn duì lěi zhī jiān guò zhe shēng huó.
- 46 Tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum)
 46 Tu (pudera eu não crer), tão distante da pátria,
 46 而你就远离开故乡 (这件事我简直难以相信) ,
 pinyin: Ér nǐ jiù yuǎn lí kāi gù xiāng (zhè jiàn shì wǒ jiǎn zhí nán yǐ xiāng xìn),
- 47 Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni
 47 vês, dos Alpes, a neve e a neblina do Reno,
 47 啊, 独自去看那阿尔卑斯山的雪, 莱茵河的冰,
 pinyin: a, dú zì qù kàn nà ā ěr bēi sī shān de xuě, lái yīn hé de bīng,
- 48 me sine sola uides. A, te ne frigora laedant!
 48 tão sozinha e sem mim. Que isso não te maltrate!
 48 和我分开, 啊, 但望寒冷不要伤害你!
 pinyin: hé wǒ fēn kāi, a, dàn wàng hán lěng bù yào shāng hài nǐ!
- 49 a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!
 49 Ah, não fira teus pés tenros o gelo áspero!
 49 啊, 但望坚冰不要割破你的柔趾!
 pinyin: A, dàn wàng jiān bīng bù yào gē pò nǐ de róu zhǐ!
- 50 Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu
 50 Irei cantando, com flauta de pastor sículo,
 50 我要去把我用卡尔刻体写下的歌辞,
 pinyin: Wǒ yào qù bǎ wǒ yòng kā ěr kè tǐ xiě xià de gē cí,
- 51 carmina pastoris Siculi modulabor auena.
 51 os versos que compus em estilo calcídico.
 51 用西西里牧人的芦管谱出来调子,
 pinyin: yòng xī xī lǐ mù rén de lú guǎn pǔ chū lái diào zi,
- 52 Certum est in siluis inter spelaea ferarum
 52 Eu prefiro sofrer nas selvas entre feras
 52 我决心要在山林间野兽的巢穴里遁藏,
 pinyin: wǒ jué xīn yào zài shān lín jiàn yě shòu de cháo xué lǐ dùn cáng,
- 53 malle pati tenerisque meos incidere Amores

- 53 e na árvore tenra inscrever meus Amores.
 53 并且把我爱恋的心意刻在柔软的树干上,
pinyin: bìng qiě bǎ wǒ ài liàn de xīn yì kè zài róu ruǎn de shù gàn shàng,
- 54 arboribus: crescent illae, crescetis, Amores.
 54 Ah, ela crescerá e crescereis, Amores!
 54 树在生长着, 我的爱情也跟着它生长。
pinyin: shù zài shēng zhǎng zhe, wǒ de ài qíng yě gēn zhe tā shēng zhǎng.
- 55 Interea mixtis lustrabo Maenala Nymphis,
 55 Então, percorrerei o Ménalo entre Ninfas,
 55 同时我还要在迈那鲁山上同神女们游戏,
pinyin: Tóng shí wǒ hái yào zài mài nà lǚ shān shàng tóng shén nǚ men yóu xì,
- 56 aut acris uenabor apros; non me ulla uetabunt
 56 caçarei javalis, jamais me impedirá
 56 或去猎取凶猛的野猪, 任何寒冷都不惧畏,
pinyin: huò qù liè qǔ xiōng měng de yě zhū, rèn hé hán lěng dōu bù jù wèi,
- 57 frigora Parthenios canibus circumdare saltus.
 57 e névoa de levar os cães pelo Partênio.
 57 去带着我的猎犬到帕塞尼山上去合围。
pinyin: qù dài zhe wǒ de liè quǎn dào pà sāi ní shān shàng qù hé wéi.
- 58 lam mihi per rupes uideor lucosque sonantis
 58 Já me vejo em rochedo e em bosques sonoros;
 58 我看见我自己走过有回响的深林和悬崖绝壁,
pinyin: Wǒ kàn jiàn wǒ zì jǐ zǒu guò yǒu huí xiǎng de shēn lín hé xuán yá jué bì,
- 59 ire; libet Partho torquere Cydonia cornu
 59 as flechas de Cidônia, em chifre parta, apraz-me
 59 让我的安息的弯弓射出来季当的利矢——
pinyin: ràng wǒ de ān xī de wān gōng shè chū lái jì dāng de lì shǐ——
- 60 spicula; tamquam haec sit nostri medicina furoris,
 60 portar, como remédio a minha vã paixão;
 60 希望这些办法可以医治我的相思,
pinyin: xī wàng zhè xiē bàn fǎ kě yǐ yī zhì wǒ de xiāng sī,
- 61 aut deus ille malis hominum mitescere discat!
 61 que se comova o deus com a dor dos humanos!
 61 或者那位神祇对受苦的人可以少加恩慈。
pinyin: huò zhě nà wèi shén qí duì shòu kǔ de rén kě yǐ shǎo jiā ēn cí.

- 62 lam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis
 62 Já mesmo os cantos meus e até as Hamadríades
 62 但是现在林中神女和诗歌都不能使我高兴,
pinyin: Dàn shì xiàn zài lín zhōng shén nǚ hè shī gē dōu bù néng shǐ wǒ gāo xìng,
- 63 ipsa placent; ipsae rursus concedite, siluae.
 63 não me agradam; também, vós, ó selvas, sumi.
 63 就是你们也没有用, 你们这些山林,
pinyin: jiù shì nǚ men yě méi yǒu yòng, nǚ men zhè xiē shān lín,
- 64 Non illum nostri possunt mutare labores,
 64 Com este meu labor, não posso transformá-lo,
 64 我的劳役受苦总不能改变神的心情,
pinyin: wǒ de láo yì shòu kǔ zǒng bù néng gǎi biàn shén de xīn qíng,
- 65 nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus,
 65 mesmo que eu beba, em pleno inverno, o frio Hebro,
 65 即使我在严寒天气去喝赫伯鲁河的水,
pinyin: jí shǐ wǒ zài yán hán tiān qì qù hē hè bó lǔ hé de shuǐ,
- 66 Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae,
 66 ou que suporte a neve e as chuvas da Sitônia,
 66 在西董尼地方忍受冬天的雨雪霏霏;
pinyin: zài xī dòng ní dì fāng rěn shòu dōng tiān de yǔ xuě fēi fēi;
- 67 nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,
 67 ou mesmo que, morrendo, a seiva do olmo seque,
 67 即使我到那高高榆树枝叶晒得干枯的地方,
pinyin: jí shǐ wǒ dào nà gāo gāo yú shù zhī yè shài dé gān kū de dì fāng,
- 68 Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancrī.
 68 eu leve sob o céu de Câncer gado etíope.
 68 在巨蟹宫的星座下去到埃息奥庇放羊;
pinyin: zài jù xiè gōng de xīng zuò xià qù dào āi xī ào bì fāng yáng;
- 69 Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori."
 69 Amor a tudo vence; a Amor nos curvamos".
 69 爱情征服万物, 我们也只有向爱情投降。”
pinyin: ài qíng zhēng fú wàn wù, wǒ men yě zhǐ yǒu xiàng ài qíng tóu xiáng."
- 70 Haec sat erit, diuiae, uestrum cecinisse poetam,
 70 Bastará ao poeta, ó deusas, ter cantado,
 70 这些就够了, 女神, 让你们的诗人拿去唱,
pinyin: Zhè xiē jiù gòu le, nǚ shén, ràng nǚ men de shī rén ná qù chàng,

- 71 dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,
 71 e, sentando, ter feito um cesto em fino hibisco,
 71 当他闲坐着, 用纤细的芦叶编着篮筐,
pinyin: dāng tā xián zuò zhe, yòng xiān xì de lú yè biān zhe lán kuāng,
- 72 Pierides: uos haec facietis maxima Gallo,
 72 Piérides: tornai belo meu verso a Galo,
 72 女神们呀, 我们要尽力来帮伽鲁斯的忙,
pinyin: nǚ shén men ya, wǒ men yào jìn lì lái bāng jiā lǔ sī de máng,
- 73 Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas,
 73 Galo, a quem meu amor aumenta a cada instante,
 73 我对他的爱情是这样每个时辰都在增长,
pinyin: wǒ duì tā de ài qíng shì zhè yàng měi gè shí chén dōu zài zēng zhǎng,
- 74 quantum uere nouo uiridis se subicit alnus.
 74 quanto, na primavera, o alno verde cresce.
 74 就像那青藿在初春天气那样生长一样。
pinyin: jiù xiàng nà qīng huò zài chūn tiān qì nà yàng shēng zhǎng yī yàng.
- 75 Surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra,
 75 Vamos embora; a sombra é sempre tão nefasta;
 75 让我们起来走吧, 暮气对唱歌的嗓子不利,
pinyin: Ràng wǒ men qǐ lái zǒu ba, mù qì duì chàng gē de sǎng zi bù lì,
- 76 iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.
 76 zimbros, sombra funesta aos frutos e aos cantores.
 76 杜松的阴影是很坏的, 连对庄稼都无益,
pinyin: dù sōng de yīn yǐng shì hěn huài de, lián duì zhuāng jià dōu wú yì,
- 77 lte domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae.
 77 Fartas cabritas, ide ao curral, Véspera brilha.
 77 山羊们吃够了, 回家去吧, 黄昏星已经升起。
pinyin: shān yáng men chī gòu le, huí jiā qù ba, huáng hūn xīng yǐ jīng shēng qǐ.