



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem

LÍVIA MENDES PEREIRA

Paulo Leminski, tradutor de Petrônio:
***Satyricon*, Estudo e Comentário**

Campinas
2020

LÍVIA MENDES PEREIRA

**Paulo Leminski, tradutor de Petrônio:
Satyricon, Estudo e Comentário**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para a obtenção do
título de Doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pela
aluna Lívia Mendes Pereira
e orientada pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

Campinas
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P414p Pereira, Livia Mendes, 1988-
Paulo Leminski, tradutor de Petronio : *Satyricon*, estudo e comentário / Livia Mendes Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Petronio - *Satyricon*. 2. Leminski, Paulo, 1944-1989. 3. Tradução. I. Vasconcellos, Paulo Sérgio de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Paulo Leminski, translator of Petronius : *Satyricon*, study and review

Palavras-chave em inglês:

Petronius. *Satyricon*

Leminski, Paulo, 1944-1989

Translation

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Paulo Sérgio de Vasconcellos [Orientador]

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Érica Luciene Alves de Lima

Isabella Tardin Cardoso

Guilherme Gontijo Flores

Data de defesa: 02-10-2020

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2260-8872>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2074230354015460>



BANCA EXAMINADORA:

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Isabella Tardin Cardoso

Érica Luciene Alves de Lima

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Guilherme Gontijo Flores

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Minifesto 2
A literatura de um país pobre
não pode ser pobre de ideias.
Pobre da arte de um país
pobre de ideias.
Pobre da ciência de um país
pobre de ideias.
Num país pobre,
não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos
os repertórios mais sofisticados.
Os mais complexos.
Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
Lembrem-se de Santos Dumont.
Sempre haverá quem diga
que num país pobre
não se pode ter energia nuclear
antes de resolver o problema
da merenda escolar.
Errado.
Num país pobre,
movido a carro de boi,
é preciso pôr o carro na frente dos bois.

(LEMINSKI, 2012 [1997], p.329-330)

À minha família
A todas as mulheres pesquisadoras do Brasil

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de um longo período de pesquisa e dedicação, portanto, recebeu contribuições e incentivos pessoais e institucionais sem os quais não se tornaria possível sua execução.

Agradeço, então, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga do processo nº 2016/01548-8, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta tese pudesse ser devidamente desenvolvida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, por me acolher na Unicamp, por confiar no meu trabalho e por oferecer discussões e contribuições tão enriquecedoras.

Ao meu supervisor de Estágio de Pesquisa no Exterior, Prof. Dr. Delfim Ferreira Leão, por me receber em Coimbra e dividir seus conhecimentos de maneira tão atenciosa.

Ao Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira, que acreditou neste trabalho desde o início e caminhou ao meu lado com respeito e amizade, oferecendo sempre ótimas contribuições.

Aos professores Dr^a. Isabella Tardin Cardoso e Dr. Guilherme Gontijo Flores, pelo acolhimento, pela leitura atenta e excelentes contribuições.

Aos professores de latim, João Batista T. Prado, Márcio Thamos, Giovanna Longo, Patrícia Prata, por contribuírem em minha formação.

Às professoras Viviane Veras e Erica L. A. de Lima, pela contribuição com as teorias da tradução e pela orientação na Qualificação de área.

A todos os professores que cruzaram meu caminho durante a formação acadêmica, por me ensinarem a aprender e a ensinar.

À minha família. Aos meus pais, Paulo e Silvana, pelo apoio sempre amoroso. Ao meu marido, Leandro, pelo companheirismo eterno, paciente e amoroso. Ao meu irmão, Elias, por me apresentar o poeta Paulo Leminski e ser sempre uma fonte de inspiração. À minha cunhada, Mariana, pela amizade incentivadora.

Aos amigos e companheiros, pela convivência e auxílios intelectuais e pessoais. À Tamires pelo colo amigo e pela ajuda valiosa com a língua inglesa. À Lívia e ao Júnior que mesmo de longe sempre estiveram presentes. Aos amigos araraquarenses: Leandro, Thayse, Emerson, Cíntia, Eliane, Mariana, Carol. Aos amigos de Barão Geraldo: Soninha, Laís, Aline, Michel, Juliana, Bruna, Mariana, Cris, Fabi, Henrique.

É a todos vocês que dedico este trabalho.

Resumo

Buscando contribuir com a pesquisa das traduções dos clássicos greco-romanos e com a recepção desses textos em nossas Letras, neste trabalho estudamos e divulgamos a tradução do *Satyricon*, de Petrônio, levada a cabo pelo poeta Paulo Leminski. Tendo por base o confronto entre o texto latino e a tradução leminskiana, procuramos fornecer um estudo da recepção do romance petroniano na literatura brasileira contemporânea, que encontra em Leminski um de seus expoentes. Ao continuar no Doutorado o trabalho que foi realizado na Iniciação Científica e no Mestrado, nos preocupamos, principalmente, em contribuir para a constituição de uma História da Tradução e da Recepção dos Clássicos em língua portuguesa, além de colaborar para um resgate da Teoria da Tradução em nosso ambiente acadêmico. Nesse sentido, analisamos a tradução feita por Leminski considerando principalmente seu caráter estético criativo intrínseco em detrimento de seu caráter filológico estrito, que não fez parte dos objetivos tradutórios do poeta. Assim, ao aliar o conhecimento em língua latina à teoria da tradução, procuramos revelar a importância da literatura da antiguidade greco-romana na literatura de língua portuguesa, por meio de um exemplo de sua recepção. Como apoio metodológico para a análise comparativa, incluímos o cotejo com uma das traduções acadêmicas mais atuais, de Sandra Braga Bianchet (2004). Assim, investigamos os principais aspectos, a nosso ver, da obra petroniana presentes na tradução de Leminski: as paródias, o uso da linguagem coloquial e popular, os termos eróticos e os poemas, que se intercalam no texto em prosa. Finalmente, verificamos, a partir da teoria da Análise do Discurso, as notas do tradutor, que constituem o tom específico e diferencial da produção tradutória do poeta. Assim sendo, demonstramos a importância tanto da obra latina quanto dessa tradução, que consideramos ser um importante marco da recepção de Petrônio no Brasil e uma relevante produção no itinerário tradutório de Paulo Leminski.

Palavras-chave: *Satyricon*, Petrônio, Leminski, Recepção da literatura greco-romana.

Abstract

Seeking to contribute to the research on translations of Greco-Roman classical works and to their reception in our literature, this project proposes to study and disclose the translation of *Satyricon*, by Petronius, carried out by the poet Paulo Leminski. Based on the confrontation between the Latin text and the Leminskian translation, we seek to provide a study of the reception of the Petronian novel in contemporary Brazilian literature, that finds in Leminski one of its exponents. By continuing in the PhD the work that was carried out in Undergraduate research and in the Master's, we are mainly concerned with contributing to the constitution of a History of Translation and Reception of Classics in Portuguese, in addition to collaborating for a rescue of Translation Theory in our academic environment. In this sense, we analyze the translation made by Leminski considering mainly its intrinsic creative aesthetic character at the expense of its strict philological one, which was not part of the poet's translation objectives. Thus, by combining knowledge in Latin with translation theory, we seek to reveal the importance of the literature of Greco-Roman antiquity in Portuguese-speaking literature, by means of an example of its reception. As methodological support for comparative analysis, we have included the comparison with one of the most current academic translations, by Sandra Braga Bianchet (2004). Thus, we investigate the main aspects of the Petronian work present in Leminski's translation, namely: parodies, the use of colloquial and popular language, erotic terms and poems, which intercalate the text in prose. Finally, we verify, based on the Discourse Analysis theory, the translator's notes, which constitute the specific and differential tone of the poet's translation production. Therefore, we demonstrate the importance of both the Latin work and this translation, which we consider to be an important milestone in the reception of Petronius in Brazil and a relevant production in Paulo Leminski's translation itinerary.

Keywords: *Satyricon*, Petronius, Leminski, Classical Reception.

Lista de Abreviaturas

CALDAS AULETE	<i>Aulete digital</i> (AULETE, 2007)
FARIA	<i>Dicionário escolar latino-português</i> (FARIA, 1994)
LONGMAN	<i>Longman Dictinonary of Contemporary English</i> (LONGMAN, 1995)
MACMILLAN	<i>Macmillan English Dictionary</i> (RUNDELL, 2007)
OED	<i>The Oxford English Dictionary</i> (SIMPSOM; WEINER, 1991)
OLD	<i>Oxford Latin Dictionary</i> (GLARE, 1968)
SARAIVA	<i>Novíssimo dicionário latino-português</i> (SARAIVA, 2006)

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Recepção via tradução.....	17
Recepção da Antiguidade Clássica.....	19
1. Os estudos tradutórios no Brasil e seus desdobramentos.....	24
1.1 Aspectos do contexto histórico e editorial da tradução no Brasil.....	26
1.2 Breve panorama da teoria tradutória dos poetas concretistas no Brasil.....	34
1.3 O ideal criativo e tradutório de Paulo Leminski.....	42
1.4 O “paideuma” leminskiano.....	59
2. Um estudo do <i>Satyricon</i> de Petrónio: entre a crítica social e a ironia.....	68
2.1 A presença da paródia no <i>Satyricon</i> de Petrónio.....	84
2.2 A construção da linguagem petroniana.....	89
2.3 Temática erótica: homoerotismo e priapeia	93
2.4 Petrónio poeta.....	105
3. <i>Satyricon</i> : uma recriação.....	110
3.1 Paródia em tradução.....	112
3.2 Linguagem coloquial e popular: do texto latino à tradução.....	130
3.3 Linguagem erótica no <i>Satyricon</i> : do latim à língua portuguesa.....	152
3.4 Leminski poeta e tradutor: os poemas do <i>Satyricon</i>	165
4. Análise dialógica: as notas do tradutor.....	184
4.1 As Notas do Tradutor em duas traduções do <i>Satyricon</i> de Petrónio.....	187
Considerações finais.....	213
Referências Bibliográficas.....	219

Introdução

Desde a antiguidade clássica greco-romana, têm-se discutido as referências intertextuais nos textos literários. Como, dentre outros, lembra Carmignani (2011, p.35), deve-se esquecer a ideia romantizada da originalidade na literatura clássica, sendo que, ao contrário, existia uma poética da imitação em dois sentidos: da arte que imitava a natureza e daquela que imitava a si mesma. Notoriamente, essa relação entre os textos era denominada pelos gregos de *mimesis* e pelos latinos de *imitatio*. Portanto, desde a antiguidade se abordava a importância de se valorizar as obras que já tinham sido escritas imitando aquilo que de melhor havia nelas, reproduzindo-as com um novo sentido, em um novo tempo. Desde então, é questionada a impossibilidade da originalidade total em produção literária e a importância dos rastreamentos das alusões e referências feitas pelos diversos autores.

Direcionando esta discussão para o ato tradutório, como veremos adiante, modernamente, muitas vezes o texto traduzido é visto como apenas uma cópia do texto original vertido em uma outra língua e, portanto, é questionado se esta tradução conseguiu ou não atingir a fidelidade ao texto original, funcionando de forma idêntica ao seu modelo. Porém, sabe-se, por meio de diversas teorias que abrangem o texto e a tradução, as quais discutiremos no primeiro capítulo, que nenhum texto é completamente fiel a outro ou que nenhuma tradução pode ser considerada uma cópia idêntica vertida em outro código linguístico. Essa também é a principal concepção do poeta e tradutor curitibano Paulo Leminski, sobre o qual iremos nos debruçar neste trabalho. Leminski acreditava no ato de traduzir como uma transferência de ideias e características de uma obra estrangeira influenciada por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente, como ele mesmo definiu em seu artigo “Trans/paralelas”:

pode-se entender como ‘tradução’ todas as aproximações do tipo da paródia (=canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.285).

Portanto, com essa definição podemos compreender o termo “tradução” de forma muito abrangente, considerando todas as releituras de textos posteriores, seja na íntegra ou por meio de sua alusão. Tanto a impossibilidade de se alcançar a originalidade de um texto quanto a dita “tradução eterna” que culmina em originais são reveladas no comentário de Vasconcellos (2001, p.42) ao elucidar a filiação dos autores a uma tradição ou um gênero:

Não existe criação do nada, aqui, não existem personas individuais e palavras únicas em discurso monológico – está-se fadado a alguma espécie de diálogo com o passado, por mais que seu peso sobre nós possa parecer

sufocante, por mais que sintamos vertigem diante da sombra dos mortos, vivos nas páginas dos livros, a espreitar-nos em sua cômoda situação de predecessores. Não somos nós os primeiros [...].

Esta relação vai ao encontro do que Barchiesi e Conte (1989, p.94-95) denominam de “gramática textual”, ou seja, realizar o aproveitamento dos modos de enunciação, dos princípios genéricos, da adoção de fórmulas e do emprego de expressões vinculadas a certo tipo específico de texto, relacionando-se de forma intertextual, com uma certa constituição específica e particular. Segundo Vasconcellos:

a ‘gramática textual’, faz parte da relação intertextual, com estatuto particular: trata-se de reproduzir não uma passagem qualquer de um precursor, transformando-a seja como for, mas de concretizar, reatualizando, na nova obra as regras de um código, extraídas de todo um repertório de textos paradigmáticos (VASCONCELLOS, 2001, p.42).

Essa afirmação coincide, em alguns aspectos, com as concepções teóricas sobre tradução cunhadas por Augusto e Haroldo de Campos, principalmente entre os anos de 1964 a 1971, no Brasil. Neste momento, além do termo “recriação”, estes poetas iniciaram a utilização do termo “transcrição”, que foi mencionado pela primeira vez no artigo “Píndaro hoje”, publicado inicialmente na *Folha de São Paulo*, em 1967, e mais tarde no livro de ensaios *A arte no horizonte do provável* (1977). A partir do exemplo de sua tradução realizada de poemas do poeta grego Píndaro, Haroldo manifesta que sua tradução de poemas, mesmo dos clássicos, como Píndaro, é vista através da “ótica do tempo presente”, o que guia todo o seu procedimento na “transcrição”:

[...] o tradutor é um homem datado e situado, que foi à busca de Píndaro não como um monumento glorioso, mas como um poeta de carne e osso, visto por alguém que só pode focá-lo pela ótica do tempo presente: Píndaro, mélico grego, “*made new*” em perspectiva sincrônica, agora poeta contemporâneo, falando a um auditório de hoje (CAMPOS, 1977, p.112).

A este processo tradutório e intertextual mencionado por Haroldo de Campos podemos relacionar o quarto princípio, dentre os cinco enumerados por Russel¹, sobre os critérios da “*imitatio* bem sucedida”. No quarto ponto, Russel diz que “o empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito” (RUSSEL, 1979, p.16), o que pode se associar diretamente à concepção haroldiana da “transcrição”.

¹ Os cinco princípios definidos por Russel da *imitatio* bem sucedida são comentados por Vasconcellos (2001, p.36-44). São eles: 1. “O objeto deve ser digno de imitação”; 2. Deve-se reproduzir o espírito mais que a letra”; 3. A imitação deve ser tacitamente reconhecida, na compreensão de que o leitor informado reconhecerá e aprovará o empréstimo”; 4. “O empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito”; 5. “O imitador deve pensar de si mesmo que está competindo com seu modelo, ainda que saiba que não é capaz de superá-lo”.

Como comenta Vasconcellos (2001, p.38), toda retomada já modifica o material de origem e, obviamente, o contexto diferente e novo já afeta de imediato a sua compreensão. A operação intertextual jamais pode ser neutra, ela sempre cria novos sentidos que contrastam com o do original reproduzido ou evocado. Vasconcellos a exemplifica com o caso extremo da ficção borgiana, o *Quixote*, de Pierre Menard², que, mesmo idêntico ao original, não é o mesmo *Quixote* de Cervantes³ e finaliza afirmando que o tratamento que se faz do texto de partida possui múltiplas e diversas formas que nem sequer podem ser catalogadas, pois as possibilidades do jogo intertextual são virtualmente ilimitadas. Nesse sentido, considerando a tradução como uma forma de intertextualidade, podemos relacionar os estudos intertextuais ao fenômeno tradutório, como viemos demonstrando até então.

Assim, pensando nas escolhas advindas dos valores culturais da tradição, escolhidas e aceitas por um autor, como também nas diversas formas que podem ser utilizadas para que elas sejam instauradas no texto de chegada Conte afirma que “a simples coexistência do velho no novo é garantia da existência do novo⁴” (CONTE, 2012, p.73)⁵. Como exemplificação o estudioso cita as expressões formulares que Virgílio utiliza à maneira de Homero, sendo que sua função em Virgílio não está mais relacionada à composição oral, mas à restauração de um traço marcante da dicção homérica. Dessa forma, o procedimento técnico torna-se marca de estilo. Trata-se, portanto, da reformulação de uma característica linguística ao aplicar a ela novo significado.

As diversas formas possibilitadas pelo procedimento intertextual e, por extensão, pelo trabalho tradutório, são possíveis por meio da liberdade que o autor, aludindo ou traduzindo, incorpora ao novo texto. Falando especificamente do ato tradutório, Conte questiona a fidelidade vista como uma máxima proximidade ao original, para ele:

A palavra do poeta-criador e a do poeta-tradutor se amalgamam sem resíduos: norma e desvio, contrastando-se dialeticamente, se contextualizam. Em suma, existe uma “liberdade condicional” do poeta-tradutor, que se dá na pacífica aceitação dos limites impostos pela adesão ao original⁶ (CONTE, 2012, p.98).

Retomando novamente os cinco critérios definidos por Russel da “*imitatio* bem sucedida”, destacada e comentada por Vasconcellos (2001), podemos relacionar o primeiro

² BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Quijote. In: **Ficções**. 5. ed. São Paulo, SP: Globo, 1989 [1944].

³ CERVANTES, M. de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, RJ: Revan, 2002 [1605].

⁴ “la coesistenza semplice del vecchio e del nuovo è garanzia all’esistenza del nuovo”.

⁵ As traduções sem referenciação são doravante de nossa autoria.

⁶ “La parola del poeta-creatore e quella del poeta-traduttore si saldano senza residui: norma e scarto, contrastandosi dialeticamente, se contestualizzano. Esiste insomma una ‘libertà condizionata’ del poeta-traduttore, che si realizza nella pacifica accettazione dei limiti che impone l’aderenza all’originale” (CONTE, 2012, p.98).

ponto, “o objeto deve ser digno de imitação”, com a visão da “tradução como crítica”, instaurada pelo “paideuma poundiano”⁷ e revisitada pelos irmãos Campos e também por Paulo Leminski. O que constitui este postulado de Russel, acerca do contexto antigo, é evidente para os ideais de tradutores literários modernos, como os mencionados, pois, na maioria das obras escolhidas por eles como objeto tradutório, há uma espécie de homenagem ao precursor⁸.

Assim, o poeta venera seus modelos, inserindo-se numa tradição da qual não poderia prescindir. Sua obra incorpora a dos precursores que o poeta estima como paradigma de excelência, cuja “imitação” confere, por si só, a dignidade da *auctoritas* dos *patres* (VASCONCELLOS, 2001, p.37).

Portanto, em ambos os contextos, faz-se referência aos antepassados para “integrar uma visão de mundo pessoal e preceitos estéticos próprios na história de um gênero literário ou do conjunto de obras que constitui o repertório da literatura” (VASCONCELLOS, 2001, p.37). A questão da tradição é fundamental tanto para a arte intertextual quanto para a tradução criativa, ou seja, ela revela o próprio *make it new* de Pound que, segundo Moreno (2001), é entendido por Haroldo de Campos como uma função qualitativa da cultura, porque estabelece uma revisão do passado literário, valorizando autores que inventaram algo, ou seja, aquilo que ele estabelece em seu “paideuma” nada mais é do que “dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS, 2010, p.36).

Nesse sentido, Augusto de Campos também assinalou esta perspectiva tradutória do “paideuma” poundiano:

Tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica [...]. Vendo o que eles [poetas do passado] fizeram no seu tempo aprendemos melhor o que fazer ou não fazer – porque já foi feito melhor – no nosso. Há a preocupação poundiana de se ordenar o conhecimento (autores, textos, neste caso) para que não se gaste tempo com ‘itens obsoletos’ (CAMPOS, 1978, p.7-8).

Seguindo convicções semelhantes, o poeta Paulo Leminski registrou seus ideais de retomada do passado como algo inerente ao fazer artístico e literário e, portanto, também tradutório, em um de seus poemas intitulado “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translator maximus*”. Nesse poema, Leminski conceitua o que para ele seria o ato

⁷ Entende-se como “paideuma poundiano” as obras e autores que Ezra Pound apontou em seus estudos e em suas traduções como poetas e obras essenciais para o conhecimento da literatura mundial, aquelas obras que para ele são os maiores exemplos de maestria literária. No *ABC da Literatura*, Pound (2013 [1970], p. 185) apresenta o conceito de paideuma: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos”.

⁸ É relevante lembrar que este critério não se aplica como verdade geral à tradução, pois muitos trabalhos tradutórios podem ser encomendados e, nestes casos, não seguem um projeto tradutório específico. Sendo assim, estes tradutores não traduzem porque julgam o texto meritório, mas apenas como um trabalho tradutório sem maiores pretensões.

de traduzir, ou seja, nada mais do que dizer novamente, e de um jeito novo, aquilo que já foi dito:

O que quer dizer, diz.
 Não fica fazendo
 o que, um dia, eu sempre fiz.
 Não fica só querendo, querendo,
 coisa que eu nunca quis.
 O que quer dizer, diz.
 Só se dizendo num outro
 o que, um dia, se disse,
 um dia, vai ser feliz
 (LEMINSKI, 2013 [1987], p.190).

Nesta dedicatória Leminski sugere sua admiração pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, que, para ele, serve como melhor modelo daquele que, como tradutor, desvia sentidos e significações, faz com que o texto de partida vá para outra parte, faça parte de outro mundo, em outro contexto. Dessa forma, no poema dedicado a Haroldo, Leminski declara sua concepção de criação literária e tradutória como crítica, ao revelar a liberdade do dizer poético, fora das amarras linguísticas, ao expressar a felicidade suscitada na revelação do já dito no outro, em um novo dizer.

Como destacou Perrone-Moisés (1998, p.14), quando os poetas, autores e tradutores escolhem sua própria tradição eles automaticamente estão propondo novos cânones. Assim, ao dialogar com autores do passado ou do presente, realizam uma forma particular de intertextualidade e

exercendo a tradução, arrancam essa prática da condição ancilar a que fora relegada pela metafísica da Obra, para promovê-la à categoria de recriação, trabalho em comum e [...] forma privilegiada de crítica: a tradução é, primeiramente, consequência de uma escolha significativa; e, em seguida, trabalho compreensivo e seletivo de desmontagem e remontagem do texto original (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.14).

A autora (1998, p.23) lembra que o paideuma poundiano sugere que as grandes obras do passado sejam realçadas nas obras que serão produzidas no presente, assim, conscientes desse movimento, ao mesmo tempo que os novos autores transformam aquelas obras que reveem, de certa forma também as negam:

selecionando e comentando certos autores do passado, eles visam estabelecer sua própria tradição, situar-se na história para nela intervir mais efetivamente. Assim fazendo, os escritores-críticos procedem a uma releitura e a uma reescritura da história literária (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.26).

Nesse sentido, Pound indica como a história literária não pode ser entendida de forma cronológica, pois ela está em contínua mudança: “Não conhecemos o passado em sequência cronológica. Pode ser cômodo deitá-lo, anestesiado, na mesa, com datas coladas aqui e ali;

mas o que sabemos, sabemo-lo por ondas e espirais, turbilhonando a partir de nós e de nosso próprio tempo” (POUND, 1970, p.60).

Podemos, desse modo, retomar Fowler, quando este diz que “ler um texto envolve duas etapas: reconstrução da matriz que lhe dá sentido e produção desse sentido ao relacionar Texto de Partida e Texto de Chegada⁹” (FOWLER, 2000, p.117). Ou seja, toda produção textual compreende a leitura e releitura de textos pré-existent, assim como toda tradução procura ler o passado e reproduzir tanto sua forma quanto seu sentido em uma outra língua, procurando aquilo que foi desvendado no texto de partida e retransmitindo-o no texto de chegada. Esse é o propósito que Leminski aspirou ao traduzir o *Satyricon*, obra que priorizaremos em nosso estudo, tendo a todo momento como parâmetro a declaração do próprio poeta: “ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém” (LEMINSKI, 1985, p.190).

Recepção via tradução

Retomando a história da tradução no Brasil, podemos destacar de maneira bem resumida as diversas fases que construíram essa história e, dessa maneira, conseguir ter um breve panorama do desenvolvimento dos ofícios do tradutor e do intérprete ao passar dos anos no Brasil. Neste resumo, podemos visualizar como os paradigmas foram se modificando com o passar do tempo:

No século XVI, a tradução pode ser vista como redução na tentativa de traduzir a cultura e a língua dos índios; no século XVII, a tradução é imitação ou apropriação, a fim de reproduzir o que na época estava na moda; no século XVIII, a tradução era revolução, que, a fim de transmitir o conhecimento, chamou à ação aqueles que tiveram acesso ao saber; no século XIX, vê-se as primeiras etapas da institucionalização da profissão, e a profissão de tradutor / intérprete como um trampolim para outras formas de emprego. O passo seguinte foi a institucionalização do ofício de intérprete e do tradutor no século XX com a criação de cursos universitários e uma teoria da tradução brasileira. No século XXI, enfim, temos o paradigma da tradução-inclusão onde outros tipos de tradução são estudados na universidade e tornam-se parte do mercado de trabalho (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.35-36).

A partir desse breve resumo sobre a história da tradução no Brasil, podemos compreender que traduções e tradutores seguiram o próprio desenvolvimento do país, vinculados a sua história e a sua cultura, nas diversas etapas pelas quais o Brasil e seu povo

⁹ “To read a text thus involves a two-stage process: a reconstruction of the matrix which gives it meaning, and the production of that meaning by the act of relating source and target-texts” (FOWLER, 2000, p.117).

atravessaram. Como Silva-Reis e Milton (2016, p.35-36) destacaram, esta arte de incorporação do “outro” por meio da tradução ajudou a escrever a história do país, que é marcada pela miscigenação cultural, que parte de culturas de diversos povos e conhecimentos, somada ao processo de globalização.

Nesse sentido, devemos ter em mente que o acesso à literatura estrangeira via tradução influenciou a história literária brasileira, e a partir daí, podemos investigar como os tradutores brasileiros atuaram como divulgadores da literatura estrangeira no país. Devemos pensar como estes se apropriaram das características das literaturas traduzidas em suas obras autorais e qual foi o reconhecimento dessas traduções no contexto literário e livreiro brasileiro. Como destacou Monteiro (2013), a produção tradutória insere novos textos em novos contextos sociais, assim, o sistema literário receptor “pode se beneficiar de novas formas de expressão, de novos padrões estéticos. A tradução de textos literários por autores consagrados ou em processo de consolidação de sua própria obra revela-se muito importante para que ocorra esse benefício” (MONTEIRO, 2013, p.142).

Enfatizamos, portanto, neste estudo, principalmente na discussão que realizaremos no capítulo 1, a importância da tradução para a formação literária brasileira. Iremos destacar primeiramente um resumo da História da Tradução no Brasil, enfatizando principalmente o papel da tradução criativa, iniciada pelos poetas do concretismo e que obteve grande importância e funcionou como marco diferencial na teoria e prática tradutória do país, sendo retomada a partir de então pelos tradutores posteriores à sua instauração. Logo, não é irrelevante a contribuição histórica e teórica desta teoria da tradução como criação para a formação da literatura brasileira. Seus praticantes, ao enfrentar a alteridade de forma decisiva, realizaram um necessário exercício de autocrítica e romperam muitos limites, principalmente aqueles que a própria história do Brasil os obrigou a encarar, de forma resistente e criativa, reinventando-se a cada linha e a cada texto traduzido.

Em seguida, focalizaremos as questões teóricas referentes ao ato tradutório que foram evocadas por Paulo Leminski, sublinhando seus referenciais tradutórios e suas escolhas tradutórias, aquilo que denominaremos de “paideuma leminskiano”. Para isso, apontaremos principalmente os textos que o próprio poeta-tradutor deixou escritos em forma de artigos, cartas, editoriais, prefácios e posfácios. Como destacou Perrone-Moisés (1998, p.11), quando escritores escrevem críticas sobre seus predecessores e contemporâneos, estes buscam orientar o seu próprio trabalho autoral. Assim, essas críticas não servem apenas para orientar ou auxiliar os leitores, mas têm como objetivo principal estabelecer critérios de sua própria escrita. Por isso a importância de retomar aquilo que o próprio Leminski registrou sobre seus

referenciais teóricos e seus objetos tradutórios, pois trata-se de uma crítica que estabelece valores: “a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11). Especificamente nas traduções realizadas por poetas e prosadores, essa crítica aparece no acompanhamento da tradução por ensaios críticos, sob forma de prefácio ou posfácio e também notas. Como destacou a autora (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.12), esses valores atribuídos aos autores do passado garantem o próprio prosseguimento da escrita literária em geral. Dessa forma, os escritores tomam a posição de leitores e essa leitura é “reconhecida como condição da existência da obra”, assim “toda a obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma leitura do passado literário” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13). Nesse sentido, é de extrema relevância descobrir as leituras realizadas pelo poeta e tradutor Paulo Leminski, e a sua leitura daquilo que para ele foi destaque e importância em seu passado literário.

Recepção da Antiguidade Clássica

Para discutir especificamente a recepção do *Satyricon* na literatura de língua portuguesa por meio da tradução de Paulo Leminski apresentaremos uma perspectiva do estado da questão. No capítulo 2 faz-se uma revisão bibliográfica sobre os estudos da obra petroniana. Nessa revisão nos debruçaremos sobre alguns aspectos principais para o entendimento do *Satyricon*: a função que a paródia exerce na narrativa, ligada à crítica social e à ironia; a construção da linguagem em seus diversos registros; a temática homoerótica relacionada à tradição priápica; e os diversos poemas intercalados à narrativa em prosa. Todos esses pontos que realçaremos na revisão teórica dos estudos petronianos vão contribuir para entender as escolhas feitas pelo poeta curitibano ao traduzir o *Satyricon*. Nesse sentido, podemos perceber o cenário produtivo a favor da criação poética e literária que o poeta trouxe para o resultado final da obra traduzida em língua portuguesa.

Como apontou Hardwick e Stray (2008, p.36), a dinâmica da criatividade na obra de escritores e artistas, tanto da antiguidade quanto dos modernos, implica a relação entre tradição e recepção de seus predecessores e contemporâneos. Dessa forma, os tradutores e escritores possuem total consciência de que são parte de uma tradição e muitas vezes desejam transcender essa tradição. Para a autora, essa relação e como ela é vista e debatida por estudiosos constitui o ponto central dos estudos de recepção.

Nessa perspectiva, voltar ao texto da antiguidade e avaliar a crítica feita sobre ele nos estudos linguísticos e literários enriquece nosso olhar sobre a obra contemporânea. Hardwick (2003, p.4) enfatizou que ainda se costuma acreditar que os Estudos da Recepção produzem

apenas críticas e análises sobre a cultura e a sociedade receptora, porém esses estudos também voltam sua crítica ao texto e à cultura da antiguidade, enquadrando novas questões e recuperando novas fontes, talvez até esquecidas. Para a autora, “isso significa que os Estudos da Recepção têm se preocupado em investigar as rotas pelas quais um texto se moveu e o foco cultural que moldou ou filtrou as maneiras pelas quais o texto foi considerado¹⁰” (HARDWICK, 2003, p.4). Portanto, os estudos da recepção realizam o contínuo diálogo entre passado e presente e, ao mesmo tempo, requerem diálogos que ultrapassam tempo e espaço e cruzam fronteiras culturais, linguísticas, políticas e de gênero: “Os estudos da recepção, portanto, estão relacionados não apenas com textos individuais e sua relação com o outro, mas também com processos culturais mais amplos que moldam e compõem essas relações¹¹” (HARDWICK, 2003, p.5).

Essa associação entre o passado e o presente e a forma como essa conexão é feita será o ponto principal de nossa análise, ou seja, nós nos debruçaremos sobre o texto antigo para criarmos um apoio à análise da recepção em si. Em um segundo momento, o estudo indicará como o texto antigo foi recebido e transformado pelo tradutor; como este ressignificou o texto fonte; quais os propósitos e as funções da obra contemporânea; e como ela se apropriou das ideias e dos valores da antiguidade. Esse diálogo faz com que a crítica se faça de forma eficaz e contundente. Como afirma Hardwick, trata-se do conceito de “distância crítica”:

[...] que utiliza a distância do tempo, do lugar e da cultura que existe entre as versões antiga e moderna de um texto, a fim de permitir ao leitor / espectador mover-se para fora dos limites de sua própria sociedade e horizontes culturais e, assim, enxergá-los mais claramente e de forma mais crítica¹² (HARDWICK, 2003, p.8).

Por esse ângulo, a autora (2003, p.10-11) elenca diversos aspectos positivos que os estudos da recepção oferecem tanto para o entendimento da obra de chegada, e por extensão seu contexto literário, cultural e político, quanto para a reavaliação do texto da antiguidade e todo o contexto nele envolvido. Assim sendo, destacaremos alguns desses elementos, os quais julgamos relevantes para o contexto de nosso estudo. Primeiramente, os estudos da recepção transformam as percepções e julgamentos já construídos sobre o mundo antigo. Nesse sentido,

¹⁰ “This means that reception studies have to be concerned with investigating the routes by which a text has moved and the cultural focus which shaped or filtered the ways in which the text was regarded” (HARDWICK, 2003, p.4).

¹¹ “Reception studies, therefore, are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with broader cultural processes which shape and make up those relationship” (HARDWICK, 2003, p.5).

¹² “Which uses the distance in time, place and culture that exists between ancient and modern versions of a text in order to enable the reader/spectator to move outside the limits of his or her own society and cultural horizons and thus to see these more clearly and more critically” (HARDWICK, 2003, p.8).

esses estudos também nos obrigam a ter um olhar atento tanto para o texto e o contexto de origem, quanto para os destinatários: “isto não implica que a fonte seja um parâmetro de valor, mas sim que haja uma ‘distância crítica’ entre a fonte e a recepção ilumina ambos¹³” (HARDWICK, 2003, p.10); a prática da análise da recepção revela semelhanças e diferenças entre o texto e o mundo antigo e seu correspondente moderno. Nas palavras da estudiosa, “a mudança do equilíbrio entre semelhanças e diferenças enfraquece as posições grosseiramente polarizadas de que os textos clássicos, ou abordam aspectos universais e imutáveis da natureza humana, ou que são remotos e estranhos, sem nada de valor a oferecer à experiência pós-clássica¹⁴” (HARDWICK, 2003, p.11). Em segundo lugar, a recepção da antiguidade no mundo contemporâneo também é um importante índice de continuidade e mudança cultural e, portanto, tem um valor social além do literário, apenas voltado aos estudos clássicos. Por fim, a recepção é, e sempre será, um campo produtivo para a prática e o estudo de diversos valores e conceitos e suas relações com o conhecimento e o poder.

Diante de tal gama de importância para os estudos linguísticos e literários, cabe a nós, estudiosos da recepção, perceber de que forma esses aspectos foram aplicados em nosso objeto de estudo. Hardwick complementa a discussão, nesse sentido, ao lembrar que na chave avaliativa do relacionamento entre o passado e o presente cabe-nos perguntar: “Que diferença foi feita?¹⁵” (HARDWICK, 2003, p.112). Para a autora, essa questão abrange as práticas do apropriador da obra antiga em relação ao texto fonte e também complementa o impacto dessa apropriação na cultura ou tradição de recepção. Para chegar a essas respostas, Hardwick enfatiza algumas questões com as quais devemos nos preocupar:

Em primeiro lugar, os artistas ‘fizeram’ ou criaram uma obra que difere em aspectos significativos do texto ou imagem clássica? Se sim, como esta diferença é expressa? Formalmente? Linguisticamente? Visualmente? E como essas diferenças correspondem às diferenças e semelhanças entre os contextos antigos e subsequentes de produção e recepção? [...] Em segundo lugar, como a imitação, o trabalho analógico ou o novo afeta as percepções do mundo antigo? Isso faz com que os indivíduos ou grupos receptores revisitem as obras antigas, talvez para encontrar elementos que tenham sido ocultados ou marginalizados; [...] E em terceiro lugar, o que o trabalho moderno e sua recepção sugerem sobre a direção das práticas estéticas e culturais contemporâneas? Estimula o debate, oferece *insights* e críticas e transforma perspectivas; apela para um padrão estético ou noção imutável da

¹³ “This does not imply that the source is a yardstick of value but rather that a ‘critical distance’ between source and reception illuminates both” (HARDWICK, 2003, p.10).

¹⁴ “The shifting balance between commonalities and differences undermines the crudely polarized positions that classical texts either address universal and unchanging aspects of human nature or that they are remote and alien with nothing of value to offer to post-classical experience” (HARDWICK, 2003, p.11).

¹⁵ “What difference was made?” (HARDWICK, 2003, p.112).

natureza humana; reafirma certos tipos de valores em um contexto diferente?¹⁶ (HARDWICK, 2003, p.112-113).

São exatamente esses pontos que procuraremos responder no capítulo 3, ao analisar o trabalho tradutório que Paulo Leminski realizou do texto petroniano, procurando encontrar seus pontos de coincidências e diferenças com relação a obra da antiguidade latina e perceber como o tradutor realiza a transferência dessas questões no texto traduzido. Nesse sentido, iremos focar nossa análise nas principais características do *Satyricon*, as quais nos referimos anteriormente, e procuraremos demonstrar a forma como o tradutor formulou esses temas no texto de chegada. Assim, destacaremos a forma como a paródia aparece no texto traduzido sob uma perspectiva intertextual; a utilização da linguagem coloquial em língua portuguesa presente na tradução; o jogo com o erótico e o humor na obra traduzida; a maneira como Leminski traduz os poemas presentes na obra petroniana. Seguindo essa perspectiva, no capítulo 4, apresentaremos como o tradutor utilizou as notas tradutórias sob uma perspectiva dialógica.

Seguindo esses parâmetros, conseguimos conservar a ideia de que os estudos da recepção da antiguidade greco-romana continuarão a ser muito significativos para a história literária e cultural do ocidente. Como afirma Martindale (2006, p.8), os estudos de recepção precisam ser significativos tanto no aspecto clássico quanto no moderno, e não apenas para incluir um estudo ao outro. Os estudos da modernidade tornam-se modernos quando trazem traços do passado, reatualizando-se, assim, esse modelo cria uma classificação que não pertence apenas ao passado, mas ao presente e ao futuro. Martindale (2006, p.11) nos lembra que a palavra “recepção” foi escolhida no lugar de palavras como “tradição” ou “herança”, e essa escolha não foi feita por acaso: ela foi escolhida para realmente enfatizar “o papel ativo desempenhado pelos receptores” e conclui que “nesse sentido, pode-se dizer que existe uma política igualitária de recepção¹⁷” (MARTINDALE, 2006, p.11). Certamente, como lembra tanto Hardwick (2003, p.110) quanto Martindale (2006, p.11), a virtude dos estudos da

¹⁶ “Firstly, have the artists ‘made’ or created a work which differs in significant respects from the classical text or image? If so, how is this difference expressed? Formally? Linguistically? Visually? And how do such differences correspond to the differences and similarities between the ancient and subsequent contexts of production and reception? [...] Secondly, how does the imitation, analogue or new work affect perceptions of the ancient world? Does it prompt the receiving individuals or groups to revisit the ancient works, perhaps to find elements which had been concealed or marginalized; [...] And thirdly, what do the modern work and its reception suggest about the direction of contemporary aesthetic and cultural practices? Does it stimulate debate, offer insights and critique and transform perspectives; does it appeal to an unchanging aesthetic standard or notion of human nature; does it reaffirm certain kinds of values in a different context?” (HARDWICK, 2003, p.112-113).

¹⁷ “In that sense there could be said to be an egalitarian politics of reception” (MARTINDALE, 2006, p.11).

recepção é o compromisso com o pluralismo, retomando o poder dos clássicos para “descolonizar” o mundo.

Portanto, no mundo globalizado e diverso em que vivemos, acreditamos que os estudos da recepção, avivando os clássicos transpostos para culturas e espaços literários múltiplos, são de extrema relevância e funcionam como um aproximador de mundos, pensamentos e conhecimentos.

1. Os estudos tradutórios no Brasil e seus desdobramentos

A prática da tradução no Brasil sofreu fortes influências históricas e em cada fase teve suas particularidades. A sua produção cresceu no país principalmente a partir do século XIX, como apontaram Silva-Reis e Milton (2016, p.21): “o Oitocentos brasileiro foi um forte período de grande produção e difusão [...] e muito contribuíram para o desenvolvimento econômico, cultural, social e político do Brasil”. No século XX e no início do século XXI houve um avanço em termos de profissionalização da tradução principalmente como efeito das mudanças pelas quais passava o país: “de um país agrícola, fortemente dependente da exportação de café, para um grande país industrial e exportador de bens industriais” (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.21). Assim, os eventos políticos influenciaram de forma direta a produção e o estudo da tradução no país. Nesse contexto:

a mudança política da República à ditadura de Getúlio Vargas em 1930 com o seu viés nacionalista; logo adiante, a restauração da democracia, seguida pelo golpe militar de 1964 apoiado pelos Estados Unidos, com a democracia só reaparecendo em 1989, desempenharam um importante papel no tom e no teor das traduções. E não podemos deixar de mencionar as duas guerras mundiais: embora o Brasil não tenha participado da 1ª Guerra Mundial e só teve uma participação pequena na 2ª Guerra Mundial, os resultados das duas guerras tiveram grande alcance em termos de todas as áreas da vida, incluindo a tradução e a interpretação (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.22).

No início do século XX, o escritor Monteiro Lobato (1882-1948) foi um dos principais expoentes no desenvolvimento do mercado livreiro no país: “em 1918 fundou a editora Monteiro Lobato e Companhia - e, quando a empresa faliu, em 1925, fundou a Companhia Editora Nacional” (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.23). O escritor fez grande sucesso com suas traduções e adaptações e foi um dos pioneiros no mercado tradutório. Sobre as traduções realizadas por Monteiro Lobato, Silva-Reis e Milton comentam:

Ele traduziu / adaptou *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas*, *Robinson Crusoe*, *Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn* e *As Viagens de Gulliver*, entre um total de 82 obras. Entre os autores publicados pela Editora Nacional estão Conan Doyle, Eleanor H. Porter, Ernest Hemingway, H. G. Wells, Herman Melville, Jack London, John Steinbeck e Rudyard Kipling (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.23).

Em contrapartida, os Estudos da Tradução apenas tiveram um crescimento significativo nos últimos trinta anos no país. Como apontaram Silva-Reis e Milton (2016, p.31), até a década de 1990 estes estudos não estiveram presentes nas grades dos cursos de pós-graduação. Os primeiros livros de Estudos da Tradução no Brasil foram editados apenas entre 1952 e 1990. Os pioneiros foram os livros do professor e tradutor Paulo Rónai: *Escola de Tradutores* (1952) e *A Tradução Vivida* (1981) e também o estudo de José Paulo Paes “A

tradução Literária no Brasil” (1983), publicado primeiramente no “Folhetim” da *Folha de São Paulo* e sete anos mais tarde como capítulo do livro *Tradução: a ponte necessária* (1990). Silva-Reis e Milton (2016, p.31) apontam o avanço dos Estudos Tradutórios na publicação da primeira revista acadêmica da área de tradução, *Tradução e Comunicação* (1981-1986), da Faculdade Ibero-americana, e no suplemento cultural da *Folha de São Paulo*, que publicou muitas das traduções dos irmãos Campos nessa época. Dessa forma, os autores destacam a escassez de trabalhos sobre tradução no Brasil na década de 1990, “um período de 38 anos - apenas 13 trabalhos sobre a tradução foram publicados no Brasil, cinco antologias e a revista acadêmica *Tradução e Comunicação*, com nove números, de 1981 a 1986” (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p.32). Depois dessa fase, houve um aumento dos estudos sobre tradução e teoria da tradução, que foram incluídos nas grades dos programas de pós-graduação em todo país.

Aseff (2012, p.26) realça em seu trabalho que Martins (2010), no livro *História da Inteligência Brasileira*, se destaca ao relacionar as traduções publicadas no país com suas características políticas e ideológicas. Nesse sentido, não podemos ignorar o fato de que a teoria tradutória no Brasil perpassar os movimentos literários e as fases sociais, culturais e editoriais pelas quais passou. Sobre a tradução de poesia no Brasil, Bosi trata a numerosa produção dos anos 80 como “fenômeno mais digno de atenção da nossa historiografia literária neste fim de século” (BOSI, 1994, p.490). Para ele, a razão desse destaque está na internacionalização da cultura escrita e a crescente profissionalização do ofício de tradutor. O autor também diz que os bons tradutores são para ele poetas e ensaístas que demonstraram suas qualidades textuais em seus escritos originais, o que, em sua perspectiva, atribui à tradução um estatuto de pesquisa linguística somada pela aventura da criação. Bosi conclui que a tradução transcende limites nacionais e “ensina o homem a melhor conhecer o mundo e a si mesmo, construindo sobre o que é propriamente humano: a linguagem” (BOSI, 1994, p.490).

Dessa forma, apresentaremos neste capítulo um breve resumo da História da Tradução no Brasil, destacando a importância de eventos históricos, econômicos e sociais como influência para esta área dos estudos linguísticos. Daremos maior ênfase no surgimento da teoria da tradução como “criação” e como “crítica” fomentada no Brasil pelos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, relacionando-a com as fases histórico políticas enfrentadas no país. A partir daí, apontaremos os principais preceitos teóricos do poeta e tradutor Paulo Leminski sobre o fazer poético e destacaremos as obras por ele traduzidas, as quais formam, de certo modo, o seu “paideuma” tradutório.

1.1 Aspectos do contexto histórico e editorial da tradução no Brasil

Refletindo sobre uma linha histórica da trajetória da teoria da tradução no Brasil, John Milton, no artigo “A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil”, faz um panorama da influência econômica e política na atividade tradutória do país, entre os períodos de 1930 a 1961 e, depois, nos anos que seguiram ao golpe militar de 1964. Milton (2010, p.90) lembra que no período de 1930 a 1950 houve um crescente processo de industrialização e urbanização no país, que fez o mercado de trabalho se expandir, permitindo o crescimento do poder aquisitivo, implicando no aumento do consumo pela população. Esse fato, somado à política educacional de melhoria da educação básica e do aumento da alfabetização e ao crescimento das mídias como o rádio e o cinema, fez com que aumentassem os leitores de livros e revistas no país. As editoras, então, começaram a publicar coleções dirigidas aos novos leitores da classe média baixa: “os livros traduzidos e publicados para esses novos leitores eram para diversão, geralmente atrelados a filmes de Hollywood, além de folhetins, roteiros de novelas traduzidos, peças adaptadas, histórias em quadrinhos e caricaturas” (MILTON, 2010, p.90).

Já em meados da década de 70, a política foi marcada no Brasil pela repressão e pela censura, instituídas pelo golpe militar de 1964, principalmente durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1970-1974). Milton enfatiza que “durante esse período a imprensa foi censurada, e os livros sobre a União Soviética ou sobre temas socialistas não podiam ser publicados” (MILTON, 2010, p.93). Nesse momento, aumentou a publicação de traduções de livros norte-americanos; o autor cita o acordo entre MEC (Ministério da Educação e Cultura), SNEL (Sindicato Nacional de Editores de Livros) e a USAID (*United States Agency for International Development*) em 1967, que difundiu a tradução de livros norte-americanos no Brasil e fez aumentar a produção de livros traduzidos vendidos. Assim como Milton destaca, com esses fatos podemos perceber como a política influencia na economia e, em decorrência disso, na cultura da sociedade. Entre os poetas norte-americanos traduzidos, estavam dois grupos: os modernistas (Marianne Moore, William Carlos Williams e Ezra Pound) e os poetas *Beat* (Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e Gregory Corso). Segundo Milton “as inovações de Ezra Pound e a importância que atribuiu às traduções marcaram Haroldo e Augusto de Campos; e os poetas *Beat* foram uma válvula de escape para o protesto silenciado no Brasil” (MILTON, 1993, p.95).

Sobre esse momento de repressão e censura do país, que resultou na abertura do diálogo e comércio editorial com os Estados Unidos, Irene Hirsch destaca que

para os que tomaram o poder após a proclamação da República (1889), a americanização significou o fim da herança colonial e o começo do progresso e da democracia. A americanização do setor livreiro ao longo do século XX, por sua vez, também não foi vista com simpatia por muitos e também provocou reações de descontentamento, quando o setor industrial nacional se sentiu ameaçado pelo estrangeiro (HIRSCH, 2009, p.61).

A autora (2009, p.63) realça algumas casas editoriais que financiaram as atividades do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), que foram responsáveis pela intensa campanha anticomunista nos anos anteriores ao golpe de 1964; são elas: Agir, Francisco Alves, Globo, José Olympio, Vecchi. Hirsch lembra ainda que esse acordo teria sido feito próximo à decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, quando a ação da censura se tornou mais dura, perseguindo-se todo material considerado difamatório, obsceno e sedicioso

ao mesmo tempo em que mais livros eram apreendidos por serem considerados subversivos, denunciados ou autocensurados, o mercado editorial vivia um crescimento sem precedentes. E, claro, isso implicava num aumento no número de livros traduzidos (HIRSCH, 2009, p.63).

A autora também recorda a oposição ao regime militar realizada pela cultura *beat* e cita um exemplo:

a antologia *Geração Beat* publicada pela editora Brasiliense, em 1968, com poemas e trechos de peças traduzidos de ícones da contracultura como Norman Mailer, Gregory Corso, Diane Di Prima, Ray Bremser, entre outros, organizada pelo também poeta beat Seymour Krim, e traduzida para o português por Marcello Corção (HIRSCH, 2009, p.66).

Como um dos efeitos desses acontecimentos, principalmente no relacionamento mais próximo entre Brasil e Estados Unidos, para a autora,

a agressiva presença norte-americana não implicou na dissolução do sistema literário nacional. Pelo contrário, impulsionou a concretização de várias editoras no Brasil e, ao mesmo tempo, proveu o sustento de um grande número de escritores. Em outras palavras, auxiliou a materialização de projetos de maior prestígio intelectual, que não contavam com grande retorno financeiro (HIRSCH, 2009, p.66-67).

Outro trabalho que aborda as questões políticas e econômicas como efeito influenciador primordial na produção tradutória no Brasil é o de Marlova Gonsales Aseff, tese defendida em 2012, na UFSC, intitulada *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*. Destacando o período que interessa ao nosso trabalho, as décadas entre 1960 e 1980, Aseff (2012, p.130-136) apresenta um panorama da poesia traduzida pelos irmãos Campos, assim como os demais autores citados anteriormente, como um marco para a teoria tradutória no Brasil. A autora cita a prática da tradução indireta de obras em línguas de

menos alcance, como as obras russas, que foram pela primeira vez traduzidas diretamente do russo pelos poetas concretistas em conjunto com Boris Schnaiderman.

Em seguida, na década de 1970, Aseff lembra a crise das editoras causada pelo recrudescimento da ditadura militar de 1964. A autora, como já reportado acima também por Hirsch, cita a censura promulgada pelo AI-5, “que determinava a punição de editores que publicassem ‘material difamatório, obsceno e sedicioso’” como também aos livros “sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes” (ASEFF, 2012, p.136). Nessa época os livros eram confiscados pela polícia política e até incêndios suspeitos aconteceram. Aseff (2012, p.137) recorda que depois da repressão houve a euforia da abertura política, causando uma ambivalência no teor das publicações. A autora cita Moriconi (2010, p.9), que diz que essa década foi de “curtição” e “desbunde”, mas também de “luta armada” e “contestação política e de costumes”. Nesse contexto, surgiu a chamada “Geração Marginal”, que buscou meios alternativos para difundir suas obras, por meio de livros artesanais que circulavam fora dos canais tradicionais.

Assim como Milton, Aseff lembra o incentivo do acordo MEC-SNEL-Usaid, de 1967, para a tradução de prosa, principalmente a norte-americana; segundo ela, foram subsidiados 51 milhões de livros traduzidos destinados às escolas. A autora cita Hirsch (2009, p.64), que faz uma análise sobre a situação tradutória da época; para esta última, há uma oposição entre a tradução de prosa e de poesia: “a tradução de prosa, conservadora, e a de poesia, inovadora e transgressiva, mas voltada a um público mais erudito e seletivo” (HIRSCH, 2009, p.64); ainda para ela, “é na própria seleção dos poetas a serem traduzidos que o pioneirismo almejado pelos tradutores se revela” (HIRSCH, 2009, p.64). Para Aseff (2012, p.140), apesar da pouca atividade tradutória de poesia na época, atingida pela conjuntura política, as escolhas de poetas a serem traduzidos foram de “uma qualidade inegável” e marcadas pela “ousadia”.

Em seguida, na década de 1980, há um aumento significativo das vendas e um crescimento do mercado editorial. Aseff cita Moriconi, que avalia esse crescimento como reflexo da abertura e democratização política do país, “que buscava sintonizar-se com a forma histórica da globalização neoliberal” (MORICONI, 1997, p.306). O autor destaca o resultado positivo desse acontecimento que foi o crescimento inédito de poesia traduzida no Brasil. Aseff (2012, p.142) faz uma contagem dos poetas traduzidos, que passa de 16 na década de 1970 para 45 na década de 1980. Ela vê, portanto, na redemocratização um grande passo em favor de “empreitadas editoriais daquele tempo” e lembra também que o número de línguas estrangeiras traduzidas para o português dá um salto para 11 línguas (inglês, espanhol, alemão, francês, italiano, grego, latim, japonês, coreano, egípcio e holandês). Nesse período,

houve o incentivo à tradução de poesia *Beat*; a editora Brasiliense, a mesma que publicou mais tarde as traduções de Paulo Leminski¹⁸, teve grande importância nessas publicações, tendo lançado em 1983 a coleção “Rebeldes e malditos”.

Aseff lembra a declaração de Claudio Willer sobre esse momento:

Novos ares, uma cultura de resistência ao autoritarismo, pessoas saindo de casa e procurando informações após o fim do AI-5 e da censura à imprensa, busca de alternativas às tendências literárias canônicas, o sucesso da poesia marginal, jornalismo cultural atrás de novas pautas: tudo isso favoreceu a recepção das obras beat que passaram a ser lançadas pelas editoras Brasiliense e L&PM a partir de 1983 (WILLER, 2009, p.117).

Interessa-nos destacar esse aumento e o incentivo da atividade tradutória no Brasil na década de 1980, pois trata-se da década em que o poeta Paulo Leminski publicou todas as traduções de livros completos. Dessa forma, percebemos como o incentivo às traduções foi reflexo do momento político e cultural da época no país.

Como lembra Wyler (2003, p.13), falar da tradução no Brasil é algo distinto, pois, diferentemente de outros países da Europa que detêm o poder cultural e econômico e possuem uma língua hegemônica, em que a tradução não passa de 2,5 a 3,5% da produção editorial, no Brasil esse valor chega até 80% do mercado editorial, contando livros de prosa, poesia, referências, manuais e catálogos traduzidos. Diante dessa diferença a autora assinala que “apesar dessa presença maciça, o tradutor e seu trabalho permanecem ‘invisíveis’ aos olhos da maior parte da população do país” (WYLER, 2003, p.14). Para ela (WYLER, 2003, p.20), esse fato se deve a “um certo colonialismo cultural” existente na população brasileira, que reflete um complexo de inferioridade, fazendo com que essa população não confesse que lê traduções e mantenha títulos de livros e filmes pelos seus originais. Ao lembrar que “toda reescritura, seja qual for a intenção que lhe dê origem, reflete uma certa ideologia e uma poética, cuja função é levar o receptor a reagir de uma dada maneira” (WYLER, 2003, p.11), podemos conferir à tradução o poder de manipulação a serviço de um determinado poder. Nesse sentido, a autora conclui que, diferentemente dos países hegemônicos, em que os livros traduzidos têm um fim em si mesmos, no Brasil, diante de seu grande número, “a tradução tem sido durante cinco séculos um veículo de aculturação” (WYLER, 2003, p.25).

Apesar do processo de “aculturação” possuir de fato um significado histórico majoritariamente negativo, a “aculturação” citada por Wyler pode ser entendida tanto como um processo de sujeição social e cultural, como a imposição do governo brasileiro durante a

¹⁸ As primeiras obras traduzidas por Paulo Leminski pela Brasiliense foram: *Pergunte ao pó (Ask the dust)*, de John Fante (1984) e uma parte dos poemas da coletânea *Vida sem fim – as minhas melhores poesias (Endless life)*, de Lawrence Ferlinghetti (1984).

ditadura militar no incentivo restrito às traduções de literatura norte-americana, quanto um fenômeno de interação social e cultural, em que há a absorção de uma cultura pela outra, mantendo aspectos da cultura inicial e absorvendo, ou “deglutindo”, como denominavam os artistas do movimento modernista, conceitos de outras línguas e culturas.

Sobre essa questão, Michaël Oustinoff oferece alguns dados que clareiam a diferenciação que há entre os países e suas relações com a literatura traduzida: “a tradução representa apenas 2 a 4% das obras publicadas nos Estados Unidos ou na Grã-Bretanha, enquanto representa 8 a 12% na França, em torno de 14% na Alemanha, chegando a 25% na Itália e a 39% no Brasil” (OUSTINOFF, 2011, p.51). O autor ressalta ainda que, apesar desses números, desde a segunda guerra mundial, o inglês é a língua mais traduzida no mundo, evidenciando um desequilíbrio flagrante, agravado pelo fato de as traduções anglo-saxônicas obedecerem a normas de legibilidade e preferirem dar ao seu leitor a impressão de que o que está sendo lido foi escrito originalmente na língua traduzida. O autor conclui, portanto, que “essa ‘transparência’ reforça ainda mais o efeito uniformizador do etnocentrismo, em detrimento das demais culturas. A tradução é, nesses tempos de globalização, uma questão que não deveria deixar ninguém indiferente” (OUSTINOFF, 2011, p.51).

Nesse sentido, Rajagopalan (2000) enfatiza esse processo de “repressão colonial”, o qual a tradução influencia, mas do mesmo modo apresenta o outro lado dicotômico, ou seja, de que a tradução funciona também como um meio disponível para que a nação colonizada possa exercer uma resistência significativa. Rajagopalan (2000, p.3) cita o livro da indiana Tejaswini Niranjana, *Siting Translation* (1992), em que a autora demonstra como a tradução exerce uma função de instrumento para a manutenção de poder entre colonizador e colonizado. O estudioso (2000, p.4) lembra que a colonização se dá tanto no sentido político como no sentido discursivo e, neste último, por ser mais sutil, acaba sendo mais difícil de ser combatido. Para Niranjana (1992), os colonizados podem resistir pela tradução, oferecendo traduções alternativas de seus textos. Logo, conclui Rajagopalan (2000, p.18) que o grande avanço está em perceber que a linguagem está no centro dos acontecimentos e não em um lugar periférico.

Também, por esse ângulo, Maria Lúcia Daflon (2009, p.113-114), no artigo “A quem interessa?”, destaca a discussão de Even-Zohar sobre a importância dos sistemas de literatura traduzida na formação de polissistemas literários, sendo que é de grande importância analisar as obras traduzidas em relação com sua literatura receptora, dando atenção para seu posicionamento central e periférico e seu papel na formação da literatura nacional. Ela destaca o artigo *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, em que Even-

Zohar (1990) sustenta que a literatura traduzida pode ter uma função renovadora no sistema de chegada – especialmente em sistemas literários fracos, jovens ou em crise, ocupando uma posição central e influenciando diretamente a formação daquele sistema. Por outro lado, em sistemas literários fortes, ela tende a manter-se em posição periférica, adequando-se às normas dominantes naquela cultura receptora. Daflon completa, ao refletir que

a partir de uma visão da literatura como um sistema dinâmico e dessa preocupação com o posicionamento central ou periférico da literatura traduzida no polissistema receptor, Even-Zohar começou a estruturar uma nova abordagem para a tradução literária, preocupada com a recepção e o impacto do texto traduzido na cultura de chegada (DAFLON, 2009, p.114).

Aseff (2012, p.42-43) também retoma Even-Zohar (1990) ao tratar do conceito de “interferência”, que, segundo a autora “pretende explicar o fenômeno de uma literatura tornar-se fonte de empréstimos para outra”. Segundo o estudioso, “a interferência pode ser definida como uma relação (relacionamento) entre literaturas, mediante a qual uma dada literatura A (literatura fonte) pode tornar-se fonte de empréstimo direto ou indireto para outra literatura B (literatura meta)¹⁹” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.57). Nesse sentido, a “interferência direta” pode ocorrer quando a maioria do público consegue ter acesso aos originais sem a mediação de tradutores, já a “interferência indireta” tem a tradução como seu canal principal de acesso aos não-leitores de determinadas línguas, e por ser assim, ela fica mais evidenciada, pois pode ser sempre comparada com seus originais. Portanto, para Even-Zohar (1990) a “interferência indireta” deveria fazer parte das histórias literárias.

Como vimos nos dados destacados anteriormente (WYLER, 2003, p.13; OUSTINOFF, 2011, p.51), a prática de tradução no Brasil é visivelmente relevante e está extremamente interligada com o sistema literário e cultural do país. Porém, como destacou Aseff (2012, p.40) “enquanto a historiografia tradicional não inclui de fato a literatura traduzida entre os seus objetos de análise, ou reluta em fazê-lo de forma metódica, paralelamente vai sendo escrita a história da tradução”. Nesse sentido, em nosso estudo pretendemos ressaltar a importância dos tradutores também como formadores de cânones e de repertórios literários.

Aseff (2012, p.48) lembra que muitas vezes pensamos que as obras canônicas são traduzidas por sua “fama” desde a origem, porém não recordamos que se não fosse pela tradução essas mesmas obras teriam um número muito restrito de leitores. Walter Benjamin apontou esse fato de que a tradução não é apenas responsável pela sobrevivência da obra

¹⁹ “Interference can be defined as a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.57).

original, mas também “assinala o estágio da continuação da sua vida” (BENJAMIN, 2008, p.68). Para Benjamin, quando o tradutor oferece um trabalho cada vez menos servil e com mais possibilidades criativas ele está contribuindo com maior afínco para “fama literária” tanto da obra quanto do autor, “nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p.69). Os tradutores, portanto, detêm um poder de escolha: que obra preferem traduzir e de que forma procuram traduzir, com quais estratégias, com quais projetos, com que tipo de repertórios, isso faz com que eles consigam, por meio da tradução, consolidar cânones e produzir novos sistemas literários. Tratando-se de poetas tradutores, como no caso de Paulo Leminski, estes podem encaixar a poética do autor traduzido em seus próprios modelos literários ou, o contrário, moldar o estrangeiro em seus sistemas poéticos particulares.

Deslocando essa problemática para a realidade brasileira, devemos lembrar fatos históricos vividos pelo país, como viemos realçando até o momento, destacando-se o exemplo da forte influência da ditadura militar na produção literária e tradutória. Desde a década de 1930, no Estado Novo, havia apreensões de livros em todo território nacional. Laurence Hallewell sublinha que os livros eram apreendidos sem um critério justificável e cita algumas razões: “poderia ser pela linguagem franca, ou erotismo no tema, ou inaceitabilidade política, etc” (HALLEWELL, 1985, p.370).

No período ditatorial, como já dissemos anteriormente, a fase de maior censura teve seu marco inicial com o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. Como apontou Flora Süssekind (1985, p.16), nesse período começou o que a autora denominou de “política de supressão” e iniciaram, portanto, “expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões”. Depois desta fase, no início dos anos 80 o mercado editorial tomou nova forma, e como afirma a autora, a censura deu lugar à profissionalização:

De um modo ou de outro, tentando manter um comportamento alternativo nos moldes da década de 70, [...], mergulhando de cabeça na indústria cultural, [...] ou na profissionalização literária (vide os exemplos de Leminski, poeta-tradutor contratado da Editora Brasiliense, ou de Flávio Moreira da Costa, com ‘salário de romancista’ na Editora Record), na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial (SÜSSEKIND, 1985, p.89-90).

Assim, a autora conclui que se na década de 70 a censura teve função importante na produção literária do país, como um diálogo constante entre artistas e poetas com o Estado, que se mostrava ora repressor, ora mecenas, a década de 80 introduz outra lógica, ou seja, a

que segue o mercado editorial, fazendo com que haja possibilidade de trabalho literário exclusivo, mas também, servilismo diante das leis de venda. Depois da fase ditatorial, considera-se a constituição de 1988 como um marco que pôs fim aos últimos vestígios formais do regime autoritário no país. As produções tradutórias de Paulo Leminski foram concebidas nesse período de transição, do início e decorrer da década de 1980, marcado pelo período de abertura política.

Diante desse contexto histórico e de suas relações com o desenvolvimento da tradução no Brasil, iremos contemplar principalmente a importante influência da teoria tradutória instaurada no país pelos poetas do concretismo, os irmãos Campos e Décio Pignatari, para, a partir daí, aprofundar a análise das produções tradutórias realizadas por Paulo Leminski, sua relação com a editora Brasiliense e com as teorias anteriores, formadoras de seu pensamento teórico tradutório.

A ênfase que daremos nas teorias tradutórias instauradas pelos poetas concretistas, que estrearam seus trabalhos tradutórios entre as décadas de 1960 e 1970, é decorrente da direta influência que estes exerceram na obra poética e tradutória do poeta Paulo Leminski, foco de nossa análise, porém, não podemos nos esquecer que anteriormente já havia um movimento de tradução literária no Brasil, constituído por poetas do período modernista e do pós-modernismo. Dessas fases anteriores podemos destacar nomes de poetas como:

Guilherme de Almeida (1890-1969), que foi um dos editores da revista *Klaxon*, importante revista de divulgação do movimento modernista, também foi um dos primeiros a introduzir o *haikai* no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940. Segundo Aseff (2012, p.81), ele “traduziu poesia e drama principalmente entre as décadas de 1930 e 1940. Sua tradução de poesia mais celebrada é a de *Flores da Flores do Mal*, de Baudelaire (José Olympio, 1944)”;

Manuel Bandeira (1896-1968), poeta, cronista, ensaísta, tradutor, antologista e professor. Sua maior produção tradutória foi desenvolvida entre os anos de 1940 a 1960. Como indicou Aseff (2012, p.82), ele publicou em 1945 “*Alguns Poemas Traduzidos*, livro no qual reúne as suas versões de Goethe, Bashô, Lorca, Dickinson, Verlaine, Baudelaire, Heine, Rilke, Hölderlin, entre outros. Traduziu também, no final dos anos 1940, o *O Auto Sacramental do Divino Narciso*, de Sórora Juana Inés de la Cruz, e *A Prisioneira*, de Marcel Proust para a editora Globo (1957)”;

Cecília Meireles (1901-1964), professora, pedagoga, jornalista, poeta. Conhecia diversas línguas como o inglês, francês, italiano, russo, hebraico e dialetos do grupo indo-iraniano. “Traduziu obras relevantes da literatura mundial, como *Orlando*, de Virginia Woolf, dramas de García Lorca e o romance *Çaturanga*, do indiano Tagore” (ASEFF, 2012, p.84);

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), ensaísta, crítico literário e professor universitário. Fundou, em 1947, ao lado de outros escritores e poetas, a *Revista Brasileira de Poesia*, que, segundo Aseff (2012, p.85), teve um grande espaço de divulgação de trabalhos tradutórios, publicando em todos os números poetas de várias nacionalidades, como Paul Valéry, Nicolas Guillén e Rainer Maria Rilke. Foi tradutor de Shakespeare, Mallarmé, François Villon e Góngora. Como assinala Aseff (2012, p.85), entre as décadas de 1960 e 1990, publicou oito traduções poéticas, entre elas os *Sonetos de Shakespeare* (Civilização Brasileira, 1970); *Poemas*, de John Keats (Art, 1985); *Poemas*, de Lord Byron (Art, 1989); e as antologias *Poesia grega e latina* (Cultrix, 1964) e *Poetas de Inglaterra* (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1971), em conjunto com Paulo Vizioli.

1.2 Breve panorama da teoria tradutória dos poetas concretistas no Brasil

Em ensaio fundador dos estudos tradutórios no Brasil, já mencionado por nós anteriormente, Paes (1990, p.30-31) reconhece a contribuição da obra dos irmãos Campos para a nossa “ainda pobre bibliografia tradutológica”. O autor reforça a importância das formulações acerca da teoria da tradução poética e da recriação de textos de mais alta complexidade formal realizadas pelos fundadores da poesia concreta no Brasil (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünwald). O ponto principal da declaração de Paes, e que muito nos interessa no estudo da tradução leminskiana, é o efeito estimulante que a produção tradutória destes teóricos e poetas causou em seus pares das mais diversas vertentes. Segundo Paes, “O alto nível dessas traduções, regularmente divulgadas em jornais e revistas e mais tarde recolhidas em livros, teve efeito estimulante, incitando outros poetas a se dedicarem também às versões poéticas e abrindo um espaço para elas na imprensa literária [...]” (PAES, 1990, p.30-31).

A importância da teoria da tradução como criação para a história da tradução literária no Brasil também ganha destaque na primeira dissertação de mestrado sobre tradução poética defendida no Brasil, em 1983, por Jorge Wanderley, intitulada *A tradução do poema: Notas sobre a experiência da Geração de 45 e dos Concretos*. Wanderley logo na introdução diz que os concretos têm pleno conhecimento do que devem saber para empreender uma tarefa “ao mesmo tempo tão agigantada e tão ingrata” (WANDERLEY, 1983, p.17). O autor também aponta alguns problemas, em suas palavras alguns “deslizes”, na obra tradutória dos poetas concretos, mas afirma que esses problemas não diminuem a qualidade, a importância e a inventividade daqueles trabalhos tradutórios.

Outra reflexão importante sobre a tradução criativa instaurada no Brasil pelos irmãos Campos foi feita pela teórica e poeta Ana Cristina César no artigo “Bastidores da Tradução”, publicado no livro *Escritos da Inglaterra*. O ponto mais relevante de seu ensaio, e que reflete diretamente em nossos estudos sobre a tradução leminskiana, é o fato de Ana Cristina (1988, p.139) considerar Augusto de Campos um militante na área cultural e afirmar que seu trabalho foi relacionado com um projeto político específico no decorrer da década de 1950. Interessamos destacar, a partir das conclusões de Ana Cristina, a importância do aspecto político e revolucionário da produção e da teoria tradutória que os poetas concretistas exerceram no país. Toda análise da autora, que compara dois livros de poesias traduzidas no Brasil (*Poemas Traduzidos*, de Manuel Bandeira, e *Verso reverso controverso*, de Augusto de Campos), é baseada no questionamento do significado de “militância cultural”, no que concerne à prática da tradução; na escolha constante de ‘quem’, o ‘que’ e ‘como’ traduzir e sua relação direta com os problemas da tradução de poesia e, por fim, na tradução de determinados textos em um contexto social definido.

Sobre a militância presente na obra de Augusto de Campos, Ana Cristina diz que o autor expressa sua orientação ideológica na escolha que faz de poetas e de poemas: “é uma atitude bastante política, uma vez que expressa dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia nos termos ‘dominador/dominado’” (CÉSAR, 1988, p.141). Para a autora, Augusto sabe que está dentro de um contexto de luta ideológica, mesmo quando o debate não ultrapassa os limites dos círculos literários. O ápice dessa atitude revolucionária, segundo a visão da autora, está em “opor-se ao *stablishment* através da tradução e publicação de poetas que produziram poesia ‘revolucionária’, ou, pelo menos, poesia orientada para uma revolução da linguagem” (CÉSAR, 1988, p.141). Assim sendo, o tradutor tem consciência do impacto de sua tradução na cultura brasileira, por isso é enfático em suas preferências em traduzir determinados poetas, e isso “reflete sobre a sua prática em termos do efeito crítico *contemporâneo* que causará” (CÉSAR, 1988, p.142). Para Ana Cristina, Augusto de Campos “assume a postura de um professor que vai mostrar às crianças (de um país subdesenvolvido) o que devem ler e de que modo devem ler” (CÉSAR, 1988, p.143). Com essa afirmação de Ana Cristina podemos ver claramente que Augusto de Campos, e por extensão os seus pares Haroldo de Campos e Décio Pignatari, adota uma posição revolucionária neste primeiro momento de criação poética e tradutória, rompendo os paradigmas de produção literária e tradutória da época. Essa teoria foi praticada pelos poetas concretos e mantida por seus contemporâneos, que, influenciados por essa corrente tradutória, perseguiram uma orientação ideológica específica.

Em seu artigo, Ana Cristina define as principais características dos poetas a serem traduzidos por Augusto: 1) “irreverência temática”, como sexualidade explícita, erotismo, sátira social, violência, humor negro, ironia, elementos vulgares; 2) “‘tecnologia’ poética, ou artesanato formal rigoroso”, ou seja, obras que se destacam pelo cuidado com a linguagem, utilizando-se da densidade, da concisão e da precisão. “Para Augusto de Campos, numa poesia deverá haver sempre algo extremado, devendo a tradução reproduzir essa característica” (CÉSAR, 1988, p.144); 3) “Significado intencionalmente ‘obscuro’ ou ‘difícil’”, o que torna a poesia mais rica e, conseqüentemente, mais crítica; 4) “Um tipo de poesia mais intelectual, em oposição à de tipo emocional”, poesia que instiga, que assume posição crítica, “como se estivéssemos lutando com um problema matemático” (CÉSAR, 1988, p.145).

Para Ana Cristina, as escolhas de Augusto estão evidentemente ligadas ao legado do projeto concretista, que na década de 1950 “era um movimento cultural definido, com consciência política e um bom substrato teórico”. Nesse sentido, a autora diz que poderia até afirmar que as traduções foram, para ela, “a mais alta contribuição criativa dos poetas concretistas”. A autora enfatiza que esse gosto pela poesia como “discurso elaborado” em contrapartida à poesia “como expressão de ser” foi incentivado por um “contexto de intensa mudança política e social no Brasil”, ou seja, um país que estava se modernizando, o que significava trazer a poesia para um patamar de utilidade, visualmente comunicativa, ligada aos meios visuais (televisão, propaganda, jornal). Depois de todas essas reflexões, Ana Cristina conclui que, para ela, “a teoria concretista é mais interessante do que sua prática”, porém reforça, novamente, que as traduções realizadas por esses poetas “representam o ponto alto de todo o seu programa”, sendo a prática “muito mais vital do que toda a teoria”.

Nesse sentido, John Milton também aponta o papel que os poetas concretistas tiveram ao trazerem a obra de muitos poetas estrangeiros para a atenção do público leitor brasileiro. O autor cita o trabalho de Jorge Wanderley, em que este comenta a seriedade e o plano coerente do trabalho tradutológico dos poetas concretistas que como consequência fizeram com que a tradução literária no Brasil se tornasse

algo muito diferente da sempre desprezada, embora nem sempre desprezível tradução dominical, operada sem cerimônias e sem a visão fundamental: a de que na tradução tudo está [...]. Com esta mudança de eixo, o grupo instaura, ademais, no panorama brasileiro uma visão de que a tradução passe a ser considerada como chave para o literário e suas relações com o que nos cerca (WANDERLEY, 1983, p.158 *apud* MILTON, 1993, p.168).

Sobre a relação entre teoria e prática do fazer tradutório concretista, Jorge Wanderley (1983, p.157) expressou que, em seu entendimento, às vezes a prática se fez menos radical do que sua teoria. Não nos cabe neste estudo avaliar a correspondência entre teoria e prática da atividade tradutória dos poetas concretistas, porém, podemos afirmar que historicamente e ideologicamente essa prática tradutória foi revolucionária no Brasil, instaurou novos procedimentos tradutórios, trouxe novos questionamentos e perspectivas. Até mesmo nas universidades ela estabeleceu uma importante influência tornando o meio intelectual de certa forma menos conservador na prática tradutória. Sendo um marco para a teoria da tradução em nosso país, operou como influência tanto de aceitação como de negação para suas gerações posteriores, principalmente para os poetas-tradutores, influenciados pela geração *beat*, que iniciaram sua produção literária e tradutória na década de 1980.

Nessa perspectiva, daremos destaque para a importância da teoria tradutória concebida pelos irmãos Campos no Brasil, pois esta foi umas das principais influências do poeta Paulo Leminski e funcionou como movimento tradutório que impulsionou a crítica da tradução como resistência à manipulação de poder e criticou a função da tradução como veículo de aculturação no país. Como afirmou Aseff, com os irmãos Campos “a escolha tradutória foi vista como o fruto de uma ‘militância’ em prol de um projeto estético para o presente” (ASEFF, 2012, p.169). A escolha “do que traduzir” e “como traduzir” começou a ser vista como “forma de intervenção e de poder exercida pelo tradutor” e, portanto, como forma de resistência e de abertura da liberdade artística e literária. Como o próprio Haroldo de Campos afirmou, para ele “a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra”, ela “supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação [...]. É um dispositivo de atuação e atualização da ‘poética sincrônica’”. Assim o poeta afirma que, por isso, pela tamanha importância da atividade tradutória ele só se propõe a traduzir aquilo que para ele “releva em termos de um projeto de militância cultural” (CAMPOS; PAZ, 1994, p.184-185).

Devemos destacar, assim como afirmou Michael Oustinoff (2011, p.69), que a tradução-texto não surge *ex nihilo*. Ela pressupõe a presença de um tradutor, determinado por três fatores: sua “posição tradutória”, ou seja, a maneira com que ele concebe o que é a atividade de tradução; seu “projeto de tradução”, que estabelecerá a maneira como ele traduz; e finalmente, o “horizonte do tradutor”. Oustinoff retoma Antoine Berman para enfatizar o significado do “horizonte do tradutor” nesse contexto, que, segundo o estudioso, pode ser definido “como o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” (BERMAN, 1985, p.79).

Neste sentido, retomando Pereira (2004, p.1), para a teoria da “transcrição” o ato tradutório não se destina apenas a conhecer o conteúdo do texto original, mas deve funcionar como “uma verdadeira transformação do texto traduzido em relação ao original”, tendo sempre como parâmetro uma leitura crítica, sem pensar apenas no conteúdo, mas também nas estruturas estéticas da obra, ou seja, “aquilo que a caracteriza como arte”. O estudioso completa dizendo que “manter ou mudar estruturas e significados são contingências, deflagradas pelo propósito maior de recriar, numa outra língua, a força da informação estética do original”.

Em seus trabalhos e artigos o próprio Haroldo de Campos procurou explicitar as principais características e convicções do horizonte tradutório da tradução criativa, incentivada e colocada em prática pelos poetas que lançaram, juntamente com ele, o movimento concretista no Brasil. Em trabalho anterior²⁰, realizamos um panorama das principais características e dos pensamentos fundadores do trabalho tradutório dos poetas concretistas, principalmente focado no texto que é considerado fundante dessas ideias: o artigo de Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, publicado em 1963. Segundo Moreno (2001, p.95), este é o artigo considerado desencadeador de toda a reflexão haroldiana, em que o autor retoma a teoria que já vinha sendo defendida nos artigos antecedentes e também funciona como referência ao que seria desenvolvido por ele e seus colegas no futuro. Destacando resumidamente essa discussão feita por Haroldo, sendo que o poeta parte da premissa da “intraduzibilidade” da tradução e indica como única forma de rompimento dessa barreira a tradução como “recriação”, na qual se enfatiza os aspectos “materiais” do signo, nas palavras do próprio Haroldo:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 2010, p.35).

Diante disso, Haroldo indica o poeta e tradutor Ezra Pound²¹ como grande inspirador da tradução criativa: “Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida,

²⁰ PEREIRA (2016, p. 31-35).

²¹ No século XX, o poeta Ezra Pound (1885-1972), que é considerado um dos autores mais influentes do modernismo, foi responsável por instaurar um significado literário à tradução de poesia. Em trabalho anterior PEREIRA (2016, p. 28-31), apresentamos um panorama das principais características do *make it new* poundiano. Um estudo atual e detido nos aspectos da abordagem poundiana de tradução poética pode ser encontrado no artigo: NETO, A. C. de F. O “padrão” poundiano. **TradTerm**, São Paulo, v.28, dez. 2016, p. 364-380.

Ezra Pound, que desenvolveu toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como recriação” (CAMPOS, 2010, p.35). O livro de Pound que serviu como principal modelo para os ideais concretistas de recriação foi o *Abc of Reading* (1934). Nele estão registradas as principais ideias vanguardistas do poeta tradutor, além de uma mini-antologia com poemas traduzidos, de Homero a Jules Laforgue. Este livro operou como uma bíblia para muitos literatos do século XX, foi traduzido na França em 1966 e teve sua primeira edição lançada no Brasil em 1970, pela editora Cultrix, com organização e tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. Em prefácio, Augusto de Campos diz que Pound apresenta no livro “uma noção dinâmica de poesia: [...], que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto e é capaz de fornecer, ‘nutrimento de impulso’ a novas descobertas e expansões” (CAMPOS, 2013 [1970], p.12-13). Augusto lembra o comentário do irmão Haroldo sobre a obra poundiana, registrado no livro *A Arte no Horizonte do Provável*, em que Haroldo vê o *ABC da literatura* como “o exemplo mais característico de uma poética sincrônica”, pensando na sincronia, pela perspectiva de Roman Jakobson, ou seja, “a descrição não apenas da produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (CAMPOS, 2013 [1970], p.13). Augusto finaliza sinalizando um dos objetivos da obra que constitui como denúncia dos sistemas utilizados no ensino formal e acadêmico de poesia e também à crítica literária; para Augusto “O método ideogrâmico de Ezra Pound põe a nu, por comparação, a pseudosseriedade, a timidez autocomplacente e a carência de senso criativo ainda hoje dominantes no âmbito universitário. E incita à urgente revisão de tais sistemas” (CAMPOS, 2013 [1970], p.14-15).

Em 1997, Haroldo de Campos publica o artigo “Tradição, Transcrição, Transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico”, escrito originalmente em inglês, que teve tradução de Stella Tagnin na edição da revista *Tradterm*, em 1997²². Este artigo foi resultado de uma versão mais sucinta do texto “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1980²³, em que Haroldo de Campos reitera de forma muito clara os principais parâmetros e a essência do que podemos entender como “transcrição”. Nesse texto Haroldo afirma que esse grupo de poetas concretistas, do qual ele fez parte, “sustentava uma proposta de vanguarda radical no plano da linguagem, na tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideogrâmica, e não deixaram de lado a preocupação com a tradição,

²² Cf. CAMPOS, H. Tradition, Translation, Transculturation: The Ex-Centric’s Viewpoint. In: **Tradterm**. n° 4. 2º sem, 1997, p.11-18.

²³ Cf. CAMPOS, H. Da Razão Antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

com a revisão polêmica da tradição, de um ângulo crítico e criativo” (CAMPOS, 2013 [1997], p.203). Sendo assim, Haroldo de Campos (2013 [1997], p.203) conclui que é um fato muito coerente esse mesmo grupo de poetas terem feito da “tradução criativa” (“transcrição”, “transculturação”) uma prática constante, inspirando-se no *make it new* de Ezra Pound, nas teorias de Roman Jakobson e em Walter Benjamin. Em suas próprias palavras:

Trata-se, como se vê, de um amplo processo de “devoração” crítica da poesia universal, cujo propósito tem sido instaurar uma tradição de invenção e criar, assim, um tesouro de “formas significantes” para o estímulo criativo das novas gerações. A tradução, desse ponto de vista, é uma forma ativa de pedagogia. Sobretudo quando se traduz exatamente aquilo que é dado por intraduzível: “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima) (CAMPOS, 2013 [1997], p.204).

É interessante lembrar que os irmãos Campos incorporaram o “paideuma” de Pound no contexto brasileiro, modificando aquilo que o contexto do país demandava e suportava. Como indicou Santos (2010, p.158), faz-se necessário perceber o deslocamento de lugar: “o do discípulo que, tendo aprendido a lição do mestre, faz-se agora ele próprio mestre”, na percepção de articulação ideal para pensar os irmãos Campos partindo do lugar de “protagonistas da vanguarda a ícones da tradição (de vanguarda) brasileira”. Sobre este deslocamento de centro, o próprio Haroldo declarou, em entrevista à revista Cult:

É claro que eu tenho uma influência muito definida, nesse particular, do Pound. Mas há também diferenças, algumas vezes até bastante grandes. [...] Pound nunca compreendeu o barroco. [...] O barroco é algo fundamental para mim, com suas várias literaturas, Sor Juana Inés de La Cruz, Gregório de Matos e a herança hispanoamericana. Eu tenho outras leituras de interesse que Pound não teve. A poesia hebraica, por exemplo, que estudei por seis anos. Também entrei por uma vanguarda alemã que nunca interessou especificamente ao Pound. Ele tinha as preferências dele, os provençais, Dante, aquela linha de língua inglesa que está no *ABC da literatura*, os gregos e latinos, sobretudo Catulo e Horácio, Propércio e a linha coloquial, irônica, do simbolismo francês. Esse é o grande contorno. Não apreciava Petrarca, não apreciava Virgílio, apreciava Ovídio. Embora, nesse particular me considere um aluno desse paideuma poundiano, eu me interessei por poesia russa, que não esteve no endereço de Pound. Então eu posso dizer que tenho um paideuma meu, instigado, inspirado na idéia de paideuma que Pound veicula... (CAMPOS, 1998, p. 20-21).

Neste breve resumo da construção tradutória dos poetas concretistas enfatizamos principalmente o momento inicial, marcado pelas produções de traduções e artigos publicados no final da década de 1950 e início da década de 1960. Neste primeiro momento esses poetas apresentaram uma forma de tradução baseada no processo de “recriação”, mantendo uma postura crítica diante do cânone literário por eles evidenciado. Como apontado por Santana-Dezmann e Milton (2016, p.2), essa primeira fase foi consolidada na publicação de artigos ao

longo da década de 1960 e início de 1970, em que os irmãos Campos aprofundam a concepção de tradução como “recriação” e passam a denominá-la como “transcrição”. Depois, essa percepção da poética tradutória fica mais aguçada e eles passam a apresentar o ato tradutório como forma de “transgressão”, aguçando essa problemática durante os trabalhos realizados nos anos de 1980 e 1990.

Como constatou Vieira (no prelo), no artigo “Haroldo de Campos traduz Horácio: a transcrição em três cliques”, a “transcrição, em Haroldo, alarga-se, englobando práticas, por vezes distintas, levadas a cabo no decorrer da vida literária do poeta”. Vieira lembra que além de apontar uma importante assimilação do *make it new* poudiano, há na prática tradutória de Haroldo “a ascendência das ideias de Walter Benjamin e de outros pensadores da tradução (Derrida, Meschonnic, Berman) que propendem a uma vertente cultora do significante que tem se chamado de literalizante”. Nesse sentido, Vieira (2006, p.82) destaca que um dos elementos mais produtivos do exercício tradutório de Haroldo é “sistematizar os procedimentos de abordagem de um texto a ser traduzido” e conclui que na obra do poeta “é como se fosse necessário um método de tradução para cada original, levando em consideração suas particularidades lingüísticas e estilísticas”.

Nesse viés, Haroldo relembra que seu projeto tradutório implicou um grupo de termos neológicos específicos: “recriação, transcrição, reimaginação (caso da poesia clássica chinesa), transparadisação ou transluminação (*Seis Cantos do Paradiso de Dante*) e transluciferação mefistofáustica (*Cenas Finais do Segundo Fausto de Goethe*)” (CAMPOS; PAZ, 1994, p. 184-185). Para ele todos esses termos, retomando novamente a importância de militância cultural, desempenhou um papel polemizante, ou seja, uma forma de “polemizar com a ideia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel ou servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original” (CAMPOS; PAZ, 1994, p. 184-185).

Evidenciamos, portanto, as principais características dos pensares poéticos-tradutórios dos poetas concretistas e as diversas terminologias estabelecidas por eles no decorrer da formulação de suas teorias tradutórias, para, assim, contextualizarmos a importância desses ideais tradutórios na formação tradutória literária no Brasil. Até aqui verificamos que os parâmetros tradutórios foram fortemente alterados depois que os irmãos Campos incorporaram essa vertente no país. Como bem resumiu Moriconi:

Foi dessa intervenção [concretista] que o espaço pós-modernista herdou a importância hoje assumida no Brasil pela tradução como forma de exercício poético. A tradução de poesia foi tirada do remanso modernista e transformada em modo privilegiado de manifestação crítico-programática. Traduzir passou a ser encarado como atividade propedêutica praticamente compulsória para quem pretende aventurar-se pela criação poética. Nessa

perspectiva, o ato da tradução é vivenciado como pesquisa e confronto de diferentes modelos de linguagem, estrangeiros e brasileiros, capazes de mutuamente fertilizarem-se (MORICONI, 1997, p. 304).

Sobre esse caráter inovador impresso na produção tradutória dos poetas concretistas, Susana Kampff Lages reitera:

A tradução ocupa lugar de destaque no projeto concretista [...] o movimento da poesia concreta surge e se afirma como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional como é praticada pelos poetas da geração de 1945 (exceção feita a João Cabral de Melo Neto), [...] a figura e a atividade do tradutor mostram-se exemplares [...] o tradutor encontra-se sempre numa situação de posterioridade em relação ao original. Para realizar sua tarefa de reconstrução textual, ele deve superar de alguma forma essa posição de secundariedade e afirmar-se como autor de um novo texto, o texto traduzido. Uma tentativa de superação dessa ordem apresenta-se no trabalho de Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari, e mais recentemente, de Nelson Ascher, como tradutores. Suas *transcrições*, multiplicam-se em *triduições*, *transluciferações*, *transfingimentos*, *transficcionalizações*, *transpoetizações*, *intraduições*, *transfusões*, *transmutações*, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução (LAGES, 2002, p.90-92).

Isto posto, é notório que os estudos e o interesse pela Teoria da Tradução no Brasil, principalmente como teor literário, não podem ser desvinculados da intervenção dos poetas do concretismo. Fato este que contribuiu para o surgimento de trabalhos acadêmicos voltados para os Estudos da Tradução e que vêm consolidando uma abordagem e um resgate histórico da prática tradutória no país. No mapeamento realizado por Aseff (2012, p.77-78), dos 145 poetas-tradutores selecionados pela estudiosa, Augusto de Campos está na primeira posição como o poeta-tradutor que mais publicou tradução de poesia em um período de 50 anos (1960-2009). Ele é responsável por 31 traduções poéticas e foi o poeta que mais manteve sua produtividade ao longo das décadas destacadas. Em seguida está Haroldo de Campos, com 20 publicações, e José Paulo Paes, com 16. Segundo a autora, essas três primeiras posições comprovam “a centralidade que a tradução ocupou no projeto concretista”. Portanto, o seu resgate se torna extremamente significativo para o nosso estudo, pois pretendemos colaborar para a divulgação da importância histórica do legado tradutório e literário da geração concretista no Brasil, a partir de sua repercussão na geração posterior, neste caso específico, na produção tradutória do poeta Paulo Leminski.

1.3 O ideal criativo e tradutório de Paulo Leminski

Para entender a forma como Paulo Leminski pensava e formulava suas traduções é muito significativo destacar suas referências poéticas, também como demarcar o contexto em

que o poeta iniciou seus trabalhos poéticos e tradutórios. Em diversos artigos, cartas e poemas Leminski explicitou suas influências poéticas e tradutórias, das quais os irmãos Campos aparecem como protagonistas, e também comentou muito do contexto político e social e seus desdobramentos para o ambiente literário. No texto “Duas Ditaduras”, publicado na década de 80, na primeira edição de *Anseios Crípticos (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias* (1986), o poeta comenta os dois principais momentos políticos e econômicos que marcaram a produção literária de sua geração: a “ditadura político militar” e depois a “ditadura econômica”, segundo ele marcada pelo crescimento da inflação. Em dado momento no texto, Leminski revela o nome de diversos intelectuais anteriores à sua geração e demonstra sua admiração por eles:

No período compreendido entre a Constituição de 46, a mais liberal que já tivemos, e o golpe de 64, cresceu e produziu uma das gerações mais brilhantes que o Brasil já conheceu. Uma geração que se honra de nomes como: Glauber Rocha, Darci Ribeiro, Celso Furtado, os irmãos Campos, Décio Pignatari, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Anísio, Lígia Clark, Ferreira Gullar, Nelson Pereira dos Santos, Tom Jobim, Zé Celso, Hélio Oiticica, Mário Faustino, Reynaldo Jardim, [...]. Essa é a geração que está no poder cultural [...]. De uma forma ou de outra, todos eles tiveram seu trabalho afetado pelo golpe de 64, agravado em 68, quando todo um projeto geracional de um Brasil moderno, mais justo e mais emocionante de viver, foi bloqueado pelo que o país tinha de mais reacionário e obscurantista, as forças feudalistas, armadas de satélites artificiais e tanques de guerra [...]. A geração que sai nos começos de 70 encontra um deserto diante de si (LEMINSKI, 2012 [1986], p.153-154).

É interessante perceber como Leminski pensava a influência dos momentos históricos na produção artística e literária, principalmente naqueles que afetaram toda a sua geração, marcada pelo golpe de 64 e depois pelos seus desdobramentos.

Sobre os referenciais e influências, tanto no Brasil quanto no exterior, daqueles autores, poetas e artistas pelos quais Leminski se interessava, tanto como leitor como tradutor, a poeta Alice Ruiz, que foi sua companheira por mais de 20 anos e com quem Leminski teve três filhos, comenta alguns deles, no prefácio do livro póstumo *Metaformose*:

Éramos muito solitários na Curitiba dos anos 70 e 80, no entanto nossa casa da Cruz do Pilarzinho era super-povoada. Conosco viviam Descartes, assombrando o *Catatau*, que lá do seu jeito era assombrado por James Joyce, Lewis Carrol, Ezra Pound. Passavam por lá também os velhos mestres do hai-kai: Bashô, Buson, Shiki, Issa e Chyio-ni [...]. Muitas vezes tivemos para o jantar a presença de Maiakovski, François Villon, Oswald de Andrade, Drumond, Camões, Emily Dickinson, enquanto para o almoço chegavam inopinadamente Trotski, Gandhi, Confúcio. Claro que os vivos também vinham, embora não saibam disso, por isso deixemos assim (RUIZ, 1994, p.7).

Nesse depoimento feito por Alice Ruiz, podemos ver indícios de coincidências entre os referenciais dos poetas concretos, principalmente dos irmãos Campos, com destaque ao próprio nome do poeta e tradutor Ezra Pound. Na verdade, esses indícios não são uma coincidência, mas uma referência da relação que Leminski travou com os irmãos Campos desde o início de sua produção literária. Essa relação próxima e a sua vinculação aos ideais que eram divulgados pelos poetas concretistas, tanto na produção literária como tradutória, foi explicitada pelo próprio Leminski diversas vezes, em textos, poemas, cartas e entrevistas para veículos de imprensa.

Em entrevista concedida a Aramis Millarch, em 11 de outubro de 1982, Leminski comenta que tomou conhecimento dos concretos entre os anos de 1962/1963, pelo jornal *Correio do Povo*, e logo percebeu que se tratava de algo novo, em suas palavras: “aquilo de repente chamou atenção [...] eles me fascinaram, de repente tinha uns caras botando pra quebrar, fazendo poesia, me interessava saber o que eles estavam aprontando” (LEMINSKI, 1982). O poeta relata sua ida ao 1º Congresso Brasileiro de Poesia de Vanguarda, em 1963, realizado em Belo Horizonte, onde encontrou com os irmãos Campos pela primeira vez. Na época, Leminski cursava Direito na Universidade Federal do Paraná e seu amigo Luís Felipe Ribeiro, então presidente do Diretório Acadêmico, enviou-o como representante para este Congresso. Sobre esse episódio Leminski relembra: “foi a primeira missão na minha vida, eu tinha 18 anos, eu fui em uma expedição poética” (LEMINSKI, 1982).

Segundo Novaes (2003, p.124), esse encontro foi crucial em sua formação literária. A tríade do movimento literário concreto (Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari) atingia naquela época sua maturidade e “foram durante anos os ‘mestres’, os ‘gurus’, os ‘patriarcas’” de Leminski, que “os conheceu em um momento cultural e político decisivo”. Carlos Ávila no artigo “‘Flashes’ de uma trajetória” comenta os detalhes desse evento, a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”:

o encontro reuniu algumas das melhores cabeças pensantes do Brasil naquele momento, incluindo aí, poetas, críticos e tradutores [...] pressentindo já as ‘sombras’ autoritárias que viriam se abater sobre o país com o golpe militar de 64, os intelectuais [...] se reuniram com uma perspectiva utópica: formar uma frente que congregasse diferentes grupos e tendências compromissados com a ‘criação de uma linguagem nova e de autenticidade brasileira para a nossa poesia’, mas sem abdicar da preocupação comum de atribuir-lhe função participante no contexto da realidade nacional (ÁVILA, 1989, p.101).

O evento produziu um comunicado com as conclusões retiradas da reunião do evento, que “propunha um ‘jogo sério’ formal e conteudisticamente”²⁴, e foi assinado pelos participantes, entres eles Augusto e Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Décio Pignatari e o então jovem e desconhecido poeta paranaense Paulo Leminski. Ávila relembra o depoimento de Haroldo de Campos no prefácio de *Caprichos & Relaxos*, em que conta este encontro com o jovem Leminski:

Foi em 1963, na ‘Semana Nacional de Poesia de Vanguarda’, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, 18 ou 19 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoka, escandindo versos homéricos, como se fosse discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso (CAMPOS, 1983, p.95).

Nessa época Leminski fundou informalmente, tendo como sede sua própria casa em Curitiba, o “Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba”, do qual Carlos Alberto Sanches se faria membro na primeira hora. O relato sobre suas experiências foi registrado na biografia *O Bandido que sabia de Latim*, escrita por Toninho Vaz:

Traduzimos John Donne, Mallarmé, Robert Browning, Poe e todos os malditos ‘noirs’ com os quais o Paulo se identificava. Mergulhamos a fundo na tradução/transcrição, essa aventura mágica que é a passagem de um código para outro. Não se falava em outra coisa... (VAZ, 2001, p.77).

Leminski, em entrevista a Régis Bonvinino, publicada no GAM (Jornal Mensal de Artes), em 1976, comenta mais uma vez esse acontecimento de sua vida, que foi o encontro com os poetas concretos, e indica a fissura que irá realizar mais tarde com os ideais concretistas, como apropriação de sua própria característica formal de poeta e tradutor, que seria a preocupação pelo grande público e por isso a utilização de uma linguagem mais informal do que a utilizada pelos seus “mestres”:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos e neo-concretos já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero. A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei (LEMINSKI; BONVICINO, 2009 [1976], p. 208-209).

²⁴ O comunicado em questão pode ser lido na íntegra no Apêndice do livro de Affonso Ávila, *O Poeta e a Consciência Crítica*, de 1978.

Sobre essa sua característica específica de pensar a linguagem fora dos parâmetros estritamente eruditos, como eram os trabalhos realizados pelos poetas concretistas, Leminski deixou alguns registros em cartas que trocou com o amigo Régis Bonvicino, as quais foram publicadas em fac-símile em 1999. Seguindo a numeração da organização realizada pelo próprio Régis Bonvicino, podemos ver, na carta 42, como Leminski pensava sua poesia para todos os públicos, longe de pressupostos elitistas ou acadêmicos que predominavam, segundo ele, na produção dos poetas concretistas: “Quero fazer poesia que todos entendam. q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestald ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paranomásticos...” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.111). Mais adiante, o poeta revela o que pensava sobre a poesia concretista segundo seus ideais de público-alvo: “os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.112); e então, se coloca opostamente a essa concepção ao dizer que está interessado em atingir um maior público: “estou interessado agora em estruturar conteúdos. só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o q interesse a vários, a muitos. [...] adquirir a prática (saudável, a meu ver) de submeter as coisas q faço a maior nº de pessoas possível. repertórios vários. feed-backs. respostas das bases (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.113).

Na biografia escrita por Toninho Vaz, o biógrafo lembra que Leminski discursava para os mais jovens, animando-os a criar poesias novas, segundo essa sua equação de que o poeta deve falar para o público em geral e conseguir atingir o máximo de pessoas possíveis, de diversas classes, gêneros e tipos. Isso fica explícito em mais uma de suas declarações, relembra por Vaz: “Temos que fazer John Cage e Joyce chegar às massas. Elas também precisam desses conceitos para viver melhor. Não traz a felicidade, mas ajuda a entender o mundo. Daqui a algum tempo alguém vai programar Cage como música de elevador. Isto é evolução” (VAZ, 2001, p.163).

Nessa perspectiva, é interessante assinalar como Leminski, em suas declarações, fez questão sempre de delimitar sua posição de poeta e tradutor fora do sentido acadêmico, formal ou universitário. Em uma palestra no Rio de Janeiro, em evento organizado pela Funarte, em 1987, um curso livre sobre os *Sentidos da paixão*, que depois foi organizado em forma de livro pela *Companhia das Letras* (1987), Leminski falou sobre a paixão da linguagem refletida em sua forma mais pura: a poesia. Logo no início, o poeta esclarece esse seu lugar na teoria literária e na produção poética:

Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco outro, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão (LEMINSKI, 2009 [1987], p. 323).

No artigo “Literatura e classes sociais”, publicado na revista *Polo Cultural*, de 11 de maio de 1978, Leminski retoma mais uma vez seu interesse pela poesia que alcance o povo, de linguagem fácil e se diz novamente um “não-acadêmico”:

Para mim tanto a universidade quanto uma academia de letras não têm nada a ver. Eu não me movo neste universo. A poesia que faço é para ser publicada em jornal, na minha coluna e comprada na banca, [...] publicar em jornal leva a gente a ficar mais gente, mais em estado de massa. Hoje eu quero carne crua servida de pé no balcão. Carne humana, de preferência (LEMINSKI, 1989, p.23).

Em trabalho anterior²⁵ apontamos muitas declarações de Leminski sobre a teoria da poesia concreta e o seu trabalho tradutório pautado na tradução como criação. Citamos algumas cartas que o poeta enviou a Régis Bonvicino, nas quais remete a Pound e aos irmãos Campos como referenciais da criação do “novo” a partir da “revisão da antiguidade”: “bashô disse: ‘não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram./ eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.111).

Apontamos também o trabalho de Santana, *Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução*, que discute essa questão referente às influências de Leminski:

Leminski equilibrou a influência da radicalidade e do rigor presente no ideal tradutório do grupo *Noigandres* e os mesclou com suas próprias características literárias, com seus influxos de paixão, de liberdade, de prazer, valores estes que sempre parecem tê-lo aproximado mais de um número maior de leitores (SANTANA, 2002, p.165).

Essa nos parece ser a maior característica diferencial do poeta curitibano: “a preocupação em se comunicar com o grande público, o que não era uma preocupação dos poetas concretistas” (PEREIRA, 2016, p.42). Santana conclui dizendo que Leminski conseguiu criar seu próprio paideuma paralelo àquele dos irmãos Campos, sempre conectado ao que o grande público esperava:

A influência do Noigandres se processou sem que Leminski se deixasse orientar apenas por um rigor fiel ao paideuma. Leminski queria o paideuma e também falar e ter repertório para um público maior e menos culto, que no

²⁵ PEREIRA (2016, p.35-48).

final das contas não queria saber de *paideuma*. [...] Ao aceitar as encomendas de tradução para a *Brasiliense*, Leminski estava se submetendo voluntariamente a fatores aos quais os *Noigandres* nunca se dobraram (SANTANA, 2002, p.165).

Leminski estabeleceu uma espécie de “*paideuma*” próprio com suas traduções. Ele definiu o que gostaria de traduzir seguindo seus próprios interesses, selecionando textos que de alguma forma compõem as leituras inspiradoras de sua própria obra poética, como lembra Melo:

Com o conjunto de traduções que publicou, almejou criar para si uma retaguarda, incluindo em nossa cultura, à sua maneira, alguns livros que, ligados a seu nome e à sua palavra, pudessem constituir alguma espécie de cenário para a sua produção pessoal. Um pouco ao estilo do *paideuma* de Ezra Pound, mas voltado especificamente à formação de um leitor de sua obra – porém, como é possível se identificar com os autores indicados por Pound sem se interessar pela produção pessoal do norte-americano, pode-se também admirar tal conjunto de traduções apenas e tão-somente como um conjunto de traduções realizadas por um poeta (MELO, 1998, p.1).

Como lembrou Novaes (2003, p.103), com o contato direto estabelecido junto aos poetas concretistas Leminski teve a oportunidade de travar conhecimento da obra de Mallarmé e Ezra Pound, encontrar pessoalmente com intelectuais brasileiros como Bóris Schneiderman, Affonso Romano de Sant’anna e Affonso Ávila, entre outros. Dessa forma, soube somar esses aprendizados e transformá-los em seu próprio estilo tradutório, como destacou a autora (2003, p.133), com os concretistas Leminski desenvolveu: “a materialidade da linguagem, a possibilidade de manipulação da palavra, sua mobilidade como possibilidade de criação”.

Nessa mesma linha, Reynaldo Damazio (2004, p.314) pontuou a influência do ideário tradutório dos poetas concretos no trabalho tradutório de Leminski, que é um fato indiscutível, mas que não representa apenas uma simples continuidade. Para ele

Leminski não se preocupou em seguir o receituário do *paideuma*, mas ao contrário, perseguiu autores e obras que tinham alguma proximidade com a experiência literária pessoal, ainda que sob os preceitos e paradigmas lançados pelo movimento concretista. Os procedimentos transcriativos e os critérios que norteiam as escolhas estão muito próximos, mas Leminski disparou em outras direções, seguindo a trilha de suas inquietações, embora preocupado com a divulgação de obras relevantes para uma tradição inventiva (DAMAZIO, 2004, p.314).

Muito de seus próprios ideais sobre a tradução e o ato tradutório foram registrados em artigos de crítica literária que Leminski escreveu para revistas e jornais e também como prefácio e posfácio de suas traduções, em sua maioria escritos no decorrer da década de 1980. Muitos desses textos foram compilados em livros, que tiveram diversas edições, o primeiro

foi publicado em 1986, com segunda edição em 2001, e teve como título *Anseios crípticos (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Depois, postumamente, em 1997, esses textos tiveram nova edição com acréscimo de textos inéditos, em volume organizado por Alice Ruiz e Aurea Leminski, com título *Ensaio e Anseios crípticos*. Recentemente este livro foi relançado, em 2011, pela editora da Unicamp, e teve sua segunda edição ampliada, publicada em 2012, com novos textos. Assim, para reunirmos e entendermos melhor os ideais tradutórios do poeta, vamos nos debruçar sobre esses textos e retirar daí algumas pistas conclusivas sobre o projeto tradutório leminskiano.

No texto “Taiyo to tetsu: Entre o gesto e o texto” (1985), posfácio de sua tradução de *Sol e aço* (1985), do autor japonês Yukio Mishima, Leminski discute sobre a dificuldade em traduzir ou até mesmo compreender uma língua oriental, muito distante em questão de forma e significado de nossas línguas românicas ocidentais. Ele lembra que “palavras como ‘problema’, ‘ironia’, ‘lógica’, ‘natureza’, [...] para nós tão óbvias e indispensáveis para pensar o mundo e a vida, são conceitos greco-latinos, ocidentais, mediterrâneos, e podem não ter equivalentes em outros sistemas linguístico-culturais” (LEMINSKI, 2012 [1985], p.237).

Sobre o trabalho com a linguagem e a importância de cada palavra inserida em seu próprio idioma, dentro de suas próprias regras, e a dificuldade que essa característica traz ao tradutor, Leminski afirma:

Qual nossa possibilidade, por exemplo, de tradução do conceito sânscrito-hindu de “karma”? Em hebraico antigo, havia uma forma verbal que representava, ao mesmo tempo, o pretérito e o futuro. Ainda em hebraico, a mesma palavra “dabar” designa “palavra” e “coisa”: como vivenciar um mundo em que “palavra” e “coisa” se dizem com a mesma palavra (ou a mesma coisa?). E que dizer das línguas, como o chinês, ou o tupi, onde não existe o verbo “ser”? O único esperanto, senhores, é a tecnologia industrial. Toda tradução, de certa forma, uma impossibilidade, é sempre uma agressão, um ato de violência, uma brutalidade: toda a mensagem deveria ser deixada em paz no idioma em que foi concebida (LEMINSKI, 2012 [1986], p.237).

Dessa forma, o autor-tradutor reconhece a impossibilidade da tradução enraizada na palavra, porém mesmo tendo a consciência de que o ato tradutório opera a partir de uma difícil transformação, que pode ser relacionada até mesmo a um “ato de violência”, ela também pode ser digerida de certa forma que ultrapasse a fronteira do impossível e passe a ser criativa. Nas cartas a Bonvicino ele externa seu trabalho e gosto pela tradução ao dizer: “aqui traduzo muito/ poemas longamente mirados, tocados, curtidos/ tudo gente do passado remoto/ em momentos/ surpreendidos em flagrante de modernidade” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.74). Novamente a afirmação de “dar vida ao passado”, que pode ser “surpreendido em

flagrante de modernidade” por funcionar muito bem, ao contrário do que se imaginava, em outra língua, outra cultura, outro contexto.

Leminski também comenta esta dificuldade ou impossibilidade tradutória no texto “Lennon Rindo” (1984), posfácio de sua tradução dos dois livros de contos do beatle John Lennon, *Lennon On His Own Write* (1964) e *A Spaniard In The Works* (1965), traduzido como *Um Atrapalho no Trabalho* (1985). Na seção 5 desse texto, Leminski inicia com uma epígrafe de George Steiner, em que o autor cita o linguista I. A. Richards, que observou, sobre a tentativa de traduzir um conceito filosófico chinês para o inglês, que nessa situação os tradutores estariam na “presença do tipo mais complexo de evento até agora ocorrido na história do universo”. Leminski transfere essa situação para a tradução de um texto repleto de especificidades linguísticas, como o de John Lennon, que ele denominou como “caso-limite” e afirma que nestes casos o tradutor é forçado a empregar uma modalidade particular de tradução, ou seja, a “co-criação” ou “trans-criação”, em suas palavras “como diria Haroldo de Campos”. Leminski então explica e reforça essa situação:

Nesses casos, uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições. Para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, precisa descreir e reproduzir os efeitos materiais, gerando análogos, universos sógnicos instavelmente paralelos, ora secantes, ora tangentes, à figura original. O que as línguas têm de mais próprio é intraduzível, como a poesia, é a poesia dos povos, suas expressões idiomáticas, aquelas que ou você entende no original, ou adeus. Poesia, afinal, não tem sinônimo. Traduções criativas, re-criações, são as mais idôneas (e enriquecedoras) quando devidamente acompanhadas de cotejos entre o texto de origem e o texto de chegada (LEMINSKI, 2012 [1986], p.248).

Novamente, sobre a problemática do sentido em contraposição aos efeitos materiais em tradução poética, em outro texto, posfácio de sua tradução de Lawrence Ferlinghetti, *Endless life*, intitulado “Ferlinguete-se” (1984), Leminski utiliza um exemplo para demonstrar os compromissos do tradutor diante de um texto poético, que o obriga em alguns momentos ter de escolher entre o som e o significado. Leminski cita o verso de Ferlinghetti, “Her breasts were breathless” e diz que teria feito melhor se tivesse traduzido esse verso por “Seus foles sem fôlego”, e reitera: “isso, é claro, se eu não tivesse certos compromissos e responsabilidade de sentido que nunca nos deixam, a nós, tradutores, fazer o que queremos, em matéria de música” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.264).

Em seguida, o poeta desafia quem pensa que traduzir poesia “beat” seja apenas “verter ‘sentidos’”, pois para ele não há essa possibilidade, e o tradutor só consegue realizar a tradução desses poemas por meio da “trans-criação”, pois “traduzir não é deixar mais barato, nenhum original merece ser passado para um repertório mais baixo, cultura é *subir crescendo*,

para o mais rico, o mais raro, o mais forte, o mais radioativo, ‘para que luza sobre todos os que estão na casa’” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.264).

Neste texto, mais uma vez, Leminski contrapõe a poesia norte-americana “beat” e a poesia concreta, porém, em contrapeso, para ele, ambas funcionaram como “vanguardas” em seus contextos de produção diversos. Leminski define a poesia “beat” como “recital, o poema para ser falado” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.267), já a poesia concreta brasileira como resultado de um trabalho intelectual “com alta ênfase na racionalidade, nas fronteiras entre a arte e a ciência” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.267), que produziu uma “re-flexão sobre si mesma”. Nesse sentido, em uma mesma época, no final da década de 1950 e início de 1960, a poesia norte-americana buscava o que a brasileira tinha de sobra “a oralidade” e a poesia brasileira, aquilo que a “civilização tecnológica norte-americana produzia de mais vivo”. Leminski afirma, que diante dessa dicotomia a poesia “beat”, para ele, é sim de ótima e primeira qualidade, diferente do que acreditavam os poetas concretistas. Novamente, diante dessas conclusões, podemos identificar como Leminski passeava por diversas vertentes e incluía tanto uma como a outra em seu próprio fazer poético e tradutório.

As traduções elaboradas por Leminski relacionam-se com a “perspectiva sincrônica” de atualização dos originais, sendo que, para ele, essa perspectiva seria uma das formas de ser “fiel” ao original. Nessa proposta o autor e o tradutor falam a mesma língua e sintonizam em um mesmo tempo, resgatando obras das prateleiras e levando-as ao leitor. Exatamente o que Leminski reforça em seu artigo “Trans/Paralelas” (1986) em que afirma que

traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo que, diz Peirce, é ‘qualquer coisa que possa ser entendida através de outros signos’, numa definição tautológica, bem ao gosto do neopositivismo (LEMINSKI, 2012 [1986], p.285).

Esse sentido amplo daquilo que Leminski entende por “tradução” culmina no ato da “trans-criação” e faz com que a “tradução” alcance o status de “criação”, produzindo novos originais, como ele mesmo conclui em seu texto:

Traduções. Mais literais, mais ‘espirituais’ (conforme o ‘espírito’, não a letra), a vida da cultura é um processo de traduções contínuas e constantes, em que traduções se transformam em novos originais, por sua vez, traduzidos, para repertórios mais altos ou mais baixos, vindo a constituir originais novos, e assim por diante (LEMINSKI, 2012 [1986], p.285).

No texto “Significado do Símbolo” [1986], Leminski fala da “tradução intersemiótica” e diferencia a tradução literária dos demais tipos de textos documentais ou não-literários. Nas palavras de Leminski:

O fenômeno da tradução do código de um sentido (ouvir, som etc.) para outro (ver, cor etc) é a sinestesia, uma operação intersemiótica (como a tradução de um idioma para outro ou de uma família de signos para outra família de signos). Toda tradução é icônica: reproduz partes de um original (o original traduzido, um Primeiro). Só informações documentais eventuais, nos idiomas naturais, são traduzíveis “ao pé da letra” (isto é, por contiguidade). [...] Poesia, numa mensagem, é o que se perde na tradução. Poesia é uma substância frágil demais (ou sólida demais) para ser transportada sem danos ou perdas irreparáveis (LEMINSKI, 2012 [1986], p.291).

Percebe-se, portanto, que o poeta retoma novamente a questão da “intraduzibilidade da poesia”, lembrando a frase de Robert Frost, que aparece também em seu poema “limites ao léu”, presente no livro póstumo *La vie en close* (1991): “POESIA: [...] ‘aquilo que se perde na tradução’ (Robert Frost)” (LEMINSKI, 2013, p.246). Aqui Leminski reforça a ideia de que toda transposição pode ser entendida como tradução, seja de um ícone ao outro em uma mesma língua ou de um idioma para outro idioma.

Novamente, sobre a influência dos irmãos Campos na obra literária e tradutória de Leminski, podemos dizer que ela é retomada pela ideia de vanguarda, focada na radicalidade do uso da linguagem. No ensaio “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, publicado pela primeira vez em *Ensaio e Anseios Crípticos* (1997), que está entre os seus textos escritos no final da década de 1980, aqueles reunidos por Alice Ruiz postumamente, o poeta indica duas radicalidades extremas entre dois intelectuais brasileiros: Paulo Freire, “que partiu diretamente para o problema de base da alfabetização das massas do terceiro mundo” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.339), e Haroldo de Campos, “a radicalidade extrema de um radical de elite, trabalhando por uma sofisticação máxima da cultura letrada existente, colocando-a em condições de competir, em pé de igualdade, com a mais avançada tecnologia estrangeira” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.339). Para Leminski a radicalidade na linguagem, como a produzida pelos irmãos Campos, produz “arte para produtores”, nesse sentido, o poeta compara essa produção literária à geração de energia elétrica, que necessita de uma estação transmissora. Dessa forma, afirma: “Num país como o nosso, é necessária uma Itaipu poética” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.341). Leminski, neste texto, vê a teoria poética e tradutória dos concretistas como uma “vanguarda/central elétrica”, que funciona como “protótipo” e não mais apenas como “tipo”. Na dicotomia entre “acesso” e “produção de protótipos”, apesar de Leminski denunciar a problemática do analfabetismo e o difícil acesso às obras literárias no país, percebendo a importância da literatura de engajamento político, por outro lado, ele defende a produção de literatura que radicaliza a linguagem, que inova, que experimenta,

mesmo que acabe sendo uma arte apenas para produtores, mas que, ao final, levará “a números maiores a alta tensão dos produtos inovadores” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.341).

A visão que o poeta curitibano tinha tanto dos irmãos Campos quanto de Pound foi manifestada de forma conclusiva em um poema-ensaio chamado “Information retrieval: a recuperação da informação”²⁶. Nele Leminski recupera os ideais construídos por Pound e retransmitidos pelos irmãos Campos desfazendo a imagem pré-construída de uma vanguarda que não se interessava pelo passado. Ao contrário disso, Leminski demonstra que, na verdade, o trabalho da vanguarda foi radicalizar a linguagem por meio do resgate do passado literário. Logo no início Leminski afirma que os criadores da poesia concreta são um grupo extremamente preocupado com “O PASSADO/ contrariando aparentemente/ seu compromisso/ com O NOVO/ com A VANGUARDA/ com O FUTURO” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.359) e que essa preocupação se faz “em traduções/ ensaio de recuperação/ reavaliação/ e repescagem” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.359). Leminski cita alguns autores traduzidos por eles como: Sousândrade, Kilkerry, Bashô e Cummings. Para o poeta, a recuperação desses autores vale como produção de nova informação e assim recupera a ideia da tradução como “recriação”. Nesse sentido, relembra o conceito de paideuma de Ezra Pound e agradece ao poeta norte americano:

o conceito de PAIDEUMA
(obrigado, ezra pound)
envolve a noção de uma tradição viva
de produção nova
os verdadeiros inventores
ao nível da linguagem
se reconhecem
ao longo dos séculos
pelo cheiro
como os tigres
(LEMINSKI, 2012 [1997], p.361).

Para Pound, e consequentemente para Leminski, ao resgatar alguns autores essenciais há uma demonstração da linhagem de inventores, da vanguarda que existiu em todas as épocas, demonstrando que eles não são os primeiros a destacar a inovação ou o novo na linguagem literária. Leminski define o paideuma poundiano como um corte radical no tecido da história que determina quem interessa e quem não interessa no processo vivo de uma tradição. Para ele, trata-se daqueles extremos que são “naturalmente/ malditos e minoritários”

²⁶ Como indicou Santana (2002, p. 65), podemos deduzir que esse texto tenha sido produzido no final da década de 1970, principalmente pelo trecho em que diz: “a poesia concreta/ estes 20 anos para cá” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.363), considerando que Leminski esteja se referindo aos vinte anos do plano-piloto para a poesia concreta, publicado na revista *noigandres* 4, em 1958.

(LEMINSKI, 2012 [1997], p.362), pois não se refere àquele produto médio canonizado pelo sistema. Em seguida, Leminski fala mais especificamente da tradução, que, para ele, aumenta o território de legibilidade, pois amplia o número de leitores e torna compreensíveis coisas que até então eram incompreensíveis: “TRADUÇÃO/ a forma mais espetacular/ de recuperação da informação” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.365).

Sobre a tradução, Leminski cita novamente seus influenciadores concretistas:

TRADUZIR
 (os campos e pignatari
 e principalmente haroldo de campos)
 é criar
 (as reflexões de haroldo de campos sobre
 a tradução são as mais profundas
 amplas
 e sólidas
 que podemos desejar)
 criar
 uma co-realiade de um original
 que como disse haroldo de campos
 passa a ser a tradução de sua tradução
 (LEMINSKI, 2012 [1997], p.364-365).

Nessa passagem fica evidente o reconhecimento que Leminski atribuíra ao trabalho tradutório dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, como aqueles tradutores que transmitiram o paideuma poundiano para a língua portuguesa. Em seguida, Leminski cita diversos autores que foram traduzidos pelos concretistas, que, segundo ele, foram, via tradução, “ressuscitados para o quadro da cultura brasileira”. O poeta finaliza enfatizando essa importância para a formação cultural brasileira, em defesa de uma vanguarda que, diferentemente do que se diz ou dizia, recupera e se importa com o passado, reprojutando-o para o futuro:

com seu labor/valor/lavor
 os campos já passaram
 para dentro do território cultural
 do brasileiro
 alguns dos textos mais valiosos
 do ponto de vista da invenção
 da literatura mundial
 de todos os séculos
ISSO É RECUPERAÇÃO (CRIATIVA) DA
INFORMAÇÃO
 depois vêm dizer
 que a vanguarda nega o passado

 a ninguém o passado deve mais
 do que a esses futuristas
 (LEMINSKI, 2012 [1997], p.367-368)

Como apontou Moreira (2011, p.240-241), esse texto de Leminski tem um tom “apologético” de louvor aos seus inspiradores poéticos e a noção do “paideuma” poundiano ao qual apoia todas as referências citadas por ele em seu decorrer. Sobre o modelo concretista de tradução Leminski enfatiza ““CRIAÇÃO/ CRÍTICA/ TRADUÇÃO (RE-CRIAÇÃO/RECUPERAÇÃO)” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.363) e não descreve a “transcrição” em si, sendo que essa é levemente referenciada. Moreira enfatiza que “o movimento mais visível do artigo, todavia, é estabelecer ligações significantes entre blocos de autores/grupos não intimamente ligados à primeira vista, mas todos, de alguma forma, relacionados ao fazer concretista”.

A estudiosa (MOREIRA, 2011, p.241) destaca em consonância com esses conceitos realçados por Leminski o ensaio “POESIA DE PRODUÇÃO / POESIA DE COMUNICAÇÃO”, publicado no mesmo livro de 1997. Nele Leminski lista termos opostos, lado a lado, identificando, em cada coluna, uma ou outra forma de produção poética:

Poesia de produção	Poesia de comunicação
protótipos	tipos, reprodução
formas mão	conteúdos, temas
maior repertório	maior auditório
ruptura com a tradição	continuidade
estranhamento	envolvimento emocional, cumplicidade
invenção, vanguarda, inventiva	literatura
intersemiótica (multimídia)	verbal discursivo
elétrica	mecânica
física, material	psíquica, catártica
anti-normativa, eventos	normativa, gêneros
crescimento na vertical	na horizontal
para produtores	para consumidores
idíolo, giria	língua geral, oficial
corpo opaco	corpo transparente
“artificial”	“natural”
imprevisibilidade	previsibilidade
informação estrutural nova	na linguagem
informação redondante	no significado
CONSTRUÇÃO	EXPRESSÃO
revolução	evolução

(Leminski, 2012 [1997], p.357-358)

Como esclarece Moreira (2011, p.242) “as duas listagens elencam uma série de lugares-comuns quanto aos dois fazeres, costumeiramente opostos. É possível notar claramente a preferência do ensaísta pela lista da esquerda, relacionada àquilo que alcunhou de poesia de invenção”. É preciso lembrar, entretanto, que o poeta mesmo possuindo um gosto especial pela poesia de produção, inventiva e de construção, ao mesmo tempo, em outros momentos de sua própria tradução, passeia pelos dois modelos e desconstrói estes “significados congelados”, os quais estão listados no ensaio. Moreira (2011, p.242) lembra que neste volume dos *Ensaio e Anseios crípticos* (1997), Alice Ruiz e Aurea Leminski

escolhem finalizá-lo com o poema “limites ao léu”, o qual já nos referimos anteriormente, publicado portumamente em *La vie en close* (1991), poema este que traz uma série de definições para a “POESIA”. É interessante notar que dentre os autores que Leminski escolhe como definidores da poesia está tanto autores que já faziam parte do paideuma concretista, quanto outros autores que são de suas próprias referências poéticas. Nesse sentido, podemos perceber, a partir do poema e de sua escolha como fechamento do livro de ensaios, que Leminski sempre coloca em seu horizonte aquelas referências primitivas de seu pensar poético, porém, não deixa de enfatizar sua própria contribuição, direcionando o que, em seu próprio entender, é a poesia: “a liberdade da minha linguagem” (LEMINSKI, 2013, p.246).

limites ao léu

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jákovson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 2013, p.246).

Como apontou Moreira (2011, p.139), o próprio título do poema revela uma certa tensão entre os limites e suas quebras ou distensões. A colagem de citações a partir de nomes específicos de autores e poetas anuncia ao leitor algumas de suas escolhas, “entre os poetas, encontra-se desde Pound e Maiakóvski – também citados pelos concretistas – até Bob Dylan, poeta-pop da música americana” (MOREIRA, 2011, p.139). A partir desse elenco, Leminski inicia a configuração de seu próprio cânone, a formação de seu “paideuma”, descolado do fazer concretista. Como destacou Moreira (2011, p.140) “figuram, num mesmo espaço, menções ao paideuma concretista, como Paul Valéry, em pé de igualdade com Fernando Pessoa ou mesmo Bob Dylan, referências distantes do mundo da poesia tida como exclusivamente cerebral”, esse movimento, de certa maneira, traz um anúncio de uma postura própria que Leminski iria exercer, deslocando-se daqueles que o formaram. Essa sua postura é declarada “pelo diálogo com outras vozes não tão ‘cerebrais’, as conhecidas potências do relaxo que se insinuam na produção de Leminski” (MOREIRA, 2011, p.140).

(“010110110011”), muito presente na reprodução de poemas concretos da época e, enfim, uma brincadeira com a definição de “um publicitário”, função que Leminski também exerceu e à qual se refere em diversas ocasiões, relacionando a linguagem publicitária e a concisão poética. Diante dessa versão anterior do poema, podemos constatar que já em sua origem Leminski colocava em diálogo os referenciais modernos e concretos com suas próprias inspirações ligadas à música, tecnologia e publicidade. Considerando as duas versões do poema, podemos reunir um total de 34 definições e 32 autores e poetas que em algum momento ou de alguma maneira influenciaram o fazer poético e tradutório de Paulo Leminski.

Portanto, após nos debruçarmos sobre todos estes registros, vimos que a expressão tradutória de Paulo Leminski foi construída pela leitura e releitura de autores de diversas fases e períodos. Assim como evidenciou em várias de suas passagens (ensaios, textos teóricos, lembranças por cartas, poesias), Leminski valorizou e perpetuou em sua obra desde as experimentações do Movimento Modernista, passando pela tradição concretista e vanguardista de poesia e de tradução, a qual teve como maior princípio a releitura e a criação de nova literatura via tradução, até o Tropicalismo, com seus poetas canceiros. Como ele mesmo escreveu em um depoimento sobre poesia e conto no número 28 da revista de literatura *A Escrita*, no começo de 1979, seu trabalho poético teve origem na “empolgação pelo legado heleno-latino. Horácio, Ovídio, Catulo” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999 [1979], p.193), passando pela “descoberta do haiku” e culminando no encontro entre a poesia concreta e a vanguarda “[...] o espaço, o ideograma, as linguagens industriais. O impacto de Maiakovski. Caetano, Gil, tropicália” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999 [1979], p.193). Este encontro entre poesia concreta paulista e tropicália baiana foi algo significativo na criação literária do autor. Em entrevista a Régis Bonvicino, Leminski afirma que para ele esse foi o “acontecimento” mais importante da cultura brasileira da época, e o denominou como “pororoca”, relacionando-o ao encontro do mar com o rio, em seu imaginário “Amazonas versus Atlântico”. Completando esse pensamento, Leminski diz: “A poesia concreta é cartesiana. A tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999 [1976], p.207).

Dessa maneira, podemos concluir que Leminski não foi um leitor passivo das teorias e vertentes literárias que consumiu, ao contrário, ele assumiu uma atitude própria, não apenas seguindo modelos ou protótipos ditados por aqueles que considerava “patriarcas”, mas mesclando aprendizados e interpretações para construir algo novo. Veremos adiante que na construção de seu “paideuma”, Leminski, assim como anunciou em seus textos teóricos, e diferenciando-se em alguns momentos dos pressupostos concretistas de tradução, a partir de

suas traduções e daqueles textos que escolheu como objeto tradutório, pretendeu atingir um grande público, esteve preocupado em igual maneira pelo sentido e pela forma, estava conectado com obras e autores de diversos gêneros, como a música, e não procurava apenas por poesias ditas “cerebrais”.

1.4 O “paideuma” leminskiano

Foram traduzidos por Leminski na íntegra um total de nove livros: *Pergunte ao pó* (*Ask the dust*), de John Fante (1984); *Uma Coney Island da Mente* (*A coney Island of the Mind*) e *Obra-em-Progresso* (*Work-in-Progress*) parte da coletânea de poemas *Vida sem fim – as minhas melhores poesias* (*Endless life*), de Lawrence Ferlinghetti (1984)²⁸; *Um atrapalho no trabalho* (*In his own write* e *A sparniard in the Works*), de John Lennon (1985); *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1985); *O super macho* (*Le surmâle*), de Alfred Jarry (1985); *Sol e aço* (*Tayo to tetsu*), de Yukio Mishima (1985); *Satyricon*, de Petronius (1985), *Malone Morre* (*Malone meurt / Malone dies*), de Samuel Beckett (1986) e *Fogo e água na terra dos deuses*, poesia egípcia antiga (1987).

Um detalhe importante sobre as traduções publicadas por Leminski é que quase todas saíram pela mesma editora, a Brasiliense, com exceção da última tradução de poesia egípcia que foi publicada pela editora Expressão. Como já discutimos anteriormente, a Brasiliense teve importante participação no crescimento editorial nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil e também no debate cultural e político da época. Fundada em 1944 por Artur Neves e Caio Prado Jr., essa editora teve como sócio, logo em seu início, o escritor Monteiro Lobato e conseguiu com seu crescimento ser uma das editoras com maior prestígio no país. Em trabalho anterior²⁹ demonstramos algumas fases da editora, como sua estratégia de lançamentos de coleções que alavancaram na década de 1980 seu crescimento e importância³⁰.

Neste momento, interessa-nos abordar a relação que a editora teve com as publicações de obras de Paulo Leminski. Como apontou Novaes (2003, p.64-65), a Brasiliense estabeleceu uma importante parceria com o poeta e publicou grande parte de sua obra. Além das já citadas oito traduções por ele realizadas, entre 1984 e 1986, a editora também publicou seus livros de poemas: *Caprichos e Relaxos* (1983) e *Distraídos Venceremos* (1987); as quatro biografias

²⁸ Os outros poemas dessa coletânea foram traduzidos por Nelson Ascher, Marcos Ribeiro e Paulo Henriques Britto.

²⁹ PEREIRA (2016, p.22-25).

³⁰ Detalhes sobre a história da editora Brasiliense podem ser encontrados no artigo: ROLLEMBERG, M. C. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. **VIII Nupecom** (Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação). Natal, 2008.

que escreveu: *Cruz e Sousa* (1983), *Matsuó Bashô* (1983), *Jesus* (1984) e *Leon Trótski* (1986); e o seu segundo romance *Agora é que são elas* (1984). Como apontou Novaes (2003, p.65), no final da década de 1990 a editora sofreu “impacto das transformações econômicas”, o que fez com que enfrentasse “dificuldade e redução de publicações”, porém, mesmo nessa fase, lançou o livro póstumo do poeta, *La Vie en Close* (1991).

Sobre essa relação importante com a editora Brasiliense e o efeito disso para a publicação e divulgação de sua obra, Leminski comenta em entrevista concedida a Rosimeri Gemael, para o *Correio de Notícias*, em 1986: “Me chamaram para colaborar com a coleção *Encanto Radical* e aí também fui eu que indiquei os nomes e a editora topou. A biografia de Jesus eles nem tinham imaginado” (LEMINSKI *apud* NOVAES, 2013, p.65). Na mesma entrevista o poeta fala quando surgiu a ideia dos textos para as traduções e diz qual foi o acerto que realizou com a Brasiliense. Leminski comenta, de forma bem-humorada, que teria conseguido resolver o principal problema de todo escritor, ou seja, achar uma editora para “chamar de sua” e publicar suas obras:

No final de 83 e vim até 85. São textos que eu considerei importante passar para o português. Com exceção do primeiro, ‘Pergunte ao pó’, de John Fante, fiz a indicação de todos os demais e a Brasiliense soube entender minhas razões. Isto só foi possível porque montei uma situação editorial boa. Tenho até um acerto com a Brasiliense: eles me pagam um fixo a partir do bolo dos direitos autorais dos meus livros e das traduções, e se eu tiver um livro de contos ou ensaio e propuser, topam na hora. Resolvi o principal problema do escritor, especialmente do escritor de província: tenho uma editora (LEMINSKI *apud* NOVAES, 2003, p.66).

Sobre a dificuldade de acesso às grandes editoras que os poetas mais periféricos, ditos “marginais”³¹, enfrentavam, Sússekind (1985, p.71) comenta que muitos poetas inicialmente publicavam seus livros de forma independente, mas no início dos anos 80 foram convidados pela editora Brasiliense para reunir seus livros já editados em volumes pela editora, o que faria com que alcançassem um maior público, “com a ampliação do número de interlocutores potenciais de seus textos de cerca de 500 ‘conhecidos’ para dez, quinze mil pessoas”. Juntamente com Leminski, a Brasiliense publicou poetas como Chico Alvim, Ana Cristina César, Chacal, Alice Ruiz e, mais tarde, Cacaso.

Em outra entrevista, para o mesmo jornal, em 1989, ainda sobre as traduções, Leminski relata ter escolhido a maioria das obras que traduziu, e diz que foram livros que o

³¹ Devemos recordar que Leminski, ainda que frequentasse os circuitos alternativos, publicando suas primeiras obras de maneira independente, não deve ser considerado um poeta marginal. Ele é apontado pelos críticos como representante da “geração marginal” devido uma questão temporal, por ser incluído em coletâneas de “poesia anos 1970”, mas não participou ativamente desse movimento. Sendo que a “poesia “marginal” se caracterizava pelo discurso coloquial, marcado pelo humor, ironia e uso de gírias, sua produção era de total responsabilidade dos próprios poetas, que realizavam produção manual e distribuição em portas de cinema, bares e praias.

fascinavam: “80 por cento do material que eu traduzi foi porque eu escolhi. Coisas que me fascinavam. Eu chegava na editora e falava ‘olha, tô a fim de traduzir John Lennon, Mishima, Petrônio direto do latim’ [...] A resposta era sempre ‘toca o pau’” (LEMINSKI *apud* NOVAES, 2003, p.66).

Também no *Correio de Notícias*, Leminski comenta alguns dos textos traduzidos, falando sobre suas especificidades e indicando qual seu interesse em cada uma das obras: “As traduções, [...] são textos que eu considere importante passar para o português” (LEMINSKI, 1986, p.20). Nesses relatos, juntamente com alguns dos ensaios que fez sobre as obras traduzidas, podemos perceber pontos coincidentes entre elas. Leminski inicia falando sobre *Pergunte ao pó*: “é um romance americano dos anos 30, extraordinário principalmente pela força da marcação dos personagens. Há até um diretor de cinema que está a fim de filmar a história e me convidou para fazer o roteiro com ele” (LEMINSKI, 1986, p.20). Depois, segue falando sobre os livros do *beatle* John Lennon, em sua tradução em um único volume: *Um atrapalho no trabalho*. Acerca dessa tradução, o poeta confessa ter sido um dos mais difíceis de traduzir, por se tratar de um livro experimental. E aproveita para comentar sobre as particularidades da tradução de texto poético e o processo de “trans-criação”:

“Um atrapalho no trabalho”, que o Beatle publicou em meados dos anos 60. São textos meio de humor, meio experimentais. Este livro deu muito trabalho porque tive que recriar brincadeiras de linguagem e este é o mais difícil no trabalho textual. As brincadeiras de linguagem são intransferíveis, um trocadilho não pode ser passado para outra língua. A tradução mais difícil é a do texto criativo, é como traduzir poesia, que é rigorosamente intraduzível. Não é como a prosa que é um vidro cristalino, [...] A poesia é opaca; se é opaca é uma substância, um objeto, e o objeto não tem tradução. A única coisa que se pode fazer e que se chama de tradução de poesia, é a produção de análogo. [...] é o que eu chamo de transcrição. Sabia que o livro teria boa receptividade junto ao público jovem porque se tratava de um músico, um ídolo (LEMINSKI, 1986, p.20).

Ainda sobre as duas obras de Lennon, Leminski destaca em ensaio as principais características da obra:

Este livro são dois, *Lennon On His Own Write*, de 1964, e *A Spaniard In The Works*, publicado em 1965, estranhas miscelâneas de textos de natureza vária, *flash*-contos, esboço de peças, poemas *nonsense*, acompanhados de desenhos, todos marcados por extrema criatividade de linguagem, conduzida ao absurdo por um humor sarcástico e cínico (LEMINSKI, 2012 [1986], p.242).

Com relação a James Joyce, Leminski diz ser o maior prosador do século XX, e comenta sobre a obra traduzida por ele, *Giacomo Joyce*, sendo a primeira tradução em língua portuguesa da obra:

é uma pequena novela com a história curiosa de um amor meio furtivo que ele teve quando morava na Itália. Esta história autobiográfica foi mantida em segredo entre seus papéis e só editada muito depois da morte de Joyce, por um irmão dele. É a primeira vez que o texto está sendo traduzido para o português (LEMINSKI, 1986, p.20).

Em seguida, sobre Alfred Jarry, Leminski (2012 [1986], p.270) já havia indicado o autor como um “supermoderno [...], um ‘inventor’, um dos escritores mais originais” de seu século. E nessa entrevista, novamente, destaca as características vanguardistas de Jarry, que era um futurista, muito além de seu tempo e, por isso mesmo, tornou-se um precursor de tendências:

Jarry é o precursor dos dadaístas e dos surrealistas, um maluco do início do século mais conhecido por suas peças teatrais. Foi ele que inventou o personagem Ubu Rei. E o “Supermacho”, é um romance de 1909 estranhamente moderno: não só na linguagem é muito dinâmica, rápida, enxuta e elétrica, como a temática é brutalmente erótico-pornográfica. Um romance que não teve a mínima dificuldade para dar certo neste 1986 (LEMINSKI, 1986, p.20).

A respeito da obra de Yukio Mishima, Leminski engana-se nesta entrevista ao dizer que foi seu último texto escrito em vida, antes de o autor cometer o “hakiri” (ritual suicida japonês, comum principalmente entre os samurais). Segundo Novaes (2003, p.203), a última obra de Mishima foi a tetralogia *Mar de infertilidade* (1965-1971). Leminski se apega a esse engano, pois vê na obra uma ideia circular entre o sentido da vida e da morte, que comenta também no posfácio da publicação. Leminski destaca sobre *Sol e Aço* a sua indefinição de gênero; na entrevista o poeta classifica a obra como “meio um ensaio, meio uma reflexão, meio biografia” (LEMINSKI, 1986, p.20); no posfácio, o poeta relata que não se sabe dizer se a obra “é poesia ou prosa, livro de memórias ou ensaio filosófico, confissões de uma máscara que traz de si outra máscara, outra máscara, outra, máscaras sobre máscaras” (LEMINSKI, 2012 [1986], p.234).

Em relação a Samuel Beckett, Leminski relembra uma de suas obras-primas *Esperando Godot*, mas também destaca a obra que ele traduziu, *Malone Morre*, que está entre as novelas curtas do autor. O poeta diz que tinha esta obra desde os quinze anos e que era “uma velha paixão” que, enfim, teve a oportunidade de traduzir. Leminski destaca a particularidade linguística de Beckett, que tem naturalidade irlandesa, mas que possui como segunda língua o francês, e que acabou publicando seu livro nas duas línguas. Para Leminski essa característica o instigou a realizar o que ele chamou de “bitradução”, traduzindo tanto do inglês como do francês:

Beckett é um caso curioso de anomalia linguística. É irlandês e como irlandês um falante de língua inglesa. Por volta de 38 ele foi para a França, adotou a língua francesa. É um caso de exilado de sua língua natal. O próprio “Esperando Godot” tem original em francês, e o original de “Malone Morre” também é em francês. Acontece que depois de editado, o próprio Beckett traduziu-o para o inglês. E de repente eu tinha uma anomalia na minha frente: dois originais, porque os dois são do mesmo punho, e claro, Beckett é um excelente tradutor de Beckett, e além disso, um virtuose de línguas. Não tive dúvidas, e fiz o que chamei de bitradução, traduzindo tanto do inglês quanto do francês. Porque há ligeiras discrepâncias de textos, às vezes a frase em inglês é mais extensa do que em francês, tem coisa que o texto francês não tem, fora o fato do sabor das duas línguas ser diferente (LEMINSKI, 1986, p.20).

Diante dessas declarações, podemos perceber que as obras que Leminski escolheu para fazer parte de seu “paideuma particular” são obras de autores que foram, em sua maioria, revolucionários em suas épocas e formadores de textos e movimentos que serviram como referenciais para outros poetas e outras gerações. São obras, também, que não possuem um gênero fixo, que brincam com a mistura de gêneros, que trabalham com a materialidade da linguagem, que quebram barreiras linguísticas e que são extremamente inventivas e inovadoras, tanto na forma quanto no assunto. Como resumiu Damazio (2004, p.315),

Nos prefácios e posfácios que escreveu para esses livros, Leminski invariavelmente ressaltou a importância de tais obras para a história da literatura, como experimentos verbais. Não apenas para a história de seus países, mas para a do Ocidente. Destacou seus méritos como documentos históricos em conquistas significativas no trabalho de invenção e reinvenção da linguagem.

Entre essas obras, está nosso objeto de estudo, o *Satyricon*, de Petronio. Assim sendo, vamos destacar as declarações que Leminski deixou registradas sobre a obra latina e incluí-la neste referencial do “paideuma” leminskiano.

O primeiro destaque que Leminski revela da obra de Petronio é o fato de ser considerado o primeiro romance da literatura ocidental e apesar de ter sido escrito no século I d.C. apresentar características tão modernas, classificando-o como “obra-prima da literatura romana”. No prefácio da tradução intitulado “Um romance jovem de dois mil anos”, o poeta diz:

O *Satyricon*, de Petronio, é o mais antigo de todos os romances, o primeiro de um gênero, ainda em nossos dias, vivo e vigoroso. Obra-prima da literatura romana, ainda hoje nos espanta e emociona por sua modernidade, dinamismo de ações e desenho de personagens (LEMINSKI, 1985, p.5).

Assim, logo de partida, Leminski ressalta a importância histórica dessa obra no contexto da Literatura Latina e da Literatura Ocidental, nesse sentido, apresenta o *Satyricon* com as mesmas características das demais obras traduzidas por ele, principalmente pelo seu

caráter inovador. Assim, no posfácio à tradução, Leminski a denomina como “a obra mais escandalosamente original da literatura latina” (LEMINSKI, 1985, p.182). Ao relatar as conjecturas às voltas da autoria e dos manuscritos que chegaram até nós da obra petroniana, Leminski conclui, que apesar de todas as dúvidas que pairam sobre ela há entre todos os estudiosos uma única certeza: “É a obra mais original da literatura latina, aquela que traz mais fundo a marca da personalidade de um autor. Coisas assim a gente costuma chamar, hoje, de obras-primas” (LEMINSKI, 1985, p.183).

Outra característica marcante da obra petroniana e coincidente com as demais obras traduzidas pelo poeta é o trabalho com a linguagem. No *Satyricon* há um importante registro do dito “latim vulgar”³², o latim falado pelo povo, como lembrou Leminski:

Nas falas dos personagens do fabuloso banquete de Trimalquião, vemos desfilar um latim vivo, direto, o raro do reles, enfim, diante de nós. Expressões corriqueiras. Torneios familiares. Locuções proverbiais. Frases feitas. A língua viva, na boca de pessoas vivas (LEMINSKI, 1985, p.189).

Além da linguagem dita mais popular, também está presente na obra um assunto popular: a presença do erótico, que é trabalhada na narrativa petroniana, e Leminski apropriou-se desta característica para atualizá-la tanto tempo depois, contemporaneamente. Segundo o poeta: “O *Satyricon* fala a linguagem do baixo-ventre, sob o signo da orgia, da bacanal, da embriaguez, de Dionísio, da confusão carnavalesca de todos os apetites” (LEMINSKI, 1985, p.187). Os traços eróticos da obra latina, e também de outras obras traduzidas pelo poeta, foram acentuados e serviram como mote para atrair o público leitor naquele contexto de publicação. Assim, como destacamos em trabalho anterior³³, essa característica estava demarcada na coleção em que a tradução da obra latina foi publicada, a Série Erótica do *Circo de Letras*, e nas propagandas em jornais e revistas, como nesta chamada, retirada do jornal *Folha de São Paulo*, de 1985:

³² No segundo capítulo, tópico 2.2, iremos discutir detidamente sobre o uso do “latim vulgar” e da linguagem coloquial em Petrônio.

³³ PEREIRA (2016, p.24).

Figura 2 - Propaganda Brasiliense

Brasiliense
Uma coleção chamada desejo

Série Erótica
CIRCO DE LETRAS

SATYRICON
Petrônio
192 pp., Cr\$ 54,400
Uma obra-prima da literatura, regida sob o signo da orgia, da embriaguez de todos os sentidos. Tradução de Paulo Leminski, diretamente do latim.

HISTÓRIA DE O
Pauline Réage
184 pp., Cr\$ 35,940
Um dos romances eróticos mais lidos e polêmicos do século, a realização de uma clássica fantasia feminina: a sujeição apaixonada de uma mulher a um senhor.

MINHA MÃE
Georges Bataille
152 pp., Cr\$ 30,600
Um texto escandalosamente belo do poeta e filósofo francês: a história de um garoto de 17 anos que se inicia na perversão levado por sua mãe.

E mais:

ESCRITOS PORNOGRÁFICOS
Boris Vian
82 pp., Cr\$ 25,160
MULHERES
Charles Bukowski
288 pp., Cr\$ 48,960

PARA SER CALUNIADO — Poemas eróticos
Paul Verlaine
208 pp., Cr\$ 35,360
O SUPERMACHO
Alfred Jarry
116 pp., Cr\$ 29,240

Fonte: (BRASILIANSE..., 1985).

Como podemos perceber na chamada propagandista, a editora Brasiliense enfatiza as obras que fazem parte do seu selo de caráter erótico, representado pelo ícone de uma mulher em trajes sensuais. O *Satyricon*, de Petrônio, aparece ao lado de *O Supermacho*, de Alfred Jarry, também traduzido por Leminski, entre outras obras como: *História de O*, de Pauline Réage; *Minha mãe*, de Georges Bataille; *Escritos Pornográficos*, de Boris Vian e *Mulheres*, de Charles Bukowski.

É interessante ressaltar também, que, assim como na capa da edição da tradução, a propaganda também faz referência à tradução de Leminski ser feita “diretamente do latim”. O próprio poeta, em entrevista para o **Correio de Notícias**, enfatiza essa particularidade: “‘Satyricon’, de Petrônio que todo mundo conhece porque tem umas traduções por aí. Mas traduções feitas de segunda mão, a minha é a primeira direta do latim” (LEMINSKI, 1986, p.20). Esse fato é importante, pois, realmente a tradução de Leminski pode ser considerada a primeira tradução de Petrônio em língua portuguesa do Brasil feita diretamente de um texto latino³⁴, pois a primeira edição do texto foi publicada no Brasil em 1970, pela editora Atenas e relançada no ano seguinte pela Ediouro, realizada por Miguel Ruas, muito provavelmente indiretamente a partir da versão em francês. A mesma coisa aconteceu com a segunda versão

³⁴ “Podemos constatar por meio da leitura comparativa entre texto latino e tradução em língua portuguesa que Leminski muito provavelmente tenha utilizado a versão do texto latino presente na edição bilíngue da Editora Garnier, publicada pela primeira vez em 1934 (cf. PÉTRONE, 1934), que se trata da versão menos criteriosa do texto em que ele é preenchido juntando as lacunas que havia nos manuscritos, diferentemente da edição de Ernout, da *Les Belles Lettres*, adotada pelos tradutores mais recentes, Bianchet e Aquati, cujo cuidado filológico é exemplar” (PEREIRA, 2016, p.21).

editada no país, com tradução de Marcos Santarrita, no ano de 1981, pela editora Abril. Portanto, mesmo que a tradução de Leminski da obra petroniana seja a terceira edição do texto publicado no Brasil, ela traz esse diferencial de uma tradução em cotejo direto com o texto latino. Em trabalho anterior³⁵, também destacamos a demanda editorial que a obra petroniana possuía na época, sendo citada em artigos na *Folha de São Paulo*, como a relação com a transmissão do filme *Fellini Satyricon*, realizada pela primeira vez em TV aberta no país, em 1986, um ano após o lançamento da tradução leminskiana da obra e vinte anos após o lançamento do filme do cineasta italiano.

Finalmente, uma última característica do *Satyricon*, que a coloca entre o “paideuma” leminskiano, que também está presente nas demais obras por ele traduzidas, comentadas anteriormente, é o de apresentar um texto misto entre prosa e verso, característica herdada da “sátira menipeia” romana, musicalmente trabalhado na linguagem dos poemas e nas falas dos personagens. Como o próprio Leminski destacou em seu posfácio: “Acrescenta à riqueza do texto o fato do *Satyricon* conter em seu fluxo de prosa inúmeros trechos em poesia, metrificados: é o que se chama de ‘menipéia’, uma forma mista, compósita, híbrida, *coincidentia oppositorum*” (LEMINSKI, 1985, p.190).

Diante de todas essas declarações, retomando a discussão pela qual iniciamos nossa reflexão, diante de um resumo da História da tradução no Brasil, passando pelo marco da tradução como criação, instaurada pelos poetas concretistas no país, e, finalmente, contextualizando a obra objeto de nosso estudo entre as obras que formularam o “paideuma” leminskiano, constatamos que o *Satyricon* foi escolhido por Leminski por possuir um alto registro da linguagem popular da época; por ter como personagens um trio amoroso homossexual; possuir um amplo vocabulário erótico; e satirizar os costumes da alta sociedade, principalmente em seu episódio mais conhecido, “O Banquete de Trimalquião”. Nesse sentido, conseguimos incluir esta obra, a única em língua latina traduzida pelo poeta, entre as outras oito obras por ele traduzidas, formando um “paideuma” coeso. Como já evidenciamos anteriormente, Leminski conseguiu percorrer entre diversas leituras, paradigmas e gêneros, temas e linguagens e ainda assim uniu ou encontrou coincidências em textos aparentemente tão distantes entre si. Petrônio está situado por Leminski entre autores como John Fante e John Lennon, Yukio Mishima e Samuel Beckett e, ainda assim, se encaixa nos paradigmas que o poeta perseguia ao traduzir: conteúdo para um amplo público, ligações com diversas artes (como música e teatro), quebra de paradigmas, erotismo e originalidade.

³⁵ PEREIRA (2016, p.24-25).

Isto posto, no próximo capítulo destacaremos estudos e declarações sobre estas características relevantes da obra petroniana, identificadas por Leminski, e, a partir daí, ressaltaremos a importância do estudo detido da obra da antiguidade no entendimento de sua recepção na contemporaneidade via tradução.

2. Um estudo do *Satyricon* de Petrônio: entre a crítica social e a ironia

O estabelecimento da data e do período em que se passa o *Satyricon* foi objeto de muitos estudos e investigações³⁶, algo que ficou conhecido como “Questão Petroniana”. Atualmente, quase todos os estudiosos da obra concordam que sua procedência remete à era neroniana. Sobre a autoria da obra não há documentos que a comprovem definitivamente. O provável autor *Titus Petronius - arbiter elegantiae* foi descrito por Tácito (*Anais*, livro 16, capítulos 17, 18 e 19)³⁷. Nos *Anais*, Petrônio é retratado como um homem que se importava com os prazeres da vida, era dotado de requinte e sutileza e tinha capacidade para assumir funções de responsabilidade. Essa descrição fez com que os estudiosos o vinculassem a um comensal de Nero e atribuíssem a ele a autoria do *Satyricon*. Essa postulação também possibilitou a estimativa aproximada de sua datação: algo entre 62 d.C. a 66 d.C..

A história da narrativa é baseada nas peripécias do personagem principal e narrador Encólpio, que supostamente havia profanado o culto a Priapo. Ele está sempre acompanhado por Gitão, um rapaz por quem se apaixona, e por Ascilto, outro rapaz, os quais formam um triângulo amoroso. Mais tarde, o trio amoroso se refaz em outra configuração, quando Ascilto será substituído por Eumolpo, um poeta de péssima categoria. Para além dessa narrativa principal há a presença de diversos outros personagens que constroem suas narrativas paralelas, as quais vamos apresentar no decorrer deste estudo.

Apesar do julgamento crítico da obra petroniana ser sempre relativizado diante das muitas dúvidas temporais e de registros que a circundam, é claramente conhecido que Petrônio constrói no *Satyricon* um raro retrato de diversas classes sociais da época e um vasto panorama cotidiano dos romanos.

Interessa-nos neste capítulo desenvolver a revisão bibliográfica dos principais estudos realizados sobre a obra petroniana produzidos tanto no Brasil, quanto na Europa e nos EUA. Como já salientamos anteriormente, partindo da teoria da recepção da antiguidade clássica, esse estudo faz-se necessário para o aprofundamento teórico e filológico das características e temáticas da obra da antiguidade, com ênfase naquelas que foram destacadas pelo tradutor, Paulo Leminski, e funciona também como principal ponto de apoio para o estudo de sua recepção na literatura contemporânea de língua portuguesa no Brasil.

Evidenciaremos, assim, a presença da crítica social vinculada à ironia e à paródia presente no *Satyricon* juntamente com a composição dessas paródias e suas formulações

³⁶ ERNOUT, 1950, p.7-38; SULLIVAN, 1968, p.22-33; DÍAZ Y DÍAZ, 1990, p.IX-CXII; MOURA, 2000, p.68-87; SCHMELING, 2011, p.xiii-xxi.

³⁷ Quanto à questão de seu prenome, também é controversa.

intertextuais na narrativa; as construções linguísticas e seus desdobramentos e particularidades no texto petroniano; os traços de homoerotismo e sua ligação com a tradição da literatura priapeia e, finalmente, a presença dos poemas em contraste e em diálogo com a narrativa em prosa.

No que tange à crítica social sobre a sociedade da época presente no *Satyricon*, há uma divergência entre os estudiosos da obra. Essa discordância se divide entre aqueles que acreditam que há ali uma análise realista e crítica da sociedade da época de Nero e aqueles que pensam que Petrônio realiza unicamente uma ironia sem propriedades críticas, apenas para o deleite de seus leitores. Nesse sentido, levamos em consideração a evidência de que, no *Satyricon*, Petrônio utiliza da linguagem jocosa e irônica para relatar, descrever e criticar a sociedade da época e, portanto, quando ignoramos essa característica e consideramos apenas seu caráter humorístico, perdemos uma particularidade importante da obra. Essa crítica está muito atrelada à paródia, construída em toda a narrativa. Dessa forma, pretendemos apresentar algumas concepções de autores que estudaram essas construções paródicas e, assim, refletir como essa técnica revela a leitura que Petrônio efetua de seus cânones e contemporâneos da literatura latina.

A formulação linguística que Petrônio construiu em sua obra também é motivo de debate entre os estudiosos. Algumas vertentes acreditam que há na obra apenas alguns traços pontuais da presença do latim vulgar, enquanto o restante da obra utiliza a linguagem formal, comum às obras da antiguidade clássica. Por outro lado, estudos mais recentes demonstraram que a construção linguística da obra petroniana é complexa e intercala linguagem padrão com linguagem coloquial de forma sistemática, seguindo parâmetros de construção de personagens e representação na diversidade de contextos das ações narrativas.

A presença de características e representações do homoerotismo é igualmente um traço marcante da obra petroniana, discutida por muitos estudiosos. Apesar de alguns deles considerarem que o caráter erótico da obra não passa de um retrato da feição homoafetiva presente em diversas narrativas da antiguidade, evidenciamos em nosso estudo que este tópico é desenvolvido de forma muito particular por Petrônio. A narrativa que envolve o trio amoroso homoafetivo entre Encolpio, Ascilto e Gitão e a relação destes com outros personagens vai além do caráter tradicional e apresenta traços diferenciais, configurando originalidade e inovação ao *Satyricon*.

Finalmente, o enfoque na mescla de prosa com poesia que faz com que a narrativa petroniana se diferencie de outros romances da antiguidade é muito relevante. O grande número de poemas presente na obra traz um destaque para sua construção formal e resulta em

diversos estudos sobre suas formulações e temáticas. Ressaltaremos em nosso estudo que esta característica advinda de tradição da Sátira Menipéia alcança maiores efeitos na obra petroniana, sendo assim, funciona como outra questão inovadora elaborada por Petrônio.

Autores como Paul Veyne (1961) e René Martin (1967) afirmaram que o *Satyricon* seria uma das principais obras para o estudo das classes baixas romanas, incluindo-se escravos, cidadãos de nascimento livre (porém de origem pobre) e libertos. Na obra petroniana, segundo Favarsani (1998), há um retrato das relações entre pobres e ricos, libertos e patronos, senhores e escravos. Levando em consideração que os libertos, por exemplo, aparecem imitando a vida das elites, podemos considerar que as relações de poder entre as diferentes camadas sociais seriam determinantes para estabelecer as atitudes, crenças e visões de mundo de um determinado núcleo social.

Delfim Leão, na introdução de sua tradução, destaca algumas características da obra, ressaltando seu estilo leve e escoreito, que nada tem de irrefletido e banal:

A obra contempla uma jocosa rede de episódios ‘satíricos’ e de caricatura de personalidades de Roma, que fornecem um retrato a um tempo lúdico e crítico da sociedade romana no início da nossa Era, permeado por uma displicência aparente e por travos recorrentes de pessimismo sardônico. O estilo é leve e escoreito – evidenciando uma notável capacidade mimética para se adaptar a situações e personagens muito distintas – e nada tem, por conseguinte, de irrefletido ou banal (LEÃO, 2016, p.10).

Sublinhamos também o destaque que o estudioso dá ao título da obra, o qual não tem como passar despercebido, pois se trata de um “jogo de ambiguidade entre a interpretação do *Satyricon* como ‘livro de sátiros’ e a reminiscência do termo latino *satura* (ou *satira*), que era utilizado para designar um gênero caracterizado pela variedade de temas tratados e pela crítica de costumes”³⁸ (LEÃO, 2016, p.14). Leão nos lembra da aceitação da presença do humor, da paródia e da ironia, porém da negação da pertinência de uma verdadeira crítica social e defende que não há, realmente, uma crítica direta motivada por perspectivas éticas claramente identificadas. Ressalta, porém, que um “pessimismo latente e o distanciamento irônico combinam-se no desenho de uma sociedade postiça e decadente, repassada pela nostalgia de um tempo heroico e definitivamente pretérito” (LEÃO, 2016, p.14). Concluindo seu raciocínio, o estudioso realça a cena final da obra tal como ela nos chegou, em que Eumolpo, fingindo-se de rico, em Crotona, atrai caçadores de herança, e estes, nem mesmo com a exigência de um ato canibalesco, desistem de seu intento. Para o estudioso, está demarcada na cena final a característica trágica e pessimista da obra:

³⁸ Lembramos também que o título pode remeter ao substantivo latino *satyrion*, que se refere a uma planta afrodisíaca; ver OLD “satyron - a general name for aphrodisiac plants, esp. orchids”.

é a derradeira ironia do velho poeta contador de histórias e o engano supremo que faz desabar sobre os caçadores de heranças, que não recuam sequer perante a exigência canibalesca, tal a avidez pelo dinheiro. Mesmo admitindo que Petrónio esteja a parodiar um *topos* da retórica, torna-se difícil não considerar profundamente trágica e pessimista a cena final do *Satyricon* (LEÃO, 2016, p.19).

Em sua conclusão ao trabalho *As ironias da fortuna: sátira e moralidade no Satyricon*, Delfim Leão acentua novamente o caráter crítico da obra, enfatizando um aspecto muito importante, a forma como essa crítica é construída na narrativa. Petrónio não é explícito, sua crítica está condensada nas paródias e nas ironias; para atingi-la é preciso que o leitor acesse suas diversas camadas, ultrapassando o simples humor risível para encontrar outros significados. Delfim Leão explicita essas características:

Deixa que os eventos se sucedam, com plácida bonomia, sem condenação aberta. Daí que se não olhe a sua obra com a frieza e formalidade com que se escuta um moralista declarado. Petrónio espera que o leitor vá formando o juízo que o autor lhe não indicou desde logo de forma inequívoca e programática, mas para o qual foi contribuindo sempre, com elementos dispersos e inconsequentes apenas na aparência. Quando se dissipa o riso fácil, logo se instaura a coerência da mensagem, do mundo a evitar (LEÃO, 1998, p.144).

Neste ponto, Leão se apoia em dois estudos, os quais acreditamos que seja importante destacarmos aqui, pois ambos tratam desse tópico de forma clara e assinalam marcas da narrativa petroniana que são importantes para o entendimento da crítica social nela presente. Trata-se dos trabalhos de Tomasino Pinna (1987/88) e Paolo Fedeli (1987).

Pinna destaca a forma como Petrónio conduz sua crítica, que ao primeiro olhar pode parecer apenas uma forma de moralidade por meio do riso, porém na verdade trata-se de uma posição severa sutilmente disfarçada na intenção do riso como único propósito.

No entanto, não se trata de *castigare ridendo mores*, isto é, de uma operação explícita conduzida à luz do sol frio de uma moralidade arcaica, que pareceria, em sua clareza, longe de qualquer mentira. É antes uma tentativa de aniquilar um mundo cultural e social fingindo não fazê-lo, aproximando-se dele com o único propósito aparente de rir dele³⁹ (PINNA, 1987/1988, p.114).

Da mesma forma, Fedeli afirma que Petrónio não possui uma atitude moralista, mas utilizando-se da paródia e da ironia faz com que o texto seja desvendado pelo leitor, que terá de ser capaz de descobrir e compreender os diversos níveis da história e suas sutilezas:

³⁹ “Non si tratta però di castigare ridendo mores, cioè di un'operazione esplicita condotta alla luce del sole freddo di una morale arcaica, che apparirebbe, nella sua chiarezza, lontana da ogni menzogna. Si tratta piuttosto del tentativo di annientare un mondo culturale e sociale fingendo di non farlo, avvicinandosi ad esso col solo apparente scopo di riderci sopra” (PINNA, 1987/1988, p.114).

“Petrônio, por sua vez, nunca assume atitudes abertamente moralistas, ao estilo fedriano, mas usando a arma da paródia e da ironia, ele deixa o leitor vislumbrar suas posições e compreender os vários níveis da história e suas nuances⁴⁰” (FEDELI, 1987, p.29).

Logo, até aqui, podemos perceber que o autor latino articula no *Satyricon* uma séria crítica à decadência da Roma imperial, de forma velada, por meio de seu estilo astuto e irônico.

Outro trabalho relevante para o entendimento da forma como Petrônio trabalha sua narrativa de forma crítica é o estudo de Fábio Favversani, *A pobreza no Satyricon, de Petrônio*, em que o destaque essencial para o entendimento da narrativa crítica de Petrônio passa pelo caráter realista da obra. Como bem destaca o autor, os estudiosos se dividem entre “aqueles que propõem que a obra de Petrônio constitui retrato fiel de aspectos da realidade neroniana e aqueles que tendem a tratá-la como caricaturização cômica de parcela dessa realidade” (FAVERSANI, 1998, p.29). Apoiando-se em diversos autores sobre essa característica específica da obra, Favversani (1998, p.30) afirma que Petrônio trabalha a realidade com comicidade e parcialidade, pelo que, ao parodiar e ao ironizar, o autor faz com que a narrativa tome feições de pouca seriedade para que não seja tomada como afronta, embora o seja.

Um estudo que muito se destacou sobre essa característica da narrativa petroniana foi realizado por Erich Auerbach. Com efeito, o texto “Fortunata”, presente em sua obra *Mimesis* (1946), destaca na obra petroniana um processo narrativo que raramente aparece na literatura antiga, denominada pelo estudioso como “um processo extremamente artístico, perspectivo, uma espécie de dupla reflexão” (AUERBACH, 1971 [1946], p.23). Trata-se da forma como o autor latino utiliza a narrativa para apresentar e descrever seus personagens e ações, como imagem subjetiva: Petrônio faz com que um “eu”, que não é ele, nem o fingido narrador Encólpio, lance um olhar sobre os personagens. Auerbach realça a forma como a transformação está presente na fala dos personagens; para estes, a instabilidade da vida é muito presente e modifica-se historicamente. Segundo o estudioso, seria outra diferenciação relevante entre a obra petroniana e a arte imitativa da antiguidade:

Na arte literariamente imitativa da Antiguidade, a mudança da sorte tem quase sempre a forma de um destino que irrompe de fora num âmbito determinado, não resultante da movimentação interior do mundo histórico – enquanto que, é claro, a literatura gnomológica popular visa as mudanças de fortuna de cada um, em cada situação, mas só as apresenta de forma teórica. [...] Mas o que predomina na obra de Petrônio é a visão mais prática e

⁴⁰ “Petronio, da parte sua, non assume mai atteggiamenti scopertamente moralistici, alla fedriana maniera, ma servendosi dell’arma della parodia e dell’ironia lascia comunque intravedere le sue prese di posizione al lettore capace di cogliere i vari livelli del racconto e le sue sfumature” (FEDELI, 1987, p.29).

terrena, e, portanto, intrinsecamente histórica, das mudanças do destino (AUERBACH, 1971 [1946], p.25).

Auerbach evidencia como Petrónio apresenta fortemente um movimento histórico interno, diferente de qualquer obra remanescente da antiguidade, ao descrever personagens que não possuem nenhuma tradição interna, ou qualquer apoio externo: sem o dinheiro que possuem não são nada para a sociedade. Exemplificando pelos diálogos presentes no “Banquete de Trimalquião”, em que os libertos falam a linguagem coloquial, do dia-a-dia, Auerbach (1971 [1946], p.26) aponta que tanto na comédia quanto na sátira essas características aparecem de forma mais esquemática e geral, menos definida espacial e temporalmente, com um teor até mesmo moralista. Para Auerbach, Petrónio “fixa sua ambição artística, como um realista moderno, na imitação não estilizada de um meio cotidiano contemporâneo qualquer, com sua infra-estrutura social, deixando que as pessoas falem seu próprio jargão” (AUERBACH, 1971 [1946], p.26).

O crítico alemão aponta, porém, uma diferença entre as obras realistas modernas e a obra de Petrónio. Na literatura moderna qualquer personagem, em qualquer contexto, pode ser tratado de “forma séria, problemática e trágica” pela arte imitativa, já na antiguidade tudo que é realidade comum deve ser “apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático”. Auerbach enfatiza que no realismo antigo não eram mostradas nitidamente as forças sociais que constituíam a base das circunstâncias apresentadas a cada caso; como as personagens “nunca abandonam o terreno do cômico, a sua relação com a coletividade não pode ser senão uma acomodação habilidosa ou uma singularização grotesca e reprovável” (AUERBAH, 1971 [1946], p.27). Dessa forma, a sociedade aparece como “Instituição dada”, não há explicação de suas origens e de seus efeitos: “Para a literatura realista antiga, a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade” (AUERBACH, 1971 [1946], p.28), assim, a “crítica” aparece sempre como “crítica individual” e nunca como uma “crítica da sociedade”. Para o autor, portanto, a narrativa petroniana não deixa que se compreendam os fatos a partir do contexto político-econômico ou histórico, mas apenas em sua superfície, pois não eram do interesse de Petrónio e de seus leitores essas questões. Para Auerbach (1971 [1946], p.29), Petrónio realiza apenas uma pintura da época, sua crítica histórica e político-econômica só é constatada modernamente, pelos estudiosos no tempo moderno, e essa seria a limitação da consciência histórica do realismo da antiguidade. É importante destacar que Auerbach não se esquece de enfatizar que

a pintura do mundo feita por Petrônio, visto de cima, de fora da realidade, “é um produto da mais elevada cultura, e espera leitores que estejam a uma tal altura de formação social e literária” (AUERBACH, 1971 [1946], p.40). Para o estudioso, por mais vulgar e grosseiro que seja o assunto da narrativa, trata-se de uma representação refinada, diferente da grosseria da comicidade das farsas populares, portanto não é afeita ao gosto do público popular, mas de uma elite sócio-literária “que observa as coisas de cima, impassível e desfrutadora”.

Assim como lembrou Fav ersani (1998, p.37), quando Petrônio utiliza e manipula recursos narrativos, como os apontados por Auerbach, o autor faz com que a história pareça real, pinta uma realidade como ela se apresenta. Sobre essas características únicas, presentes em uma narrativa que podemos considerar a de um romance de gênero composto, mas fugindo de qualquer nomenclatura, Fav ersani (1998, p.37) atesta que o mais importante para a análise do romance petroniano acaba sendo “sua inegável e voluntária singularidade estilística e a grande dose de originalidade formal em relação aos cânones, o que faz suspeitar de uma semelhante originalidade narrativa quanto às intenções que o moveram a compor a obra”. A crítica presente na obra perpassa principalmente a construção de personagens que de um modo geral fingem ser aquilo que naturalmente não são, o tempo todo eles estão articulando situações falsas e procurando enganar, fazendo com que os outros as aceitem: por bem ou por mal, as personagens deixam de ser o que são naturalmente, escondendo-se entre máscaras. Daí a conclusão de Fav ersani de que no *Satyricon* tudo parece estar em estado de crise permanente e, portanto, ser “exatamente a exposição e crítica a esse estado de coisas que Petrônio dirige sua atenção ou, mais genericamente, a um mundo afastado do natural e em crise que via à sua volta” (FAVERSANI, 1998, p.45).

Nessa perspectiva, um grande foco é dado à construção do narrador na obra petroniana. O autor utiliza muito das palavras de Encólpio, narrador protagonista, para gerar um efeito de crise e de crítica. Um dos estudos relevantes que discutem essa questão é o de Gian Biagio Conte, *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon* (1996), em que o autor parte da ideia de que o verdadeiro alvo de Petrônio era a representação dos escolásticos, construída por meio de uma estratégia irônica do “autor oculto”. Para ele, o autor do *Satyricon* está escondido do lado de fora da narrativa, convidando seus leitores a rirem da mania de grandeza da classe romana abastada. Logo na Introdução, Conte (1996, p.viii) anuncia a base de seu estudo, ou seja, o entendimento de que a chave do texto petroniano encontra-se no “sublime literário”, mesmo sendo mediado, neste caso, pela linguagem paródica: “Meus muitos anos de estudo de textos poéticos, de alto registro, me convenceram

de que o sublime literário, mesmo que seja mediado neste caso pela linguagem indireta da paródia, é uma chave importante para a compreensão do *Satyricon*⁴¹” (CONTE, 1996, p. viii).

Para enfatizar as características realistas da obra petroniana, Conte (1996, p.175) relembra uma cena do “Banquete de Trimalquião”, em que os libertos confirmam suas crenças em lobisomens e bruxas, pois esses elementos são aceitos em seus próprios sistemas interpretativos, quando uma crença como essa se limita a um determinado grupo, servindo também para a identificação desse grupo. Trata-se da cena em que Niceros inicia seu conto (capítulo 61, Linha 3), declarando que os escolásticos não acreditariam nele e ririam de suas crenças. Conte marca o realismo e a aceitação da fala do personagem nas características linguísticas expressas por ele, e por meio delas delimita a separação entre os dois diferentes grupos:

De um lado temos o previsível ceticismo dos intelectuais, com seus critérios de avaliação do mundo, do outro Niceros e seus companheiros libertos, prontos para acreditar. Assim, no conto de Niceros, as diversas expressões idiomáticas, provérbios, coloquialismos, juramentos e imprecções vivas são as marcas de validação de sua visão de mundo; Petrônio escolhe certas crenças e formas de fala e faz com que elas se encaixem em interlocutores aparentemente muito típicos⁴² (CONTE, 1996, p.175).

Como podemos perceber, para o estudioso, essas características provêm da trama narrativa trabalhada pelo autor, fazendo com que certas características se tornem “típicas”. Então, Conte percebe como esse tipo de narrativa se repete nas diversas histórias e falas de cada personagem, proporcionando o mesmo efeito de realismo⁴³. Em nota, o estudioso (1996, p.176) acentua que o impulso realista da obra está localizado na forma como são manuseadas pelo autor as fortes características dos personagens, fazendo com que o enredo se torne secundário, diante de tantas figuras originais que retratam seres com estilos viciosos e grotescos. Ele conclui: “Assim, o enredo é transformado em um meio para introduzir uma

⁴¹ “My many years of studying poetic texts that adopt a high register have convinced me that the literary sublime even if it is mediated in this case by the indirect language of parody is an important key to an understanding of the *Satyricon*” (CONTE, 1996, p. viii).

⁴² “On one side we have the predictable skepticism of the intellectuals, with their criteria for evaluating the world, on the other Niceros and his fellow freedmen, ready to believe. Thus in Niceros’ tale the assorted idioms, proverbs, colloquialisms, the lively oaths and imprecations, are the validating marks of his world-vision; Petronius picks out certain beliefs and forms of speech and makes them fit such apparently typical carriers” (CONTE, 1996, p.175).

⁴³ Como destacou Barthes (1972, p.42-43), “toda cultura clássica viveu durante séculos debaixo da idéia de que o real de nada podia contaminar o verossímil; [...] porque o verossímil nada mais é que o opinável: está totalmente sujeito à opinião. [...]. Suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo. [...]. É a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada, ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse iverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”.

grande variedade de personagens de inspiração satírica⁴⁴” (CONTE, 1996, p.176). Para o autor, portanto, o “realismo petroniano” se faz na capacidade de transpor para o texto diferentes sistemas simbólicos e experiências de vida.

A imperturbabilidade do autor surge precisamente da empatia desse tipo de realismo; isso também explica sua aparente falta de participação na narrativa e nas descrições que ele cria. Seu irônico desapego é intensificado por isso. A capacidade que Petrônio tem de incorporar elementos alheios, de entrar na mentalidade dos escolásticos e libertos, de Quartila, Circe, Enothea, também é um tipo de realismo⁴⁵ (CONTE, 1996, p.178).

Nesse sentido, Conte (1996, p.180) não se esquece de lembrar que a literatura não gera a realidade, ela apenas cria uma impressão ou um efeito de realidade; dessa forma, há de se perguntar qual a função desses efeitos sobre o leitor do texto. Lembrando a narrativa do *Satyricon*, no entendimento do autor, toda “comida, sexo e dinheiro” não devem ser entendidos apenas como “rudes respostas da realidade aos devaneios banais dos escolásticos”; para ele, “A verdade é que todo o texto do *Satyricon* está menos preocupado com a representação da realidade do que com suas interpretações errôneas⁴⁶” (CONTE, 1996, p.180). Nessa perspectiva, o estudioso lembra que o objetivo primordial do autor realista é explorar a realidade resistindo às convenções narrativas herdadas; na perspectiva de Conte, “Petrônio constata que seu narrador-protagonista é incapaz de perceber o mundo ao seu redor sem uma forte distorção subjetiva; o autor exhibe essa distorção como uma discrepância entre ilusão e realidade⁴⁷” (CONTE, 1996, p.179, nota 13).

Desse modo, Conte lembra também que há um paradoxo na comparação entre o meio de vida de cada grupo social representado no *Satyricon*: “A cultura dos escolásticos se apega ao sexo e à comida, enquanto aqueles que já possuem todo tipo de riqueza material transformam sua voracidade em cultura⁴⁸” (CONTE, 1996, p.181). Porém, os dois grupos querem se sobrepor “pelas coisas que lhes faltam”: os escolásticos pelos dois instintos básicos (comida e sexo) e os libertos por meio do *glamour* cultural. Dessa forma, apesar do paradoxo,

⁴⁴ “Thus the plot is turned into a means for introducing a wide variety of characters of satiric inspiration” (CONTE, 1996, p.176).

⁴⁵ “The imperturbability of the author arises precisely from the empathy of this kind of realism; this too explains his apparent lack of participation in the narrative and in the descriptions which he creates. His ironic detachment is even intensified by it. Petronius’ ability to incorporate alien elements, to enter into the mentality of the scholastici and the freedmen, of Quartilla, Circe, Oenothea, is also a kind of realism” (CONTE, 1996, p.178).

⁴⁶ “The truth is rather that the entire text of the *Satyricon* is less concerned with the representation of reality than with its misinterpretations” (CONTE, 1996, p.180).

⁴⁷ “Petronius realizes that his protagonist-narrator is unable to perceive the world around him without strong subjective distortion; the author displays this distortion as a discrepancy between illusion and reality” (CONTE, 1996, p.179, nota 13).

⁴⁸ “The culture of the scholastici crams itself with sex and food, while those who have already every kind of material wealth turn their voracity on culture” (CONTE, 1996, p.181).

Conte chega à conclusão de que os dois mundos não são paralelos, eles se encontram no mundo da fantasia: “O mais materialista dos dois mundos não é menos fantástico que o outro e, inversamente, o que é mais propenso à fantasia não é menos materialista. Assim, o fato é que a literatura é o tema central do *Satyricon*⁴⁹” (CONTE, 1996, p.182). Com essa afirmação, Conte refuta em alguns termos a ideia de Auerbach, que privilegiou o aspecto cômico da obra. Sob essa perspectiva, na visão de Conte, há também o aspecto trágico; para ele é por meio da literatura que os personagens “revelam sua identidade” e se dão “uma substancialidade material”.

Concluindo o último capítulo de sua obra, Conte (1996, p.194) afirma, portanto, que os aspectos realistas do *Satyricon* não conferem uma característica moralizante à obra. Segundo ele, existem interpretações moralizantes da obra, mas essas interpretações são mal concebidas, pois tentam transmitir grandes ilusões advindas de uma pessoa como o personagem Encólpio. Nesse sentido, na visão do autor, prevalece na obra uma estratégia irônica e não se deve confundir o autor Petrônio com o escolástico Encólpio, colocado como narrador desacreditado, e conclui: “Todos os leitores ‘à moda de Catão’ da obra petroniana, agora e no futuro, não merecem outro interlocutor do que Encólpio⁵⁰” (CONTE, 1996, p.194).

Sobre essa questão da característica moralizadora da obra petroniana, lembra-nos Delfim Leão (1998, p.138) que um dos estudiosos que mais reagiram contra a visão moralizadora do *Satyricon* foi J. P. Sullivan. Segundo Leão, “o estudioso negou, desde cedo, a hipótese de que Petrônio seja um verdadeiro satirista, pois o seu trabalho carece da imprescindível posição moral coerente que sirva de ponto de referência para a sátira proposta” (LEÃO, 1998, p.138). O estudo de Sullivan sobre a obra petroniana continua sendo um marco para apreciação deste romance; como sintetizou Delfim Leão, naquele trabalho o autor “defende que o *Satyricon* é uma obra literária sofisticada e não um panfleto filosófico e, sobretudo, que Petrônio é um artista que teve em mira divertir com o que escreveu, sem dotar as suas criações da profundidade ética necessária à moralização” (LEÃO, 1998, p.138).

Sobre o realismo presente no *Satyricon*, Sullivan acredita que, tal como se apresentou, acabou gerando ao seu autor certas limitações. O estudioso lembra as temáticas ali colocadas que scandalizaram os leitores durante séculos, e isso fez com que qualquer crítica literária ou moral fosse suspeitada:

⁴⁹ “The more materialist of the two worlds is no less fantastic than the other, and conversely, that which is more prone to fantasy is no less materialist. So the fact remains that literature is the central theme of the *Satyricon*” (CONTE, 1996, p.182).

⁵⁰ “All Petronius’ Cato-readers, now and in the future, deserve no other interlocutor than Encolpius” (CONTE, 1996, p.194).

Seus temas, ou uma grande parte deles, escandalizaram os leitores durante séculos. Qualquer crítica literária ou moral elevada que encontramos na obra foi suspeitada, às vezes desnecessariamente, por causa de sua proveniência, um narrador que é um assassino confesso ou uma velha hipócrita fraude de um poeta⁵¹ (SULLIVAN, 1968, p.105-106).

Sullivan procura delinear o *Satyricon* à luz de seu ambiente histórico e dentro da tradição literária latina. Para o autor, “Petrônio é acima de tudo um artista de grande versatilidade, cultura e originalidade; ao produzir esta significativa obra de arte, suas intenções e conquistas eram literárias, em sentido próprio, e não filosófico⁵²” (SULLIVAN, 1968, p.106).

Segundo Sullivan, muitos estudiosos, não considerando Petrônio simplesmente um artista, argumentaram que o autor latino seria primeiramente um moralista e que suas habilidades artísticas e a forma como construiu seus temas e personagens estavam subordinadas a isso. Sullivan, ao contrário acredita que

possivelmente, tais estudiosos estão insatisfeitos com as conquistas puramente literárias, se alguma obra de arte importante pode ser descrita como puramente literária, ou sendo enganados pelas conotações da palavra sátira, como uma espécie de moralização artística, cujo objetivo principal é o castigo do vício e do encorajamento da virtude, eles desejam procurar algum objetivo maior, não-literário também em Petrônio⁵³ (SULLIVAN, 1968, p.107).

Sullivan conclui, portanto, que para ele Petrônio, mesmo com alguma deficiência ou contradição, é um artista e não um moralista: “Petrônio, quaisquer que sejam suas deficiências, é um artista e não um moralista; o *Satyricon* é uma obra de literatura e não um tratado epicurista, um panfleto político ou uma paródia elaborada⁵⁴” (SULLIVAN, 1968, p.110).

Para Sullivan, fica claro que há muitas temáticas no *Satyricon*, pois se trata de uma obra complexa e pode ser analisada sob diversas perspectivas. Ainda segundo ele, “fica claro que a obra não é apenas um produto do seu tempo e da sua tradição, mas também o produto

⁵¹ “His themes, or a large proportion of them, have scandalized readers for centuries. Any elevated literary or moral criticism we find in the work has been suspected, sometimes needlessly, because of its provenance, a narrator who is a self-confessed murderer or a hypocritical old fraud of a poet” (SULLIVAN, 1968, p.105-106).

⁵² “[...] Petronius is above all an artist of great versatility, culture, and originality; that in producing this significant work of art, his intentions and achievement were literary, in the proper sense, and not philosophical” (SULLIVAN, 1968, p.106).

⁵³ “Possibly such scholars are dissatisfied with purely literary achievements, if any important work of art can be described as purely literary, or, being misled by the connotations of the word satire as a sort of artistic moralizing whose chief aim is the castigation of vice and the encouragement of virtue, they wish to look for some larger, non-literary aim of this sort in Petronius also” (SULLIVAN, 1968, p.107).

⁵⁴ “Petronius, whatever his deficiencies, is an artist and not a moralist; that the *Satyricon* is a work of literature and not an Epicurean tract, a political pamphlet, or an elaborate parody” (SULLIVAN, 1968, p.110).

de um talento imaginativo e crítico⁵⁵” (SULLIVAN, 1968, p.111), porém não se deve ter uma compreensão errônea dessas perspectivas, para que não haja mal-entendidos críticos: “porém, uma compreensão errônea disso, ou uma apreciação limitada das possibilidades abertas a ele, está fadada a levar a mal-entendidos críticos. A paródia tem muitos propósitos e *satura* nem sempre é sátira⁵⁶” (SULLIVAN, 1968, p.111).

A característica artística impressa por Petrônio no *Satyricon* também foi enfatizada por Schmeling (1996, p.474) em seu estudo sobre a obra. O estudioso afirma que Petrônio, além de contar uma história envolvente, foi também um mestre na forma de contar histórias, no contexto da prosa latina. O autor ainda destaca o caráter obsceno da obra e diz que mesmo aqueles que se opõem a essa temática têm de admitir que o estilo do autor latino é excepcional, e sublinha a simplicidade da linguagem registrada:

Uma grande virtude de Petrônio, parece-me, é sua capacidade de dizer tudo de maneira simples, o que faz sua linguagem parecer saudável e em contato com a linguagem viva e falada. O *Satyricon* é marcado pela simplicidade casual ou estilo improvisado que invejamos porque parece não custar nada para alcançar⁵⁷ (SCHMELING, 1996, p.474).

Como lembra o próprio estudioso, essa simplicidade expressa por Petrônio em sua obra ressoa como produto final de um trabalho de qualidade e do *ingenium* de seu autor. Schmeling conclui afirmando que, independentemente do propósito de Petrônio, ele esteve todo o tempo no “controle completo de sua linguagem” e isso faz com que seu leitor leve adiante a leitura até o fim.

Schmeling, do mesmo modo, cita a importância das afirmações de Sullivan, que indicam um caminho diferente na questão do moralismo presente na obra petroniana. Para Schmeling (1996, p.486), foi o crítico e poeta moderno T. S. Eliot o responsável em rotular o *Satyricon* como uma obra “satirista” para os estudos mais recentes. Isso se dá pela referência da obra petroniana que o poeta inclui como epígrafe em um de seus poemas mais famosos, *The Waste Land* (1922); para Schmeling, com essa referência a imagem do mundo moderno de Eliot volta ao tempo de Petrônio e é transformada novamente. O autor cita exemplos de trabalhos⁵⁸ que seguem esta direção: “Bacon e Arrowsmith foram convencidos por Eliot e

⁵⁵ “It is clear that the work is not only a product of its times and its tradition, but also the product of an imaginative and critical talent” (SULLIVAN, 1968, p.111).

⁵⁶ “But a misapprehension of this, or a limited appreciation of the possibilities open to him, is bound to lead to critical misunderstanding. Parody has many purposes and *satura* is not always satire” (SULLIVAN, 1968, p.111).

⁵⁷ “A great virtue of Petronius, it seems to me, is his ability to say everything simply, which makes his language appear healthy and in touch with the living, spoken language. The *Satyricon* is marked by casual simplicity or off-hand stylishness which we envy because it appears to cost nothing to achieve” (SCHMELING, 1996, p.474).

⁵⁸ Bacon (1958), Arrowsmith (1966), Hightet (1941).

junto com Gilbert Highet convenceram uma geração de estudiosos a acreditar ‘que o *Satyricon* é uma obra fundamentalmente séria e até mesmo moral⁵⁹’” (SCHMELING, 1996, p.486); porém, Sullivan divergiu dessa corrente, como já comentamos anteriormente. Schmeling comenta ironicamente que Sullivan diferiu dos demais porque aplicou o “senso comum”: “É claro que a principal objeção às teorias de que Petrônio é ... um ... satirista moral é a mera dificuldade de ler o trabalho dessa maneira⁶⁰” (SULLIVAN *apud* SCHMELING, 1996, p.486).

Essa questão do “não moralismo” presente no *Satyricon* foi discutida no artigo de Froma Zeitlin, “*Petronius as Paradox*”. Zeitlin (1999, p.42) contundentemente afirma que é inútil procurar no *Satyricon* um moralista convencional, que aceita os dogmas já cristalizados e completa: “Petrônio certamente não é epicurista, nem neo-satírico na tradição antiga, nem neo-classicista que olha para as formas consagradas pelo tempo para uma revitalização do presente⁶¹” (ZEITLIN, 1999, p.42). Para a estudiosa, todas as técnicas utilizadas por Petrônio apontam para uma postura anticlássica, dessa forma, Petrônio volta-se contra a pureza dos gêneros e ao estilo reduzido somente à paródia e toda sua narrativa se mostra no ponto de vista anticlássico.

Zeitlin (1999, p.43) constata que o *Satyricon* não se apoia na orientação racional comum aos clássicos, nos deuses e seus substitutos, ao contrário, na narrativa petroniana esse equilíbrio é transformado em antítese radical, em episódios narrados de forma irracional, em uma mistura de estilos e gêneros. É interessante perceber que essa diferenciação em torno da mensagem transmitida pela obra petroniana surge, como bem apontou Zeitlin (1999, p.43), da segurança que o “classicismo” assegura nos modelos do passado “que demonstram sua validade como representações artísticas da existência humana”. Porém, em contrapartida, o *Satyricon* confunde esses princípios organizadores e rejeita as formas cristalizadas do passado. Ao mesmo tempo, esse passado paira sobre o *Satyricon*, principalmente na imagem lamento pelo que já passou, o que somente aumenta esta inquietação própria do mundo picaresco; mas não há como voltar atrás, e, nesse sentido, “Petrônio é um revolucionário que

⁵⁹ “Bacon and Arrowsmith were convinced by Eliot and along with Gilbert Highet convinced a generation of scholars to believe ‘that the *Satyricon* is a fundamentally serious and even moral work’” (SCHMELING, 1996, p.486).

⁶⁰ “Of course the chief objection to the theories that Petronius is... a... moral satirist is the sheer difficulty of reading the work in that way” (SULLIVAN *apud* SCHMELING, 1996, p.486).

⁶¹ “Petronius surely is no-Epicurean, no neo-satirist in the old tradition, no neo-classicist who looks back to established time-hallowed forms for a revitalization of the present” (ZEITLIN, 1999, p.42).

articula na arte o sentido de uma sociedade em transição em meio a uma crise cultural e social⁶²” (ZEITLIN, 1999, p.43).

Esta dualidade entre o passado e o presente está exposta em toda a narrativa e transparece tanto nas diversidades linguísticas quanto nas temáticas. Zeitlin (1999, p.45-46) aponta esse embate marcado no discurso coloquial dos libertos e no conteúdo de suas conversas. Para a autora, o discurso dos libertos pode refletir um experimento estético, a tentativa de demonstrar uma “rebarbarização” da literatura, mas, o seu conteúdo, pelo contrário, demonstra uma escravização aos valores gerais da literatura, uma representação da sociedade que os libertos desejam alcançar. Portanto, há essa duplicidade presente entre a ordem social atual e a volta constante ao passado: “A antiga tradição que uma vez validou as normas sociais não serve para restabelecer a ordem, pois Petrônio diagnosticou um importante sintoma do fracasso cultural na escravização de Encólpio ao passado⁶³” (ZEITLIN, 1999, p.46). Nesse sentido, o aspecto cômico da obra não pode ser esquecido: essa seria, segundo a autora, a nova técnica para diagramar a situação de sua época, o tom picaresco não precisa ter nenhum propósito moral positivo, “[...] não é uma denúncia amarga. Ao invés disso, há riso, exuberância e vitalidade⁶⁴” (ZEITLIN, 1999, p.46)

O aspecto histórico é importante ser contextualizado nesse diálogo com as temáticas e características formais da obra latina. Zeitlin faz significativa referência a esse aspecto ao afirmar que as ambiguidades, ironias, paródias e incongruências do *Satyricon* estão diretamente relacionadas às formas de literatura que procuram desestabilizar o leitor por meio de uma visão anárquica da vida, “e que geralmente aparecem em tempos de estresse cultural e social de vários tipos⁶⁵” (ZEITLIN, 1999, p.47). A autora, então, especifica algumas características da Roma do tempo de Petrônio que serviriam como condições para encorajar a gênese de um trabalho artístico como o *Satyricon*. Primeiramente, Zeitlin (1999, p.47) indica as condições especiais presentes na corte de Nero:

Havia um salão literário dedicado à experimentação, e os cortesãos eram imbuídos pelo imperador com gostos sofisticados, um forte senso iconoclasta, um desprezo pelas convenções da vida aristocrática romana e uma *nostalgie de la boue*. O *Satyricon* poderia facilmente encontrar aceitação e até mesmo inspiração de tal público⁶⁶ (ZEITLIN, 1999, p.47).

⁶² “Petronius is a revolutionary who articulates in art his sense of a transitional society in the throes of a cultural and social crisis” (ZEITLIN, 1999, p.43).

⁶³ “Nor can the old tradition that once validated social norms serve to reestablish order, for Petronius has diagnosed one important symptom of the cultural failure in Encolpius’ enslavement to the past” (ZEITLIN, 1999, p.46).

⁶⁴ “[...] it is not a bitter denunciation. Instead there is laughter, exuberance, and vitality” (ZEITLIN, 1999, p.46)

⁶⁵ “And which generally appear in times of cultural and social stress of varying kinds” (ZEITLIN, 1999, p.47).

⁶⁶ “A literary salon existed dedicated to experimentation, and the courtiers were imbued by their emperor with sophisticated tastes, a strong iconoclastic sense, a contempt for the conventions of Roman aristocratic life, and a

Em segundo lugar, a autora indica o clima político da era neroniana:

Devido às políticas imperiais repressivas, havia desmoralizado a classe senatorial, cuja principal função e fonte de prestígio havia sido o serviço público ativo; também se desmoralizaram as classes mais baixas que ainda sentiam menos participação no controle de seus próprios destinos. [...] O senso de valores comuns foi, assim, seriamente diminuído⁶⁷ (ZEITLIN, 1999, p.47-48).

O terceiro fator seria a situação socioeconômica. Zeitlin cita Rankin, que indica esta época em que Petrônio viveu e a descreve como “uma era de grande crescimento econômico à sombra de um principado que havia se enraizado e que produziu um âmbito de prosperidade dos quais um certo número de indivíduos se beneficiou em grande escala⁶⁸” (RANKIN, 1970, p.126 *apud* ZEITLIN, 1999, p.48). Nesse sentido, o *Satyricon* estaria demonstrando um ideal de mobilidade física e social presente na época: “O Banquete, em sua apresentação do meio dos libertos, reflete a ruptura daquela sociedade hierárquica em que cada homem conhecia seu lugar e suas perspectivas⁶⁹” (ZEITLIN, 1999, p.48). Segundo a autora, esse era o rumo que se traçava na literatura da República tardia: “os escritores daquele período responderam às complexidades da vida urbana com ênfase no valor da experiência pessoal⁷⁰” (ZEITLIN, 1999, p.48).

Zeitlin (1999, p.48) conclui seu estudo indicando o *Satyricon* como uma obra pioneira na literatura ocidental ao criar uma visão de mundo “dessacralizado”. A marca dessa característica está na formação de um personagem delinquente, estranho, marginal, sem passado ou futuro, que vive apenas pelos prazeres passageiros e que precisou aprender por experiência própria que o mundo pertence aos “malandros”. Para a autora, essa é a base para avaliar a “originalidade radical” de Petrônio, em seu contexto clássico:

Dentro dos limites frouxos dessa forma, Petrônio conseguiu criar uma coerência interna e lógica que é própria de seu propósito em comentar e esclarecer a condição humana. Forma, estilo e conteúdo estão todos integrados em uma visão de mundo unitária, que pode nos desanimar por sua

nostalgie de la boue. The *Satyricon* could easily find acceptance and even inspiration from such an audience” (ZEITLIN, 1999, p.47).

⁶⁷ “Owing to the repressive imperial policies, had demoralized the senatorial class, whose major function and source of prestige had been active public service; it also demoralized the lower classes who felt still less of a share in controlling their own destinies. [...] The sense of communal values was thereby seriously diminished” (ZEITLIN, 1999, p.47-48).

⁶⁸ “An age of great economic growth in the shadow of a principate which had struck root, and it produced patches of prosperity from which a number of individuals benefited to a vast degree” (RANKIN, 1970, p.126 *apud* ZEITLIN, 1999, p.48).

⁶⁹ “The Cena, in its presentation of the freedmen’s milieu, reflects the disruption of that hierarchical society in which each man knew his place and his prospects” (ZEITLIN, 1999, p.48).

⁷⁰ “The writers of that period responded to the complexities of urban life with an emphasis on the worth of personal experience” (ZEITLIN, 1999, p.48).

visão de anarquia, mas que podemos admirar, paradoxalmente, pela integridade de sua apresentação na arte petroniana⁷¹ (ZEITLIN, 1999, p.49).

Por fim, destacaremos mais um estudo relevante sobre a obra petroniana que, como o estudo anterior, discute a relação do passado e do presente e as técnicas literárias utilizadas por Petrônio. Roger Beck, no artigo “*The Narrative Technique of Petronius*”, focaliza as técnicas petronianas principalmente na construção do narrador. Beck (1999, p.71) assinala que um fenômeno frequente da obra é a apresentação da maioria das fantasias do protagonista na forma de composições em verso do próprio narrador; neles Encólpio rememora um ponto de vista posterior no tempo, “como se o narrador estivesse revivendo carinhosamente as loucuras e fantasias do passado, expressando-as como suas próprias composições do presente⁷²” (BECK, 1999, p.72). Para o estudioso, essa identificação do narrador com seu protagonista contribui para a atmosfera bem-humorada que o *Satyricon* paradoxalmente sustenta, pois “somos convidados a sentir a simpatia do jovem Encólpio enquanto de forma ilógica porém ousada, ele confronta suas experiências não edificantes com as grandes fantasias do mito e da literatura⁷³” (BECK, 1999, p.72).

Nessa perspectiva da figura do narrador-personagem, P. G Walsh (1970, p.110) também comenta as peripécias pelas quais Encólpio atravessa: roubo, sacrilégio, assassinato, sedução e sadismo, relacionando-as como uma mera extravagância, sempre finalizadas com uma humilhação cômica. Walsh (1970, p.111) traz essas características à tona para refletir como esse desprezo pela “ostentação sem valor” e pela “pretensão dos intelectuais medíocres” poderia produzir uma sátira coerente da sociedade neroniana, mas conclui que a visão petroniana do mundo é cínica demais para esse propósito: “a vida é para ele uma comédia bizarra na qual os motivos de ninguém estão acima de qualquer suspeita - muito menos ainda os do narrador⁷⁴” (WALSH, 1970, p.110).

Esses mesmos parâmetros foram expostos por Conte (1999, p.463), ao afirmar que Petrônio em nenhum momento oferece ao leitor uma ferramenta de julgamento, o que não poderia mesmo acontecer em uma narrativa em primeira pessoa contada por um personagem

⁷¹ “Within the loose confines of that form, Petronius has succeeded in creating an inner coherence and logic which is proper to its purpose of commentary upon and elucidation of the human condition. Form, style, and content are all integrated into a unitary world-view, which may dismay us by its vision of anarchy, but which we may admire paradoxically for the integrity of its presentation in Petronius’ art” (ZEITLIN, 1999, p.49).

⁷² “It is as if the narrator were fondly reliving the follies and fantasies of the past by giving expression to them as his own compositions of the present” (BECK, 1999, p.72).

⁷³ “We are invited to feel sympathy with the young Encolpius as absurdly but gamely he confronts his unedifying experiences with the grand fantasies of myth and literature” (BECK, 1999, p.72).

⁷⁴ “Life is for him a bizarre comedy in which no man’s motives are above suspicion - least of all the narrator’s” (WALSH, 1970, p.110).

que está totalmente imerso nesse mundo dissoluto. Nesse sentido, Conte afirma que “a originalidade do realismo de Petrônio consiste não tanto em nos dar fragmentos da vida cotidiana, mas em nos dar uma visão da realidade que é crítica, pois é sem ilusão; e quando segue o caminho da sátira, não chega a adotar a postura de protesto, invectiva e pregação⁷⁵” (CONTE, 1999, p.463).

Podemos concluir, portanto, como bem colocou Díaz y Díaz, que, diante de muitos estudos e conclusões divergentes, o *Satyricon* foi classificado de diversas formas: “o romance erótico, a Menipeia, o romance de viagem, a tradição do Mimo, a da Fábula Milesiana e a obra de crítica literária⁷⁶” (DÍAZ Y DÍAZ, 1990, p.XLVIII), porém todos convergem ao afirmar que a obra petroniana é uma obra com um plano de fundo literário inegável, e como bem resumiu o autor:

Trata-se de uma obra basicamente nova na literatura antiga, em que rápida e surpreendentemente os numerosos gêneros literários são entrelaçados, com uma novidade e uma originalidade que não conseguem ofuscar os esforços, quase sempre gratuitos, de encontrar antecedentes de todos e de cada um dos aspectos que reúne⁷⁷ (Díaz y Díaz, 1990, p.LIII).

Assim, o *Satyricon* está no grupo daquelas obras da antiguidade mais instigantes em seu caráter renovador e original, que muitas vezes por suas características de criação literária estão além de seu tempo, igualando-se às obras da contemporaneidade. Um exemplo desses atributos renovadores será discutido a seguir, por meio da análise da função que exercem as construções paródicas instauradas por Petrônio em sua obra.

2.1 A presença da paródia no *Satyricon* de Petrônio

Sobre a crítica e a paródia no *Satyricon*, Sullivan (1968) sublinha que a crítica artística e literária é colocada na obra petroniana na boca dos diferentes personagens, vinda de fontes totalmente inesperadas. Para o estudioso, com esse método Petrônio oferece excelente oportunidade para inserir aí a ironia e preservar o distanciamento geral, de modo bem despreocupado, sobre diversos assuntos: “gosto, sexo, moralidade ou emoção, que é uma das

⁷⁵ “The originality of Petronius’s realism consists not so much in giving us fragments of daily life as in giving us a vision of reality that is critical in that it is without illusion; when it follows the path of satire it stops short of adopting the stance of protest, invective, and preaching” (CONTE, 1999, p.463).

⁷⁶ “La novela erótica, la menipea, la novela de viajes, la tradición del mimo, la de la fábula milesia, y la obra de crítica literaria” (DÍAZ Y DÍAZ, 1990, p.XLVIII).

⁷⁷ “Es una obra básicamente nueva en la literatura antigua, en que ágil y sorprendentemente se entrecruzan numerosos géneros literarios, con una novedad y una originalidad que no alcanzan a empañar los esfuerzos, casi siempre gratuitos, por hallar antecedentes de todos y cada uno de los aspectos que recoge” (Díaz y Díaz, 1990, p.LIII).

características mais marcantes do *Satyricon*⁷⁸” (SULLIVAN, 1968, p.159). Portanto, para Sullivan a objetividade é alcançada frequentemente pela paródia estilística, ou seja, “a emotividade e a retórica dos personagens e do narrador⁷⁹” (SULLIVAN, 1968, p.159). Sullivan (1968, p.160) conclui dizendo que a crítica de Petrônio não é específica e parece ser bastante tradicional, porém reflete seus pontos de vista.

Nesta perspectiva, Gian Biagio Conte, autor já mencionado anteriormente, afirma que a paródia petroniana, especificamente, é a maneira que o autor encontrou para retratar cenas carregadas de ambiguidade e que, em alguns casos, essas paródias possuem um tom alusivo. Conte (1999, p.463-464) lembra que as alusões à *Odisseia* aparecem de forma mais sistemática na obra petroniana, pois a estrutura do romance como uma viagem a torna bastante natural, fato que a crítica petroniana já apontara anteriormente. Assim, para estudioso essa característica do *Satyricon* lhe dá um tom unificador:

Podemos reconhecer como uma característica unificadora da obra, então, o fato de que Petrônio coletou, reinterpretou e parodiou todos os gêneros literários e mitos culturais de sua época (Homero e Virgílio, tragédia, elegia, história e filosofia), bem como literatura popular (romances sentimentais, histórias curtas, mimos, declamações e contos fantásticos de bruxas, magia e lobisomens). Petrônio pode ser estudado como um sagaz retratador de costumes e também como o autor de uma espécie de enciclopédia literária da Roma imperial⁸⁰ (CONTE, 1999, p.464).

Um outro estudo concentrado especificamente nas paródias presentes no *Satyricon* foi feito por Paulo Sérgio Ferreira no livro intitulado *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrônio e o seu significado* (2000), vinculado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal. Logo no preâmbulo, apresentado por Walter de Medeiros, é exposta a dificuldade de classificação de gênero do romance petroniano, por ter-nos chegado com grandes lacunas. Porém, o estudioso ressalta que para além das classificações ele é também, claramente, um romance paródico:

Da épica, da tragédia, do romance sentimental, da lírica amorosa, da filosofia senequiana (e até platônica), das leis, da educação, da história, das tatuagens da religião tradicional. Mas um paródico subtil, complexo, inquietante, e não isento de amargor. Um paródico que não facilita realmente a missão do analista (FERREIRA, 2000, p.10).

⁷⁸ “Taste, sex, morality, or emotion, that is one of the more striking characteristics of the *Satyricon*” (SULLIVAN, 1968, p.159).

⁷⁹ “The emotionality and rhetoric of the characters and the narrator” (SULLIVAN, 1968, p.159).

⁸⁰ “We may recognize as a unifying feature of the work, then, the fact that Petronius has collected, reinterpreted, and parodied all the literary genres and cultural myths of his day (Homer and Virgil, tragedy, elegy, history, and philosophy), as well as popular literature (sentimental novels, shorts stories, mimes, declamations, and sensational tales of witches, magic, and werewolves). Petronius may be studied as a shrewd depicter of customs and also as the author of a kind of literary encyclopedia of imperial Rome” (CONTE, 1999, p.464).

Logo na introdução, o autor propõe uma definição para o conceito de paródia, que, para ele, pode ser definida como “uma modalidade artística ou estratégia discursiva paralela e/ou contrária a um discurso em verso ou em prosa, que, com intuito cômico, ou cômico-satírico, imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade” (FERREIRA, 2000, p.17).

Nessa perspectiva, outro estudo completo e detido na questão paródica e intertextual do *Satyricon* é encontrado no livro *El Satyricon de Petronio: Tradicion literária e intertextualidade* (2011), de Marcos Carmignani. Nele o autor faz um resumo das principais teorias intertextuais e as relaciona com o trabalho de investigação intertextual da literatura da antiguidade clássica; em um segundo momento apresenta um panorama das características da novela antiga e, finalmente, na terceira parte faz uma análise da obra petroniana sob a luz dos estudos paródicos e intertextuais.

Sobre a paródia, citando Bakhtin, “Da pré-história à palavra novelesca” (1989), em que o autor russo analisa os fatores fundamentais do riso e do plurilinguismo, seguindo as concepções bakhtinianas, Carmignani afirma que “a paródia afasta a palavra do objeto: essa separação mostra que a palavra do gênero parodiado é unilateral, enquanto a palavra paródica é plurilíngue e contraditória⁸¹” (CARMIGNANI, 2011, p.91). Para Carmignani (2011, p.91), ao introduzir o riso e a crítica, a paródia é um corretivo cômico e crítico de todos os gêneros diretos existentes, pensando como “gêneros diretos” a tragédia e a épica, como também de todas as linguagens, estilos e vozes, pois ela nos obriga a ver outra realidade contraditória ou inapreensível.

Da mesma forma, outro estudo importante sobre a paródia aplicada à literatura e à arte, citado por Carmignani, é o de Linda Hutcheon. Esse estudo se baseia em dois postulados fundamentais: o conceito paradoxal de que a paródia implica ao mesmo tempo respeito e distância crítica e a noção de que a paródia não necessariamente ridiculariza o texto parodiado. Segundo Carmignani (2011, p.103), a teoria de Hutcheon não somente revisa os problemas fundamentais da teoria da paródia como traz novas e convincentes conclusões. Para o autor, mesmo que a teoria seja aplicada à arte do século XX, ela pode muito bem ser aplicada também, *mutatis mutandis*, ao *Satyricon*. Para essa comprovação Carmignani cita a própria autora: “[A paródia] é uma das maneiras pelas quais o artista moderno conseguiu chegar a um acordo com o peso do passado. A busca por novidades na arte do século XX tem

⁸¹ “La parodia aleja la palabra del objeto: esa separación demuestra que la palabra del género parodiado es unilateral, mientras que la palabra paródica es plurilíngue y contradictoria” (CARMIGNANI, 2011, p.91).

sido - ironicamente - firmemente baseada na busca por uma tradição⁸²” (HUTCHEON *apud* CARMIGNANI, 2011, p.103).

Segundo Carmignani (2011, p.104), outra importante autora, que concorda com Hutcheon, é Ellen Finkelpearl. Para as duas estudiosas a paródia é reverente e subversiva, pois, segundo suas concepções, qualquer interpretação que exclua da paródia uma dessas duas características cometerá um erro, porque ela implicará sempre esses dois lados.

Sobre os mecanismos alusivos no *Satyricon*, Carmignani (2011, p.219) começa dizendo que para a obra petroniana os modelos literários são protagonistas do discurso e cumprem a função primária que permite não só dar maior densidade à narração como também enchê-la de sentido, porém o autor adverte que seria injusto dizer que o *Satyricon* seja uma *collage* de fontes literárias: ao contrário, nessa obra, “a narrativa tem sua própria existência e só usa as fontes como contraponto, como forma de criar profundidade⁸³” (CARMIGNANI, 2011, p.240). O autor afirma que segue sua análise selecionando as passagens pertinentes para demonstrar a “estratégia alusiva petroniana”, que, segundo ele, não é sempre uniforme, mas, ao contrário, variada e complexa. Seguindo as premissas de Carmignani, também interessamos detectar as estratégias alusivas realizadas por Petrônio, servindo para nós de chave interpretativa para a análise desse aspecto da tradução leminskiana.

Para Carmignani (2011, p.240), sua postura de análise considera a alusão como um processo pelo qual o *Satyricon* recorda, modifica, transforma e joga com passagens e frases da literatura latina anterior. Ela implica, também, um compromisso consciente com essa literatura, um elemento lúdico possivelmente paródico e irreverente, intencionalmente transgressor do espírito da fonte: “Há sempre a ideia de que a alusão é uma sugestão de uma maneira possível de ler o original, isto é, de interpretação⁸⁴” (CARMIGNANI, 2011, p.244), ou seja, como um recurso que permite a ativação simultânea de dois textos.

Carmignani (2011, p.244) diz que é interessante considerar que algumas alusões são mais determinadas que outras, por isso prefere dividir a alusão intencional da alusão derivada da memória poética do autor. Segundo ele, o conceito geral de memória poética, que se refere à lembrança tanto de formas, estilos e atmosferas como de imagens e frases específicas é essencial em um autor tão alusivo como Petrônio; “Petrônio [...] propõe a recuperação dos

⁸² “[La parodia] is one of the ways in which modern artist have managed to come to terms with the weight of the past. The search for novelty in twntieth-century art has often – ironically – been firmly based in the search for a tradition” (HUTCHEON *apud* CARMIGNANI, 2011, p.103).

⁸³ “La narración tiene existência própria y sólo usa las fuentes como contrapunto, como una manera de crear profundidad” (CARMIGNANI, 2011, p.240).

⁸⁴ “Siempre está la idea de que la alusión es una sugerencia de una posible manera de ler el original, es decir, de interpretación” (CARMIGNANI, 2011, p.244).

modelos de forma lúdica, portanto, ‘alusão’ é o termo indicado⁸⁵” (CARMIGNANI, 2011, p.245).

Pode-se supor que os textos e autores a que Petrônio alude podem ser considerados autores que ele conhecia e admirava, portanto há explicações da escolha em cada caso. Para o autor (2011, p.245), no funcionamento do mecanismo ativo da arte alusiva, o poeta deve pedir e obter a ajuda do leitor. No caso do *Satyricon*, essa fonte sofre uma mudança em sua forma, mas ao mesmo tempo permanece reconhecível como fonte, e a intenção dessa transformação é muito mais cômica do que satírica: “em muitas ocasiões, a paródia no *Satyricon* manifesta-se pela aplicação de um estilo nobre, o da epopeia, a um assunto vulgar ou não heroico: o efeito é uma comicidade que entretém sem culpa⁸⁶” (CARMIGNANI, 2011, p.246); portanto, se há necessidade de uma distância crítica entre o texto parodiado e o texto que parodia, essa distância é a ironia. Ainda segundo o estudioso, “poucos textos da literatura clássica são mais irônicos que o *Satyricon*, pois o *autor absconditus* impõe uma enorme lacuna entre a visão que os personagens têm de si mesmos e a perspectiva apresentada pela realidade em que vivem suas aventuras⁸⁷” (CARMIGNANI, 2011, p.247).

Carmignani afirma que a paródia em Petrônio tende inevitavelmente ao vulgar, ao novelístico. O texto paródico simultaneamente zomba do texto parodiado e o incorpora. Já segundo Conte, Petrônio não degrada os grandes modelos da literatura elevada, mas parodia a degradação que já haviam sofrido; não há nenhuma descida ao baixo, o nível da ação já é baixo desde o começo, ou seja, “a paródia é uma das maneiras que Petrônio conseguiu para manipular o peso do passado. A busca pela novidade é ironicamente baseada no trabalho com a tradição⁸⁸” (CARMIGNANI, 2011, p.247).

Dessa forma, Carmignani (2011, p.249) conclui, sobre a intertextualidade no *Satyricon*, que na obra petroniana há uma clara mostra de que seu autor sente uma profunda nostalgia pelos anos dourados da literatura latina, porém está permanentemente desafiando essa tradição literária, embora não seja como texto secundário. Para ele, é nesse sentido que a

⁸⁵ “Petronio [...] propone la recuperación de los modelos de una manera lúdica, por lo tanto, ‘alusión’ es el término indicado” (CARMIGNANI, 2011, p.245).

⁸⁶ “En muchas ocasiones, la parodia en el Sat. se manifesta mediante la aplicación de um estilo noble, el de la epopeya, a um assunto vulgar o no heroico: el efecto es una comicidade que divierte sin culpa” (CARMIGNANI, 2011, p.246).

⁸⁷ “Pocos textos de la literatura clásica son más irónicos que el *Sat.*, donde el *autor absconditus* impone uma brecha enorme entre la visión que los personajes tienen de sí mismos y la perspectiva que nos presenta la realidade donde viven sus aventuras ” (CARMIGNANI, 2011, p.247).

⁸⁸ “La parodia es uno de los modos como Petronio se las há ingeniado para manipular el peso del pasado. La búsqueda de novedad se basa ironicamente en el trabajo com la tradición” (CARMIGNANI, 2011, p.247).

intertextualidade se situa como uma ferramenta fundamental ao aparato técnico petroniano, já que permite a ele vincular-se com a literatura anterior de duas formas:

Por um lado, as constantes alusões deixam claro seu domínio cultural e sua formação literária; por outro lado, esse domínio técnico é a base sólida que lhe permite desafiar os limites estabelecidos justamente por essa mesma tradição, um desafio que o mostra como um filho inovador de sua cultura e tradição⁸⁹ (CARMIGNANI, 2011, p.249).

Isto posto, pudemos perceber como a construção de paródias foi uma estratégia de importante impacto e um diferencial na obra petroniana. Em seguida veremos como a construção da linguagem acentuou estes e outros importantes traços da obra.

2.2 A construção da linguagem petroniana

Como foi mencionado por nós em trabalho anterior⁹⁰, o estudo do *Satyricon* nos permite entrar em contato com registros do latim vulgar, ou seja, aquele que era falado pelas camadas mais baixas da sociedade e que não está registrado nos clássicos da literatura latina. A definição do termo técnico Latim Vulgar, segundo Arnulf (2006), é formada a partir do *sermo vulgaris* (fala das massas) e serve a um propósito geral de demonstrar as formas de uma linguagem “espontânea”, primariamente concebida por via oral, o latim falado. Assim, o latim vulgar remete a uma variedade de variantes da linguagem social, cultural, regional e diacronicamente diferenciada, sendo que essa variedade é tida como base das línguas românicas. O latim vulgar não pode ser acessado de forma direta e autêntica como linguagem oral, pois não há registros. No entanto, suas particularidades podem ser verificadas em fontes latinas escritas e também no testemunho indireto fornecido pelas línguas românicas. Há diversos documentos escritos que refletem o latim como era falado, isso inclui alguns textos literários que fazem uso de elementos da linguagem espontânea ou “popular” com o objetivo de retratar a realidade, como as comédias de Plauto e Terêncio e o *Satyricon* de Petrônio.

Petrônio apresenta em sua obra diversos elementos, muito característicos do latim falado, principalmente nos capítulos XXVII a LXXVIII, que compreendem o “Banquete de Trimalquião”, em que se encontram discursos de diversas camadas sociais, entre elas a dos escravos e dos libertos, os quais mantêm o tom coloquial da fala cotidiana. Como destaca Bianchet (2002, p.9), há dois métodos de estudos do latim vulgar: o “Método Comparativo defendido, dentre outros, por Meillet (1965) e Maurer Jr. (1959)” e um outro método com o

⁸⁹ Por un lado, las constantes alusiones dejan en claro su dominio cultural y su formación literaria; por el outro, ese dominio técnico es la sólida base que le permite desafiar los límites establecidos justamente por esa misma tradición, desafío que lo muestra como un innovador hijo de su cultura y tradición (CARMIGNANI, 2011, p.249).

⁹⁰ PEREIRA (2016, p.18-19).

qual podemos ter acesso à língua latina falada pelo povo em diferentes períodos, desde o arcaico até o imperial, que pode ser obtido por meio de “textos literários, epigráficos, ou gramaticais escritos em latim, que, em virtude de seu caráter mais popular e menos associado à tradição gramatical clássica, são geralmente apontados como fonte para o estudo do latim vulgar”.

O *Satyricon*, assim, é apontado como fonte do latim vulgar por vários autores, como lembra Bianchet (2002, p.11): Adamik (1990, p.1) afirmou que Petrônio utilizou o emprego consciente de formas vulgares no *Satyricon*, principalmente para demonstrar o latim falado por ex-escravos; dessa forma, o autor latino é visto como alguém que conhecia bem as normas do latim escrito, em especial a retórica. Da mesma maneira, Codoñer (1990, p.57) identificou na obra petroniana, principalmente no Banquete de Trimalquião, diversos níveis de linguagem: “popular para Trimalquião e seus convivas, coloquial culto para os protagonistas do *Satyricon* e linguagem própria para criações em verso, utilizada nos pequenos poemas inseridos na *Cena*”.

Porém, há algumas divergências quanto aos diferentes níveis de linguagem empregados por Petrônio; alguns estudos apontam que não há muita diferenciação de linguagem e aquela mais popular é apenas pontual, principalmente no Banquete (corrente defendida por Marmorale e Pepe *apud* Adamik, 1990, p.4). Segundo Bianchet,

A generalização proposta nesses estudos não associa os elementos de linguagem oral empregados ao longo do *Satyricon* aos diferentes níveis de análise da gramática (fonética/fonologia, morfologia, sintaxe e léxico), apresentando o quadro generalizado, mais uma vez simplista, de que os elementos de todas as partes da gramática são empregados sob a forma vulgar na *Cena* e sob a forma culta nos demais capítulos (BIANCHET, 2002, p.13).

Nesta perspectiva, Petersmann (1999, p.110-120) aponta que o estilo coloquial pode ser encontrado em toda a narrativa e nas falas de conteúdo comum. O estudioso menciona que o *sermo cotidianus* não é um fenômeno uniforme na obra, mas pode apresentar diversas gradações:

O estilo coloquial, muitas vezes de um tipo bastante irrefletido, é encontrado na narrativa tagarela de Encólpio e nos discursos de conteúdo ordinário. O *sermo cotidianus*, no entanto, não é um fenômeno uniforme, mas abrange muitas gradações e cores. Nas passagens de prosa sofisticada, encontramos, portanto, uma multiplicidade de níveis de expressão que variam de um estilo refinado aos vulgarismos; isso também vale para os discursos dos libertos,

que nem sempre podem ser classificados categoricamente como vulgares⁹¹ (PETERSMANN, 1999, p.114).

Petersmann afirma, desse modo, que as passagens narradas por Encólpio e seus companheiros têm diversos níveis rítmicos dependendo do humor e da situação e que podemos perceber vários níveis de estilo que vão desde o poético ao retórico até o vulgar. Nesse sentido, não ficamos surpresos ao nos depararmos com uma dicção vulgar em uma passagem sofisticada, sendo que essa mistura pode ser observada tanto na morfologia, quanto na sintaxe e no léxico.

Portanto, neste trabalho acreditamos nessa vertente dos estudos que apontam a linguagem do *Satyricon* como de alta complexidade formal e que possui tanto elementos de linguagem oral, quanto elementos de linguagem culta ao longo de todo texto e não apenas no Banquete de Trimalquião. Apoiamo-nos, aqui, nos estudos de Bianchet, que afirma em suas conclusões:

Foi possível comprovar, através de estudo realizado, que é improcedente a generalização de que, no *Satyricon*, os elementos de linguagem oral se restringem aos episódios da *Cena* e os elementos de linguagem culta se encontram nos demais episódios, uma vez que foram identificados elementos característicos de ambos os registros de fala ao longo de todo o texto do *Satyricon*, cuja maior ou menor incidência se encontra associada aos diferentes níveis da gramática (BIANCHET, 2004, p.321).

Não podemos deixar de lembrar também que essas evidências foram discutidas por Conte (1999, p.456). O estudioso aponta a dificuldade dos críticos para delimitar o estilo do romance petroniano e destaca que a língua falada por figuras representantes da camada popular, como os libertos no “Banquete de Trimalquião”, é totalmente diferente do latim literário que é comumente familiar, advindo de outras obras latinas. Conte então comenta a validade da obra como fonte da linguagem popular falada na época

Temos ali uma valiosa fonte de informação sobre a linguagem popular, falada, que pode ser combinada com instâncias do latim sublitterário, como o grafite de Pompéia e as glosas (palavras raras que, precisamente por não serem literárias, são mencionadas pelos gramáticos e lexicógrafos da antiguidade tardia), e também com aqueles traços da língua falada que podem ser recuperados, frequentemente com dificuldade, de poetas como Plauto e Catulo e dos escritores de prosa menos estilizados⁹² (CONTE, 1999, p.456).

⁹¹ “Colloquial style, often of a rather unreflective kind, is encountered in Encoulpius’ chatty narrative and in the speeches of ordinary content. The sermo cottidianus, however, is not a uniform phenomenon, but encompasses many gradations and colours. In the passages of sophisticated prose we therefore encounter a multitude of levels of expression ranging from a refined style to vulgarisms; this also true of the freedmen’s speeches, which cannot always be branded categorically as vulgar” (PETERSMANN, 1999, p.114).

⁹² “We have in this a valuable source of information on the popular, spoken language, which can be combined with instances of subliterate Latin, such as the graffiti of Pompeii and glosses (rare words, which, precisely

Dessa forma, o estudioso lembra a distinção que há nos diversos momentos e contextos em que Petrônio realiza essa diferença entre a linguagem dos personagens e a fala do narrador e conclui: “O contraste é deliberado e implica arte consciente. [...] Trazer esse baixo estrato para o centro das atenções é um objetivo artístico de Petrônio, guiado por um programa literário preciso⁹³” (CONTE, 1999, p.456).

Neste mesmo caminho, Schmeling (2011, p.xxviii) elenca três estilos distintos presentes na linguagem petroniana: 1. Um estilo elaborado, utilizado principalmente nas críticas literárias, nas construções de paródias e nos propósitos retóricos; 2. O *sermo urbanus*, o principal meio narrativo, que se caracteriza por seu estilo simples e rítmico; 3. O *sermo plebeius*, um estilo mais vulgar, que tem como imitação a fala de escravos e libertos. Schmeling também aponta a presença de palavras e expressões advindas do grego: “como a maioria dos personagens do *Satyricon* tem nomes gregos e a Itália estava repleta de falantes e de professores de grego, espera-se que o grego penetre no latim cotidiano e, com o acréscimo de numerosos *hapax legomena*⁹⁴, a linguagem dos libertos seja muito rica⁹⁵” (SCHMELING, 2011, p.xxviii). O estudioso conclui que essa “espessa textura literária” presente no *Satyricon*, faz com que Petrônio se distinga de todos os outros escritores clássicos.

Portanto, assim como declarou Díaz y Díaz (1990, p.LXXXV) em sua Introdução, a língua e o estilo em Petrônio estão fortemente unidos, cheios de expressões fortes, elevadas e com um variadíssimo léxico. E, por fim, remetendo às palavras conclusivas do estudioso sobre o estilo linguístico de Petrônio, também podemos concluir que:

A leitura da obra de Petrônio é um prazer inesquecível, por sua graça sempre fresca, sua variedade rica e inesgotável, sua capacidade de descrever, sua precisão ímpar; todos os jogos e meios de uma língua destrissima a serviço de uma inteligência transbordante e determinada⁹⁶ (DÍAZ Y DÍAZ, 1990, p.LXXXIX).

Todas essas particularidades e estilos linguísticos também estão interligados com a temática erótica presente na obra, tanto na temática do triângulo homoafetivo construído pelos

because they are not literary, are mentioned by the grammarians and lexicographers of late antiquity), and also with those traces of the spoken language that can be recovered, often with difficulty, from poets such as Plautus and Catullus and from the less stylized prose writers” (CONTE, 1999, p.456).

⁹³ “The contrast is deliberate and implies conscious artistry. [...] To bring this low stratum into the spotlight is an artistic aim of Petronius, one guided by a precise literary program” (CONTE, 1999, p.456).

⁹⁴ Trata-se de termos que são utilizados apenas uma vez em Língua Latina.

⁹⁵ “Since most of the characters in the S. have Greek names and Italy was awash with Greek-speakers and -teachers, Greek must be expected to creep into everyday Latin and with the addition of numerous hapax legomena makes the language of the freedmen very rich” (SCHMELING, 2011, p.xxviii).

⁹⁶ “La lectura de la obra de Petronio es un placer inolvidable, por su gracia siempre fresca, su variedad riquísima e inagotable, su habilidad para la descripción, su precisión ímpar; todos los juegos y medios de una lengua destrissima al servicio de un ingenio desbordante y sostenido” (DÍAZ Y DÍAZ, 1990, p.LXXXIX)

personagens principais, quanto na utilização de um vocabulário erótico ligado à tradição priapeia. Assim sendo, iremos destacar a construção da temática erótica e seus desdobramentos no *Satyricon*.

2.3 Temática erótica: Homoerotismo e Priapeia

A temática erótica sempre esteve presente nos estudos da obra petroniana, que foi até mesmo alvo de censura em determinadas épocas históricas por revelar um vocabulário ligado ao erotismo e por trazer representações lascivas em sua narrativa. Como lembrou Slater (1990, p.38), a obra é acompanhada de ilustrações muitas vezes “curiosas” e seu autor é lembrado como “aquele que se lê, mas não se cita”. Slater indica alguns estudos sobre o teor erótico da obra e enfatiza como cada estudioso percebeu essa característica de forma diferenciada:

Os críticos moralistas veem o propósito satírico como uma tentativa de despertar aversão e nojo⁹⁷. Outra posição, defendida por J. P. Sullivan⁹⁸, identifica um motivo de voyeurismo nas cenas sexuais do *Satyricon* e argumenta que os temas de escopofilia e de exibicionismo ‘devem, portanto, ser uma reflexão genuína dos próprios interesses psicosssexuais de Petrônio’. Finalmente, alguns⁹⁹ considerariam o conteúdo sexual meramente um aspecto do famoso “realismo” de Petrônio, uma tentativa nem prismática nem moralista de representar a vida de seus personagens na íntegra¹⁰⁰ (SLATER, 1990, p.38-39).

Iniciaremos essa discussão pelas declarações que Sullivan (1968, p.232-253) registrou em seu importante estudo da obra petroniana. O autor parte do pressuposto de que a obscenidade contida no *Satyricon* é algo tradicional da literatura romana e pelo seu caráter popular é justificável sua representação literária com base no realismo. Sullivan comenta a bissexualidade e a promiscuidade dos personagens, que em um primeiro momento tendem a preferir relações homossexuais, mas em algum momento acabam se relacionando com ambos os sexos, e oferece alguns exemplos, dizendo que esses casos são considerados de forma razoavelmente padrão e compartilhados pela maioria dos autores clássicos, entre aqueles que não eram moralistas:

⁹⁷ Highet, 1941.

⁹⁸ Sullivan, 1968, p.245.

⁹⁹ Cf. Collignon, 1982, p.53-55.

¹⁰⁰ The moralist critics see satirical purpose here, an attempt to arouse aversion and disgust. Another position, espoused by J. P. Sullivan, identifies a motif of voyeurism in the sexual scenes of the *Satyricon* and argues that the themes of scopophilia and exhibitionism “must therefore be a genuine of [Petronius’s] own psychosexual interests”. Finally, some would consider the sexual content merely one aspect of Petronius’s famous “realism”, an attempt neither prurient nor moralist at representing the life of his characters in full (SLATER, 1990, p.38-39).

Eumolpo parece inicialmente orientado para os homens (85 ff., 92,9-10, 94,1-2), mas escolhe a filha de Filomela ao invés de seu filho como seu parceiro sexual (140,4 ff.). Encólpio entrega seu amado Gitão para Circe (127.4), assim como Gitão não reluta quando é colocado na cama com Pannychis (26.3). Mesmo Trimalquião, que tem um menino chamado Croesus e olha para belos escravos (28.4, 74.8), compartilhava seus favores entre seu antigo mestre e a mulher deste (75.11)¹⁰¹ (SULLIVAN, 1968, p.235).

Para Sullivan (1968, p.243) o diferencial na obra de Petrônio em relação à tradição literária romana são os fragmentos que contém voyeurismo, escopofilia e exibicionismo, os quais o estudioso contrapõe ao motivo do incesto, mais comum de ser retratado nas obras da antiguidade. Sullivan (1968, p.244-245) acredita que a razão da presença desses motivos raros na obra petroniana é “um reflexo genuíno dos próprios interesses psicosssexuais do autor”.

Outro enfoque sobre o assunto é registrado por Conte (1999, p.460). Ele relembra que em linhas gerais a obra é relacionada em sua estrutura como uma paródia do romance amoroso grego, muitas vezes idealizado: “Assim, a relação homossexual entre Encólpio e Gitão, por exemplo, seria uma paródia, uma degradação irônica, do amor romântico entre os amantes do romance grego¹⁰²” (CONTE, 1999, p.460). A paródia, como vimos anteriormente, é muito importante para o efeito cômico na obra petroniana, mas, como o próprio estudioso afirmou, ela não pode ser entendida como único e exclusivo motivo. Devemos ter outros fatores em consideração: “embora seja verdade que em parte temos Encólpio sempre na companhia de Gitão, esse par não é o único foco da história; além disso, os dois quase nunca são separados, como seria o caso da narrativa típica do romance grego¹⁰³” (CONTE, 1999, p.460). Nesse sentido, Conte resume as características eróticas da obra, que, segundo ele, é composta de cenas sem nenhuma forma de castidade, em que os personagens não possuem vínculo sério ou crível com valores morais; os protagonistas são inseridos em percalços sexuais de todo tipo; e o sexo é tratado explicitamente e visto como uma fonte contínua de situações cômicas.

¹⁰¹ “Eumolpus seems initially oriented towards males (85 ff., 92.9-10, 94.1-2), but chooses Philomela’s daughter rather than her son as his sexual partner (140.4 ff.). Encolpius surrenders his beloved Giton for Circe (127.4), just as Giton shows no reluctance when put into bed with Pannychis (26.3). Even Trimalchio, who has a catamite named Croesus and an eye for pretty slaves (28.4, 74.8), shared his favours between his former master and mistress (75.11)” (SULLIVAN, 1968, p.235).

¹⁰² “Thus, the homosexual relation between Encolpius and Giton, for instance, would be a parody, an ironic degradation, of the romantic love between the lovers in the Greek novel” (CONTE, 1999, p.460).

¹⁰³ “Though it is true that in the part we have Encolpius is always in Giton’s company, this pair is not the sole focus of the story; moreover, the two are almost never separated, as would be the case in the typical narrative of the Greek novel” (CONTE, 1999, p.460).

No nível do enredo, é interessante lembrarmos o papel da representação do deus Priapo¹⁰⁴ na obra petroniana; como lembra Slater (1990, p.40), as cenas sexuais do *Satyricon* articulam o tema da ira de Priapo contra o personagem principal Encólpio.

A relação de Petrônio como cultuador do deus Priapo foi cantada pelo poeta Caio Sólino Modesto Apolinar (432 d.C.); em poema escrito a Consênsio, o poeta remete a vários escritores da antiguidade romana como Cícero, Virgílio, Tito Lívio, Terêncio, Plauto, Varrão, Salústio, Tácito e Ovídio, relacionando-os com suas respectivas características marcantes. Entre estes escritores ele inclui Petrônio e o relaciona com a figura do deus Priapo, como vemos a seguir, na tradução de João Oliva Neto:

Ad Consensium, 145-161
Quid uos eloquiū canam Latini,
Arpinas, Patauine, Mantuane,
et te, cômica qui doces, Terenti,
et te, tempore que satus seuero
Graios, Plaute, sales lepore transis,
et te multimoda satis uerendum
scriptorum numerositate, Varro,
et te, qui breuitate, Crispe, polles,
et qui pro ingenio fluente nulli,
Corneli Tacite, es tacendus ori,
et te Massiliensium per hortos
sacri stipitis, Arbiter, colonum
Hellespontiaci parem Priapo,
et te carmina per libidinosa
notum, Naso tener, Tomosque missum,
quondam Caesareae nimis puellae
ficto nomine subditum Corinnae?
 (APOLINAR apud OLIVA NETO, 2006, p.322-324)

A Consênsio, 145-161

Por que hei de vos cantar, vós de latina
 fala, arpino, mantuano, patavino,
 e tu, Terêncio, que a comédia ensinas,
 e, tu que em tempo duro vindo ao mundo,
 com graça vences, Plauto, o sal dos gregos,
 e tu Varrão, que a muita variedade
 dos escritos te faz tão respeitável,
 e tu que és forte, Crispo, por ser breve,
 e tu, Cornélio Tácito, que pelo
 engenho fácil, boca alguma cala,
 e tu, que nos jardins lá de Marselha,

¹⁰⁴ “Priapo, o grande deus da cidade asiática de Lâmpsaco, é geralmente identificado como filho de Afrodite e de Dioniso. Era representado sob a forma de uma figura de falo erecto, considerado o guardião dos jardins e das vinhas e em particular o protector dos pomares. O seu atributo essencial tinha a virtude de desviar o mau olhar e de tornar vãos os malefícios dos invejosos que procuravam prejudicar as colheitas. Além disso, símbolo de fecundidade, a figura de Priapo <servia de exemplo> às plantas do recinto em que se encontrava” (GRIMAL, 1966, p. 395).

Árbitro, cultuaste o sacro tronco,
 devoto de Priapo do Helesponto,
 e tu famoso por libidinosos
 cantos, gentil Nasão, e enviado a Tomos,
 por ser muito sujeito outrora à jovem
 de César, ou Corina, por pseudônimo?
 (OLIVA NETO, 2006, p.323-325)

Apolinar remete a Petrônio pelo seu suposto segundo nome “Árbitro” e considera que este tenha vivido em Marselha, como muitos estudiosos também registraram. O tradutor (OLIVA NETO, 2006, p.331) sugere em nota que a referência ao “sacro tronco” seja a própria personificação do deus Priapo e tenha como sentido no poema a própria matéria do *Satyricon*, ou seja, a devoção a Priapo, que possui importante papel na narrativa. A referência ao “Helesponto” refere-se à origem do culto ao deus Priapo:

O culto provavelmente surgiu no século IV na Ásia Menor, na cidade de Lâmpsaco. Hoje chamada Lampsaki, situa-se às margens do Helesponto, estreito que fica no Quersoneso, região da Trácia, que corresponde ao atual estreito de Dardanelos, na Turquia. Ali Tucídides já documenta a existência de outra cidade, de nome Priapo, cuja fundação alguns historiadores mais tarde vinculam ao deus. Da Trácia, o culto de Priapo passou ao mundo grego por meio das relações comerciais e culturais iniciadas a partir da helenização do Oriente por Alexandre, espalhando-se então por todo o Mediterrâneo (OLIVA NETO, 2006, p.15).

O culto ao deus chega até Roma pelas cidades etruscas, “mais provavelmente pelas cidades gregas da Sicília e de lá, por outras cidades gregas da Campânia” e pode “ter atingido toda a Itália” (OLIVA NETO, 2006, p.23). Um fato interessante sobre o culto do deus Priapo em Roma, enfatizado por Oliva Neto (2006, p.24-25), é que seu prestígio era menor entre as elites romanas, sendo que seu culto, por ser uma divindade humilde, era mais comum entre as classes sociais mais baixas (pequenos agricultores e comerciantes). Essas evidências advêm dos testemunhos indignados dos primeiros padres da igreja, que execraram seu culto com virulência. Nas classes mais baixas o deus funcionava como patrono da fecundidade de hortas, pomares e do matrimônio, já nos estratos mais elevados era relacionado com o poder catártico e regenerador do riso e era representado como personagem ridícula pela poesia, como também como adorno de casas e jardins. Nesse sentido, podemos relacionar sua presença no *Satyricon* com a representação que a obra oferece das classes mais baixas, mas que também abrange seu lado cômico e risível, principalmente nos registros poemáticos de Petrônio. Assim como Oliva Neto (2006, p.28) assinalou, a degradação de Priapo que implica em seu rebaixamento e funciona como algo risível apenas acontece quando a imagem do deus é deslocada de sua substância religiosa e interpretada isoladamente: “a Priapo a própria fartura é perdição: Priapo

padece de sua mesma intensidade e não tem jamais estatuto igual ao dos deuses olímpicos, apesar de possuir alguns de seus atributos. O caráter fálico de Priapo [...] é sempre torpitude, deformidade [...]” (OLIVA NETO, 2006, p.30).

A representação de Priapo chegou até nós principalmente em forma de poemas, o que se denominou *Priapeia*: trata-se de um gênero temático de poemas que fazem referência ao deus Priapo. Assim como explica Oliva Neto (2006, p.83), *priapeu* é todo poema em que há a presença de Priapo, de forma implícita ou explícita, “com a qual sempre se relaciona uma fala, que assume uma das três possibilidades: ou provém do deus, ou a ele é dirigida, ou a ele se refere”. A *Priapeia Latina* é composta por um *corpus* de poemas de que não se sabe a autoria, nem se foram escritos apenas por uma pessoa; “trata-se de reunião temática de poemas preexistentes” (OLIVA NETO, 2006, p.92). Assim como indica Oliva Neto (2006, p.94), Petrónio está entre os supostos autores desses poemas; de fato, alguns estudiosos acreditam que a origem desses poemas seria fruto de uma autoria múltipla sendo alguns deles atribuídos a Petrónio, outros a Catulo, a Tibulo ou a Ovídio. Entre todas as suposições, atualmente as opiniões ainda se dividem, mas, como aponta Oliva Neto (2006, p.95), “a tendência tem sido escolher a autoria unitária, sem no entanto, indicar o autor, por presumir-se que os poemas datem de meados do século I d.C., reinado de Nero (54-68 d. C.), período pouco posterior ao da maioria dos poetas mencionados”. A questão da datação também gera controvérsias; Oliva Neto (2016, p.96) indica que aqueles que defendem a autoria múltipla tendem a estender o período de composição até o fim do primeiro século, deixando como influência a contribuição de Petrónio e Marcial. Diante de tal conjectura, o estudioso conclui que “seja mais provável a *Priapéia Latina* ter sido composta por vários autores entre o fim do I século a. C. e o fim do I século d. C.” (OLIVA NETO, 2006, p.96) e que esses poemas sejam fruto de trabalho coletivo de diversos poetas que escreveram sobre esta temática em comum: o deus Priapo.

A primeira presença de Priapo no *Satyricon* é identificada no episódio da Quartilha, em que a serva de Priapo aparece para o trio de personagens principais, pois estes haviam profanado os ritos no templo dedicado ao deus. Slater assinala que, na literatura, a forma como esse deus exerce a proteção é por meio de ameaça de estupro a qualquer um que violar o seu território; “Personificado por seu falo, ele apresenta uma masculinidade hipertrofiada ao mundo e ele vai vingar transgressões tanto de homens quanto de mulheres. É particularmente

importante notar que ele o faz pela penetração de suas vítimas¹⁰⁵” (SLATER, 1990, p.41). Para o estudioso, há uma inversão da vingança de Priapo nesse episódio, em relação à concepção de homossexualidade da antiguidade e a ideia de ativo e passivo. Sabe-se que na antiguidade greco-romana a homossexualidade não era censurada, pelo menos a homossexualidade ativa. Veyne (2008, p.229) nos lembra que havia três referências que eram muito diversas das que se foram se desenvolvendo no mundo ocidental posteriormente, no que se refere à sexualidade: “liberdade amorosa ou conjugalidade exclusiva, atividade ou passividade, homem livre ou escravo”. Quanto à “atividade e passividade”, um senhor sodomizar seu escravo era visto como um ato inocente, até mesmo irrelevante aos censores mais severos, porém era considerado um ato monstruoso um cidadão livre ter prazeres de forma servil e passiva. Nesse sentido, houve uma lei, dita Lei *Scantinia*, na época de Augusto, que tinha como objetivo proteger o adolescente livre contra o estupro; sobre isso Veyne conclui: “o sexo, como se vê, não chega a ser um caso legal: o que vale é não ser escravo e não ser passivo” (VEYNE, 2008, p.233). Dessa forma, retomando a narrativa petroniana, Slater (1990, p.42) aponta que a relação homossexual entre Encólpio e Gitão não era considerada antinatural, pois Encólpio assumia um papel ativo. Assim, no episódio de Quartila a vingança priápica mais eficaz seria pelo estupro realizado por homens a serviço de Priapo, o que não acontece, e na realidade “temos assaltos perpetrados por mulheres, homossexuais passivos e possivelmente eunucos, todas figuras não priápicas¹⁰⁶” (SLATER, 1990, p.42). Para o estudioso, essa disjunção faz com que se crie um maior efeito de experiência na narrativa, do que se fosse tratada a vingança de Priapo em termos tradicionais.

Um poema tipicamente priapeu pode ser destacado da obra, no capítulo 139, em que Encólpio parodia de forma jocosa o discurso trágico comparando-se com heróis que foram vítimas dos deuses. No caso do personagem petroniano ele é perseguido por Priapo, que, sendo o deus fálico, amaldiçoa Encólpio com a impotência. Esse poema, portanto, se encaixa, segundo o tradutor comenta em nota (OLIVA NETO, 2006, p.307), na temática da “cólera dos deuses”, comum na *Priapeia Latina*. Encólpio, então, se coloca ao lado daqueles heróis que foram perseguidos por outros deuses e os chamam de “seus companheiros”:

*Non solum me numen et implacabile fatum
persequitur. Prius Inachia Tirynthius ira
exagitatus onus caeli tulit; ante profanus*

¹⁰⁵ “Personified by his phallos, he presents a hypertrophied masculinity to the world, and he will avenge trespasses on male and female alike. It is particularly important to note that he does so by penetration of his victims” (SLATER, 1990, p.41).

¹⁰⁶ “We have assaults perpetrated by women, pathic homosexuals, and possibly eunuchs, all very un-Priapic figures” (SLATER, 1990, p.42).

*Laomedon gemini satiauit numinis iram;
Iunonem Pelias sensit; tulit inscius arma
Telephus, et regnum Neptuni pauit Vlixes.
Me quoque per terras, per canis Neros aequor
Hellespontiaci sequitur grauis ira Priapi.
(Sat. CXXXIX. 2)*

Não só a mim persegue um deus, um duro fado:
Tirintio, já da ira Ináquia oprimido, o peso
ergueu do céu; perjuro Laomedonte a ira
saciu de um par divino; a Juno sentiu Pélias,
Telefo sem saber sofreu ataque e Ulisses
temeu o reino de Netuno. A mim também
por terras, mares de Nereu em câs persegue
a ira grave de Priapo do Helesponto.
(OLIVA NETO, 2006, p.295)

Esta piada com a ira de Priapo, segundo Richlin (1992, p.192), remete à utilização do épico como fictício, transparecendo o esforço do autor em macular o gênero épico. Para a estudiosa, Petronio, mais do que qualquer outro autor, foi capaz de parodiar o épico, de uma maneira consistente e alegórica, por meio de um tom burlesco, realizando a contaminação “de seus personagens dos ideais da epopeia”.

Retomando, portanto, os efeitos criados pela presença da sexualidade e do erotismo no *Satyricon*, assim como percebeu Slater (1990, p.45), podemos dizer que Petronio insere essa característica vinculada sempre à ironia, oferecendo ao público risadas verdadeiras e ainda assim consegue articular as implicações perturbadoras da moral e dos costumes, deixando-as permanecerem. Essa dinâmica é alcançada pelo autor principalmente na forma de construção do personagem e narrador Encólpio, a forma no modo como esse personagem incorpora duas realidades e trabalha com essa dualidade tanto na narrativa como no texto, como no poema citado acima, em que personagem e narrador se misturam em suas emoções. Slater lembra a análise de Roger Beck (1973), que vê em Encólpio a figura de duas pessoas: “o jovem Encólpio, caótico e ingênuo, que participa das aventuras, e o Encólpio mais velho, o narrador sofisticado e competente dessas aventuras que apresenta o *Satyricon* para o divertimento do leitor¹⁰⁷” (BECK *apud* SLATER, 1990, p.46). Como já apontamos, o narrador em primeira pessoa é um grande diferencial da obra petroniana; conforme Amy Richlin (1992, p.190-195) sugere, essa característica é uma das principais ironias do *Satyricon*; o narrador em primeira pessoa constrói uma identificação com a própria leitura do personagem Encólpio. Para Slater (1990, p.48-49), Encólpio representa a liberdade do “eu” e sua liberação do fardo em “ser um

¹⁰⁷ “The young Encolpius, chaotic and naive, who participates in the adventures, and the older Encolpius, the sophisticated and competent narrator of those adventures who presents the *Satyricon* for the reader’s amusement” (BECK *apud* SLATER, 1990, p.46).

bom romano”; o estudioso enfatiza a ambiguidade da identidade sexual do personagem como não sendo algo tão relevante, porém em seu entendimento o que torna o personagem capaz de “problematizar” a narrativa é exatamente quando ele perde o controle sobre essas ambiguidades.

Além dessa dualidade, Encólpio também protagoniza uma espécie de paródia do papel do herói épico. Como destaca Richlin, “Encólpio é claramente o personagem principal, mantendo o lugar central no romance, como Eneias fez na Eneida, Odisseu na Odisseia, e assim por diante¹⁰⁸” (RICHLIN, 1992, p.191). Porém, a autora enfatiza que o herói na sátira, diferentemente da epopeia, tem qualidades peculiares. Na realidade, são seus próprios defeitos que o diferenciam e o caracterizam, sua covardia, seus pensamentos vagos, suas tentativas frustradas de se passar por inteligente e sua relação desestabilizada com Gitão, tudo isso faz com o que o leitor fique dividido entre identificar-se com o personagem-narrador ou apenas rir dele. Richlin também evidencia os percalços que Encólpio é obrigado a passar, diferentemente dos heróis épicos, suas aventuras não são apenas perigosas, mas degradantes, e a cada uma das peripécias há um maior desgaste. Richlin exemplifica:

Encólpio perde-se nas favelas, é estuprado pelos auxiliares de Quartila, ameaçado de morte no banquete de Trimalquião, cai nas mãos de seu inimigo Licas, naufraga e é espancado por bruxas. No navio de Licas, por exemplo, sua vida é poupada, mas ele deve participar da festa com a cabeça e as sobrancelhas raspadas, o rosto marcado pintado com a marca da escravidão, vestindo a peruca de uma mulher para compensar suas madeixas perdidas¹⁰⁹ (RICHLIN, 1992, p.191).

Dessa forma, como a construção do personagem é de um herói ineficaz, o que poderíamos comparar contemporaneamente com a figura do “anti-herói”, do modo que destacou Richlin, é justo que ele seja perseguido por um deus como Priapo e fuja de sua maldição da impotência. O interessante dessa maldição, também acentuada pela autora, é que ele é apenas “ameaçado” na narrativa, e a ameaça não se concretiza. Priapo é apenas uma presença poderosa que dirige a narrativa estando de fora dela, fato que também acaba causando um sentido cômico aos episódios narrados.

Essa complexidade temática em torno da sexualidade explorada no *Satyricon* pela visão do narrador-personagem, na presença e maldição de Priapo, na zombaria ao épico por meio da

¹⁰⁸ “Encolpius is clearly the main character, holding the central place in the novel as Aeneas did in the *Aeneid*, Odysseus in the *Odyssey*, and so on” (RICHLIN, 1992, p.191).

¹⁰⁹ “Encolpius loses his way in the slums, is raped by Quartilla’s aides, threatened with death at Trimalchio’s feast, falls into the hands of his enemy Lichas, is shipwrecked, and beaten by witches. [...] On the ship of Lichas, for example, his life is spared but he must participate in the party with shaved head and eyebrows, his face stained with a painted-on slave brand, wearing a woman’s wig to make up for his lost tresses” (RICHLIN, 1992, p.191).

paródia, na construção de narrativas e personagens, desempenha um importante papel na obra. Como evidenciou Richlin (1992, p.190), embora esses efeitos sejam emprestados da sátira, em forma de paródia, por uma espécie de contaminação literária do romance grego, sua estrutura é essencialmente a do “diálogo satírico” em sua forma mais sofisticada.

Sobre a homossexualidade do trio amoroso principal na narrativa, Encólpio, Ascilto e Gitão, Richlin (1992, p.190) comenta que Petrônio foi inovador em representar a exposição e ridicularização de um personagem masculino menos viril, apesar da estudiosa não acreditar que a relação de Encólpio e Gitão seja tão anormal assim, pois para ela Encólpio não fica em posição de passividade, “sua falta de virilidade reside apenas em sua impotência e em seu jeito fanfarrão e fraco diante da adversidade¹¹⁰” (Richlin, 1992, p.190). Para Richlin, o interesse de Encólpio por Gitão é comparável com as relações homossexuais presentes em epigramas de Marcial e ainda assim este personagem tem um interesse ativo esporádico por mulheres, por exemplo, pela esposa de Licas (*Sat*, CVI.2), por Trifena (*Sat*, CXIII.7) e por Circe (*Sat*, CXXVI.33). Quanto a Ascilto, sua homossexualidade pode ser mais ridicularizada, pois desenvolve um gosto pela “prostituição ativa”; Richlin exemplifica com o episódio em que Ascilto está nu na casa de banhos e sai com um certo nobre romano que desfrutaria do rapaz (*Sat*. XCII.10). Quanto à homossexualidade de Gitão, por ser mais jovem que os outros dois, ele assume a posição de “objeto sexual” e em algumas ocasiões também se envolve em relações heterossexuais. Richlin (1992, p.190) demarca essa questão de assumir vários papéis, tanto homo como hétero, como um reflexo de baixa renda dos personagens, que precisam assumir em cada situação o lado que seja mais conveniente. Quanto às suas formas de expressão, a estudiosa, diferentemente do que havia dito antes, expõe agora que a extravagância dos personagens petronianos excedem em complexidade e idiossincrasia aquelas figuras que são representadas nos epigramas. De fato, o trio amoroso, e também outros personagens que terão protagonismo em diversos eventos da narrativa, como Eumolpo e Trimalquião, são representados de forma exagerada, possuem relações quase patológicas e demonstram uma certa histeria com reações excessivas.

Diante de todo esse contexto da representação da homossexualidade no *Satyricon*, Richlin (1992, p.191) conclui que, os personagens petronianos

são covardes, sujos, desonestos e estão constantemente discutindo; [...]. Ainda assim, sua homossexualidade, embora forneça uma depravação

¹¹⁰ “His lack of virility lies only in his impotence and in his weak-kneed bluster in the face of adversity” (Richlin, 1992, p.190).

fundamental a eles como protagonistas, não é o elemento mais importante em todas as suas descrições cômicas¹¹¹ (RICHLIN, 1992, p.191).

Isto posto, deslocando-nos especificamente para a utilização do vocabulário sexual ou pornográfico na antiguidade greco-romana, J. N Adams (1982) nos oferece algumas pistas importantes para a leitura do *Satyricon*. Primeiramente, Adams (1982, p.214) reforça que a utilização de termos obscenos não era algo específico das classes baixas na antiguidade, apesar das inscrições feitas por semianalfabetos estarem recheadas de obscenidades esses termos também eram utilizados pelas classes mais instruídas em seus contextos apropriados. Essa observação esclarece os estudos que afirmam existir no *Satyricon* o registro de diversos níveis da linguagem e não exclusivamente a linguagem mais baixa. Adams (1982, p.214) distingue os termos “vulgarismos” e “obscenidades”, em que o primeiro retoma exclusivamente a linguagem utilizada pelas classes mais baixas, com desvios morfológicos e fonéticos, e o segundo é apenas o uso de termos ligado à sexualidade, que seguem, porém, a norma culta. Evidenciamos, portanto, que no *Satyricon* há o registro dos dois tipos de vocabulário, utilizados conforme cada contexto específico. Adams (1982, p.214-215) exemplifica a diferenciação de alguns termos que foram registrados como “gírias” ou “registros particulares das classes mais baixas” em relação a um termo do registro culto:

Alguns possíveis termos da classe inferior para *mentula* são *strutheum*, *titus* e *turtur*, mas o status destes não é absolutamente certo. [...]. Outra imprecisão é aquela que contém *laecasin* (usada por um liberto em Petrônio); era certamente um empréstimo popular, introduzido a partir de uma blasfêmia que já deve ter existido em grego¹¹² (ADAMS, 1982, p.214-215).

Porém, Adams (1982, p.215) assinala que não devemos pensar que a linguagem das classes inferiores era exclusivamente obscena ou grosseira: elas também utilizavam eufemismos e metáforas; por exemplo, para falar do ato sexual, utilizavam os verbos *delecto*, *satisfacio* e *facio* e, segundo o estudioso, esses registros estão presentes nas falas dos libertos na obra petroniana. Adams destaca um exemplo, retirado da *Cena Trimalchionis*, comparando a utilização de metáforas semelhantes entre personagens baixos e no registro culto, demonstrando, segundo ele, “que a gíria sexual tende a se propagar pelos limites de classes”; “O intensivo *debattuo* é usado exatamente no mesmo contexto por Trimalquião, assim como

¹¹¹ “They are cowardly, dirty, dishonest, and constantly arguing; [...]. Still, their homosexuality, while it provides one fundamental vitiation of them as protagonists, is not the foremost element in every comic description of them” (RICHLIN, 1992, p.191).

¹¹² “A few possible uses of lower-class terms for the *mentula* are *strutheum*, *titus* and *turtur*, but the status of these is not absolutely certain. [...]. Another such curse is that containing *laecasin* (used by a freedman in Petronius); it was certainly a popular borrowing, introduced from a curse which must already have existed in Greek” (ADAMS, 1982, p.214-215).

os intensivos *perdepso* e o *permolo* similares em Catulo e Horácio (sobre relações sexuais com a esposa de outra pessoa)¹¹³ (ADAMS, 1982, p.215). Dessa forma, o estudioso conclui, que as metáforas foram empregadas em discursos grosseiros de homens representantes de todos os tipos de classes, frequentemente como designações para o “sexo ilícito”.

Sobre as diversas terminologias eróticas utilizadas na antiguidade, Adams (1982, p.216) recorda que os termos se diferenciam dependendo dos contextos de utilização. Por exemplo, uma atitude que era vista como imprópria é a utilização de linguagem obscena diante de jovens ou crianças, assim os autores e oradores escolhiam termos específicos nessas ocasiões. No *Satyricon*, há um exemplo de denominação própria para órgão sexual do mais jovem, quando Quartila (*Sat. XXIV.7*) utiliza o diminutivo *uasculum*, o que seria um uso mais apropriado diante do jovem Gitão.

Diante de todo esse contexto da utilização de termos obscenos e eróticos e das temáticas homossexuais no *Satyricon*, podemos concluir, retomando Richlin (1992, p.2), que a obscenidade era familiar entre os romanos, lembrando que sua definição e aplicação prática não é a mesma que nós aplicamos na atualidade. Segundo a autora, o próprio termo “obsceno” teria na antiguidade um forte sentido religioso e, por isso, pode ter promovido esse seu tratamento especial na Literatura Latina. Assim, ao sofrer uma forte inibição, havia um certo peso em palavras que são equivalentes ao que denominamos hoje de “palavrões”, que eram assim associadas à ideia de “manchas, irregularidades e fealdade”, na maioria das vezes ligadas a conceitos de origem sexual. Sobre a utilização de “palavrões” na antiguidade, Veyne (2008, p.112) lembra que esses eram proibidos e para usá-los era preciso ter coragem de violar uma proibição. Dessa forma, sua utilização vinha muitas vezes como forma defensiva a uma ameaça, como os utilizados muitas vezes em diversos epigramas e também na *Priapeia* Grega e Latina.

Tal qual apontou Gouvêa Júnior (2017, p.7), a ideia de uma sociedade ainda não constrangida pela moral judaico-cristã, com ampla permissividade sexual, foi construída por séculos de narrativa diante de um cenário de licenciosidade e devassidão, “como se a Roma descrita por si própria fosse um interminável banquete do liberto Trimalquião, da obra de Petronio” (GOUVÊA JÚNIOR, 2017, p.7). O estudioso aponta que esse discurso absurdo da realidade, exemplo de um imaginário orgiástico construído pelos romanos, foi utilizado como interesse político, para difamar alguns governantes poderosos, por exemplo, Calígula e Nero, ou, para evidenciar aqueles considerados virtuosos segundo a moralidade, como Tito e Marco

¹¹³ “The intensive debattuo is used in exactly the same context by Trimalchio as the similar intensive perdepso and permolo in Catullus and Horace (of a sexual relations with someone else’s wife) (ADAMS, 1982, p.215).

Aurélio. E, por fim, foi utilizada a sátira de costumes, tendo exemplos máximos os romances latinos: *Satyricon* e *O Asno de Ouro*, sendo assim, “o anedotário da licenciosidade e das práticas sexuais dos dignatários romanos é, [...], extenso e rico” (GOUVÊA JÚNIOR, 2017, p.7).

Porém, interessa-nos destacar, do mesmo modo que foi lembrado por Gouvêa Júnior (2017, p.10), que, apesar desse rico imaginário de licenciosidade romana estar cercado pelas narrativas do poder político ou de interesses pessoais, mesmo com a diferença de valores e de comportamentos sexuais da antiguidade para com os da atualidade, “os sentimentos de afeição e de desejo humanos transcendem os preconceitos de cada tempo”.

Assim, devemos salientar, como apontado por Flores (2017, p.13), que o modo de definição de heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, não é o mesmo para a contemporaneidade do que era entendido pelos romanos. Por isso, no caso da antiguidade, fica mais bem descrita essa questão como “homoerotismo”:

a ideia de homossexual como indivíduo que se identifica subjetivamente de acordo com a vida afetiva não aparece nos textos antigos, mas tanto sua terminologia como sua conceituação decorrem de estudos do século XIX mais voltados para uma normatização sexual (FLORES, 2017, p.13).

Nesse sentido, não podemos deixar de lembrar que a relação entre homens do mesmo sexo¹¹⁴ era uma instituição social, que em Roma teve como influência a cultura do passado grego que denominava o convívio entre o homem mais velho e o jovem aprendiz como pederastia.

De todo modo, diante dos estudos da presença do homoerotismo no *Satyricon*, podemos constatar que Petrónio foi inovador ao dialogar com as regras já pré-determinadas pela instituição social romana e representar seus extremos em diversas cenas de sua narrativa. Por isso se faz tão importante o estudo das características homoeróticas no *Satyricon* para entender sua recepção na atualidade. A partir dos lugares comuns e das diversas camadas de jogos de linguagem o leitor contemporâneo pode identificar tanto as relações sociais homoeróticas da antiguidade como aquelas definidas em seu tempo atual, sendo que a obra petroniana muito tem a dizer sobre as relações humanas de seus leitores contemporâneos. O estudo da forma como essas vertentes são trabalhadas nas traduções contemporâneas em língua portuguesa é uma chave para o entendimento do espelhamento entre sociedade antiga e moderna, diante de suas diferenças e semelhanças.

¹¹⁴ Como a sociedade romana era totalmente patriarcal, não há registros de discursos do prazer feminino com outras mulheres. “O único caso de lesbianismo nas letras romanas está na poesia de Ovídio, numa das narrativas das *Metamorfoses*, onde lemos a história de Ífis e Iante: ainda assim, todo o jogo do desejo reside numa confusão de identidades que revela um desejo subjacente” (FLORES, 2017, p.18).

2.4 Petrônio Poeta

A alternância livre entre prosa e verso é uma das características marcantes do *Satyricon*, de Petrônio. Fora a tradição da Sátira Menipeia, essa particularidade formal da obra não era comum nos romances da antiguidade que chegamos a conhecer, embora apareça de forma esporádica, por exemplo, no *Asno de Ouro*, de Apuleio (4.33; 9.8). Como lembrou Schmeling (2011, p.xxxviii), o *Satyricon* é o único romance da antiguidade em que há pelo menos 30 poemas preservados, fora o material que foi perdido e que não chegamos a conhecer. O estudioso realça também que muitos outros poemas que chegaram à atualidade e que foram transmitidos como fragmentos são denominados como sendo de Petrônio.

As ligações do *Satyricon* com a Sátira Menipeia são imprecisas. A origem do gênero chegou até nós a partir da obra de Varrão (séc. I-II d.C.), dos cerca de 600 versos de fragmentos dos seus escritos denominados *Satirae Menipeae*. Segundo *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* (HARVEY, 1987, p.509), nesta obra Varrão escreveu sátiras calcadas no modelo de Mênipos de Gádara¹¹⁵, realizando uma mistura de prosa e verso, algumas delas em diálogo ou forma semidramática. Nelas havia esboços críticos da vida romana, sobre diversos assuntos e escritas em motivo jocoso. Muitas delas combatiam o luxo crescente da época, ou as doutrinas de algumas escolas gregas de filosofia.

Como apontou Conte (1999, p.461), o ponto de referência mais próximo das características presentes no *Satyricon*, no que tange à mescla de prosa e poesia, é encontrado na *Apocolocyntosis*, de Sêneca. Porém, apesar da aproximação entre as duas obras, há algumas divergências que podem ser destacadas. Segundo Conte (1999, p.462), a sátira senequeana é breve, diferentemente do longo desenvolvimento da obra petroniana; além disso, em Sêneca há um ataque pessoal diante de uma situação precisa, dirigido contra um alvo explícito, o falecido imperador Cláudio; já em Petrônio não há uma intenção específica e na obra são construídas numa relação intertextual paródias individuais e retratos distorcidos que envolvem diversos personagens como o próprio Sêneca, Virgílio, Homero, a retórica, a poesia ocasional, os novos ricos, os parasitas e outras figuras típicas da sociedade romana. Diante disso, apesar da tradição menipeia estar presente na obra petroniana na mistura de estilos, na utilização do *prosimetrum* (mistura de prosa e verso) e, até mesmo, na narrativa estruturada em blocos, ela não parece ter ditado uma forma pronta para o *Satyricon*. Conte conclui, portanto, que “essa alternância de prosa e verso que no estilo Menepiano era apenas

¹¹⁵ “Escravo de nascimento, que viveu no s. III a.C., era um filósofo da Escola Cínica que satirizava a insensatez dos homens em geral e dos filósofos em particular numa mistura de prosa e verso” (HARVEY, 1987, p.333).

um recurso formal torna-se em Petrônio uma nova maneira de construir o relato: as inserções poéticas revelam frequentemente ao leitor a perspectiva em que o narrador Encólpio vê as coisas¹¹⁶” (CONTE, 1999, p.462).

Nesse sentido, Courtney (2001, p.33) também destaca que Petrônio não adota o *prosimetrum* apenas para transmitir o estilo ou o conteúdo Menepiano, porém tem como objetivo adequar essa característica formal ao seu propósito literário. O estudioso enfatiza que, diferentemente de Sêneca e Varrão, por exemplo, Petrônio não utiliza partes em língua grega (exceto a resposta da Sibila, no poema 48.8) e também não mistura a língua latina e a língua grega.

Segundo Catherine Connors (1998, p.1), essa forma distinta de Petrônio praticar a ficção romanesca, ou seja, empregar diferentemente de outros romances da antiguidade um grande número de poemas que se mesclam com a prosa, reflete uma forma diferenciada de explorar e até mesmo contestar o “aparato da memória literária”. Nesse sentido, para a estudiosa, quando Petrônio veste a máscara de poeta, “a narrativa reconhece e incorpora as estruturas mais estilizadas e tradicionais da poesia dentro das invenções fluidas da ficção em um idioma relativamente naturalista¹¹⁷” (CONNORS, 1998, p.1). Para Connors (1998, p.2) os poemas no *Satyricon* funcionam muitas vezes como projeção das histórias que são contadas no texto em prosa, transpondo estes relatos para um “registro representacional definido pelas restrições herdadas da poesia”. Assim, no romance há um jogo entre prosa e poesia, marcado pela voz do romancista de prosa que não escolhe ser poeta, mas que transfere para outras vozes essa qualidade poética. A estudiosa conclui, portanto, que “os poemas de Petrônio são parte integrante do espaço ficcional do *Satyricon*. [...] Somente estando atento a tudo que é vívido, engraçado, melancólico, intrigante ou desconcertante sobre esse romance, podemos entender o que ele pode nos dizer sobre literatura e cultura latinas¹¹⁸” (CONNORS, 1998, p.4).

Sobre os aspectos principais de Petrônio como poeta, Connors os divide em quatro: “sua paródia épica ao longo do romance, seu uso de formas curtas e menos elevadas, e seus dois

¹¹⁶ “That alternation of prose and verse that in the Menippean was only a formal resource becomes in Petronius a novel way of constructing the account: the poetic inserts often reveal to the reader the perspective from the narrator Encolpius sees things” (CONTE, 1999, p.462).

¹¹⁷ “The narrative acknowledges and incorporates the more stylized and traditional structures of poetry within the fluid inventions of fiction in a relatively naturalistic idiom” (CONNORS, 1998, p.1).

¹¹⁸ “Petronius’s poems are an integral part of the fictional space of the *Satyricon*. [...] Only from being attentive to all of what is vivid, funny, melancholy, puzzling or offputting about this novel can we understand what it can tell us about Latin literature and culture ” (CONNORS, 1998, p.4).

poemas mais longos sobre a queda de Troia e a Guerra Civil¹¹⁹” (CONNORS, 1998, p.4). Os motivos e as paródias épicas estão sempre presentes no romance e nos poemas funcionam como episódios individuais e na utilização de hexâmetros épicos; como contraste a essa formulação Petrônio insere na obra formas poéticas mais curtas como a sátira, a elegia e o mimo. Para Connors (1998, p.5), os padrões temáticos, os aspectos poéticos, os usos de linguagem figurativa e literária são aplicados aos dois poemas mais longos do texto.

Outro aspecto relevante da construção poemática do *Satyricon* é o fato de que os poemas são falados por diversos personagens e isso imprime uma característica individual para cada poema. Eumolpo, por exemplo, profere vários poemas, como no caso das inserções mais longas sobre a Tomada de Troia e a Guerra Civil. Conte (1999, p.461) enfatiza que a maioria dos poemas representam intervenções do próprio narrador, que entre as histórias relatadas faz uma pausa para comentá-las. Segundo Conte (1999, p.461), esses comentários em forma de poemas frequentemente possuem uma função irônica, pois, mesmo que mostrem uma extraordinária versatilidade técnica de Petrônio como poeta, eles não correspondem em estilo e nível literário com os conteúdos das situações em que deveriam se encaixar. Conte conclui, nesse sentido, que essa característica faz com que sejam construídos “contrastes, mudanças súbitas entre expectativa e realidade, entre ilusões fabricadas a partir de fantasia (fantasia alimentada por sua vez sobre cultura e literatura) e o despertar abrupto de uma vulgaridade brutal¹²⁰” (CONTE, 1999, p.461). Nesse sentido, Schmeling (2011, p.xxxix) assinala que os poemas atribuídos a Encólpio demarcam um nível distinto entre a narrativa em prosa e a narrativa em verso, e essa distinção alterna a expressão de humor do personagem, enquanto ele atravessa aventuras como simples personagem ou quando aparece como narrador, sendo que esses poemas, assim como já apontou Conte, estão diretamente conectados aos contextos da prosa. Schmeling (2011, p. XLIV) lembra também que a maioria dos poemas reproduzidos pelo narrador apresentam suas reflexões, que “universalizam a situação específica que está sendo narrada”, porém há outros tipos também, como meras descrições (131.8, 135.8), outros poemas que simplesmente continuam a narrativa (132.18) e outros em que algumas vezes o narrador aproveita os poemas para reviver as emoções que experimentou como personagem. Para Schmeling (2011, p.XLIV), de um modo geral, quando verso e prosa definem dois momentos diferentes, é sempre o narrador quem cria efeitos

¹¹⁹ “His epic parody throughout the novel, his use of short, less elevated verse forms, and his two longer poems on the fall of Troy and the Civil War” (CONNORS, 1998, p.4).

¹²⁰ “Contrasts, sudden shifts between expectation and reality, between illusions fabricated out of fantasy (fantasy that is nourished in turn on culture and literature) and abrupt awakenings of a brutal vulgarity” (CONTE, 1999, p.461).

instaurando um clima artístico, assim, esses dois momentos não devem ser separados, para não perder o jogo literário criado pelo autor.

Quando os poemas não são recitados pelo narrador, estes que são maioria na obra, eles são atribuídos a outros personagens, como já lembramos a respeito daqueles ditos por Eumolpo. Schmeling (2011, p.XL) aponta outros, como os recitados por Quartila (18.6), Enotea (134.12) e por um *cinaedus* (23.3). Schmeling (2011, p.XL) destaca o único poema recitado por Agamenon, e diz que este se torna muito importante para a narrativa, pois conecta com a prosa precedente a ele; sobre suas características formais, o estudioso aponta que esse poema é composto por duas partes, em diferentes medidas poéticas (colímbos e hexâmetros) e que estão claramente conectados. Sobre os poemas proferidos por Eumolpo, Schmeling (2011, p.XLI) diz serem mais complexos do que os outros poemas da obra, e consequentemente os mais longos, como já havíamos comentado. Eumolpo é um personagem importante para a narrativa poética do *Satyricon*, pois funciona como um poeta profissional e faz diversas declarações, principalmente em seu ensaio poético mais ambicioso o *Bellum Civile*. Para Schmeling, Eumolpo é construído como “um poeta compulsivo que não pode desistir daquilo que acredita ser sua vocação, embora já há muito tenha percebido que não oferece benefícios práticos¹²¹” (SCHMELING, 2011, p.XLI). Os dois poemas mais extensos de Eumolpo fazem clara referência a outros poetas, assim como destaca Schmeling (2011, p.XLII): o poema da “Tomada de Troia” é vista como paródia da tragédia de Sêneca, pois se assemelha aos relatos de “mensageiros” comuns na tragédia, já o poema da “Guerra Civil” faz referência indireta a Lucano, ao dizer que o épico histórico não pode dispensar a maquinaria mitológica tradicional.

Finalmente, outro importante personagem da narrativa petroniana que é retratado compondo poesias, é Trimalquião. Schmeling (2011, p.XLIII) lembra que curiosamente nem todos os poemas feitos por Trimalquião são recitados em seu Banquete, mas apenas alguns que são proferidos pelo próprio personagem e que são suficientes para demonstrar como este é um poeta ruim. Sobre o conteúdo dos poemas desse personagem, o estudioso assinala dois deles: “os dois ‘epigramas’ em 34.10 e 55.3 contêm toda a ‘filosofia’ muito lugar-comum do autor: o prazer - especialmente comida e bebida - é o único remédio contra a morte e o infortúnio¹²²” (SCHMELING, 2011, p.XLIII).

¹²¹ “A compulsive poet who cannot give up what he believes to be his calling, even though he has long since realized that it offers no practical benefits” (SCHMELING, 2011, p.xli).

¹²² “The two ‘epigrams’ at 34.10 e 55.3 contain the whole, very commonplace ‘philosophy’ of the author: enjoyment - especially food and drink - is the only remedy against death and misfortune” (SCHMELING, 2011, p.xliii).

Diante de todos esses dados sobre a construção poemática específica do *Satyricon* e as técnicas utilizadas por Petrônio na criação de seus poemas, verificamos como esta característica da mescla entre prosa e verso na obra petroniana é importante para entendê-la em sua unidade e, portanto, trata-se de uma elaboração muito particular e complexa que vai além da tradição menipeia, revelando mais um traço inovador desse autor da antiguidade.

3. *Satyricon*: uma recriação

As traduções que Paulo Leminski ofereceu ao público formaram um conjunto de grande importância para o legado literário internacional em língua portuguesa e foram uma importante atividade criativa para o autor. O poeta-tradutor deixou explícitas suas intenções para esses trabalhos tradutórios, como acompanhamos anteriormente em seus diversos registros. Diante disso, neste capítulo iremos nos concentrar no texto tradutório do *Satyricon*, oferecendo uma análise comparativa entre o texto latino petroniano e a tradução de Leminski para o português do Brasil. Em alguns momentos iremos utilizar, como modelo de comparação, a tradução realizada por Sandra Braga Bianchet (2004), que, das traduções realizadas no Brasil é a tradução com maior caráter filológico e com escolhas mais literais. Interessa-nos, portanto, evidenciar a forma como o tradutor trabalhou em língua portuguesa as temáticas presentes na obra latina, as quais detalhamos no capítulo anterior, assim perceberemos o diálogo entre os estudos da antiguidade clássica e os estudos de sua recepção na contemporaneidade.

Primeiramente, será dado destaque às construções paródicas que estão conectadas à crítica social, à ironia e à ambiguidade presentes no *Satyricon*. Trata-se de um aspecto significativo do projeto técnico de Petrônio, pois o vincula à literatura anterior, como também para a análise de sua recepção no Brasil, via tradução leminskiana, pois nos permite perceber essa vinculação representada em sua recepção em língua portuguesa. Nesse sentido, constataremos a forma como o tradutor repassa essas elaborações via tradução.

Em seguida, destacaremos a assimilação das formulações linguísticas construídas por Petrônio na leitura leminskiana. Dessa forma, perceberemos como o poeta-tradutor opta, em seu projeto tradutório, pela utilização predominante da linguagem coloquial do português brasileiro, funcionando como forma de acesso a um público leitor mais amplo.

Depois, a temática homoerótica, do mesmo modo, aparecerá como um assunto relevante para o entendimento da tradução leminskiana, pois o tradutor a utiliza como chamativo para a leitura da obra da antiguidade e procura acentuar o vocabulário erótico no texto em língua portuguesa.

Finalmente, faremos uma análise das traduções dos poemas presentes na construção do *Satyricon*, de extrema importância para o seu estudo tradutório, pois neles, em especial, o poeta-tradutor teve a possibilidade de praticar a “tradução criativa” em seu máximo grau.

Para iniciarmos essa discussão devemos lembrar que a narrativa do *Satyricon* é baseada nas peripécias de três personagens principais: Encólpio, narrador e personagem principal (que havia profanado o culto a Priapo); Gitão, um rapaz por quem Encólpio se

apaixona; Ascilto, que completa o triângulo amoroso. Em uma altura do enredo Ascilto será substituído por Eumolpo, que é visto como um poeta de péssima categoria. Essa narrativa pode ser dividida em cinco partes, como apresentado por Favarsani (1998, p.15-16), de acordo com o espaço geográfico em que se encontram os protagonistas:

1ª parte - Puteoli ou outra cidade da Campânia, próxima a Nápoles. Primeiras aventuras de Encólpio (Cap. I a XXVI);

2ª parte – Banquete de Trimalquião (Cap. XXVII a LXXVIII);

3ª parte - lugar próximo ao mar (talvez o Golfo de Nápoles). Episódio na praia com Eumolpo (Cap. LXXIX a XCIX);

4ª parte – a caminho de Crotona, navio de Licas (Cap. C a CXV);

5ª parte – Crotona, farsa na cidade e final (Cap. CXVI a CXLI).

Reiteramos que em trabalho anterior¹²³, na Dissertação de Mestrado, analisamos a primeira parte da obra, que abrange os capítulos I ao XXVI, portanto, neste estudo vamos nos deter à análise das quatro partes finais, considerando sempre a obra petroniana em sua totalidade e evidenciando seus traços recorrentes.

Quanto às divisões dos capítulos, na tradução leminskiana eles aparecem com numeração diferenciada. Leminski não traduz o capítulo CX, de acordo com o original latino, e salta do capítulo CXIX para o capítulo CXXV, porém indicando este como capítulo CXX, pois deixa de traduzir um dos poemas mais longos da obra, que se inicia no capítulo CXIX, o qual vamos comentar mais detidamente quando falarmos da tradução poemática. Por esses motivos, na tradução de Leminski há uma diferenciação dos capítulos da 4ª parte, em que o capítulo CX é ocultado; e da 5ª parte, em que as marcações dos capítulos não são contadas de acordo com as versões do original latino e saltam do capítulo CXXIX para CXXXV.

Dessa forma, para iniciarmos as análises, recapitularemos os acontecimentos principais da narrativa petroniana. Presume-se que o início da peripécia tenha sido em Massília, onde Encólpio teria profanado o culto de Priapo, deus da fertilidade e da ereção, e então este teria manifestado a sua ira contra o jovem. Assim, Priapo castigara Encólpio com uma impotência sexual intermitente. Então, ele e seu amigo Gitão aceitam a companhia de Ascilto, com quem formariam um tumultuado triângulo amoroso. Na abertura da parte remanescente, Agamenon está discursando em uma aula de retórica e acaba convidando o trio para acompanhá-lo em um jantar na casa do famoso Trimalquião, um rico liberto. Entre a aula e o jantar os três

¹²³ Cf. PEREIRA, L. M. **Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o *Satyricon*, de Petrônio**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, 2016.

passam pelo mercado, onde disputam um manto que tinham perdido, no qual estaria escondido algum dinheiro. Em seguida, em virtude da ofensa a Priapo, eles são vítimas da perversa sacerdotisa Quartila. Depois de três noites com Quartila, os três rapazes participam do banquete na casa de Trimalquião. Logo após o banquete, o triângulo amoroso se desfaz, e Encólpio é abandonado por Gitão, que prefere acompanhar Ascilto. Triste, Encólpio conhece um novo companheiro, Eumolpo, apresentado como poeta de péssima categoria, que é sempre recebido com pedradas. Então, Gitão acaba voltando para Encólpio, e com os dois, Eumolpo forma um novo triângulo amoroso. Para fugir de Ascilto, os três embarcam em um navio que seria de Licas, um velho desafeto de Encólpio. Depois de várias confusões a bordo do navio, eles passam por uma tempestade e naufragam. Os três irão parar em Crotona, cidade dos caçadores de heranças. Nesse lugar, Eumolpo, acompanhado de Encólpio e Gitão, que fingem serem seus escravos, interpreta o papel de um rico proprietário destituído de herdeiros. Para conquistar a simpatia e a herança de Eumolpo toda população passa a tratá-lo muito bem, fornecendo aos três uma boa vida. Em Crotona também ocorre a relação amorosa entre Encólpio e Circe e a tentativa de cura para a impotência que ele sofria. Por fim, Eumolpo finge estar à beira da morte, deixando uma exigência maluca: quem recebesse sua suposta herança deveria comer seu cadáver. O trecho que conhecemos acaba nesta altura, com alguns habitantes de Crotona dispostos a devorar o corpo de Eumolpo.

3.1 Paródia em tradução

Como apontou Conte (1999, p.464), Petrônio parodiou quase todos os gêneros literários e mitos culturais de sua época, de Homero a Virgílio, da tragédia à filosofia, como também a literatura popular, dos mimos às magias e lobisomens. Nesse sentido, segundo o estudioso, Petrônio pode ser estudado como o autor de uma espécie de enciclopédia literária imperial¹²⁴. Dessa forma, como destacou Carmignani (2011, p.249), com as constantes alusões presentes em seu texto, Petrônio demonstrou seu domínio cultural e sua formação literária, como também seu domínio técnico sólido da história literária, que lhe permitiu desafiar os limites estabelecidos pela tradição, comprovando-se um inovador de sua cultura.

A estratégia alusiva que Petrônio empregou no *Satyricon*, segundo Carmignani (2011, p.243), não é sempre uniforme, mas variada e complexa. O autor toma como referência a definição de Genette sobre a intertextualidade, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro, que pode ser construída de três diferentes formas: alusão, citação ou paródia. Como

¹²⁴ A construção da paródia no *Satyricon* foi abordada por nós no segundo capítulo, tópico 2.1.

explica Carmignani (2011, p.243), a alusão “é um enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de sua relação com outro enunciado”, já a citação, “a presença mais explícita e literal de um texto em outro” e, nesse sentido, no *Satyricon* há, segundo as categorias de Genette, “o regime lúdico do hipertexto”, o que o define em seu aspecto de “transformação” como paródia. A respeito da paródia, Carmignani (2011, p.246) afirma que a definição advinda do mundo grego é absolutamente aplicável ao *Satyricon*, pois “implica na ideia de uma imitação que tenta ser reconhecida como tal e tende a entreter [...]. Pode combinar o estilo e a linguagem do original com um assunto completamente distante e assim aproveitar o humor e o absurdo”. Carmignani (2011, p.246) oferece um exemplo, dizendo que “todo o episódio de Crotona, com seu grande hipotexto odisseico, é uma grande paródia da épica” e conclui que “sua motivação está muito mais ligada ao humor derivado do absurdo do que à crítica ao original”. O estudioso afirma ainda que “a paródia é um tipo de ‘intertextualidade explícita’, e assim, por definição, no texto paródico o hipotexto deve estar presente e deve ser reconhecível e reconhecido”. Para ele, no caso do *Satyricon*, as fontes sofrem uma mudança em suas formas, mas ao mesmo tempo permanecem reconhecíveis como fonte e essa transformação é mais cômica do que satírica, “em muitas ocasiões, a paródia no *Satyricon* se manifesta mediante a aplicação de um estilo nobre, o da epopeia, a um assunto vulgar e não heroico: o efeito é uma comicidade que diverte sem culpa” (CARMIGNANI, 2011, p.246).

Levando em consideração toda essa discussão, iremos destacar alguns trechos em que a paródia é mobilizada no texto petroniano, principalmente aquelas ocorrências que são feitas de maneira explícita, e, a partir daí, perceberemos como essas referências paródicas são transportadas para a língua portuguesa na tradução leminskiana.

A referência às obras homéricas aparece em todo o decorrer da narrativa petroniana; assim, uma menção à *Ilíada* e à *Odisseia* surge logo na descrição da entrada dos personagens na casa de Trimalquião:

Interrogare ergo atriensem coepi quas in medio picturas haberent: “Iliada et Odyseam, inquit, ac Laenatis gladiatorium munus” (Sat., XXIX.9).

Schmeling (2011, p.101) aponta que cenas homéricas eram comuns nas pinturas das casas romanas, sendo que em *Piazza Armerina*, na Sicília, há um mosaico ilustrando a história de Odisseu e do Cíclope. A curiosidade da cena está no fato de Encólpio não conseguir identificar as tão famosas cenas das obras homéricas. Schmeling (2011, p.101) lembra, ainda, que Courtney (2001, p.79) ofereceu uma sugestão atrativa para este fato, ou seja, sugeriu que o personagem não conseguiu entender a narrativa das figuras porque elas foram distorcidas, assim como a memória de Trimalquião em diversas passagens, em que ele confunde e distorce

mitos e referências literárias. Na tradução, Leminski transpõe os nomes das obras homéricas; atualiza para a língua portuguesa o termo latino *atriensis*, que segundo Schmeling (2011, p.101) seria “um escravo com diversas responsabilidades” e, segundo FARIA, “um escravo encarregado da guarda do átrio”, que Leminski traduz como “porteiro”; e suprime o termo *Laenatis*, que, segundo Schmeling (2011, p.102), seria “ou o proprietário de uma multidão de gladiadores ou, mais provavelmente, o magistrado que os exibiu”. Assim Leminski traduziu todo o trecho:

Comecei a perguntar ao porteiro qual era aquela pintura no meio de todas: - A Ilíada e a Odisséia – ele respondeu -, e à esquerda é uma luta de gladiadores (PETRÔNIO, 1985, p.45).

Referências à *Eneida*, de Virgílio também ocorrem no texto petroniano, como no capítulo XXXIX, em que Trimalquião cita um trecho da obra ao estimular seus convidados para mais bebidas:

Hoc vinum, inquit, vos oportet suave faciatis: pisces natare oportet. Rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? Sic notus Ulixes? Quid ergo est? oportet etiam inter cenandum philologiam nosse” (Sat., XXXIX.2, grifos nossos).

Como aponta Schmeling (2011, p.150), Trimalquião exclama que o que se vê em sua casa não é exatamente aquilo que ele recebe e exemplifica com uma citação da *Eneida*, em que os troianos são avisados sobre o perigo do cavalo com o qual foram presenteados. O trecho em destaque aparece no Livro II, verso 44, do texto virgiliano:

*Laocoön ardens summa decurrit ab arce,
et procul: ‘O miseri, quae tanta insania, ciues?
Creditis auectos hostes? Aut ulla putatis
dona carere dolis Danaum? Sic notus Ulixes?
Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui,
aut haec in nostros fabricata est machina muros,
inspectura domos uenturaque desuper urbi,
aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
(En., 2.41-48, grifos nossos)*

Nisso, Laocoonte ardoroso, seguido de enorme cortejo, da sobranceira almedina desceu para a praia, e de longe mesmo gritou: “Cidadãos infelizes, que insânia vos cega? Imaginais porventura que os gregos já foram de volta, ou que seus dons sejam limpos? **A Ulisses, então, a tal ponto desconheceis?** Ou esconde esta máquina muitos guerreiros, ou fabricada ela foi para dano de nossas muralhas, e devassar nossas casas ou do alto cair na cidade. Qualquer insídia contém. Não confieis no cavalo, troianos!” (VIRGÍLIO, 2016, p. 137-139, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos)

Como apontado por Maurice Rat (PÉTRONE, 1934, p.461) em nota, Trimalquião exibe sua erudição nessas palavras, que, muito provavelmente, ele apreendeu durante as declamações cheias de ostentação, que eram comuns em seus banquetes. Sobre o trecho, Schmeling (2011, p.150) destaca que Ulisses aparece em Virgílio como o “homem falso” e Trimalquião se coloca como o “anfitrião inteligente”, colocando-se na companhia do herói. O estudioso aponta ainda que muitos trechos de Virgílio se tornaram provérbios, como neste exemplo na fala de Trimalquião. Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

Vamos tomar todo o vinho que pudermos – ele disse – é preciso fazer nadar os peixes que comemos. Vocês não acham que eu estou satisfeito com essa comida que acaba de nos ser servida, acham? **Não conhecem as astúcias de Ulisses?** Qual é a de vocês? Durante um jantar como este, é necessário discutir assuntos intelectuais (PETRÔNIO, 1985, p.55, grifos nossos).

O trecho retirado da *Eneida*, *Sic notus Ulixes?*, pode ser traduzido literalmente como fez Bianchet: “*É assim que se conhece Ulisses?*” (PETRÔNIO, 2004, p.61) ou como fez Nunes, na tradução da *Eneida*: “A Ulisses, então, a tal ponto desconheceis?” (VIRGÍLIO, 2016, p.137). Leminski, por outro lado, inclui uma palavra que não está presente no texto latino, o substantivo “astúcia”, que segundo CALDAS AULETE significa “habilidade maliciosa em enganar ou ludibriar, ou em conceber e realizar estratégia ou método para se obter o que se deseja; dissimulação; lábia; malícia; manha”. Com essa escolha o tradutor induz o leitor a relembrar a passagem referente à *Eneida* de Virgílio e o episódio do cavalo de Troia, pois explicita a dissimulação ou estratégia presente na ação de Ulisses, à qual se refere a fala de Trimalquião. Apesar de não explicitar na tradução a referência ao texto virgiliano, dessa maneira o tradutor parece incluir sua interpretação diretamente no texto traduzido, induzindo a lembrança ou o reconhecimento alusivo da cena presente no texto latino.

Desse mesmo modo, outra passagem da *Eneida* aparece sendo declamada por um escravo durante o banquete de Trimalquião, no capítulo LXVIII:

Servus, qui ad pedes Habinnae sedebat, jussus, credo, a domino suo, proclamavit subito canora voce: ‘Interea medium Aeneas iam classe tenebat, / Certus iter’ (Sat., LXVIII.4, grifos nossos).

Nesse caso, o trecho declamado é o primeiro verso do livro V da *Eneida*, em que os troianos estão partindo, vendo as chamas da cidade ao longe, depois de um desfecho trágico:

*Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat
moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae
collucent flammis.*
(En., V. 1-4, grifos nossos)

Nesse entrementes, Eneias, já certo do rumo, levado
pelo Aquilão generoso, apartava a cerúlea planície
sempre com os olhos nas fortes muralhas que ao longe a fogueira
da infeliz Dido aclarava.
(VIRGÍLIO, 2016, p.305, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos)

Como indicou Schmeling (2011, p.281), a declamação ou performance pública de versos virgilianos eram comuns, sendo um dos entretenimentos mais populares e mais simples entre a aristocracia. Nesse caso, a entoação do escravo de Habinnas é desaprovada por Encolpio:

Nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adjectum, aut deminutum clamorem, miscebat atellanicos versus; ut tunc primum me et Vergilius offenderit (Sat., LXVIII.5).

Percebemos que, por meio da crítica do narrador, Petrônio expõe que os versos declamados são de Virgílio, e sua manifestação de apreço pela obra do poeta nessa observação. Assim ficou traduzido por Leminski todo o trecho:

O escravo, que estava aos pés de Habinnas, mandado, creio, por seu senhor, entoa, subitamente, com voz canora:

**Eis que a frota de Enéias
Seguia o caminho**

Nunca antes sons tão agudos tinham agredido meus ouvidos. Enquanto subia e baixava de tom, o bárbaro ainda achava tempo de declamar versos de comédias populares. Foi a primeira vez que detestei a **poesia de Virgílio** (PETRÔNIO, 1985, p.91, grifos nossos).

Assim, o tradutor deixa em destaque os versos virgilianos, como aparece na versão da Garnier (1934), e traduz com um estilo poético, em seis sílabas poéticas, formando um dodecassílabo, iniciado pelo uso do adverbio “eis”. Mesmo não sendo literal, Leminski alude à construção formal de um início de poema e indica o início da viagem de Eneias com sua frota, sugerindo o contexto do texto de Virgílio, referenciando, assim como Petrônio, o nome do poeta latino no comentário de Encolpio. Lembrando que nesse trecho há apenas a menção aos versos e à qualidade da obra do poeta, não sendo construída uma paródia de sua obra.

Uma outra menção a início de poema típico do texto de Virgílio já tinha sido também utilizada em destaque por Petrônio no capítulo LXI, dessa vez uma expressão formular utilizada na *Eneida* em diversos momentos, como nos nas passagens: VI.628; VII.323, 471; VIII.541, entre outras.

Haec ubi dicta dedit Phoebi longaeua sacerdos [...]
(*En.*, VI.628)

Tendo chegado a esse ponto, a intérprete idosa de Febo disse a seguir [...]
(VIRGÍLIO, 2016, p.419, trad. Carlos Alberto Nunes)

Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petiuit;
(*En.*, VII.323)

Falando assim, furiosa baixou para a terra fecunda,
(VIRGÍLIO, 2016, p.469, trad. Carlos Alberto Nunes)

Haec ubi dicta dedit diuosque in uota uocauit,
(*En.*, VII.471)

Pós terminar o discurso, invocou as deidades benígnas.
(VIRGÍLIO, 2016, p.481, trad. Carlos Alberto Nunes)

Haec ubi dicta dedit, solio se tollit ab alto
(*En.*, VIII.541)

Tendo isso dito, do s3lio levanta-se e o fogo alimenta
(VIRGÍLIO, 2016, p.555, trad. Carlos Alberto Nunes)

No *Satyricon*, capítulo LXI, essa mesma formulação aparece quando Trimalqui3o pede a Nicerote para contar uma hist3ria e o narrador inicia a narrativa dessa maneira:

Haec ubi dicta dedit...../talem fabulam exorsus est” (Sat., LXI.5).

Essa frase aparece grafada em destaque it3lico e recuada no par3grafo no texto latino nas vers3es da Garnier e da Belles Lettres e essa demarcaç3o evidencia o trecho. Entretanto, num manuscrito da Antiguidade certamente n3o haveria tal marcaç3o. Petr3nio utiliza a mesma formulação como refer3ncia à obra 3pica de Virg3lio. Como apontou Schmeling (2011, p.253), essa express3o em especial nos lembra uma “f3rmula 3pica t3pica” utilizada para indicar a passagem de uma “fala direta para uma aç3o”. Por3m, como aponta o estudioso, no *Satyricon* a utilizaç3o dessa express3o 3pica para introduzir um conto popular, como o narrado por Nicerote, configura um exagero. H3 uma diverg3ncia de tons, elevado na dicç3o, baixo do contexto. Como hav3amos comentado anteriormente, no cap3tulo dois, essa 3 uma caracter3stica recorrente na narrativa de Petr3nio, em diversas ocasi3es o autor utiliza passagens ou refer3ncias 3picas em narrativas populares, provocando uma impress3o de exagero ret3rico, ou at3 mesmo, de comicidade. Leminski tamb3m escolhe deixar em evid3ncia a frase recitada pelo personagem e traduz da seguinte maneira, sem indicar, dessa vez, a refer3ncia virgiliana e utilizando, novamente, um tom po3tico, com seis s3labas po3ticas, ou seja, um hemist3quio de decass3labo:

Quando disse estas coisas...../ assim começ3o sua f3bula (PETR3NIO, 1985. p.82, grifos nossos).

Mais um destaque de frases advindas da *Eneida* de Virg3lio aparece no *Satyricon* no trecho referente à Matrona de 3feso, no cap3tulo CXI, 12. Esta historieta fala de uma viúva

que estava com muito sofrimento pela morte do marido, e, então, um soldado veio consolá-la. Sendo que sua tentativa não surtiu muito efeito, a escrava da viúva tentou acabar com aquela obstinação da patroa e entre suas palavras de consolo disse:

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?” (Sat., CXI, 12).

Como no exemplo anterior, a frase aparece em destaque itálico e em recuo de parágrafo nas duas edições do texto latino. A frase aparece no canto IV da *Eneida* em que o autor épico dedica sua narrativa à paixão de Dido por Eneias. No verso em que aparece a frase retomada por Petronio, Ana, a irmã de Dido, está a encorajando a se casar com Eneias, depois que aquela se tornou viúva de Siqueu. Portanto, é evidente a referência que Petronio recupera de Virgílio, a partir de um mesmo motivo, ou seja, o consolo de uma viúva e o encorajamento para um possível novo casamento.

[...]. “*O luce magis dilecta sorori,
Solane perpetua maerens carpere iuuenta
Nec dulces natos Veneris nec praemia noris?
Id cinerem aut Manes credis curare sepultos?*
(En., IV.31-34, grifos nossos)

“Ó irmã, mais querida que a luz tão preciosa!
Na solidão e em perpétua viuvez murcharás tanto viço,
sem conheceres doçuras maternas e os dons da alma Vênus?
Crês que isso importa aos sepulcros e às cinzas dos Manes dos mortos?
(VIRGÍLIO, 2016, p.251, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos)

Como destaca Schmeling (2011, p.431), há na frase de Petronio uma pequena modificação do verso de Virgílio, do verbo *curare* para o verbo *sentire*. Para o estudioso, essa modificação feita por Petronio realça o motivo epicurista do trecho, sendo que os mortos “não apenas não se importam conosco, como não têm sensibilidade, ou seja, deixaram completamente de existir”. Sobre a comparação da Matrona de Éfiso com Dido, Schmeling (2011, p.431) aponta que, primeiramente, é uma forma de indicar ao leitor que haverá um caso amoroso entre a matrona e o soldado. Depois, assim como Dido deu as costas ao seu marido morto, a matrona também vai ignorar o seu falecido, o que seria uma profecia humorística na narrativa petroniana, partindo de uma história célebre, como o amor de Dido e Eneias, retratado na *Eneida*. Nesse sentido, sendo que tanto Dido como a Matrona são apresentadas como exemplos de virtude matrimonial, há uma alusão ao rebaixamento do estatuto de Dido ao compará-la com uma viúva que não consegue resistir às investidas de um soldado. Eneias, por sua vez, pode ser visto, nessa releitura paródica, em retrospectiva, como um sedutor de viúvas, um papel nada grandioso para um herói épico. Dessa vez, Leminski não traduz a frase virgiliana de forma literal e a traduz da seguinte maneira:

O que é que os mortos entendem de flores?” (PETRÔNIO, 1985, p.140).

Assim, o tradutor não faz referência direta aos *manes*, que para os romanos eram os espíritos dos mortos, principalmente dos familiares, mas diz apenas “mortos”. Ele também ao invés de dizer literalmente, como no texto latino, que aqueles que estão mortos não percebem os sacrifícios dos vivos, apresenta a mesma ideia de forma metafórica, referenciando o fato cultural comum no Brasil em que as pessoas cultuam os mortos levando flores aos seus túmulos, mesmo que estes não estejam mais presentes para recebê-las, por isso a pergunta sobre “o que os mortos entendem de flores”.

Ainda com relação às paródias presentes no texto petroniano, podemos destacar uma figura recorrente, o Ciclope. Esse personagem aparece principalmente como paródia de Homero, sendo o episódio de Polifemo, presente no canto IX. 373-485 da *Odisseia* a maior referência de Petrônio, e que também seria a alusão que a maioria dos leitores tem em mente ao ler as passagens em que há essa referência.

A primeira passagem em que aparece a figura do Ciclope na obra petroniana está presente no capítulo XLVIII, em que Trimalquião, tentando transparecer ser um erudito, como faz durante todo o banquete, cita a passagem do Ciclope na *Odisseia*, porém confundindo os fatos, como comumente faz. Sendo assim, ele diz:

‘Rogo, inquit, Agamemnon, mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes aut de Ulyxe fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem penicillo extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere’ (Sat., XLVIII.7).

No trecho Petrônio remete à *Odisseia*, ao aludir à história de Ulisses e seu episódio com o ciclope, e também lembra dos doze trabalhos de Hércules, sendo que Trimalquião afirma que seu conhecimento veio das leituras da obra de Homero. Porém, como apontou Schmeling (2011, p.206), na história tradicional da *Odisseia*, Ulisses fere o Ciclope nos olhos com um bastão de fogo e, em seguida, o Ciclope lança grandes pedras nos navios dos gregos em fuga, diferente do que apresentou Trimalquião, de que o Ciclope teria arrancado o polegar de Ulisses com uma varinha. Nessa passagem, Leminski traduz de maneira mais literal o trecho, transpondo as alusões, e enfatizando as histórias de Homero com o pronome indefinido “todas”, que não está presente no original, mas que infere esse sentido:

- Meu caro Agamenon, lembra dos doze trabalhos de Hércules? E a história de Ulisses, aquele trecho em que o ciclope lhe arrancou o polegar com uma varinha? Ah, quando eu era criança, eu lia essas coisas todas em Homero” (PETRÔNIO, 1985, p.68).

Depois, mais adiante na narrativa, há uma alusão direta ao episódio de Polifemo, da *Odisseia*, no capítulo XCVII, quando Encólpio esconde Gitão de Ascilto:

Imperavi Gitoni, ut raptim grabatum subiret, annecteretque pedes et manus institis, quibus sponda culcitam ferebat; ac, sicut olim Ulixes utero arietis adhaesisset, extentus infra grabatum, scrutantium eluderet manus. Non est moratus Giton imperium, momentoque temporis inseruit vinculo manus, et Ulixem astu simillimo vicit (Sat., XCVII.4).

Nesse trecho Encólpio se surpreende com a chegada de Ascilto, que está à procura do amado Gitão, e, desesperado, ordena que o garoto se esconda embaixo da cama e amarre os pés e as mãos às faixas em que o estrado prendia o colchão. A passagem faz alusão direta à *Odisseia* IX.425-436, a célebre aventura de Ulisses na ilha dos Ciclopes. Tendo Ulisses e seus companheiros cegado o Ciclope, ao raiar do dia, quando o rebanho de Polifemo saiu para a pastagem, eles conseguiram escapar da caverna, agarrados ao ventre dos carneiros, como fez Gitão, preso à cama. Schmeling (2011, p.393), citando Panayotakis (1995, p.132), lembra que a cena remete também ao cenário de adultério típico do mimo, em que o marido inesperadamente volta para casa e sua esposa está na cama com um homem que deve se esconder rapidamente, sendo que, segundo ele, esse motivo popular do mimo, estando presente em um romance popular, utiliza alusões a épicos elevados, como a *Odisseia*. Leminski traduz o trecho sem apresentar os detalhes da cena, como está descrito no texto latino, ou seja, Gitão amarrando as mãos ao estrado da cama com faixas e a exaltação de suas habilidades tão boas ou superiores às de Ulisses, porém indica todas essas alusões de maneira mais concisa:

Mandei Giton se esconder debaixo da cama, e se agarrar lá embaixo como fez Ulisses na barriga dos carneiros, para que seus perseguidores não o encontrassem. Giton não demorou em obedecer, e se escondeu tão bem que nem o próprio Ulisses o encontraria (PETRÔNIO, 1985, p.122).

Podemos perceber que Leminski recria a última frase do trecho que em latim dizia literalmente, como na tradução de Bianchet: “Gitão não se opôs à minha ordem e, num piscar de olhos, não só amarrou suas mãos com um laço, como também superou Ulisses com habilidade bastante semelhante” (PETRÔNIO, 2004, p.171). Diferentemente disso, Leminski brinca com a habilidade de Ulisses, contada na *Odisseia*, e diz que nem mesmo aquele herói poderia achar Gitão, que utilizando sua mesma técnica ao escapar do Ciclope, superou suas destrezas.

Em seguida, nesse mesmo episódio, Eumolpo entra no quarto e Encólpio tenta persuadi-lo, dizendo que Gitão tinha fugido, porém, o garoto não conseguiu reter a respiração e soltou um espirro, sendo encontrado:

Ad quem motum Eumolpus conversus, salvere Gitona jubet. Remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcere (Sat., XCVIII.5).

Nessa observação de Encólpio, de que Eumolpo teria encontrado “seu Ulisses”, comparando Gitão ao herói épico e completando que “um ciclope faminto o poderia ter poupado”, Petrônio confirma a alusão que havia construído anteriormente, comparando essa cena com o episódio da *Odisseia*. Leminski traduz indicando as mesmas alusões do texto latino, Ulisses e o ciclope, modificando o discurso indireto em discurso direto na fala de Eumolpo. Ele também adiciona o adjetivo “lindo” ao garoto, que não aparece no texto latino, indicando que o Ciclope pouparia a vida deste pela sua enorme beleza, este sentido está implícito no texto latino e o tradutor o explicita de maneira expressiva. Assim ele traduz todo o trecho:

- Saúde! – exclamou Eumolpo, levantando o colchão e descobrindo nosso lindo Ulisses, que ciclope nenhum teria a coragem de devorar” (PETRÔNIO, 1985, p.124).

Mais adiante, no capítulo CI, esse mesmo episódio referente ao Ciclope é aludido novamente, quando Eumolpo leva Encólpio e Gitão para uma viagem de navio e esses descobrem que era o navio de Licas de Tarento, de quem Encólpio e Gitão estavam fugindo, por conta de problemas antigos. Primeiramente, Eumolpo, sendo interrogado por Encólpio sobre o comandante do navio, compara Licas com um Ciclope:

Lycas Tarentinus, homo verecundissimus, et non tantum hujus navigii dominus, quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus deferendum ad mercatum conducit. Hic est Cyclops ille, et archipirata, cui vecturam debemus (Sat., CI.4-5, grifos nossos).

Schmeling (2011, p.402) comenta que Eumolpo faz essa afirmativa, de que Licas é o famoso Ciclope e o chefe dos piratas, como sarcasmo e piada, porém a analogia da viagem no navio de Licas com a caverna do Ciclope da *Odisseia* se torna séria, sendo que Encólpio e Gitão ficarão presos no navio, assim como Ulisses na caverna do Ciclope. Leminski traduz como se a afirmação de Licas fosse uma negação, transpondo para a língua portuguesa o tom de piada da fala de Eumolpo; ele também substitui a denominação de Licas, presente no texto latino, como “chefe dos piratas” por “monstro marinho”, em português, o que parece ser uma relação que ele cria do ciclope com uma espécie de monstro, agora habitante do mar, que chefiaria a embarcação assim como chefiou, na *Odisseia*, a caverna em que Ulisses foi preso:

Ao seu leme, está Licas de Tarento, pessoa da mais alta categoria, piloto e dono deste navio, proprietário de vastos domínios, levando um lote de escravos para vender. **Não é nenhum ciclope, nenhum monstro marinho** (PETRÔNIO, 1985, p.127).

Depois disso, ao ser avisado do perigo que corriam, Eumolpo percebe que sua brincadeira se tornou séria e então continua a mesma analogia, agora como estratégia para se livrarem de Licas, cuja crueldade naquela situação estava sendo comparada com a do Ciclope. Sendo assim, ele diz:

‘Fingite, inquit, nos antrum Cyclopi intrasse. Quaerendum est aliquod effugium, nisi naufragium ponimus, et omni nos periculo liberamus’ (Sat., CI.7).

Schmeling (2011, p.403) chama atenção para o fato de que, anteriormente, Eumolpo tinha denominado Licas de Ciclope como um exagero, em resposta aos medos exagerados de Encólpio, mas, agora, ele percebe que não foram uma brincadeira suas palavras. O estudioso lembra, ainda, que eles não tinham experiências de vida real com fugas ou estratégias e, então, recordam-se dos livros e se perguntam o que Ulisses fez quando percebeu que estava na caverna do Ciclope e chegam à conclusão que o herói percebeu que deveria se disfarçar. Nesse sentido, interpretar e visualizar a vida real como uma peça de teatro baseada em cenas da literatura não estava longe da imaginação de Encólpio e Eumolpo. Na tradução, Leminski transpõe o trecho em uma linguagem coloquial, indicando a analogia:

Vamos fazer de conta que fomos parar dentro da caverna do ciclope. Temos que achar uma saída. Ou então nos atirar no oceano, o que nos livraria para sempre de todos os problemas (PETRÔNIO, 1985, p.127).

Percebemos que ele alcança o tom coloquial ao traduzir o verbo *fingo*, que remete, segundo FARIA, no sentido figurado a “imaginar, inventar, produzir, criar”, por “fazer de conta”, expressão popular em língua portuguesa que indica, segundo Silveira (2010, p.427), “imaginar que; admitir algo para chegar a uma conclusão; procurar convencer-se, conformar-se ou aceitar a realidade, em troca daquilo que se deseja”, retomando o sentido presente no texto latino, da situação em que Eumolpo relaciona a situação em que vivem com o episódio de Ulisses na caverna do Ciclope.

Outra referência à Odisseia aparece no capítulo CX do *Satyricon*, quando Licas reconhece Encólpio a bordo do navio, mesmo disfarçado, com o cabelo e as sobrancelhas raspadas, apalpando suas genitálias. Ao narrar a cena, Encólpio comenta:

Miretur nunc aliquis, Ulixis nutricem post vicesimum annum cicatricem invenisse, originis indicem, cum homo prudentissimus, confusis omnibus corporis indiciorumque lineamentis, ad unicum fugitivi argumentum tam docte pervenerit (Sat., CV.10).

Como apontou Schmeling (2011, p.415), o episódio é uma paródia do motivo do reconhecimento. Assim como Euricleia, a ama de Odisseu, o reconheceu pela cicatriz, no

canto XIX da *Odisseia*, Licas reconhece Encólpio pelos seus órgãos genitais. O estudioso assinala que Encólpio valida a história de Homero e a boa memória da ama por sua experiência com Licas. Ele lembra também que motivos sexuais são usados regularmente no *Satyricon* como paródias de modelos clássicos e, assim, cumprem uma função literária. Como apontou Carmignani (2011, p.268), o reconhecimento de Licas é extremamente burlesco e serve para compreender o modo como funciona a presença da tradição literária na narração de Encólpio, que, mesmo em uma situação comprometedora, recorda o famoso episódio de Euriclea e Ulisses. O trecho pode ser traduzido de maneira mais literal, como na tradução de Bianchet:

E alguém ainda se admira de que a ama de Ulisses, depois de vinte anos, tenha descoberto a cicatriz indicadora de sua origem, uma vez que aquele homem extremamente sagaz, mesmo com todos os contornos de meu corpo e minha boca alterados, chegou tão sabiamente à única prova de que eu era seu fugitivo (PETRÔNIO, 2004, p.189).

Por meio da tradução podemos perceber os detalhes indicados na fala de Encólpio, como o tempo em que Ulisses ficou longe de casa e o fato de o personagem estar disfarçado, com o cabelo e sobrancelhas alterados. Leminski, assim como na maioria das ocorrências de paródias, traduz de maneira mais concisa. Ele indica a alusão, mas utiliza uma linguagem mais coloquial e não traduz todos os detalhes, apenas transpondo as principais informações correspondentes ao texto aludido:

Ninguém se admire que a ama-de-leite de Ulisses o reconheceu, na volta, por uma cicatriz. Licas me reconheceu por um simples toque nas partes mais ocultas (PETRÔNIO, 1985, p.132).

Percebe-se que o tradutor não indica os anos em que Ulisses ficou fora e diz apenas que ele foi reconhecido “na volta”, indicando seu retorno para casa. Ele também traduz o nome de Licas diretamente, não o indicando como “homem experiente, sagaz”, como no texto latino, e, também, não transpõe o substantivo *argumentum* como “prova”, traduzindo-o como “reconhecimento”, indicando mais uma vez o fato peculiar do episódio, relacionando os órgãos genitais de Encólpio com suas “partes ocultas”, oferecendo, assim, um tom irônico ao comentário do narrador.

Outra relação de motivos sexuais com modelos clássicos aparece no capítulo CXXIX, quando Encólpio, amaldiçoado pela impotência, não consegue consumir sua relação com Gitão e, ao pedir desculpas para seu amado, relaciona seu membro com Aquiles, um dos maiores guerreiros e heróis da mitologia grega e da *Iliada* de Homero. Assim Encólpio diz para Gitão:

Crede mihi, frater, non intelligo me virum esse, non sentio. Funerata est pars illa corporis, qua quondam Achilles eram (Sat., CXXIX.1).

O trecho pode ser traduzido, de maneira mais literal, como fez Bianchet:

Acredite em mim, parceiro, acho que não sou homem, não me sinto homem. Aquele famoso membro do meu corpo, com o qual outrora eu era um Aquiles, está pronto para receber as últimas homenagens (PETRÔNIO, 2004, p.249).

Diferentemente, Leminski prefere em sua tradução não citar o nome de Aquiles e o indica como “um herói da guerra de Tróia”, facilitando, assim, a um leitor distraído, a interpretação da brincadeira presente na fala do personagem. Ele introduz, também, um tom coloquial e confidente à frase, realçando o pedido de desculpas de Encólpio pelo ocorrido, assim traduzindo todo o trecho:

- Me perdoa, meu querido. Alguma coisa está acontecendo comigo, até parece que não sou mais um homem. Está morto em mim esse membro que fazia de mim um herói da guerra de Tróia (PETRÔNIO, 1985, p.157).

Mais uma referência à *Odisseia* aparece em uma alusão a Ulisses debatendo com seu coração no canto XX, comparando-o com Encólpio ao se debater com seu órgão sexual. No capítulo CXXXII, Encólpio, não conseguindo satisfazer seus desejos e os de seus amantes, ainda tomado pela impotência, insulta seu próprio órgão sexual, com toda a raiva. No entanto, ao ficar com vergonha de suas reclamações, faz uma exclamação justificando seu ato:

Quid autem ego, inquam, mali feci, si dolorem meum naturali convicio exoneravi? aut quid est, quod in corpore humano ventri maledicere solemus, aut gulae, capitiue etiam, cum saepius dolet? quid? non et Ulixes cum corde litigat suo? Et quidam tragici oculos suos, tanquam audientes, castigant (Sat., CXXXII.13).

Novamente, Petrónio utiliza um modelo épico, a que se acresce ao da tragédia, relacionado com um motivo vulgar, ligado ao plano sexual. Nesse caso faz referência a Odisseu repreendendo seu coração para conseguir suportar as circunstâncias adversas, ao passo que Encólpio é encontrado menosprezando seu órgão sexual porque ele não mais funciona. Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

- Não estou fazendo nada de errado. É natural que eu exprima minha queixa. Não é assim que fazemos todos os dias com nosso ventre, nossa boca, nossa cabeça, quando sentimos dor? **Que digo! Por acaso não está em Homero que Ulisses brigava com seu próprio coração?** E os tragediógrafos não dirigem insultos aos seus olhos, como se os olhos tivessem ouvidos? (PETRÔNIO, 1985, p.162, grifos nossos).

Como percebemos, no trecho em destaque, o tradutor escolhe indicar no texto traduzido que a alusão ao personagem Ulisses em disputa com seu coração está presente na obra de

Homero, o que não aparece no texto latino, isso faz com que o leitor tenha essa referência em mente durante a leitura. Percebemos, também, mais uma vez o tom coloquial que Leminski imprime no discurso direto, como tem feito na maioria dos trechos destacados, referentes às paródias. Leminski traduz também o adjetivo *tragicus* como “tragediógrafos”, que seriam os autores de tragédia, porém no contexto da fala de Encólpio, o personagem se refere aos atores de tragédia ou os personagens trágicos encarnados por eles e não os escritores.

Como podemos perceber até aqui e como assinalou Ferreira (2000, p.51), as referências à epopeia no *Satyricon* refletem sobretudo a preocupação que Petrônio sentia quando comparava a decadência da sua época com a grandeza do passado. Porém, o autor latino nunca colocou à prova o valor das obras de autores como Homero e Virgílio e um exemplo desse sentimento elevado do passado está presente na fala do personagem Eumolpo, no capítulo CXVIII, em que este exalta o gênero poético e o coloca em um patamar superior ao gênero do relato histórico. Nesse episódio, o personagem deixa claro sua opinião de que a boa poesia só consegue ser produzida sob muita inspiração e, portanto, não é qualquer um que consegue esse resultado. Petrônio utiliza esse diálogo para citar exemplos de poetas como Homero, Virgílio e Horácio, ressaltando que todos os outros não conseguiram atingir uma inspiração absoluta comparável à destes poetas. Como apontou Carmignani (2011, p.332), as alusões e citações de Horácio, presentes na fala de Eumolpo, funcionam como uma chave interpretativa que deixa claro que não se pode falar de *ars poetica* sem considerar este poeta lírico. No discurso do personagem Eumolpo esse paradigma é exemplificado com o próprio poema de sua lavra, que possui a temática da Guerra Civil e neste poema está presente a ideia de que, ao poetizar fatos históricos, o poeta deve seguir a inspiração doada pelos deuses, sem que se seja apenas fiel ao mero testemunho ou realidade histórica.

Antes de apresentar seu poema, Eumolpo inicia um discurso de maneira irônica:

[Sed et hic ad ingenium redux poeta] Multos [inquit Eumolpos], juvenes, carmen decepit: nam, ut quisque versum pedibus instruxit, sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse (Sat., CXVIII.1).

Nesse trecho, o personagem utiliza uma linguagem rebuscada, citando características específicas da poesia, como a métrica e a temática delicada e elevada. Também faz referência ao monte Hélicon, “montanha na Boiotia tida como consagrada às Musas” (HARVEY, 1987, p.264). A partir dessa referência ele explicita seu pensamento de que chegar ao monte Hélicon seria um privilégio daqueles poetas inspirados pelas Musas, deusas da literatura e das artes, pelas quais os poetas da epopeia e da lírica clamavam por inspiração, no início de seus poemas.

Uma tradução bastante literal do trecho é apresentada por Bianchet:

[Eumolpo disse:] ‘Meus jovens, a poesia já enganou muitas pessoas, pois bastou ter construído um verso com métrica e expressado um sentimento mais delicado em um emaranhado de palavras para qualquer um pensar que tinha chegado imediatamente ao Hélicon’ (PETRÔNIO, 2004, p.219).

Já Leminski, como característica recorrente de seu texto, reduz o discurso do personagem, de maneira concisa, e o marca com tom de oralidade, da seguinte forma:

Mas o poeta, voltando à sua velha mania, começou:
- A poesia é ofício que ilude muita gente, meus jovens. Quantos ao primeiro verso já se julgam um novo Homero! (PETRÔNIO, 1985, p.150).

Leminski não traduz os exemplos dados por Eumolpo sobre a métrica e as escolhas vocabulares típicas da poesia e reduz toda a ideia a uma única palavra: “verso”, pressupondo que já no primeiro verso muitos poetas se sentem inspirados pelas musas. O tradutor também modifica a referência ao monte Hélicon, casa das Musas inspiradoras, e substitui pelo maior poeta épico da literatura greco-romana, Homero. A substituição feita por Leminski não nos parece arbitrária, retomando seu projeto tradutório que objetiva levar a obra de Petrónio ao acesso de um público mais amplo. Ele escolhe fazer referência a um dos poetas mais conhecidos da literatura grega e o que possui a imagem instaurada de poeta inspirado pelas musas, ou seja, o exemplo de poeta que sabe trabalhar com as palavras em um metro fixo, no caso o da epopeia, em hexâmetros datílicos, além disso é o nome de poeta grego mais conhecido do público leigo. Nesse sentido, ter deixado de lado a referência ao monte Hélicon permite dispensar uma nota de rodapé mais erudita. Dessa forma, o tradutor mantém o sentido do texto latino e ao mesmo tempo consegue atingir o seu leitor, que provavelmente teria mais dificuldade em identificar a referência ao monte Hélicon, na ausência de uma nota explicativa. O tradutor, portanto, atinge a concisão e transfere a ideia original. É interessante notar a forma como Leminski trabalha com o legado greco-romano presente no imaginário ocidental, ao citar Homero como exemplo do maior poeta da poesia inspirada.

Em seguida, neste mesmo trecho, Eumolpo continua discursando e dando lições para que os poetas consigam escrever um poema inspirado. O personagem diz que é dever do poeta não utilizar uma linguagem vulgar e adotar termos que estejam distantes da linguagem falada pelo povo. Para dar veracidade e importância para sua opinião, ele se apoia, como exemplo, em um verso de Horácio:

*Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate, et sumendae voces
a plebe submotae, ut fiat:
odi profanum vulgus, et arceo (Sat., CVIII.4).*

Nesse trecho, Petrônio escolhe citar, na voz de Eumolpo, a primeira estrofe da primeira ode, do livro III das *Odes* de Horácio. Nos primeiros poemas deste livro, Horácio demonstra sua preocupação pela moralidade cívica, diante da reconstrução do império realizada por Augusto. O poeta, oposto à ambição e à impiedade de seus contemporâneos, apoiava a vida simples de seus ancestrais e a beleza de uma existência modesta.

Destacaremos para análise a primeira estrofe dessa ode:

*Odi profanum uulgu et arceo.
Fauete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
uirginibus puerisque canto.*
(HORÁCIO, *Odes*, III.1)

Detesto o povo infausto e afasto-o.
Contei-vos, línguas, pois um inédito
cantar, pontífice das Musas,
para rapazes e virgens canto.
(tradução inédita de Guilherme G. Flores)

Assim como comenta Odile Ricoux (2002, p.157), na primeira estrofe, como em um hino, unindo o caráter religioso e lírico, Horácio desenvolve a oposição entre a inquietude do homem diante da tormenta de novos desejos e a felicidade daqueles que vivem na simplicidade. Horácio utiliza a linguagem dos sacerdotes, que no início da cerimônia retirava os assistentes profanos. A forma latina *fauete linguis* significa “pronunciar as palavras de bom agouro”. O poeta se coloca como “sacerdote das Musas” e dirige seu canto apenas para pessoas puras. Dessa forma, Horácio enaltece o fazer poético, como um ato sacro, o qual não se mistura com coisas profanas.

Essa ode dialoga com a última, do mesmo livro terceiro, em que o poeta posiciona sua obra poética acima de qualquer monumento e se vangloria de sua eternidade:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.*
(HORÁCIO, *Odes*, III.30)

Mais perene que o bronze, um monumento ergui,
e maior que o real chão das pirâmides,
que nem chuva mordaz e Áquilo em desrazão
poderão derruir, nem a sequências
que incontáveis se vão: fuga dos séculos.
(tradução inédita de Guilherme G. Flores)

Percebe-se, portanto, que o poeta inicia e finaliza o livro III celebrando o fazer poético e colocando a poesia em lugar de destaque, como algo sagrado, que pode ser realizado apenas por aqueles que são inspirados pelas Musas.

Retomando o texto petroniano, depois de nos debruçarmos sumariamente sobre algumas odes de Horácio, podemos perceber que o autor latino faz sua escolha remetendo às ideias horacianas e, assim, inclui na fala de seu personagem a filosofia do fazer poético, cantada por Horácio em suas odes, e que, segundo Eumolpo, deve ser seguida pelos aspirantes a poeta.

Apresentando uma tradução bastante literal do texto petroniano, podemos ver como Bianchet verte este trecho do texto latino, demonstrando de forma bem detalhada aquilo que está ali expresso e não dando pistas de que o texto citado seria de um verso horaciano, apenas o demarcando pelas aspas, assim como no texto de Petrônio, que não apresenta nenhum destaque ou indicação de fonte. Nesse caso, tanto no texto latino como na tradução, a alusão horaciana apenas será compreendida pelo leitor que consegue identificar o autor dos versos, informação essa que passará despercebida para um leigo no assunto.

Deve-se desviar de toda e qualquer, por assim dizer, vulgaridade de palavras e devem ser adotados os termos distantes da plebe, para se pôr em prática o ‘odeio a multidão ignorante e a mantenho à distância’ (PETRÔNIO, 2004, p.221).

Leminski, diferentemente, informa a referência horaciana presente no texto de Petrônio e recria os versos horacianos, mantendo o sentido inicial do texto latino, em que Horácio incita o distanciamento dos profanos, ou ignorantes, porém instaura uma ironia em língua portuguesa, como veremos no trecho:

Sobretudo, insisto, é indispensável fugir de todas as expressões de origem vulgar, e só empregar aquelas formas que mais distanciem do uso popular. Como disse Horácio,
Longe de mim a plebe rude (PETRÔNIO, 1985, p.150).

Assim, o tradutor realça a fala persuasiva do personagem ao iniciar o período “Sobretudo, insisto, é indispensável [...]”, sendo que o verbo “insistir” não tem equivalente no original latino. Também inverte a frase latina *omini verborum vilitate*, traduzindo *verborum* por “expressões” e o substantivo *vilitas* por “de origem vulgar”; O substantivo latino *plebes*, que segundo SARAIVA significa “a classe do povo, os plebeus (por oposição a patrícios (a classe nobre))” e que deu origem ao substantivo “plebe” em língua portuguesa, que segundo CALDAS AULETE significa “Classe social de menos prestígio e riqueza; povo; ralé”, foi traduzido por “de uso popular”, que remete, em sua sexta acepção, segundo o CALDAS

AULETE, a algo que “é vulgar, de má qualidade, trivial; plebeu” e que é uma expressão comum em língua portuguesa do Brasil para se referir a algo realmente de baixa qualidade.

Em seguida, Leminski retoma o decalque “plebe” em português, remetendo ao *plebs* latino, ao traduzir o substantivo latino *vulgus*, presente no verso horaciano. O substantivo *vulgus* funciona como um sinônimo de *plebs*, nesse contexto, remetendo também a algo popular e sem valor, que em seu significado primeiro remete, segundo SARAIVA, aquilo que é do “vulgo, povo, multidão, turbas, populacho, vulgacho”. A escolha de Leminski pelo decalque de *plebs* como “plebe rude” não nos parece arbitrária: faz referência à banda de punk rock brasileira, formada em Brasília, que fez sucesso durante a ditadura militar brasileira e já era bastante conhecida em 1985, ano de publicação da tradução. Os temas de suas músicas apontavam para as incertezas políticas do país durante a ditadura e para o comportamento do ser humano em meio às dificuldades da vida. Assim sendo, Leminski insere uma alusão dentro de outra alusão, ou seja, faz alusão a uma banda, que de certa forma lutava pelo poder do povo, e a insere na alusão referida por Petrônio ao citar Horácio. A ironia neste caso está no fato de que o verso horaciano está demonstrando um discurso contra a linguagem advinda do povo, ao enfatizar que a inspiração é privilégio para poucos. Leminski mantém esse conceito, mas coloca na “boca” de Horácio um verso “simples”, “vulgar”. Utiliza uma expressão um tanto coloquial, “longe de mim”, ao invés de verbos como “afastar, repelir, impedir”, que remeteriam ao verbo latino *arceo*; e utiliza o adjetivo “rude”, que nesse caso traduz o sentido do adjetivo latino *profanum*, como algo “inculto, rústico, primitivo”. Porém, este adjetivo associado ao substantivo “plebe” remete a algo totalmente ligado ao povo e ao Brasil contemporâneo, ou seja, a uma banda de punk rock brasiliense. Assim como em Petrônio, a alusão feita por Leminski apenas será acionada pelo leitor que conhece a banda e que, então, entenderia a ironia.

Diante dessas análises pudemos perceber que Leminski recria as alusões presentes no texto petroniano, em sua maioria, de maneira concisa e prefere fazer referências às imagens e personagens conhecidas de seu público leitor. Nesse sentido, ele também prefere utilizar uma linguagem mais coloquial, a qual aparece como uma das principais marcas presentes em sua tradução. Também verificamos, nesses exemplos destacados, que Leminski utiliza as alusões indicadas por Petrônio de maneira criativa e em muitas delas recria o texto latino, buscando um sentido próprio, ligado ao seu fazer tradutório. Este é um aspecto que, como veremos, estará sempre presente em sua tradução como um todo e que foi por ele indicado em seus comentários sobre o processo tradutório.

3.2 Linguagem coloquial e popular: do texto latino à tradução

O registro do latim falado ou coloquial, advindo do *sermo vulgaris* e tecnicamente denominado Latim Vulgar, está muito presente no *Satyricon*. Como afirmou Adamik (1990, p.1), Petrônio utilizou o emprego consciente dessa variedade linguística, principalmente na demonstração do latim falado por escravos libertos¹²⁵. O tom coloquial pode ser encontrado em toda a narrativa, com diversos níveis de estilos que vão desde o poético ao retórico, chegando ao vulgar. Como abordamos em trabalho anterior¹²⁶, ao analisar a tradução realizada por Leminski dos capítulos I ao XXVI, percebemos que o tradutor intercala, assim como Petrônio faz em latim, registros eruditos e populares da língua portuguesa, porém, priorizando a linguagem coloquial. Esse caráter vinculado à linguagem popular é anunciado como objetivo tradutório logo no prefácio da tradução, em que Leminski (1985, p.5) diz ter priorizado, sobretudo, a preservação de “valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpostos para uma linguagem viva e crua de hoje”. Como linguagem concebida oralmente, o latim vulgar apresenta diversas características particulares, em grande parte determinadas pelas condições específicas de comunicação oral. Essas particularidades podem ser percebidas no texto literário escrito por meio da morfossintaxe e do vocabulário. Interessados, principalmente, no uso vocabular petroniano, vamos evidenciar neste estudo a utilização de expressões e de usos da linguagem coloquial na tradução leminskiana, analisando o enfoque dado a esse estilo de linguagem no decorrer de todo o trabalho tradutório, a partir do capítulo XXVII.

Percebe-se logo de início que o registro da linguagem falada em expressões de origem popular aparece no *Satyricon* em sua maioria nas falas dos libertos durante o “Banquete de Trimalquião”. Leminski, então, aproveita essas marcas de oralidade presentes na obra latina para transferi-las para a tradução, em língua portuguesa do Brasil. Em alguns momentos, o tradutor mantém a origem da expressão latina e, em outros, recria a expressão em língua portuguesa, transportando o sentido para a realidade cultural brasileira.

Em algumas ocorrências de expressões populares em latim, o tradutor indica em nota de rodapé a expressão latina, apontando a locução popular e apresentando sua tradução literal. Podemos destacar algumas passagens, como no capítulo XXXVII, em que Encólpio está conversando com outro convidado do banquete, Hermeros, e pergunta sobre a mulher de Trimalquião; o homem fala sobre as riquezas do anfitrião e conclui:

¹²⁵ A construção da linguagem no texto petroniano foi abordada por nós no segundo capítulo, tópico 2.2.

¹²⁶ PEREIRA (2016, p.61-78).

Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium conjiciet (Sat., XXXVII.10).

Leminski traduz assim o trecho:

Em suma, com ele, todo mundo dança conforme a música (PETRÔNIO, 1985, p.53).

E insere a nota que diz:

‘In rutae folium conjiciet’, literalmente, ‘junta todos numa folha de arruda’ (locução popular)”.

Schmeling (2011, p.140) lembra que o personagem Hermeros repete essa curiosa expressão no capítulo LVIII.5 e comenta que ela está muito provavelmente ligada a imagens ou metáforas envolvendo algum tipo de posição ou lugar difícil em que alguém será colocado, ou obrigado a estar. Segundo o OLD, trata-se de uma expressão proverbial que remete à derrota decisiva de um rival e corresponde à expressão em inglês “knock them into a cocked hat”, que segundo LONGMAN significa “ser muito melhor que alguém ou alguma coisa”.

Leminski indica em nota a tradução literal da expressão latina, que não sendo interpretada como uma locução ou expressão proverbial não faz sentido ao contexto da cena e, então, emprega, na tradução, uma expressão correspondente em língua portuguesa do Brasil: “dançar conforme a música”, que remete, segundo Silveira (2010, p.199), a “agir segundo as conveniências, fazer o que os outros querem”. No contexto do trecho destacado, Leminski conecta essa expressão com o poder que Trimalquião possui sobre os demais, e conclui que por esse motivo ele pode fazer com que todos ajam segundo seus próprios preceitos e façam tudo aquilo que ele deseje.

Outra ocorrência de locução popular aparece na fala de Phileros, no capítulo XLIII; ao comentar sobre Crisantus, que tinha falecido, Phileros diz:

De re tamen ego verum dicam, qui linguam caninam comedi [...] (Sat., XLIII.3).

Leminski traduz:

Mas vou lhe dizer a verdade, porque **não tenho papas na língua** (PETRÔNIO, 1985, p.60, grifos nossos).

E comenta em nota:

‘Qui linguam caninam comedi’, literalmente, ‘comi a língua do cachorro’, locução que significa ‘ser franco até a brutalidade’”.

Schmeling (2011, p.168) comenta que a expressão nesse contexto pode significar que o personagem, “porque é um pouco cínico, vai falar a verdade”. Leminski escolhe traduzir

literalmente a expressão latina em nota e, dessa vez, explica seu significado, levando em consideração o contexto da cena, que, segundo ele, seria o de “ser franco até a brutalidade”, pois o personagem irá em seguida maldizer com ofensas o falecido Crisantus. No texto traduzido, Leminski opta novamente por transpor a expressão latina em uma expressão popular correspondente em língua portuguesa do Brasil, utilizando a locução “não ter papas na língua”, que segundo CALDAS AULETE significa “dizer o que pensa, sem escolher palavras” e é comumente utilizada na linguagem falada.

Mais um exemplo desse modelo de linguagem popular na fala dos libertos no Banquete ocorre no capítulo XLV, na fala de Equião, quando ele está contando uma história de traição conjugal entre a filha de Hermógenes e o escravo de Glicão. Ao se referir à Hermógenes, Equião afirma:

Ille milvo volante poterat unguis resecare. Colubra restem non parit (Sat., XLV.9).

Leminski traduz:

Aquilo nunca foi flor que se cheire. Ele que tirasse o cavalo da chuva. A cobra não dá à luz minhocas (PETRÔNIO, 1985, p.63).

E inclui a nota:

‘Ille milvo volante poterat unguis resecare’, literalmente, ‘era melhor que tentasse cortar as unhas de um gavião no voo’.

Leminski, assim, destaca mais uma vez em nota a expressão popular latina, oferecendo sua tradução literal, mas preferindo, no texto traduzido, verter em expressões populares da língua portuguesa do Brasil que sejam correspondentes ao contexto da cena descrita na obra. Schmeling (2011, p.188) diz que essa expressão latina alude à ganância de Hermógenes que poderia lucrar mesmo em tempos ruins, ou ser capaz de roubar alguém sem ser denunciado e ela remete à rapidez de um gavião com suas garras ao atacar a presa. Leminski utiliza uma expressão popular para indicar o mau caráter de Hermógenes, “não ser flor que se cheire”, que segundo Silveira (2010, p.776) refere-se a alguém “desonesto, não digno de confiança, com falha de caráter e de comportamento discutível ou controverso”.

Em seguida, no texto latino, surge outra expressão: “*colubra restem non parit*”, que traduzida literalmente diz “cobra não dá luz a corda”, indicando que Glicão não deveria mesmo confiar na filha de Hermógenes, pois a filha se parece com o pai, ou seja, tem o seu mesmo caráter duvidoso e desonesto. Schmeling (2011, p.188) sugere uma expressão correspondente em inglês “the apple does not fall far from the tree”, que traduzida para língua portuguesa também é utilizada nesse sentido: “o fruto não cai longe da árvore”. Leminski

escolhe inserir uma expressão indicando que Glicão não deveria persistir no erro de acreditar em filha de homem desonesto, ou seja, a expressão “tirar o cavalo da chuva”, que significa “não ser bobo, deixar de pretensão, não persistir, desistir dum propósito” (SILVEIRA, 2010, p.863). No texto traduzido ele transpõe o trecho quase literalmente, porém modificando o termo *restem*, que remete a corda, para “minhoca”, mantendo o significado da expressão no contexto da cena, de que uma cobra não daria luz a outra coisa que não seria também uma cobra, ou seja, a filha é como o pai, sem caráter e não confiável. Sendo que, nesse caso, “cobra não dar à luz minhocas” não é uma expressão comumente utilizada na linguagem falada do português no Brasil, mas assim traduzida, remete à própria expressão latina e ao mesmo tempo facilita o entendimento do leitor da tradução.

Ao final dessa mesma fala de Equião, ele utiliza mais uma expressão proverbial:

manus manum lavat (Sat., XLV.13).

Essa expressão pode ser vertida literalmente em língua portuguesa por “uma mão lava a outra”, que remete a ajuda mútua, em que ambas as partes tiram proveito de algo. Leminski traduz literalmente:

uma mão lava a outra (PETRÔNIO, 1985, p.64).

E comenta em nota de rodapé:

A fala de Echion é toda feita de provérbios, adágios e anexins, a modos da portuguesa *Comédia Eufrosina*, de Jorge de Vasconcelos.

Assim, o tradutor chama a atenção do leitor para essa característica presente na construção das falas de libertos na obra latina, marcadas pelo uso de provérbios, ditados e expressões populares, e as compara com a construção linguística da obra do comediógrafo renascentista português Jorge Ferreira de Vasconcelos, em sua obra *Eufrosina*¹²⁷.

Mais adiante, também na fala de um dos convidados de Trimalquião, no capítulo LVII, há o destaque de uma expressão proverbial:

Bellum pomum, qui irrideat alios (Sat., LVII.3, grifos nossos).

¹²⁷ Tarso de Melo (1999, p.184), em nota às cartas de Leminski a Régis Bonvicino, comenta, que certa vez, Leminski, que, segundo ele, era um “estudioso e colecionador de provérbios e invenções verbais populares”, enviou a Régis o *Prólogo da Comédia Eufrosina* – uma coleção de provérbios – de João da Espera de Deus (séc. XIX), com anotações de próprio punho. No prólogo constavam provérbios como: “O cordeiro manso mama sua teta e a alheia”; “A água cava a dura pedra” (comentário: Lao Tsé/ estóico); “A alma reside onde ama e não onde anima” (comentário: romantismo), entre muitos outros. Também na carta de número 15, na edição de Bonvicino (1999, p.61), Leminski envia para Régis dois provérbios, segundo ele “duas jóias do populário [...], da bocadopovo: - quem come pedra, sabe o cu que tem / - quem já tá no inferno, não custa dar um abraço no diabo”. Nestes exemplos podemos visualizar o interesse do tradutor pelos provérbios e adágios populares, os quais utiliza em sua tradução.

Schmeling (2011, p.232) menciona ser um termo coloquial que remete ao “abuso” e equivale às expressões italianas de sarcasmo como “bel cecino, bel tomo”.

Leminski escolhe, dessa vez, traduzir literalmente:

Belo pomo, que ri dos outros (PETRÔNIO, 1985, p.77).

E indica em nota: “Expressão proverbial”, sem oferecer uma explicação do contexto.

Logo em seguida, ainda nessa fala, o personagem continua, utilizando mais uma expressão proverbial:

*Larifuga nescio quis, nocturnus, **qui non valet lotium suum*** (Sat., LVII.3, grifos nossos).

Traduzido de maneira mais literal por Bianchet:

não sei que tipo de vagabundo, um ladrão barato, **que não vale nem sua própria urina** (PETRÔNIO, 2004, p.93, grifos nossos).

Schmeling (2011, p.232) assinala que há na expressão latina um tom proverbial, e no contexto podemos apreender que se refere ao caráter dúbio de tal pessoa, que não é confiável. Leminski traduz com uma expressão em língua portuguesa que remete ao mesmo sentido da expressão latina, mas não com as mesmas palavras:

Pra mim, é um ladrão noturno, que **não vale a corda em que vai ser enforcado**” (PETRÔNIO, 1985, p.77, grifos nossos).

Assim, o tradutor mantém o sentido da expressão latina no contexto em que é inserida, mas a atualiza para o entendimento do público leitor brasileiro, sendo que, nessa ocorrência, ele não indica em nota a expressão em latim, como nos outros exemplos.

Ao final dessa mesma fala de um dos libertos convidados do Banquete, Leminski sinaliza mais uma vez, em nota, a presença de locução proverbial no texto latino, e, assim como na nota anterior, não oferece uma tradução ou explicação. Nesse momento, o liberto fala de sua trajetória de escravo até conseguir sua libertação e ao terminar seu discurso pergunta a Ascilto:

*Quid nunc stupes, **tanquam hircus in ervilia**?* (Sat., LVII.11, grifos nossos).

Assim traduzido por Bianchet:

Por que você está aí olhando com cara de bobo, **como um bode quando vê uma ervilha?** (PETRÔNIO, 2004, p.95, grifos nossos).

Schmeling (2011, p.239-240) oferece uma possível tradução da expressão em língua inglesa “like a billygoat in a vetch field”, que em português seria entendido como “assim

como um bode em um campo de ervilhaca¹²⁸”, sendo que o termo latino *ervilia* remete, segundo o OLD, “a kind of cultivated vetch” ou, segundo SARAIVA, “chicharo¹²⁹ (planta leguminosa)”. O comentador analisa a expressão, que remete a uma cabra, a qual, perplexa diante da abundância de ervilhacas ou leguminosas, não sabe por onde começar e nem como proceder, assim, a expressão funciona como uma metáfora da situação de Ascilto, desacostumado a ricos banquetes como o de Trimalquião. Ele comenta ainda que comparar uma pessoa a um animal é uma forma de ofensa e nota-se que, nos elementos da passagem, tanto animais quanto humanos comem essas leguminosas.

Na tradução, Leminski modifica a expressão proverbial latina, mantendo a mesma imagem, mas alterando o elemento, no lugar do termo latino *ervilia* ele insere a “estátua de Mercúrio”, da seguinte forma:

O que é que você está aí, de boca aberta, **que nem um bode diante de uma estátua de Mercúrio?** (PETRÔNIO, 1985, p.78, grifos nossos).

E indica a nota: “Locução proverbial”.

Percebe-se que Leminski transfere o sentido de perplexidade da situação relacionando dois elementos distintos, um “bode” e uma “estátua de Mercúrio”, ou seja, um elemento pequeno e insignificante diante de um outro, suntuoso, sagrado e de grande importância. Em alguns momentos percebemos que o tradutor faz referência a elementos culturais do mundo romano ou da antiguidade, mesmo que estes não estejam no texto original, como uma estratégia para relembrar ao leitor a origem da obra traduzida, como nesse exemplo.

No capítulo LXII, também na fala de outro convidado de Trimalquião, dessa vez Niceros, há a presença de uma expressão popular, que Leminski destaca em nota. Ao contar a história de um amigo que o surpreendeu, ao se transformar em lobisomem em uma noite de lua cheia, Niceros narra:

*Deinde ut respexi ad comitem, ille exuit se, et omnia vestimenta secundum uiam posuit. **Mihi anima in naso esse:** stabam, tamquam mortuus (Sat., LXII.5, grifos nossos).*

Schmeling (2011, p.257) explica ser essa uma expressão de medo e oferece a seguinte tradução em língua inglesa: “my heart was in my mouth”. Ele também diz que a expressão provavelmente se originou na crença de que, quando uma pessoa morre, a alma passa para fora do corpo por uma abertura, o nariz ou a boca.

Leminski traduz o trecho da seguinte forma:

¹²⁸ “Denominação comum a ervas da fam. das leguminosas, do gên. *vicia*” (CALDAS AULETE).

¹²⁹ “Planta (*Cicer arietinum*) da família das leguminosas, de flores vermelhas, azuladas ou brancas, em cujas vagens se encontram as sementes chamadas grão-de-bico” (CALDAS AULETE).

Então, olhei para meu companheiro, ele tirava toda a roupa e a colocava ao lado do caminho. Eu, puxa!, **estava com o coração na garganta**, e fiquei ali, como um cadáver (PETRÔNIO, 1985, p.83).

E inclui a nota:

‘Mihi, en, anima in naso esse’, literalmente, ‘estava com a alma no nariz’, expressão popular”.

Assim, mais uma vez, o tradutor indica a expressão em latim em nota de rodapé, oferece sua tradução literal e escolhe no texto traduzido atualizá-la em língua portuguesa do Brasil, utilizando uma expressão da linguagem coloquial. Nesse caso a expressão utilizada é “estar com o coração na garganta”, que possui as variações “estar com o coração na boca ou na goela” e que, segundo Silveira (2010, p.837), significa “estar aflito, na iminência de chorar”.

Mais adiante, quando Niceros narra ter fugido do Lobisomem e entrado na casa de sua amiga Melissa, Leminski inclui no texto traduzido a expressão latina dita anteriormente, *In laruum intraui* (Sat., LXII.10), como metáfora do medo, na imagem da alma saindo pela boca, da seguinte maneira:

Quando entrei, quase soltei a alma pela boca” (PETRÔNIO, 1985, p.84).

Assim, o tradutor substitui o substantivo latino *larva*, que significa “espectro” ou “fantasma” e retoma a expressão dita pelo personagem anteriormente, para declarar seu medo ao ver o amigo se transformando em lobisomem.

No capítulo LXVII há novamente o destaque de uma locução proverbial por parte do tradutor, agora na fala de Habinas, amigo do anfitrião do Banquete. Na ocasião a mulher de Trimalquião, Fortunata, e a mulher de Habinas, Scintila, estão demonstrando suas joias valiosas, quando Habinas diz que sua mulher o levou à ruína e afirma:

Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus; nunc hoc est caldum meiere, et frigidum potare (Sat., LXVII.10, grifos nossos).

Schmeling (2011, p.279) aponta que a expressão presente na fala de Habinas expressa um sentimento de que ele pagou mais por uma coisa ou objeto do que teria recebido algo em troca e oferece uma possível tradução interpretativa em inglês: “outlay goes fast, income goes slowly”. O comentador também explica que a expressão faz referência ao costume romano de acrescentar água morna ao vinho, pois gostavam de beber vinho morno. Porém, muitas vezes eram forçados a beber o vinho frio, e ele só estaria quente, como eles preferiam, quando saíam de seus corpos, em forma de urina.

Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

Se não existissem mulheres, para nós, todas essas bugigangas não passavam de lixo. **É que nem mijar quente e beber frio** (PETRÔNIO, 1985, p.90, grifos nossos).

E inclui a nota:

Locução proverbial: ‘hoc est caldum meiere et frigidum potare’, ‘é jogar dinheiro fora’.

Percebe-se que o tradutor prefere empregar no texto traduzido uma expressão em língua portuguesa que faz referência a própria expressão em latim, retomando os termos *caldum meio*, que traduzido literalmente, segundo FARIA, seria “urinar quente”, e também os termos *frigidum potare*, que segundo FARIA, seria “beber frio”. Dessa forma, Leminski indica a interpretação da locução em nota de rodapé, apontando que no contexto da cena o personagem estaria dizendo que jogou dinheiro fora ao comprar as joias da esposa. Vale destacar que, na tradução francesa da edição da Garnier (1934), o tradutor formula o texto de forma correlata à de Leminski, traduzindo para o francês: “*mais maintenant autant pisser chaud et boire froid*” (PÉTRONE, 1934, p.155) e indica em nota: “*locution triviale pour dire qu'on perd son temps et ses remontrances*”. Salientamos também que em língua portuguesa, na tradução leminskiana, a expressão recebe um teor machista, condizente com a fala de Habinas, que na passagem em questão maldiz as mulheres, na figura de sua companheira, acusando-as de gastar todo o dinheiro dos homens comprando adornos ou ornamentos. A utilização de expressões em língua portuguesa do Brasil que remetem ao ato de “mijar” possuem em sua maioria um conteúdo machista, como podemos retomar, segundo Silveira (2010, p.609-610), nas expressões “mijar nos pés” e “mijar para as botas”, que remetem à impotência masculina e “mijar para trás”, que remete a não cumprir com a palavra empenhada e, segundo o autor, “evidentemente é um termo masculino e machista: descreve sucintamente o modo fem. de mijar (i. e., rel. ao modo masc.)”, sendo, também, que todas elas são utilizadas em linguagem chula ou grosseira.

Mais uma ocorrência em que Leminski destaca uma expressão em nota de rodapé pode ser vista no capítulo LXXIII. Nesse momento, diferentemente das outras ocorrências que estavam presentes nas falas de escravos libertos ou de convidados do banquete de Trimalquião, esta aparece na voz do narrador, Encólpio. Nessa ocasião, o trio, Gitão, Ascilto e Encólpio foram obrigados a se banharem com o anfitrião. Encólpio narra a cena:

[...] *projetisque vestimentis, quae Giton in aditu siccare coepit, balneum intravimus, angustum scilicet, et cisternae frigidariae simile, in qua Trimalchio nudus stabat; ac ne sic quidem putidissimam ejus jactationem licuit effugere*” (Sat., LXXIII.2, grifos nossos).

Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

Tiramos nossa roupa, que Giton pôs para secar, e entramos no banho, um lugar apertado, onde estava a piscina de água fria, e Trimalquião, nu, dentro dela. E de dentro da água continuava a nos **encher o saco com seu papo-furado** (PETRÔNIO, 1985, p.97, grifos nossos).

E inclui a nota:

‘putidissimam jactationem’, literalmente, ‘bazófias fedidíssimas’.

Nesse caso, Leminski prefere, novamente, incluir no texto traduzido uma expressão popular em língua portuguesa do Brasil para aludir à afetação de Trimalquião, que chateava o trio de amigos, utilizando a expressão vulgar “encher o saco”, que segundo Silveira (2010, p.318) remete a “fazer chegar progressivamente ao cúmulo da irritação, importunar em alto grau; deixar nervoso, incomodar, chatear”. O tradutor também utiliza uma gíria do português do Brasil para se referir ao que Trimalquião falava, dizendo que ele “ficava de papo-furado”, o que, segundo Silveira (2010, p.478), significa “falar besteira” e também, segundo CALDAS AULETE, refere-se a “conversa fiada, conversa mole, palavreado de engodo, embromação”, ou seja, um termo coloquial que sintetiza o sentimento de Encólpio ao ter que ouvir as elucubrações de Trimalquião. Nota-se, também, que, como em outras ocorrências destacadas anteriormente, Leminski oferece a tradução literal dos termos latinos, que estão atualizados no texto traduzido em expressões e termos coloquiais, em nota de rodapé.

Assim como essa última passagem, há na tradução outras diversas passagens em que a expressão popular está presente na fala do narrador. No capítulo XXIX, quando o trio de amigos chega ao Banquete de Trimalquião e se depara com a imagem de um cão e um letreiro indicando “cuidado com o cão!”, com os quais Encólpio se assusta, ele narra a situação:

Et collegae quidem mei riserunt (Sat., XXIX.2).

Assim, Leminski traduz:

Meus acompanhantes morreram de rir do meu susto diante daquela fera (PETRÔNIO, 1985, p.45).

Percebe-se que ao invés de dizer apenas literalmente: “meus colegas, certamente, riram”, o tradutor utiliza uma expressão coloquial, “morrer de rir”, enfatizando o ridículo da situação, pois a expressão, segundo Silveira (2010, p.615), expressa que alguém riu “muito, demais, esbaldou-se de rir, gargalhou”.

Outra ocorrência em que o tradutor utiliza uma expressão coloquial na voz do narrador é manifestada no capítulo LIV, quando, em meio ao banquete, um malabarista cai em cima de Trimalquião e Encólpio narra a reação dos convidados e dos escravos que presenciaram a cena:

*Conclamavit familia, nec minus convivae, non propter hominem tam putidum, cujus etiam cervices fractas libenter vidissent, sed propter malum exitum cenae, **ne necesse haberent alienum mortuum plorare*** (Sat., LIV.1, grifos nossos).

Schmelting (2011, p.222) comenta que Encólpio sente que os convidados teriam que lamentar um escravo morto a quem ele chama de *alienum*, sendo que lamentar a morte de um desconhecido era um ato estranho, ou seja, *alienum* seria alguém sem direitos a rituais fúnebres. Ele lembra, a partir de M. Smith (1975), uma passagem de Sêneca (*Ep.*, 12.3), “*quid te delectavit alienum mortuum tollere?*”, e diz ser uma frase proverbial que remete ao ato de fazer o que não é estritamente parte do dever, desperdiçando, assim, tempo e dinheiro.

Literalmente, o trecho destacado pode ser entendido, como na tradução de Bianchet:

A criadagem gritou toda ao mesmo tempo, e não menos os convidados, não por causa daquele homem tão estúpido, cujo pescoço eles teriam até mesmo prazer em ver quebrado, mas por causa do desfecho desagradável do jantar, **com o receio de que fosse necessário velar um morto que lhes era indiferente** (PETRÔNIO, 2004, p.89, grifos nossos).

Diferente disso, Leminski, na tradução, inclui uma gíria ao relato:

Os escravos começaram a gritar, bem como os convivas, não de pena, evidentemente, daquele ser vil, que tinha quebrado o pescoço, mas pela interrupção no festim, **ninguém estava a fim de chorar um morto que nem conhecia** (PETRÔNIO, 1985, p.74, grifos nossos).

A expressão “estar a fim de”, utilizada pelo tradutor, significa, segundo Silveira (2010, p.350), “estar com disposição ou desejo de; querer; desejar; pretender”. De certa forma, o uso dessa gíria no contexto da narração de Encólpio pode soar um tanto deslocado e não está presente no texto latino, ou seja, Petronio não utiliza um termo coloquial no trecho em questão, porém, esse estilo faz parte do objetivo tradutório de Leminski, o qual ele segue no decorrer de todo o texto.

Esse mesmo processo tradutório é utilizado no capítulo LVI, quando Encólpio narra as tentativas de reflexões filosóficas de Trimalquião. Depois de uma digressão feita pelo personagem, dono do banquete, o narrador diz:

Jam etiam philosophos de negotio dejiciebat, [...] (Sat., LVI.7).

Leminski traduz:

E lá ia Trimalquião dando uma de filósofo” (PETRÔNIO, 1985, p.76).

Schmelting (2011, p.229) comenta que Encólpio vê essa parte do Banquete como um tipo de simpósio com a participação de filósofos, porém a alusão aos simpósios filosóficos lembra o leitor o baixo nível desse “simpósio”, criado por Trimalquião. O abaixamento de

nível da atividade filosófica é aludido no trecho latino pelo verbo *dejicere*, que segundo FARIA significa “jogar abaixo, precipitar, fazer cair, lançar”. Leminski utiliza a expressão popular do português brasileiro “dar uma de”, que segundo Silveira (2010, p.260) alude a “agir à maneira de; imitar; bancar; agir como; fazer o papel de, as vezes de; passar por”, nesse sentido, o tradutor transmite a mensagem de que Trimalquião “fingia”, “imitava”, “agia como” um filósofo, mas na realidade não possuía conhecimento algum para desempenhar esse papel.

Leminski utiliza mais uma expressão coloquial no início do capítulo LXV, em que Trimalquião oferece uma fartura de comidas e bebidas, e Encólpio narra a situação:

Hanc humanitatem insecutae sunt mattea, quarum etiam recordatio me, [...] offendit (Sat., LXV.1).

O narrador, no trecho, expõe seu sentimento diante de tantas comidas deliciosas, dizendo que elas o “fizeram sofrer” ou o “fizeram descontente” de tão boas, como também extremamente abundantes, que eram. Esse sentimento é transmitido pelo verbo latino *offendere* e fica assim traduzido, de maneira literal, por Bianchet:

A esse ato de benevolência, seguiram-se deliciosas especialidades, das quais até mesmo a simples lembrança remexe comigo (PETRÔNIO, 2004, p.109).

Como havíamos indicado, Leminski utiliza na tradução a expressão coloquial “roncar o estômago”, que também possui a variação “roncar a barriga”, para assinalar a lembrança do narrador-personagem. Essa expressão lembra, segundo Silveira (2010, p.736), “haver um sinal de fome, ser pressentido o momento de comer”.

Assim fica traduzido por Leminski todo o trecho:

Depois deste ato de humanidade, vieram mais delícias, que só de me lembrar, **me ronca o estômago** (PETRÔNIO, 1985, p.87, grifos nossos).

Nesse mesmo capítulo, Leminski inclui uma outra expressão de coloquialidade na fala do narrador. Logo em seguida à apresentação das fartas comidas, chega ao Banquete um senhor, que Encólpio de início pensa ser um pretor, mas que na verdade era Habinas, amigo de Trimalquião e o marmoreiro de seu mausoléu. Encólpio, então, narra a entrada desse personagem:

Ille autem, jam ebrius, uxoris suae humeris imposuerat manus, [...] (Sat., LXV.7).

O narrador, portanto, diz que o convidado entra no salão do banquete “já embriagado” (*jam ebrius*) e, por isso, “apoiava suas mãos nos ombros de sua esposa” (*uxoris suae humeris*)

imposuerat manus). Leminski utiliza uma expressão popular para descrever a embriaguez do personagem, da seguinte maneira:

Serenado com a explicação, voltei a me recostar, admirado com a solenidade da entrada de Habinas, **que já meio de cara cheia**, apoiava-se com uma mão no ombro da sua esposa (PETRÔNIO, 1985, p.87, grifos nossos).

A expressão “estar de cara cheia”, utilizada pelo tradutor, é popularmente conhecida no Brasil para indicar que alguém está “embriagado” ou “bêbado”, como indicado por CALDAS AULETE e ROCHA (2012, p.132). Essa descrição ou alusão à embriaguez ocorre algumas vezes na obra petroniana e, diante disso, Leminski utiliza algumas variantes de expressões populares para descrever esses momentos. Dessas passagens podemos destacar alguns usos realizados pelo tradutor, como no capítulo XXXIV, em que Trimalquião oferece um vinho especial aos convidados e exclama:

Heu! inquit, ergo diutius vivit vinum, quam homuncio! Quare tangomenas faciamus. Vita vinum est (Sat., XXXIV.7, grifos nossos).

Como elucida Schmeling (2011, p.123), o termo *tangomenas* parece ter origem no verbo *tango*¹³⁰ e o verbo *faciamus* tem um uso coloquial, cuja única função é dar à expressão um significado verbal. Ele também oferece duas possíveis traduções para a expressão latina, em língua inglesa: “so let’s drink our fill” ou “so let’s have a bit of ‘whet-your-whistle”, ou seja, duas expressões coloquiais em inglês que exprimem o sentido dos termos latinos, que, segundo FARIA, em língua portuguesa, na passagem petroniana, significa “beber em excesso”.

Leminski na tradução resolve utilizar uma expressão popular do português do Brasil, “encher a caveira”, que, segundo Silveira (2010, p.315), remete a “embriagar-se, beber demais”, transpondo, portanto, o mesmo sentido da expressão em latim e conservando sua feição popular, também presente na construção da fala do personagem. Sendo assim, Leminski traduz todo o trecho da seguinte maneira:

- Ai, ai, ai, como o vinho vive mais do que o pobre homúnculo! **Vamos encher a caveira**. O vinho é vida (PETRÔNIO, 1985, p.50, grifo nossos).

Essa mesma expressão surge novamente na fala de Trimalquião no capítulo LXXIII. Nesse trecho o personagem convida os amigos ali presentes a celebrar o rito de passagem de um dos escravos, que iria cortar a barba pela primeira vez:

Amici, inquit, hodie servus meus barbatoriam fecit, homo, praefiscini frugi, et micarius. Itaque tangomenas faciamus, et usque in lucem cenemus (Sat., LXXIII.6, grifos nossos).

¹³⁰ Segundo FARIA “tocar, seduzir, experimentar”.

Para traduzir a expressão de incentivo à bebida e ao festejo, Leminski utiliza uma outra expressão popular:

- Amigos, hoje é o dia solene em que um certo escravo meu vai fazer a barba pela primeira vez, e, graças aos deuses, pessoa de bem, lhe quero muito bem. Sendo assim, **vamos beber como esponjas**, e festejar até o amanhecer” (PETRÔNIO, 1985, p.98, grifos nossos).

O tradutor, então, utiliza a expressão “beber como uma esponja”, que segundo Silveira (2010, p.98) significa “beber muito; não se faltar de beber bebidas alcoólicas”, essa expressão também possui variações como “beber como um odre” ou “ser uma esponja”.

Outra vez, um dos convidados do Banquete, no capítulo XLI, diz estar embriagado:

Staminatas duxi, et plane matus sum; vinum mihi in cerebrum abiit (Sat., XLI.12, grifos nossos).

Traduzido por Bianchet:

Eu já confundi tudo e estou completamente bêbado. **O vinho já penetrou em meu cérebro** (PETRÔNIO, 2004, p.67, grifos nossos).

Diferentemente, Leminski opta por mais uma expressão popular:

Engoli várias taças, e logo estava louco de dar gosto, **o cérebro encharcado de vinho** (PETRÔNIO, 1985, p.59, grifos nossos).

Destacamos que o verbo “encharcar” sozinho já remete a “embriagar-se”, segundo CALDAS AULETE, no uso popular, como também no uso de gírias, segundo Silveira (2010, p.314), “encharcar a botina”. Assim, o tradutor adapta esse termo “encharcar” no contexto da frase latina, para dizer que “o cérebro estava cheio de vinho”.

Ainda nessa temática, na cena em que aparecem as companheiras de Trimalquião e Habinas, Fortunata e Cintila, Encólpio narra que as mulheres estavam embriagadas:

Interim mulieres sauciae inter se riserunt, ebriaque junxerunt oscula [...] (Sat., LXVII.11).

Na tradução do trecho, Leminski utiliza um adjetivo coloquial do português do Brasil para descrever a embriaguez das personagens, marcada no texto latino pelo adjetivo *ebrius*, da seguinte forma:

As mulheres, já **meio biritadas**, riem entre si, e se agarram aos beijos (PETRÔNIO, 1985, p.90, grifos nossos).

Assim, o tradutor utiliza o adjetivo “biritado”, derivado do substantivo “biritá”, um termo coloquial que, segundo CALDAS AULETE, remete a qualquer tipo de bebida alcoólica, então, “biritado” seria aquele que “está cheio de bebida alcoólica”.

Também nesse tópico da embriaguez, no capítulo LXXXVIII, estando Encólpio e Eumolpo na galeria de arte, o velho poeta descreve algumas obras para o aprendiz e, ao fim, conclui que ao estar preocupado apenas em se embriagar e se deleitar com mulheres não se compreende a boa arte da antiguidade:

At nos, vino scortisque demersi, ne paratas quidem artes audemus cognoscere (Sat., LXXXVIII.6, grifos nossos).

Leminski traduz o trecho utilizando mais uma vez a alusão à embriaguez por meio da expressão popular “encher a cara” ou “encher a cabeça”, como tinha feito no capítulo XXXIV, e traduz o trecho desta maneira:

Mas nós, **a cabeça cheia de vinho**, não conseguimos nem sequer compreender a arte dos antigos (PETRÔNIO, 1985, p.114, grifos nossos).

Assim, ele transpõe, em outras palavras, a ideia presente na fala de Eumolpo de que eles não entendem as qualidades artísticas das pinturas antigas, pois, como diz o texto, traduzindo literalmente, vivem “mergulhados em vinho e prostitutas”. Nesse contexto, o uso da coloquialidade, apesar de ser em um discurso direto, não está presente no texto latino, pois o discurso de Eumolpo é construído por Petrónio sempre com marcas de eloquência e erudição. Assim, confirmamos o processo tradutório que Leminski emprega ao incluir termos coloquiais, mesmo quando eles não aparecem no texto em latim.

Para finalizar essa temática ligada à bebida e à embriaguez, Leminski coloca mais uma expressão coloquial na fala de Eumolpo, quando este se encontra com Encólpio e Gitão para um jantar. Ao retornar da casa de banhos, Eumolpo se reúne com a dupla de amigos e Gitão lhe oferece uma bebida:

*Instat Eumolpus, et, cum puer illi potionem dedisset: ‘Mato te, inquit, quam balneum totum’ siccatoque avido poculo, **negat sibi unquam aridius**¹³¹ fuisse” (Sat., XCII.5, grifos nossos).*

Nesse trecho há uma divergência entre as duas edições do texto latino que utilizamos como referência: na edição da Belles Lettres, como indicamos, consta o adjetivo latino *acidus*, o que nos faz interpretar na fala de Eumolpo que algo era “ácido”, “azedo” ou “desagradável”, sendo que alguns tradutores interpretam como sendo o seu dia que teria sido ruim ou, outros, que a bebida oferecida por Gitão estava ruim¹³², lembrando que os tradutores acadêmicos brasileiros seguem esta versão do texto latino. Como já apontamos por meio de

¹³¹ Na edição da Belles Lettres grafado como *acidus*.

¹³² Tradução de Bianchet: “Eumolpo ficou de pé e, quando o garoto ofereceu a ele uma bebida, disse: ‘Eu prefiro você àquela sala de banhos inteira’ e, depois de esvaziar avidamente o copo, disse que nunca tinha bebido nada mais azedo” (PETRÔNIO, 2004, p.161); Tradução de Leão: “Eumolpo continuava a marcação e, quando o moço lhe serviu de beber, comentou: - Prefiro a ti a um banho inteiro. Mas depois de avidamente despejar o copo, assegurou que nunca tivera um dia tão amargo” (PETRÔNIO, 2005, p.151).

diversas evidências, muito provavelmente Leminski utilizou como referencial o texto latino editado pela Garnier (1934), que nesse trecho traz o adjetivo *aridus*, fazendo com que haja outra interpretação da fala de Eumolpo, como se o personagem estivesse dizendo que nunca houve nada tão “árido” ou “seco”, adjetivando a bebida ou suas experiências naquele dia. Leminski, então, na tradução, interpreta a fala de Eumolpo e traduz o trecho utilizando uma expressão coloquial, “estar seco”, que, segundo Silveira (2010, p.397), significa “estar ávido, sôfrego, voraz, sequioso por algo”. Na cena em questão, a interpretação recai sobre a vontade que Eumolpo estava de tomar uma bebida, o que o faz beber avidamente todo o conteúdo do copo, sendo que o tradutor também deixa entender, por meio da expressão, que o personagem estava cansado do dia difícil ou amargo que tinha enfrentado e, por isso, estava precisando de uma bebida. Assim Leminski traduziu todo o trecho:

Eumolpo levantou, Giton lhe deu uma bebida. - Não troco você por ninguém que eu vi no banho há pouco – ele falou. E esvaziou o copo de um gole. – **Estava seco por uma bebida** – ele disse (PETRÔNIO, 1985, p.117, grifos nossos).

Além de todas essas expressões ligadas ao contexto da bebida e da embriaguez presente no texto petroniano, podemos destacar mais algumas expressões típicas da linguagem coloquial no Brasil, as quais Leminski insere na tradução. No capítulo XLII, Seleuco utiliza uma expressão coloquial para falar da morte de Crisanto:

Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebulliit (Sat., XLII.3, grifos nossos).

A expressão em destaque, *animam ebulliit*, segundo o OLD, é uma expressão coloquial e significa “to give up the ghost, expire”, ou seja, uma expressão eufemística para dizer que alguém morreu. Schmeling (2011, p.165) lembra que essa expressão é análoga a outras expressões coloquiais como *animam efflare* e *effundere animam* e essa mesma expressão é utilizada por Sêneca (*Apoc.*, 4.2) e Apuleio (*M.*, 1.13). Leminski, na tradução, utiliza também uma expressão popular em língua portuguesa do Brasil:

Bela pessoa, o falecido Chrysanthus acaba de **esticar as canelas** (PETRÔNIO, 1985, p.59, grifos nossos).

Como vemos em destaque, foi utilizada pelo tradutor uma expressão eufemística para indicar a morte, a qual possui algumas variações em língua portuguesa, segundo Silveira (2010, p.402), como “espichar as canelas”, “esticar o canelo”, “bater as botas”, entre outras.

Outro exemplo está presente na fala de Ganimedes, no início do capítulo XLIV:

Narratis, quod nec ad caelum, nec ad terram pertinet (Sat., XLIV.1).

Como aponta Schmeling (2011, p.173), a expressão é, na verdade, parte de um antigo provérbio, que em italiano sobreviveu na seguinte expressão popular: “Cose che non stanno né in cielo né in terra”. A expressão se refere a algo sem muita importância, ou seja, que não interessa “nem ao céu, nem à terra”. Assim, Leminski traduz com uma expressão em língua portuguesa que remete a esse mesmo significado, como vemos em destaque:

O que vocês estão falando **não tem pé nem cabeça** (PETRÔNIO, 1985, p.61, grifos nossos).

Como indica Silveira (2010, p.843), a expressão “não ter pé nem cabeça” significa “não ter sentido; ser disparatado, absurdo; diz-se de coisa sem começo nem fim, despropositada, sem razão”, ou seja, remete exatamente ao que a expressão utilizada por Ganimedes significou naquele contexto.

Outro provérbio é utilizado na fala de Trimalquião, no capítulo LXXIV, durante uma briga com Fortunata, em que o personagem, nervoso e ofendido pela esposa, relembra que ele a libertou da escravidão e fez dela uma mulher de bens:

Sed hic qui in pergula natus est, aedes non somniatur (Sat., LXXIV.14).

Schmeling (2011, p.313) assinala, a partir de Smith (1975), que Trimalquião remete a Fortunata na cena e o uso do pronome masculino, *hic*, está ligado ao uso do provérbio, porém deixa em aberto o entendimento de que o personagem poderia estar se referindo a si mesmo, assim, se interpretarmos dessa segunda maneira, pode ser que o personagem não imaginava que poderia fazer algo melhor em relação à esposa antes e, então, não imagina que possa também fazer melhor agora. Segundo o comentarista, fica claro que Trimalquião está bêbado e ele não está apenas tentando disciplinar a esposa, que ele falhou em controlar durante o casamento¹³³, como também está identificando o momento presente com o tempo anterior em que a comprou como escrava. Schmeling também oferece uma possível tradução do trecho em inglês: “one who’s born in a shed doesn’t dream of living in a detached house”. O que significa literalmente em língua portuguesa: “mas quem nasceu em um galpão ou em um quarto de meretriz não sonha com um palácio”. Leminski utiliza na tradução uma expressão bem específica do português do Brasil, que remete a uma configuração do tempo da

¹³³ Veyne (2009, p.48) explica como funcionava o casamento e a relação do homem e da mulher na Roma antiga: “O casamento é apenas um dos atos da vida, e a esposa não passa de um dos elementos da casa, que compreende igualmente os filhos, os libertos, os clientes e os escravos. ‘Se teu escravo, teu liberto, tua mulher ou teu cliente ousam replicar, tu te enraiveces’, escreve Sêneca. Os senhores, chefes de uma casa, resolvem as coisas entre si, como de poder a poder, e se um deles deve tomar uma grave decisão reúne o ‘conselho de amigos’ em vez de discutir com a mulher”.

escravidão, na época colonial e imperial, em que os escravos viviam em senzalas¹³⁴ e os senhores nas casas principais, denominadas “casa-grande¹³⁵”, assim traduzindo o trecho:

Mas, enfim, quem nasce na senzala, nunca sonha com a casa-grande (PETRÔNIO, 1985, p.99-100).

Leminski, então, atualiza a expressão utilizada por Trimalquião para o contexto brasileiro, reportando-se a um passado escravocrata vivido no país, transmitindo o mesmo significado presente nas palavras do personagem petroniano, em um contexto em que este está rebaixando a esposa, que antes era escrava e que, segundo ele, ainda não consegue ter um comportamento adequado aos moldes dos ricos, detentores de muitos bens, o que ele imagina ter-se tornado depois de liberto. Na realidade há uma ironia nessa passagem, pois o próprio Trimalquião é construído durante toda a narrativa como um “novo-rico” sem modos e com um comportamento duvidoso. Assim, a expressão utilizada pelo tradutor em língua portuguesa também possui tons de ofensa, com o objetivo de rebaixamento da qualidade de algo ou alguém, portanto, transmite satisfatoriamente o contexto da cena narrada no texto latino.

Outra evidência da versão utilizada por Leminski na tradução do *Satyricon* é a ocorrência dos trechos espúrios, presentes na versão da Garnier (1934). É o caso do final do capítulo LXXXVI, em que Eumolpo narra a Encólpio sua aventura na cidade de Pérgamo e seu relacionamento com o filho de seu anfitrião. Em meio à narrativa de seus flertes com o jovem, Eumolpo diz, neste trecho espúrio presente na edição da Garnier:

Quid hoc sibi vellet scite intellexit ephebus, et motus internos prodidit vultus (Sat., LXXXVI.9).

Literalmente podemos traduzir o trecho da seguinte maneira:

O garoto entendeu muito bem o que eu queria com aquilo e o semblante revelou sua comoção interna (tradução nossa).

Porém, Leminski, como temos demonstrado ser recorrente em seu projeto de emprego de uma linguagem mais coloquial, insere na tradução uma expressão popular no trecho, da seguinte maneira:

O garoto entendeu logo que eu estava mentindo. E fez uma **cara de quem comeu e não gostou** (PETRÔNIO, 1985, p.112, grifos nossos).

A expressão “cara de quem comeu e não gostou” significa, segundo Rocha (2012, p.88), “cara enjoada ou que manifesta contrariedade ou dissabor” e tem variações como “cara de

¹³⁴ “conjunto dos alojamentos destinados aos escravos” (CALDAS AULETE).

¹³⁵ “Casa do proprietário numa fazenda ou engenho, esp. na época colonial e imperial” (CALDAS AULETE).

quem chupou limão”, sendo assim, a expressão transpõe o sentido do contexto presente no texto latino, de desaprovação do garoto diante das investidas de Eumolpo.

A linguagem de caráter coloquial também surge na tradução leminskiana no uso de alguns termos específicos, como no capítulo XLIII, na fala de Ganimedes, um dos convidados do Banquete:

Frater ejus fortis fuit (Sat., XLIII.4, grifos nossos).

Assim Leminski traduziu:

Seu irmão era **gente fina** (PETRÔNIO, 1985, p.60, grifos nossos).

Dessa maneira, ele transpõe o adjetivo latino *fortis*, que segundo FARIA significa “forte, vigoroso, corajoso, enérgico, resoluto, eficiente”, por um termo popular, “gente fina”, que indica qualidades, segundo Rocha (2012. p.245), como “pessoa educada, cortês, amável, prestativa, plena de boas qualidades”.

Outro exemplo está no capítulo LXII, na fala de Niceros, ao iniciar a história do Lobisomem:

forte dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda (Sat., LXII.1, grifos nossos).

Schmelting (2011, p.255) oferece uma tradução do trecho para o inglês: “to settle some neat odds and ends”, que em português seria literalmente: “para ajeitar algumas quinquilharias”; sendo que o substantivo latino *scruta* remete aos “odds and ends”, ou também, como indica o OLD, “a mixture of worthwhile articles and trash, a job lot”.

Leminski traduz da seguinte maneira:

Por sorte, meu senhor foi a Cápua vender uns **bagulhos** a bom preço (PETRÔNIO, 1985, p.83, grifos nossos).

Percebe-se em destaque a utilização de um termo popular, “bagulho”, que segundo CALDAS AULETE remete a “utensílio velho, sem valor ou sem utilidade; cacareco; cacaréu; traste”. Desse modo, o tradutor transpõe de forma coloquial o termo latino *scruta* e retoma o sentido da frase do personagem no contexto do texto latino.

Também no capítulo LXXVI Trimalquião utiliza um provérbio, ao contar o que um astrólogo grego, de nome Serapa, havia falado sobre seu destino:

Hic mihi dixit etiam ea quae oblitus eram, ab acia et acu mihi omnia exposuit (Sat., LXXVI.11, grifos nossos).

Schmelting (2011, p.322) oferece uma tradução do adágio, em língua inglesa: “down to the smallest detail” e o OLD também assinala o seu significado no trecho petroniano “in great detail”.

Leminski traduz o trecho da seguinte forma:

Serapa me contou coisas da minha vida que até eu já tinha esquecido, e contou **tintim por tintim** (PETRÔNIO, 1985, p.102, grifos nossos).

Empregando uma expressão muito comum no português falado do Brasil, “tintim por tintim”, que segundo CALDAS AULETE remete ao ato de dizer algo “com todos os detalhes, sem omitir nada”, ela faz referência originalmente ao “pagamento feito em moedas, ou seja, moeda a moeda”. Note-se, também, a semelhança sonora presente no texto latino, entre os termos *acia* e *acu*, transportados para a tradução, nos sons análogos da expressão “tintim por tintim”.

Já no capítulo XCIV, Leminski inclui uma expressão popular na fala de Gitão; ao ver que Encólpio pensou em se suicidar pela sua ausência, o personagem diz:

Erras, inquit, Encolpi, si putas contingere posse, ut ante moriaris. Prior coepi, in Ascylti hospitio gladium quaesivi (Sat., XCIV.10, grifos nossos).

Schmelin (2011, p.387) oferece a seguinte tradução, em inglês, da expressão em destaque: “I anticipated you in this” e explica que Gitão irá relatar que já havia tentado o suicídio com uma espada e depois, pulando de um abismo. Literalmente, Gitão teria dito que “começou, iniciou” essa tentativa de suicídio “primeiro” ou “antes” de Encólpio.

Leminski traduz assim todo o trecho:

- Você está muito enganado, Encolpo, se pensa que pode morrer antes de mim. **Uma ova**. Quando eu estava na casa de Ascilto, procurei em vão uma espada para me matar (PETRÔNIO, 1985, p.120, grifos nossos).

Assim, o tradutor utiliza uma expressão popular, “uma ova”, para indicar a indignação de Gitão diante da tentativa de suicídio de Encólpio, sendo que a expressão, segundo CALDAS AULETE, é comumente utilizada para “negar enfaticamente” e equivale a outra expressão de mesmo significado: “de jeito nenhum”.

Dessa mesma maneira, Leminski utiliza outra expressão popular na fala de Eumolpo, no capítulo XCVIII; nessa cena Ascilto estava à procura de Gitão, que, por sua vez, estava escondido no quarto de Encólpio. Ao encontrar o jovem embaixo da cama, Eumolpo diz:

[...] *Immo, ni deus quidam, humanarum rerum arbiter, pendenti puero excussisset indicium, elusus circa popinas errarem* (Sat., XCVIII.6, grifos nossos).

Schmelin (2011, p.395) assinala que a palavra em destaque remete a um refeitório de classe baixa, assim como o OLD indica seu significado: “a low-class eating-house, cook-shop, bistro”.

Leminski assim traduz:

Se o deus que zela pela justiça não tivesse feito essa criança espirrar, eu ainda estaria a procurá-lo **por trancos e barrancos**, por todas as **tabernas** da cidade (PETRÔNIO, 1985, p.124, grifos nossos).

Novamente, o tradutor reformula a frase latina, utilizando uma expressão coloquial, nesse caso “aos trancos e barrancos”, que, segundo ROCHA (2012, p.23), significa “a custo, com muito trabalho e riscos; enfrentando seguidas dificuldades”, retomando, assim, tanto o verbo *eludo*, que indica “zombaria, escarno, engano” e o substantivo *popina*, que remete a lugares de reputação duvidosa e que Leminski indica também no uso do termo “taberna”, que segundo CALDAS AULETE remete à “loja onde se vende vinho a retalho ou por miúdo; bodega. Loja de comes e bebes”.

E, finalmente, assinalamos mais um uso de expressão popular, desta vez na fala de Corax, o servo de Eumolpo, quando eles chegam em Crotona e decidem realizar um plano para enriquecerem. No caminho, como Gitão não aguenta carregar as bagagens, Corax fica sobrecarregado e reclama:

Quid vos! Inquit, me jumentum putatis esse, aut lapidariam navem? Hominis operas locavi, non caballi; nec minus liber sum, quam vos, etsi pauperem pater me reliquit (Sat., CXVIII.12).

Schmeling (2011, p.448) aponta que Corax afirma ser um homem livre e que apenas poderia ser tratado como *jumentum* (jumento), *lapidaria navis* (navio de carregar pedras) e *caballus* (cavalo) se fosse um escravo.

Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

- Estão pensando que eu sou um **burro de carga** ou um navio? Estou aqui para fazer trabalho de gente, não de cavalo. Nasci homem livre como vocês, embora pobre (PETRÔNIO, 1985, p.149, grifos nossos).

Dessa forma, o tradutor escolhe, para transpor o termo latino *jumentum*¹³⁶, um termo popular, “burro de carga”, sendo que esse termo, segundo Rocha (2012, p.76), remete ao “indivíduo sobre quem os outros se descarregam do trabalho que lhes competia fazer”, assim como o trio de amigos estava se aproveitando do servo Corax na narrativa.

Diante dessa análise, que se pretendeu completa em exemplos dos usos de expressões, provérbios e termos populares presentes tanto na obra latina como na tradução leminskiana, podemos concluir que Leminski manteve durante toda a tradução o objetivo tradutório anunciado em seu prefácio, preservando sempre que possível os valores orais e populares da linguagem de Petrónio. Evidenciamos que, em alguns momentos, o tradutor se apropria

¹³⁶ Segundo o OLD “an animal used for pulling or carrying, beast of burden”.

desses registros, aproveitando-se do estilo oral, da presença de diálogos e de falas em discurso direto para enfatizar na tradução esse caráter coloquial e popular de construção linguística.

Também podemos visualizar nas características tradutórias de Leminski muito de sua própria produção enquanto escritor de romance, traçando coincidências entre o texto traduzido e o texto da própria lavra do poeta. Seguindo essa perspectiva, podemos traçar uma linha comparativa da tradução do *Satyricon*, enquanto romance, com o segundo romance de Leminski, o *Agora é que são elas*, publicado em 1984, também pela Brasiliense. Um romance “enjeitado”, para utilizar a expressão de Boris Schnaiderman¹³⁷, ele não foi bem recebido pela crítica e, segundo o estudioso (SCHNAIDERMAN, 2013 [1989], p.206), o próprio Leminski teria se convencido de sua desimportância. Em entrevista para Denise Guimarães, o poeta teria afirmado ser este um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance. Enquanto *Catatau*, publicado em 1975, no rol de seu trabalho em prosa, é considerado o seu romance mais importante, este outro ficou como secundário. Porém, analisando a obra e contrariando a própria percepção do poeta, podemos afirmar, assim como Schnaiderman (2013 [1989], p.208) que

se o *Catatau* continha uma ideia ficcional realmente extraordinária, com aquela vinda do próprio Descartes ao Brasil e o seu desmilinguir-se em meio ao luxuriante barroquismo da terra, se o livro todo continha um tratamento poético e joyciano da linguagem, neste *Agora é que são elas* a própria “impureza” como gênero dá à obra uma expressão variada e rica, saltitante, uma riqueza que exige releituras para sua completa fruição.

Há nessa obra, portanto, muito do que Leminski também imprimiu na tradução do *Satyricon*, uma prosa ágil, uma linguagem coloquial, muito do teor erótico, um tom popular e direto, que revelam tanto seu estilo próprio quanto a tendência literária da época. Até mesmo algumas características narrativas são coincidentes, como a formação do narrador, pois que, assim como Encólpio, o narrador-personagem petroniano, o de *Agora é que são elas* é descrito como

um tipo malandro, malicioso, desbocado, capaz de grandes arroubos, articulando e desarticulando o nosso português do Brasil com uma leveza incomparável, passando facilmente da descrição de objetos concretos a uma prosa abstrata, musical, desnorteante (SCHNAIDERMAN, 2013 [1989], p.207).

Podemos ver, em alguns trechos destacados do romance, esse emprego da linguagem informal, direta, com expressões da linguagem falada. Por exemplo, na utilização da

¹³⁷ Referente ao texto publicado na *Revista USP* em 1989 (SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enjeitado. *Revista USP*, set./out./nov., 1989, p.107-112).

expressão “tintim por tintim”, cuja utilização destacamos também, anteriormente, na tradução do trecho do capítulo LXXVI do *Satyricon*. No romance leminskiano a expressão aparece no capítulo 13, na narração do encontro entre o protagonista e sua companheira, Norma:

O dedinho percorria o céu, **tintim... por tintim**, denunciando aqueles mundos enormes, maiores que o sol (LEMINSKI, 1999 [1984], p.59, grifos nossos).

Logo em seguida, o protagonista faz referência a uma crença popular em sua fala:

- **Contar estrelas dá berruga no dedo**, eu falei (LEMINSKI, 1999 (1984), p.59, grifos nossos).

A superstição retomada pelo autor foi classificada no livro *Folclore: similaridade nos países do Mercosul*¹³⁸, de Paula Ribeiro, como uma superstição geral, que está presente na crença popular ao acreditar que apontar para as estrelas faz nascer verrugas na ponta dos dedos da mão. Destacamos que, além de retomar uma crença popular, Leminski a registra de maneira coloquial, grafando a palavra “verruga” como “berruga”, verbete registrado no CALDAS AULETE como fala do português popular do Brasil, referente à palavra “verruga” (tumor, ger. arredondado e duro, na superfície da pele, causado pelo crescimento anormal de estruturas cutâneas).

Ainda sobre a presença de expressões populares, destacamos outros trechos do romance, como no capítulo 2, em que o narrador-personagem diz que o mordomo com quem ele falava “não mostrou sinais de vida”:

O mordomo não **mostrou sinais de vida** quando minha mão parou em pleno ar e comecei a lhe explicar os meandros do pensamento do professor Propp [...] (LEMINSKI, 1999 (1984), p.13, grifos nossos).

Segundo Silveira (2010, p.255), a expressão “não dar sinal de vida” significa “parecer morto, não apresentar manifestações externas que indique vida, não se mover”, como na cena o narrador expressa que o mordomo não respondia às suas indagações.

Assim, também, de maneira bem coloquial, o narrador conta o primeiro encontro amoroso com Norma:

A primeira vez com Norma, ela tomou a iniciativa já **de cara** (LEMINSKI, 1999 (1984), p.41, grifos nossos).

Vemos destacada uma expressão coloquial em que se diz que a moça tomou iniciativa “de cara”, expressão que, segundo Rocha (2012, p.132), quer dizer que algo foi feito “logo, imediatamente, de saída”. Logo em seguida, o narrador utiliza mais uma expressão coloquial, desta vez para descrever como estava Norma, segundo ele “fula da vida”:

¹³⁸ RIBEIRO, P. S. **Folclore**: similaridade nos países do Mercosul. Porto Alegre: Martins Livreiro. 2002.

Enquanto ela se vestia, insultada e **fula da vida** pela violência do meu ataque [...] (LEMINSKI, 1999 (1984), p.41, grifos nossos).

Essa expressão, segundo Silveira (2010, p.480), significa “ficar com muita raiva” e expressa, mais uma vez em uma linguagem informal, própria da linguagem oral, como estava se sentindo a personagem.

Diante desses exemplos, verificamos a similaridade entre os usos vocabulares que Leminski escolheu registrar tanto na tradução do *Satyricon* quanto em seu romance autoral, que, a propósito, possui já no próprio título uma referência à expressão coloquial, “*Agora é que são elas*”, que segundo Rocha (2012, p.20) significa “aqui é que está a dificuldade, é chegado o momento difícil, decisivo”. Essa expressão aparece no tópico 11 do último capítulo do romance, em um diálogo entre o personagem-narrador e Norma:

- Falei com teu pai ontem.
- Eu sei. Ele me disse.
- Disse o quê?
- Disse.
- E agora?
- **Agora é que são elas.**
- Como assim?
- Sei lá. (LEMINSKI, 1999 (1984), p.146, grifos nossos).

Portanto, seguindo esse estilo, Leminski recriou o romance latino, imprimindo muito de seu próprio caráter autoral e seu gosto, como ele mesmo deixou registrado, pela linguagem ágil, fácil, decisiva, do povo para o povo. Esse aspecto também veremos que estará presente no uso da linguagem de temática erótica, a qual analizaremos no próximo tópico.

3.3 A linguagem erótica no *Satyricon*: do latim à língua portuguesa

A temática erótica está presente na obra petroniana principalmente no vocabulário homoerótico e ligada à tradição da priapeia¹³⁹. Os termos eróticos presentes no *Satyricon* foram objeto de estudo e uma das principais fontes de registros para trabalhos voltados à linguagem sexual em língua latina, dos quais temos como referência as obras de Adams (1982) e Richlin (1978, 1992). Na tradução, Leminski utiliza esse aspecto para enfatizar o uso da linguagem vulgar e conectar-se com um público mais amplo, utilizando-se de um vocabulário ligado ao imaginário popular. A partir da análise das passagens em que há utilização desse vocabulário erótico na obra latina, buscaremos perceber em que medida o tradutor enfatiza ou suaviza esses trechos em língua portuguesa do Brasil.

¹³⁹ Discutimos os aspectos eróticos da obra no segundo capítulo, tópico 2.3.

Uma primeira análise da forma como Leminski escolheu trabalhar o vocabulário erótico na tradução do *Satyricon* já foi feita por nós em trabalho anterior¹⁴⁰. Naquele texto apresentamos a comparação dos trechos eróticos na tradução de Leminski, em língua portuguesa, e na tradução de J. P. Sullivan para o inglês. Nesse estudo anterior priorizamos a análise da primeira parte da obra latina, composta pelos capítulos de I a XXVI, e a partir deles concluímos que Leminski se inclina a priorizar uma maior vulgaridade no uso vocabular, explicitando quase todas as cenas eróticas, sem amenizá-las em língua portuguesa. Agora, neste estudo, iremos investigar as demais partes da obra no intuito de perceber se há uma regularidade nessa ampliação de cenas e vocabulários de origem erótica em sentido vulgar na tradução.

Iniciemos pelo capítulo XLIII, parte referente ao banquete de Trimalquião. Em umas das cenas Fileros, um convidado do anfitrião, narra a história de um amigo, o falecido Crisantus, e em meio às suas qualidades e defeitos o adjetiva com o termo latino *salax*, que segundo FARIA, refere-se a alguém “lascivo, lúbrico” e, segundo o OLD, “eager for sexual intercourse, highly sexed, lascivious”. Na tradução Leminski verte o adjetivo em uma expressão coloquial, para expressar o lado lascivo do personagem, ele adiciona um adjetivo popular, “sacana”, para melhor explicar e enfatizar essa característica de Crisantus, em língua portuguesa:

*Noveram hominem olim oliorum, et adhuc **salax** erat (Sat., XLIII.8, grifos nossos).*

Na tradução de Leminski:

Quando o conheci, anos atrás, **era chegado numa sacanagem** e, até velho, continuou **sacana** (PETRÔNIO, 1985, p.60, grifos nossos).

O termo “sacanagem” escolhido por Leminski tem como quarta acepção no dicionário de Caldas Aulete a de “ato libidinoso que fere os padrões do procedimento sexual comum”; utilizando-se dessa definição o tradutor remete ao sentido do adjetivo latino, que no contexto se refere ao personagem que procurava e era afeiçoado sexualmente por pessoas de ambos os sexos, tanto homem quanto mulher, e até mesmo crianças, meninos e meninas, como comenta Schmeling (2011, p.172-173).

Na sequência, temos a fala de outro liberto, também durante o Banquete, dessa vez Equião, contando as peripécias de Glicão e seu senhor Tito. Diz-se que o tesoureiro de Glicão foi pego em flagrante com a mulher deste e então, Glicão foi entregue às feras. Nessa passagem Equião utiliza o verbo latino *delecto* como um eufemismo coloquial para o ato

¹⁴⁰ PEREIRA (2016, p.49-60).

sexual. Segundo Adams (1982, p.196), esse verbo é utilizado para representar o prazer que o homem oferece à mulher, mas pode ter uma conotação arrogante, já que o homem nesse caso busca o seu próprio prazer e na medida em que oferece prazer à mulher isso reflete em sua imagem viril. Nesse caso, o eufemismo remete ao ato sexual entre um escravo e sua senhora, e essa relação também pode ser vista com um *status* social relativo, pois a *domina* deve receber prazer e o *servus* deve servir apenas como um instrumento de prazer. Assim, como apontou Schmeling (2011, p.186), o uso de eufemismos como *delecto* e *satis facio* são utilizados por libertos que sabem diferenciar esse *status* social. O autor também assinala o uso do depoente verbal do verbo *delecto* utilizado por Petrônio, ou seja, *delectaretur*, mesmo que a voz ativa estivesse correta, sendo que essa confusão, feita muitas vezes por personagens escravos libertos na narrativa petroniana, pode ser explicada por expressar um “hiperurbanismo” ou uma “hipercorreção”. Tendo isso tudo em mente vejamos como Leminski traduz o trecho:

Jam Manios aliquot habet, et mulierem essedariam, et dispensatorem Glyconis, qui deprehensus est, cum dominam suam delectaretur (Sat., XLV.7, grifos nossos).

Ele tem uns cavalos gauleses e uma mulher condutora de bigas para abrilhantar o espetáculo. Contratou a seu serviço o administrador de Glycon, que foi despedido, quando o patrão o encontrou **comendo a mulher do próprio** (PETRÔNIO, 1985, p.63, grifos nossos).

Percebemos nessa passagem que o tradutor não escolhe utilizar um eufemismo para o ato sexual em língua portuguesa e prefere uma expressão vulgar, empregando o verbo “comer” no sentido de “ter relação sexual”, como indicado na décima terceira acepção do Caldas Aulete. Com essa tradução Leminski também adota o sentido ativo do homem diante da mulher no ato sexual, já que esse termo é frequentemente interpretado como um termo machista, colocando a mulher em lugar secundário ou passivo. Podemos contrastar a escolha mais coloquial e vulgar de Leminski com a tradução mais literal de Bianchet, que mantém o eufemismo em língua portuguesa, utilizando o verbo “deleitar”:

Ele já conseguiu alguns cidadãos romanos, uma gladiadora, que combate em cima de um carro, e o tesoureiro de Glicão, que foi apanhado em flagrante, quando se **deleitava com a mulher dele** (PETRÔNIO, 2004, p.73, grifos nossos).

Nesse sentido a tradução de Leminski, mais vulgarizada e com termo que pode ser considerado machista, condiz com o contexto da fala do personagem liberto, que mais adiante vai dizer que o escravo Glicão não realizou pecado algum, apenas fez o que teria que fazer,

como homem que era, enquanto a mulher, a qual ele chama de *matella*, no sentido de uma prostituta, é que deveria ser entregue às feras:

Quid servus peccavit, qui coactus est facere? magis illa matella digna fuit, quam taurus jactaret (Sat., XLV.8).

Na tradução de Leminski:

Em que pecou o escravo, que teve que fazer o que fez? A vagabunda é que merecia ser atirada às feras, não acha? (PETRÔNIO, 1985, p.63).

Assim, o tradutor enfatiza a vulgaridade no vocábulo “vagabunda”, utilizado popularmente no Brasil, como indicado por Caldas Aulete: “mulher de vida licenciosa, sem ser necessariamente uma prostituta”. E, dessa vez, escolhe traduzir o eufemismo latino, do verbo *facere* como ato sexual, para um eufemismo em língua portuguesa: “teve que fazer o que fez”, com seu correlato literal, o verbo “fazer”, mantendo o sentido do texto latino, de que o escravo apenas serviu sua senhora, não tendo outra escolha. Ou seja, com essa seleção vocabular, Leminski descreve a opinião de Equião em defesa de Glicão, cabendo então o uso de um eufemismo, para retirar do escravo o peso da culpa e jogá-la toda sobre os ombros da mulher.

Adams (1982, p.196) chama atenção à orientação masculina que o uso de eufemismos transmite à obra petroniana. Um outro exemplo desse emprego pode ser visto na passagem do capítulo LXXV.11, em que Trimalquião utiliza a expressão *satis facio* como eufemismo para ato sexual, ao descrever que mantinha relações com a esposa de seu senhor, colocando-se em um papel viril, mas, ao mesmo tempo, atenuando o ato por meio da expressão vocabular:

*Tamen ad **delicias femina** ipse mei domini annos quattuordecim fui; nec turpe est, quod dominus iubet. Ego tamen et ipsi meae dominae **satisfaciebam**. Scitis, quid dicam. Taceo, quia non sum de gloriosis... (Sat., LXXV.11, grifos nossos).*

Durante quatorze anos, **fiz as delícias** do meu senhor, e da minha senhora também, afinal meu papel era obedecer. Vocês compreendem. Nem preciso dizer mais, não sou desses que gostam de se gabar (PETRÔNIO, 1985, p.101, grifos nossos).

Percebe-se que Leminski nesse caso utiliza o eufemismo para amenizar o ato machista de Trimalquião ao se achar muito viril por ter se deitado com ambos os senhores e se gabar disso. O tradutor aqui ainda reduz as duas passagens *delicias femina* e *satisfaciebam* em apenas uma expressão em língua portuguesa, “fiz as delícias”, tanto do senhor como da senhora.

Leminski traduz dessa maneira também no capítulo LXXXVII, no episódio do Menino de Pérgamo, narrado por Eumolpo a Encolpio. Narrando a história, ao dizer que implorava ao menino que se satisfizesse com ele, Eumolpo utiliza a expressão eufemística *satis fieri sibi*:

[...] *rogare coepi ephebum ut reverteretur in gratiam mecum, id est, ut pateretur **satisfieri sibi**; et cetera quae libido distenta dictat* (Sat., LXXXVII.1, grifos nossos).

[...] e comecei a implorar ao garoto que fizesse as pazes comigo, vale dizer, me deixasse **voltar às delícias de antes**. Gastei, nisso, toda a lábia que o desejo costuma ditar (PETRÔNIO, 1985, p.112, grifos nossos).

Adams (1982, p.196) comenta que esse eufemismo, utilizado mais uma vez, é hipócrita, porque na verdade Eumolpo procurava satisfazer-se a si mesmo, mas ao utilizar uma linguagem eufemística enfatiza o altruísmo de seus próprios desejos. Até aqui, então, percebemos que Leminski alterna entre vocábulos vulgares e palavras mais amenas, como eufemismos, de acordo com cada contexto da obra latina, não necessariamente seguindo literalmente o vocabulário petroniano.

Mais um exemplo do uso vulgar e voltado à linguagem coloquial pode ser visto na tradução do trecho do capítulo LXXXI, em que Encolpio está maldizendo Ascilto e Gitão por terem ido embora juntos e o largado sozinho. Encolpio diz que Ascilto é um jovem impuro, devasso, que se vende por sexo e conseguiu sua liberdade por meio da libertinagem. Como aponta Schmeling (2011, p.345), Encolpio, de maneira invectiva, insulta e ofende Ascilto dizendo que este conseguiu sua liberdade, ou tornou-se homem livre, por meio de favores sexuais, mesmo que este tenha nascido livre, como se supõe. Na tradução, Leminski utiliza a língua coloquial vulgar e insinua, nas palavras de Encolpio, que Ascilto, além de vender-se por sexo, o praticava de forma passiva, o que também é percebido culturalmente, desde a antiguidade, como uma ofensa¹⁴¹.

Adolescens omni libidine impurus, et sua quoque confessione dignus exilio: stupro liber, stupro ingenuus, cujus anni ad tesseram venierunt, quem tanquam puellam conduxit etiam qui virum putavit (Sat., LXXXI.4, grifos nossos).

Um garoto conspurcado por todas as depravações, merecedor de exílio, como ele mesmo confessa, que comprou a liberdade **colocando o seu cu à**

¹⁴¹ “Tinham os Antigos três referências que nada têm a ver com as nossas: liberdade amorosa ou conjugalidade exclusiva, atividade ou passividade, homem livre ou escravo. Sodomizar seu escravo era um ato inocente, [...]. Em compensação, era monstruoso por parte de um cidadão ter prazeres servilmente passivos. [...]. A Lei Scantinia, do ano de 149 antes de nossa era, veio a ser confirmada pela verdadeira legislação sobre a matéria, que é da época de Augusto: essa lei protege contra o estupro o adolescente livre (quer dizer, não escravo), pelo mesmo motivo que protege a virgem livre. O sexo, como se vê, não chega a ser um caso legal: o que vale é não ser escravo e não ser passivo” (VEYNE, 2008, p. 229-233).

venda, e, sendo homem, todos querem como se fosse uma garota (PETRÔNIO, 1985, p.107, grifos nossos).

O termo latino utilizado por Petronio, referente ao ato sexual é *stuprum*, que faz referência, segundo FARIA, à desonra, à vergonha, ao atentado ao pudor e às relações sexuais ilícitas. Leminski escolhe um termo que é utilizado em expressões do português brasileiro como uma forma de ridicularização e desmoralização e expressa o ato indicado pelo personagem latino com uma dessas expressões populares, que faz referência à desonra, à vergonha, ao ilícito e à passividade sexual, tudo isso ainda em troca de dinheiro. Como comparação, podemos ver na tradução de Bianchet a referência apenas ao ato sexual, sem utilização de expressões populares ou vulgares: “que tira seu sustento do sexo, que pagou sua liberdade com sexo” (PETRÔNIO, 2004, p.141). Note-se que a tradutora repete a palavra “sexo” para verter a repetição da palavra correspondente no latim, uma postura comum nas traduções acadêmicas que buscam maior aderência ao original.

Essa característica de enfatizar termos vulgares e informais na tradução leminskiana pode ser vista também no capítulo XCII, em que Encólpio reencontra Gitão e o leva para casa, e, então, Eumolpo se reúne com os dois jovens e inicia a narrativa do que havia lhe acontecido na casa de banhos e como tinha se encontrado com Ascilto. O trecho refere-se à descrição que Eumolpo faz de Ascilto, que estava no próximo da casa de banhos e foi referenciado por seus dotes corporais, aplaudido pela multidão:

Habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes. O juvenem laboriosum! puto illum pridie incipere, postero die finire (Sat., XCII.9).

Pudera. Seu pênis era tão grande, que a cabeça batia no joelho. Ah, que beleza de jovem! Dava a impressão de que podia começar a foder hoje, e só terminar amanhã (PETRÔNIO, 1985, p.117-118).

Nota-se, como apontou Schmeling (2011, p.381), que Eumolpo faz duas observações sobre o corpo nu de Ascilto: primeiro, que ele tem um órgão masculino avantajado e, segundo, que além do seu enorme tamanho fica parecendo que o corpo todo está conectado ao órgão e não o contrário. Essa forma de narração está ligada à tradição priapeia, na configuração das representações de Priapo pela imagem do órgão masculino ereto representando o seu próprio corpo. Eumolpo utiliza a palavra *inguen* para indicar o órgão sexual masculino. Richlin (1978, p.220) comenta, sobre o uso desse termo em Petronio, que é sempre utilizado apenas para o órgão sexual masculino e nessa passagem em particular nota-se uma vivacidade narrativa, sem a utilização de termos propriamente da linguagem obscena. Leminski traduz o termo latino pelo substantivo “pênis”, que em língua portuguesa possui um

uso técnico, sendo assim correspondente ao uso do vocábulo latino. Em seguida, porém, não traduz literalmente a explicação de Eumolpo, que descreve o órgão de Ascilto como o todo de seu corpo; diferentemente disso, o tradutor enfatiza o tamanho descomunal do órgão expressando sua grandeza em relação ao corpo, dizendo que este chega até os joelhos de Ascilto. Podemos visualizar essa diferença tradutória em relação à tradução de Bianchet, que faz uma tradução mais aproximada do original latino: “[...] um pênis tão grande que se poderia pensar que era o homem em si que fazia parte do membro viril, e não o contrário” (PETRÔNIO, 2004, p.163).

Outros termos que são citados nesse trecho com referência à temática sexual são comentados por Adams (1982, p. 71, 144, 157):

1. *pondus*, que faz alusão ao peso do órgão masculino avantajado;
2. *finire*, que é um termo técnico para representar “orgasmo”;
3. *laboriosum*, que faz referência ao uso do verbo *labor*, como metáfora para o ato sexual, e nesse caso adjetiva o rapaz bem dotado para o ato sexual como um “garoto trabalhador”.

Em relação a esses termos, Leminski desenvolve a ideia do “peso” do órgão sexual, ao descrevê-lo em relação ao corpo, como já apontamos; o tradutor utiliza também a exclamação “que beleza de jovem!”, para indicar o potencial do personagem no ato sexual, ao invés de fazer referência direta ao termo “trabalho” ou “trabalhador”; e, por fim, utiliza o verbo “foder”, de uso vulgar em língua portuguesa, para indicar o ato sexual e, nesse caso, faz referência ao verbo latino *finio*, indicador de orgasmo. Percebe-se, portanto, nesse trecho, que Petronio utiliza de metáforas e eufemismos, ou até de termos técnicos, para descrever uma narração ligada à temática sexual, ao passo que, na tradução, Leminski mescla o termo técnico às metáforas e inclui um termo vulgar.

Há outra inserção de termo vulgar em passagem posterior a essa, que Leminski traduz além do significado também a relação sonora das palavras latinas presentes na fala de Eumolpo. Após a descrição dos dotes sexuais de Ascilto, Eumolpo conta que este foi resgatado por um homem, nobre romano, conhecido por ser um sem-vergonha, que cobriu Ascilto com suas próprias roupas e o levou para casa, provavelmente para desfrutar do rapaz, sozinho. Já Eumolpo disse que ele só conseguiu suas roupas de volta porque conseguiu resgatá-las com um escravo, pois ele também estava nu, por ter sido mandado para fora da casa de banhos, pois tinha recitado poemas aos que estavam em volta dele na banheira. Depois de contar toda essa peripécia, Eumolpo conclui:

Tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare (Sat., XCII.11).

Mais vale o tamanho do caralho do que o talento literário (PETRÔNIO, 1985, p.118).

Percebe-se que mais uma vez Eumolpo utiliza o termo *inguen* para se referir ao órgão sexual masculino e faz um jogo de palavras com a correspondência fonológica dos termos *inguina* e *ingenia*. Literalmente podemos traduzir o trecho em língua portuguesa da seguinte forma: “Tanto mais vale livrar-se da dificuldade ao esfregar o pênis, do que o talento”. Porém, nessa tradução palavra por palavra não recuperamos o jogo de palavras presente no texto latino. Retomemos duas traduções acadêmicas dessa passagem, para compará-las com a realizada por Leminski. Primeiro a tradução de Bianchet (2004, p.163): “É muito mais fácil livrar-se de dificuldades com o pênis do que com a inteligência”. Percebe-se que a tradutora retoma o substantivo “pênis”, um vocábulo técnico, mas não recupera o jogo de palavras, traduzindo apenas o sentido de *ingenia* por “inteligência”, em suma, trata-se de verter apenas o sentido literal sem manter o jogo com a sonoridade dos termos contrastados. Depois, temos a tradução de Leão (PETRÔNIO, 2005, p.152) do mesmo trecho: “quanto mais não vale polir o sexo que o siso”; aqui o tradutor escolhe traduzir *inguina* por “sexo”, fazendo referência ao órgão sexual, e *ingenia* por “siso”, com a ideia de prudência, juízo. Vê-se que há uma tentativa em reproduzir sonoramente o jogo de palavras presente no texto latino, em língua portuguesa de Portugal, na identificação fonológica das duas palavras pela aliteração em /s/ e assonância em /o/, “sexo” e “siso”. Seguindo essa lógica, Leminski também procura reproduzir em língua portuguesa do Brasil o jogo de palavras instaurado por Petrónio e segue o estilo coloquial característico de sua tradução, incluindo um termo vulgar, o substantivo “caralho”, para traduzir *inguina* e por semelhança sonora ou identidade fonológica traduz como “talento literário” o vocábulo *ingenia*, nesse caso retomando o ofício de poeta do personagem Eumolpo e mantendo a ironia presente no texto latino.

Outros termos de linguagem erótica ou relacionados às relações sexuais são encontrados no episódio do Menino de Pérgamo, capítulos LXXXVI e LXXXVII, do qual já realizamos um breve comentário anteriormente, quando falávamos do uso de eufemismos referentes ao ato sexual. Nas passagens desse episódio são reveladas as relações que Eumolpo manteve com o filho do homem que o hospedou na cidade de Pérgamo. Eumolpo conta a Encólpio como conseguia se aproveitar sexualmente do menino prometendo-lhe presentes. Então, há trechos em que ele narra certos acontecimentos do relacionamento, como:

Indulsi ergo sollicito, totoque corpore citra summam voluptatem me ingurgitavi (Sat., LXXXVI.3).

Fui lá, e passei a mão por todas as suas delícias, no auge da excitação (PETRÔNIO, 1985, p.112).

No trecho há dois verbos utilizados como eufemismo ao ato sexual: *indulgeo* e *ingurgito*. Os dois verbos remetem ao sentido de entregar-se ao prazer ou saciar-se de prazer, esse prazer ou gozo presente no substantivo latino *voluptas*. Para uma versão palavra por palavra podemos apresentar o trecho na tradução de Bianchet: “Então, entreguei-me ao ansioso rapaz e saciei-me em todo seu corpo, sem atingir o ponto mais alto do prazer” (PETRÔNIO, 2004, p.149). Percebe-se, em comparação, que Leminski reduz a descrição do trecho e retoma os dois verbos latinos *indulgeo* e *ingurgito* em uma única expressão coloquial: “passar a mão”, no sentido de “aproveitar-se de alguém ou alguma coisa”, e, assim imprime o sentido sexual ao dizer que o alvo foram “as suas delícias”, termo que ele já havia utilizado anteriormente com sentido sexual. Leminski ainda traduz o termo latino *voluptas* por “excitação”, explicitando a provocação do desejo ou do prazer presente na cena descrita por Eumolpo.

O personagem continua sua descrição:

Itaque primum implevi lactentibus papillis manus, mox basio inhaesi, deinde in unum omnia vota conjunxi (Sat., LXXXVI.5).

Levei a mão a seus peitos macios como creme, beijei-o com todo o ardor e logo pude me concentrar na parte do seu corpo que mais me interessava (PETRÔNIO, 1985, p.112).

Percebe-se, mais uma vez, que Leminski mantém o sentido eufemístico da fala de Eumolpo, mas o registra em outras palavras em língua portuguesa. Nesse caso, por exemplo, na frase final do trecho, em que literalmente o personagem diz ter “reunido todos os seus desejos em apenas um”, dando a entender que teria atingido o ato sexual, Leminski traduz “logo pude me concentrar na parte do seu corpo que mais me interessava”, ou seja, com isso o personagem quer dizer que conseguiu acessar o órgão sexual do menino.

E continua:

irrepsi tamen, et male repugnanti gaudium extorsi (Sat., LXXXVII.3).

e eu já estava em cima dele, agarrando-o à força e satisfazendo meu tesão (PETRÔNIO, 1985, p.113).

Leminski insere um termo vulgar, traduzindo o termo latino *gaudium* por “tesão”, palavra de uso vulgar que remete ao desejo ou excitação sexual. A partir daí, Leminski continua a utilizar palavras de origem vulgar e de usos coloquiais:

“videris tamen, inquit, non ero tui similis. Si quid vis, fac iterum”. [...]. Utcunque igitur, inter anhelitus sudoresque tritus, quod voluerat, accepit,

rursusque in somnum decidi, gaudio lassus. Interposita minus hora pun gere me manu coepit, et dicere: “Quare non facimus?” (Sat., LXXXVII.5-8, grifos nossos).

- Mas eu não sou avarento com você. **Pode me comer de novo, se quiser.** [...]. Eu ainda tinha um restinho de **tesão**, fiz o melhor que pude, e, suando e resfolegando, consegui satisfazê-lo mais uma vez. Exausto, voltei a dormir, **cansado de tanto gozar**. Dormi só um pouquinho, ele me cutucou: - Vamos **transar** de novo (PETRÔNIO, 1985, p.113, grifos nossos).

Leminski utiliza o verbo “comer” como um uso vulgar para se referir ao ato sexual, que em latim está expresso no uso coloquial do substantivo *vis*. Ele também utiliza uma palavra mais direta para indicar os “suspiros e esforços” de Eumolpo, descritos no trecho *inter anhelitus sudoresque tritus*, utilizando o substantivo “tesão”, também de origem vulgar, que expressa, segundo CALDAS AULETE, “desejo ou excitação sexual”. Em seguida, utiliza o substantivo “gozar”, para traduzir o substantivo latino *gaudium*, que se refere ao prazer sexual. Leminski retoma o sentido figurado da palavra latina, referente ao “gozo, prazer dos sentidos”, segundo FARIA. E, finalmente, utiliza o substantivo “transar”, que se refere diretamente ao ato sexual, para traduzir o eufemismo em língua latina, mais uma vez presente no uso do verbo *facio*, referindo-se à relação sexual.

Até o momento, pudemos constatar que, assim como na primeira parte da obra, em que a tradução leminskiana se destacava pelo uso de termos vulgares e coloquiais relacionados aos vocábulos e situações eróticas e sexuais do *Satyricon*, também no decorrer de toda a obra, a partir das análises que apresentamos até aqui, dos trechos dos capítulos XXVII ao XCIII, esta característica se mantém. Em alguns momentos, Leminski escolhe transpor eufemismos ou metáforas em língua latina para eufemismos e metáforas em língua portuguesa, mas, na maioria das ocorrências, o tradutor utiliza palavras de natureza vulgar e popular em língua portuguesa do Brasil. Esse aspecto permanece até o final da tradução da obra, entre os capítulos XCIII e CXLI. Nessa parte final aparece a repetição de registros que já indicamos anteriormente, como o verbo “comer” como metáfora do ato sexual; a utilização do substantivo vulgar “cu”; o uso também do substantivo vulgar “caralho”, como indicação do órgão sexual masculino; e a repetição do uso vulgar do substantivo “pau”, sendo utilizado dez vezes, remetendo igualmente ao órgão masculino.

Assim, podemos visualizar mais alguns trechos em que são utilizados os termos mais recorrentes. No capítulo CV, Petrónio utiliza novamente o substantivo *inguen* para nomear o órgão sexual masculino. Dessa vez, o termo é utilizado em um contexto de reconhecimento,

em que Licas reconhece Encolpio a bordo do navio, apalpando seu órgão genital. O trecho é descrito da seguinte forma:

*Lycas, qui me optime noverat, tanquam et ipse vocem audisset, accurrit: et nec manus, nec faciem meam consideravit, sed, continuo ad **inguina mea** luminibus deflexis, movit officiosam manum; et: ‘Salve, inquit, Encolpi’ (Sat., CV.9, grifos nossos).*

Licas, que me conhecia muito bem, ao ouvir minha voz, aproximou-se depressa. Mas nem me olhou nos olhos nem no rosto. Abaixou os olhos até a altura do **meu caralho**, levou a mão, apalpou-o bem, e me reconheceu: - Encolpo, querido! Seja bem-vindo! (PETRÔNIO, 1985, p.132, grifos nossos).

Percebe-se, então, que de novo Leminski prefere traduzir o termo latino pelo seu correspondente vulgar em língua portuguesa, o substantivo “caralho”. A utilização desse termo enfatiza na tradução o humor da situação em que é utilizado na narrativa latina. Como assinalou Schmeling (2011, p.415), Petronio constrói nesse trecho uma paródia do “motivo de reconhecimento” ou *anagnorisis*, presente nas narrativas trágicas e épicas, como na *Odisseia*, em que Odisseu é reconhecido pela sua cicatriz. Ao fazer com que Licas reconheça Encolpio pela sua genitália, o autor latino recorre à vulgaridade para se referir a um motivo elevado, instaurando o riso à situação.

No capítulo CXXXI mais uma vez é feita a referência ao órgão sexual masculino utilizando-se o termo latino *inguen* e, em seguida, faz-se referência, por meio de metáfora, à ereção de Encolpio. O trecho descreve o encontro de Encolpio com Crísida, a serva de Circe, com quem o personagem teve um romance frustrado por sua impotência. Encolpio, então, procura a curandeira enviada por Crísida, que promete a ele a cura. O narrador-personagem descreve o ritual realizado pela senhora e, finalmente, relata a sua cura contra a impotência, pela qual tinha sido amaldiçoado:

*admotisque manibus temptare coepit **inguinum vires**. Dicto citius **nervi** paruerunt imperio manusque aniculae ingenti motu repleverunt (Sat., CXXXI.5, grifos nossos).*

Então, levou a mão ao meu **pau** para ver como estava a sua força. Com isso, meu **caralho** cresceu e encheu a mão da velha, que recuou, espantada com o seu tamanho (PETRÔNIO, 1985, p.160, grifos nossos).

Na passagem aparece primeiro a referência ao órgão masculino com o uso dos termos *inguinum vires*, como eufemismo para designar o membro viril, no sentido de virilidade masculina, que é traduzido por Leminski com um termo vulgar da linguagem coloquial da língua portuguesa do Brasil, o substantivo “pau” como referência ao membro masculino. Depois, como um paralelo a esse termo, aparece o vocábulo *nervi*, que, como aponta Richlin

(1978, p.86), é um termo obsceno comumente utilizado como metáfora ao termo *mentula*, traduzido por Leminski com um vocábulo de origem vulgar que já vinha sendo utilizado nesse contexto, o substantivo “caralho”.

Essa primeira cura da impotência alcançada por Encólpio é momentânea, e, ao se encontrar novamente com Circe, ele acaba falhando novamente. Depois de se lamentar e em preces pedir a Priapo uma cura definitiva, ele é levado a outra curandeira, Enothea. Nessa cena os dois termos vulgares utilizados por Leminski aparecem novamente no mesmo trecho:

*“O, inquit, Oenothea! hunc adolescentem, quem vides, malo astro natus est: nam neque puero, neque puellae, bona sua vendere potest. Nunquam tu hominem tam infelicem vidisti. Lorum in aqua, non **inguina** habet. Ad summam, qualem putas esse, qui de Circes toro sine **voluptate surrexit?**”* (Sat., CXXXIV.8-9, grifos nossos).

- Oh, Enothea – a velha disse. – Este jovem que você está vendo nasceu sob uma má estrela. Ele não consegue mostrar tudo o que tem, nem a garotas nem a rapazes. Você nunca viu ninguém mais infeliz que ele. O que ele tem, não é um **caralho**, é couro molhado. O que é que você diria de alguém que saísse da cama de Circe sem ter conseguido ficar de **pau duro**? (PETRÔNIO, 1985, p.165, grifos nossos).

Percebe-se no trecho destacado mais uma vez o uso do substantivo *inguen* para indicar o órgão sexual masculino. Petrônio joga com a metáfora de um pedaço de couro mergulhado em água (*lorum in aqua*) para demonstrar a impotência de Encólpio; fonologicamente há um jogo no texto latino entre a similaridade fonológica da expressão *in aqua* e o vocábulo *inguina*. Leminski recupera esse jogo sonoro na tradução ao transpor novamente o substantivo latino *inguen* pelo termo vulgar “caralho” em relação de semelhança fonológica com o substantivo “molhado”, recuperando a ideia da metáfora presente no texto latino da imagem do couro mergulhado na água. Em seguida, conta-se o ocorrido entre Encólpio e Circe, sendo que o rapaz não conseguiu consumir sua relação e foi novamente tomado pela impotência. No texto latino essa referência à impotência está implícita no fato do rapaz não conseguir atingir o prazer (*non inguina habet*). Na tradução Leminski transpõe esse fato de maneira mais direta utilizando uma expressão vulgar e chula do português do Brasil, relatando que o rapaz não conseguiu “ficar com o pau duro”.

Como demonstramos no segundo capítulo, a temática erótica tem uma presença considerável na obra petroniana e, por isso, foi alvo de censura em determinadas épocas históricas. Petrônio inseriu na obra o vocabulário erótico vinculado à ironia e à paródia, oferecendo o riso e articulando crítica à moral e aos bons costumes. Quanto a tais termos ligados à temática erótica, há no *Satyricon*, como indicou Adams (1982, p.124), o uso de

“vulgarismos”, que são utilizados exclusivamente pelas classes mais baixas, marcados por desvios morfológicos e fonéticos, e o uso de “obscenidades”, que são termos ligados ao campo semântico da sexualidade e aparecem na fala tanto das classes baixas como das classes mais altas. Diante desse contexto linguístico, na tradução, Paulo Leminski escolheu predominantemente o registro de “vulgarismos”, como vimos nas análises dos trechos destacados, utilizando termos e expressões chulas e vulgares de registro do uso popular e da linguagem falada. Como ele mesmo anunciou no prefácio à tradução, o objetivo do seu texto era o de “preservar os valores orais e populares da linguagem de Petrónio, transpostos para uma linguagem viva e crua de hoje” (LEMINSKI, 1985, p.5). Portanto, o tradutor utilizou as diversas camadas de jogos de linguagem voltadas à temática sexual presentes no texto latino para relacioná-las ao universo contemporâneo, explorando o contexto brasileiro e sua linguagem popular, dialogando com as relações humanas de seus leitores, em seu próprio tempo e contexto, atualizando o texto da Antiguidade. Como o próprio tradutor destacou, Petrónio “não tinha nenhum medo” dessa “cruza” linguística, que foi por muito tempo “maquilada nas traduções para as línguas modernas, onde giros eufemísticos, ditados pelo moralismo, substituem o verdadeiro nome das coisas” (LEMINSKI, 1985, p.5). E foi, portanto, no próprio texto, no uso vocabular, que Leminski concretizou seu objetivo e, como Petrónio, mas por vezes mais explicitamente que este, não teve medo de “dar nome às coisas”.

Esta clareza na utilização de termos vulgares ligados à temática erótica também aparece em grande medida no romance autoral do poeta, *Agora é que são elas*. Assim como percebemos similitudes entre o emprego de linguagem popular no texto tradutório e no texto do romance autoral, também podemos visualizar correspondências no uso da linguagem vulgar. A partir do destaque de dois trechos extensos do romance, podemos observar o uso de termos eróticos de maneira escrachada e, ao mesmo tempo, descontraída:

Casamento, não era. Faltava no ar aquele clima venéreo, venusiano, dos casamentos, onde todo mundo ficava olhando para os noivos, **viajando nas sacanagens** que eles logo vão estar praticando, todo mundo vê nas bochechas vermelhas da noiva o fogo da expectativa de dali a pouco **estar levando um apaixonado caralho na buceta**, no nervosismo do noivo, aquela pergunta clássica: por que é que esse bando de chatos não dá o fora logo **pra eu poder comer esta mulher em paz?** Não, não havia esse clima. Olhei para o alto, e girei o olhar. Não havia cupidos voando em volta da mesa (LEMINSKI, 1999 [1984], p.20, grifos nossos).

- Oi, **tesão**, e esse **pau enorme continua durão?** Uma lambida nele. Reconheci a voz. E continuei ouvindo o **festival de fantasias eróticas**, em nome do pai, do filho e do espírito tonto. Pensei rapidamente, se meu nome não é aquele, se minha presença aqui é um equívoco, estou recebendo o telefonema endereçado a quem? E daí? E envenenei todas as frases:

- **Ai, lambida gostosa.** Olha só como ficou. Até parece que está maior. **Passa, ai, a língua aqui, por aí, assim, assim, aí, bem aí** (LEMINSKI, 1999 [1984], p.76, grifos nossos).

Nos destaques desses trechos recuperamos termos idênticos aos que demonstramos nos exemplos destacados do texto tradutório do *Satyricon*: “sacanagem”, “caralho”, “comer”, “tesão”, “pau”. Todos esses termos registrados em uma linguagem coloquial, típica da fala, em discurso direto, construídos em linguagem viva, assim como objetivava Leminski em seu projeto tanto autoral quanto tradutório. Muito dessa relação autoral foi impressa também na tradução dos poemas, que intercalam o texto em prosa na obra latina, e sobre os quais iremos nos debruçar no próximo tópico.

3.4 Leminski poeta e tradutor: os poemas do *Satyricon*

O *Satyricon* é formulado em *prosimetrum*¹⁴², alternando prosa e verso como característica marcante e integrante do espaço ficcional da obra, que em seu total somam-se vinte e nove poemas¹⁴³. Como dissemos precedentemente, em trabalho anterior¹⁴⁴ realizamos a análise das características da primeira parte da obra, que abrange os capítulos I a XXVI, e nessa primeira análise detalhamos os quatro poemas que a compõe. Assim, neste estudo consideraremos como objeto de análise os vinte e cinco poemas restantes, presentes nas quatro partes finais da obra. Nesses poemas, declamados por diversos personagens no decorrer da narrativa, estão uma diversidade de assuntos, temáticas e situações. Em sua maioria eles são ditos por Encólpio, o narrador personagem, e por Trimalquião, durante o Banquete, porém eles também estão presentes na fala de Trifena, durante a viagem no navio de Licas, na de Eumolpo, que representa o estereótipo do poeta de péssima categoria, e por Enotea, uma feiticeira.

Para realizarmos uma análise da produção tradutória desses poemas, devemos relembrar onde eles se encaixam no projeto tradutório leminskiano. No prefácio de sua tradução o poeta afirma que onde tomou maiores liberdades “foi na trans-criação dos frequentes poemas” (LEMINSKI, 1985, p.6). Ele afirma também que procurou diferenciar a linguagem do texto em prosa, rápida, de caráter oral e em ordem direta, dos poemas, de linguagem rebuscada e empolada:

¹⁴² Analisamos essa característica formal da obra no segundo capítulo, tópico 2.4.

¹⁴³ Deve-se lembrar que há diferenciação entre as edições do texto latino. Nós tomamos como *corpus* de nosso estudo a edição da Garnier (1934) com apresentação e tradução de Maurice Rat e a comparamos com a edição da Les Belles Lettres (1950), com tradução de A. Ernout.

¹⁴⁴ PEREIRA (2016, p. 79-90).

Com efeito esses poemas são compostos numa linguagem muito diferente dos trechos em prosa. Estes são rápidos, orais, em ordem direta. Os poemas estão escritos numa linguagem rebuscada e empolada, retórica no mau sentido da palavra, tecido de lugares-comuns acadêmicos, cujo ridículo não devia escapar aos leitores de Petrônio, esse extraordinário designer de linguagem, capaz de duas dicções tão distintas (LEMINSKI, 1985, p.6).

O tradutor afirmou ainda que nos poemas manteve sempre o sentido geral, porém aliviando-os das alusões mitológicas, que estão presentes em boa parte deles e que “só faziam sentido para um leitor da Antiguidade. Ou, hoje, para um especialista, versado em cultura greco-latina” (LEMINSKI, 1985, p.6). Essa informação é muito importante para reiterar os objetivos tradutórios de Paulo Leminski, que eram antes de tudo levar a literatura da antiguidade para o grande público, o público leitor de sua obra autoral. Por esse motivo iremos descrever quais foram os fundamentos linguísticos que o poeta imprimiu na tradução dos poemas, fazendo com que estes estivessem muito próximos de sua própria produção poética, ou seja, analisaremos como os poemas traduzidos da obra latina funcionam para Leminski como um motivo para produzir novos poemas de sua própria lavra.

O primeiro poema declamado por Trimalquião é um poema curto, originalmente construído por dois hexâmetros seguidos de um pentâmetro, combinação encontrada frequentemente em inscrições tumulares e característica do metro da elegia, um dos mais empregados por Marcial. Veremos que na edição da Garnier (1934) há um acréscimo do editor, referente aos trechos espúrios, de um verso pentâmetro entre os hexâmetros, o qual Leminski traduz. O poema tem como motivo a brevidade da vida e a chegada da morte, temática que percorre todo o Banquete. Como destacou Schmeling (2011, p.125), no *Satyricon* a ideia da morte é utilizada repetidamente para realçar os prazeres da vida, nesse sentido, quando Petrônio faz com que Trimalquião retorne constantemente ao tema da morte, ele está reforçando uma temática popular. No poema essa temática aparece de forma bem humorada, iniciando-se com uma interjeição, *Eheu*, e retomando a figura de *Orcus*, divindade infernal de tradição nativa que encaminha as pessoas para a morte. Segundo Grimal (1966, p.338), Orco aparece nas pinturas funerárias dos túmulos etruscos sob a forma de um gigante barbudo e essa imagem permaneceu viva na linguagem popular e familiar, enquanto Plutão pertencia à mitologia erudita.

Eheu! nos miseros! quam totus homuncio nil est!
[Quam fragilis tenero stamine vita cadit!]
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus!
Ergo vivamus, dum licet esse, bene.
 (Sat., XXXIV.10).

Schmeling (2011, p.126) destaca a utilização do verbo *aufero*, empregado comumente em poemas solenes, e que aparece em autores como Virgílio e Propércio. O autor também ressalta a justaposição entre a eminência da morte indicada no primeiro verso e o chamamento para aproveitar a vida no último verso, marcado pelo verbo latino *vivo*. Essa dualidade aparecerá constantemente no Banquete, principalmente como característica de uma sociedade com a expectativa de vida baixa, como a romana daquele tempo. Esses versos de Trimalquião se filiam à tradição do epitáfio em dísticos elegíacos que também trata da brevidade da vida, por exemplo: *Nihil sumus et fuimus mortales. Respice lector./ in nihil ab nihilo quam cito recidimus*.

Leminski traduz o poema em quatro versos polimétricos, característica constante nas traduções dos poemas da obra, com rimas ABAC, estilo recorrente nos poemas de sua autoria. Logo neste primeiro poema podemos perceber os aspectos indicados pelo poeta na introdução de sua tradução, ou seja, uma leveza na linguagem e a escolha em não referenciar categorias mitológicas, como o da figura de Orco. Ao invés de utilizar a metáfora de Orco carregando as almas ao inferno após a morte, Leminski apenas transfere o sentido retomando a ideia da vida após a morte, depois dos ritos funerários.

Ai, ai, pobres de nós, mortais!
Como o fio da nossa vida é tênue!
Assim seremos nós depois dos funerais.
Vivamos pois, enquanto é tempo.
(PETRÔNIO, 1985, p.50).

Percebe-se que Leminski não traduz nenhum dos versos literalmente: ele aproveita a temática do poema petroniano e desenvolve suas próprias metáforas, rimas valiosas como a rima entre “tênue” e “tempo”, utilizando um ritmo muito aproximado de seus próprios poemas. Podemos demonstrar um de seus poemas, presente em *Caprichos & Relaxos* (1983). Comparando-o com o poema traduzido, tem-se uma linguagem similarmente leve e um ritmo aproximado na cadência:

a história faz sentido
isso li num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão
(LEMINSKI, 2013, p. 61).

Este é um padrão recorrente na tradução leminskiana dos poemas do *Satyricon*, principalmente nos poemas curtos, de três, cinco ou até dez versos, com temáticas leves e despretensiosas, presentes em cenas de caráter jocoso.

Outro exemplo desse modelo podemos encontrar, por exemplo, na tradução do poema do capítulo LXXIX, em que Encolpio, Ascilto e Gitão, após conseguirem fugir do Banquete de Trimalquião, chegam à estalagem e, então, Encolpio sugere, por meio deste poema, ter terminado a noite em uma relação de amor com Gitão:

*Qualis nox fuit illa, di, deaque!
Quam mollis torus! haesimus calentes,
Et transfudimus hinc et hinc labellis
Errantes animas. Valete, curae
Mortales! ego sic perire coepi.
(Sat., LXXIX.8).*

Segundo Schmeling (2011, p.331-332), este é um poema que anuncia o futuro de Encolpio, que sofrerá com o mal da impotência no decorrer da narrativa. O poema é formado por cinco hendecassílabos falécios, que possuem uso tradicional para a leveza e a risada, e todo seu vocabulário tem referência erótica, sendo que esses vocábulos também aparecem em poetas como Tibulo, Propécio, Ovídio e Marcial. Nele há motivos recorrentes de poemas eróticos, como *mollis torus* (“cama macia”) em contraste com *despoliatum torum*. Lembramos que o adjetivo latino *mollis* é típico da linguagem elegíaca, segundo o *Index Verborum Amatoriorum* de René Pichon (PICHON, 1991, p.204). Também observamos a imagem da passagem da alma de um amante a outro por meio do beijo, no terceiro e quarto versos, e ao final do poema a imagem metafórica da morte como clímax final da ação amorosa, representada pelo verbo latino *pereo*. Percebe-se que, no verso final latino, há uma ideia de início da morte, como metáfora do ápice amoroso que inicia o contentamento, *ego sic perire coepi* (“foi assim que comecei a morrer”). Diferentemente, na tradução de Leminski, há uma interpretação do verso como o desejo eterno desse sentimento de prazer, como um último sentimento a ser aproveitado antes da morte: “É assim que eu quero morrer”. Portanto, nesta tradução há novamente aquele modelo suave, utilizando versos polimétricos, vocabulário leve e simples, com um tom coloquial:

Que noite, deuses e deuses!
Que cama macia! Pelas bocas em beijos,
mil vezes trocamos nossas almas.
Adeus, angústias da vida!
É assim que eu quero morrer.
(PETRÔNIO, 1985, p.105).

Quanto à transposição dos sentidos, Leminski traduz o poema aludindo aos significados de forma bem aproximada do texto latino, mantendo o vocabulário e as imagens do original. Diferentemente do próximo poema que apresentaremos, em que na tradução há uma síntese das ideias, do vocabulário e das construções frasais dos versos.

O poema do capítulo LXXX é um lamento que Encólpio entoa ao ser deixado por Gitão, que preferiu ficar com Ascilto, quando os dois amigos brigaram por sua causa. Como apontado por Schmeling (2011, p.338), há uma divergência entre os estudiosos sobre a formação desse, que pode ser interpretada como um poema dividido em dois quartetos, ou um poema único de oito versos. Também há divergência quanto a algumas palavras do poema; neste caso reproduzimos a versão da *Les Belles Lettres* (1950). Apenas nesse poema modificamos a fonte do texto latino, pois na versão da Garnier (1934) não há a reprodução do poema, o que nos faz pensar que Leminski pode ter se orientado por mais de uma versão do texto latino, pois o poema consta em sua tradução.

O poema é formado por dísticos elegíacos; a primeira parte versa sobre a falsidade na relação de amizade e a segunda parte, sobre o estilo teatral do mimo¹⁴⁵, uma farsa teatral. No poema Petrônio critica um dado da realidade a partir das relações de amizade, que quase não existem de forma espontânea e verdadeira entre os personagens da obra, para isso ele utiliza como metáfora o gênero literário do mimo¹⁴⁶. Há na primeira parte do poema uma metáfora com o jogo de tabuleiro representando o jogo da vida, em que as peças seriam movimentadas de acordo com as conveniências e a amizade só seria preservada enquanto os jogadores estivessem ganhando. Leminski não traduz o poema literalmente e, seguindo seu modelo de projeto tradutório, aproveita o mote das metáforas construídas por Petrônio para reescrever um novo poema. Nessa primeira parte destacamos na tradução o uso da palavra “Fortuna” em letra maiúscula, que mais do que o sentido do substantivo latino que se refere aos substantivos como “sorte, acaso, bom êxito” remete à divindade romana Fortuna, aquela que traz a boa sorte, que rege os destinos. Apesar de Leminski ter indicado em sua introdução à tradução que abrandaria as referências histórias e mitológicas, em alguns momentos ele traz algumas dessas referências que serão compreendidas pelo leitor mais atento ou mais especializado. Na segunda parte, Petrônio aproveita o mote do mimo para criticar a falsidade da sociedade; aqueles personagens estereotipados que são representados na narrativa cômica perdem as

¹⁴⁵ Segundo OLD *mimus*: a licentious kind of farce, a mime.

¹⁴⁶ Sobre a vida vista como “mimo”, podemos citar a famosa passagem da *Vita Augusti* de Suetônio: *Supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo, capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit, et admissos amicos percontatus, ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse [...]* (Aug. 99).

máscaras na vida real, segundo Schmeling (2011, p.340) Petrônio se refere à realidade mais ampla, em que os indivíduos retiram suas máscaras amigáveis e retornam às suas antigas atitudes. Nessa parte Leminski escolhe ocultar a referência ao estilo romano do mimo e alude apenas ao teatro e à comédia, dizendo ao seu modo a mensagem que o texto latino transmite. Podemos ver essa diferenciação na leitura da tradução mais literal feita por Bianchet (2004), que busca verter o poema palavra por palavra em comparação com a versão de Leminski, que se apresenta mais concisa e recria as imagens expressas em latim para a língua portuguesa do Brasil. Outra diferenciação está na construção formal: enquanto Bianchet segue os versos com dois quartetos, sem rimas poéticas, Leminski traduz em sete versos, sem padronização de métrica, com rimas preciosas como as construídas entre “lado” e “nada”, “comédias” e “moedas”, sempre em diálogo com seus próprios modelos poéticos:

*Nomen amicitiae sic, quatenus expedit, haeret;
calculus in tabula mobile ducit opus.
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, assimulata perit.
(Sat., LXXX.9).*

Na tradução de Bianchet:

A palavra amizade permanece somente enquanto é conveniente;
um peão cumpre sua função de se movimentar no tabuleiro.
Enquanto a sorte persevera, mostrais a cara, amigos;
quando acaba, dais as costas em vergonhosa fuga.
O bando representa seu mimo no teatro: aquele é chamado de pai,
este de filho, aquele outro faz papel de rico.
Sem demora, depois que a peça encerra seus papéis cômicos,
a verdadeira face reaparece, cai a simulada.
(PETRÔNIO, 2004, p.141).

Na tradução de Leminski:

Amigos só se tem quando a Fortuna
joga do nosso lado.
Então não nos faltam sorrisos.
Então, não nos falta nada.
É tudo um teatro, essa comédia
em que não beijam a ti,
beijam tuas moedas.
(PETRÔNIO, 1985, p.106-107).

A atenuação que Leminski realiza das constantes referências mitológicas presentes nos poemas do *Satyricon* pode ser percebida na tradução do poema que aparece no capítulo

CXXXIX e que é o último poema da obra. Nessa composição, ao ser acometido pela impotência causada pela ira de Priapo, Encólpio compara a sua dor à de diversos outros heróis da mitologia romana que também foram acometidos pela perseguição dos deuses. O poema construído em hexâmetros datílicos apresenta exemplos da perseguição divina aos mortais, ele como maior motivo da obra a ira de Priapo e funciona como um tipo de salvação para Encólpio diante da humilhação causada por sua impotência sexual.

*Non solum me numen, et implacabile fatum
Persequitur; prius Inachia Tiryntius ira
Exagitatus, onus caeli tulit; ante profanus
Junonem Pelias sensit; tulit inscius arma
Laomedon; gemini satiavit numinis iram
Telephus; et regnum Neptuni pavit Ulyxes.
Me quoque per terras, per canis Nereos aequor
Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi.
(Sat., CXXXIX.2).*

Podemos ver nos versos do poema algumas referências mitológicas:

1. Os doze trabalhos de Hércules. Como lembra Schmeling (2011, p.538), o poema faz referência ao décimo segundo trabalho, em que Hércules é enviado para buscar as maçãs douradas dos Hespérides; em uma das versões do mito ele convence Atlas a ir buscar a maçã e fica em seu lugar sustentando o céu em suas costas;
2. O destino de Laomedonte, um dos primeiros reis de Troia, que mandou construir as muralhas da cidade e recorreu a duas divindades, Apolo e Poseidon, porém recusando-se a pagá-los, o que atraiu sobre seu povo muitas calamidades;
3. Pélias, rei da Tessália, odiado por Juno;
4. Télefo, que foi ferido por Aquiles pois Dioniso o fez tropeçar em um galho de videira;
5. Finalmente, Ulisses castigado por Netuno, tema desenvolvido, como se sabe, na *Odisseia*.

Leminski na tradução não faz referência detalhada a esses acontecimentos referentes à cultura da antiguidade greco-romana, apenas retoma a temática recorrente do castigo dos deuses aos meros mortais e resume a maioria como “gente boa”, citando o nome apenas de Hércules e Ulisses, o primeiro e o último dos personagens lembrados no poema latino. O poeta mantém a relação de igualdade entre Encólpio e os outros personagens mitológicos ou históricos, relação essa que fica expressa no poema latino, criando até mesmo uma ironia ao igualar um personagem comum a grandes personagens épicos. Ele cita também a perseguição de Priapo ao personagem, porém apenas nomeando o deus, sem realizar maiores detalhamentos presentes no texto latino.

Não sou o último nem o primeiro
 Dos pobres mortais que os deuses perseguem.
 Antes de mim, houve muita gente boa,
 Hércules, Ulisses, nós somos irmãos,
 Eu, a quem Príapo abandonou.
 (PETRÔNIO, 1985, p.171).

Dois poemas, também curtos, porém voltados à ironia são os dos capítulos CXXXII e CXXXIII. Esses poemas têm como pano de fundo a problemática indicada no poema anterior, da perseguição de Priapo a Encólpio, deixando-o totalmente impotente.

No primeiro Encólpio descreve o mal pelo qual é acometido, em nove versos sotadeus, geralmente uma forma poética associada à poesia obscena, mas que nas palavras de Encólpio remetem a uma profanação do poema épico. Nele Encólpio faz ameaças e reclamações ao seu membro masculino, que não reage aos seus sentidos, utilizando-se de metáforas para descrever a sua “desgraça”. Algumas metáforas presentes no poema são: a figura do machado ou faca de dois gumes (*bipennem*), como referência ao membro masculino; a figura do *thyrsos*, que, como lembrou Adams (1982, p.26), constitui uma metáfora “botânica”, pois que algumas plantas e vegetais por seus formatos são relacionados ao membro masculino ou algumas de suas partes; o medo comparado à figura do inverno (*rigente bruma*); o recebedor do jugo, aquele que merece a força, como referência ao membro masculino (*furciferae*).

*Ter corripui terribilem manu bipennem,
 Ter languidior coliculi repente thyrsos,
 Ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
 Nec jam poteram, quod modo conficere libebat:
 Namque illa metu frigidior rigente bruma,
 Confugerat in viscera mille operta rugis.
 Ita non potui supplicio caput aperire:
 Sed furciferae mortifero timore lusus,
 Ad verba, magis quae poterant nocere, fugi.
 (Sat., CXXXII.8).*

Leminski traduz o poema em cinco versos polimétricos, seguindo o mesmo estilo dos demais poemas, com versos curtos e linguagem simples, sem detalhar as referências metafóricas, mas também sem fugir do mote do poema, reproduzindo seus significados mais amplos:

Três vezes levei a mão à espada,
 Três vezes a espada murchou como uma planta.
 E agora aí está, esse pau fracassado,
 A cabeça voltada para o chão,
 Esse caralho que sempre me deixa na mão.
 (PETRÔNIO, 1985, p.162)

Leminski utiliza a metáfora da espada como objeto que remete ao órgão masculino no primeiro verso, retomando a imagem do substantivo latino *bipennem*. Essa utilização da imagem da espada, remetendo ao universo masculino e viril da guerra, faz parte do imaginário popular brasileiro: assim como indicado no Caldas Aulete, a gíria “ser espada” significa “ser macho, viril”. Leminski também se refere à “planta” como metáfora do membro viril estéril, retomando a ideia da figura do *thyrsos* presente no poema latino. E, por fim, utilizando-se de um vocabulário mais direto, o poeta abandona as metáforas e no terceiro e quintos versos se utiliza de substantivos vulgares, como “pau” e “caralho”, ambos termos informais que também remetem ao membro masculino no imaginário popular. Lembramos que a escolha por esse emprego vulgar foi predominantemente feita por Leminski quando se tratava de linguagem ou assunto sexual na obra latina.

Ainda nessa temática da impotência de Encólpio, há um poema em que o personagem entoia em forma de oração, sua súplica ao deus Priapo, para que receba a cura daquele mal. Trata-se do poema do capítulo CXXXIII; constituído de dezessete versos em hexâmetros datílicos, esse poema faz referência à natureza formulaica das preces e orações romanas. Segundo Schmeling (2011, p.515), no primeiro verso há o uso de uma fórmula comum aos hinos e preces, ou seja, o uso do vocativo seguido do pronome relativo (*Nympharum, Bacchique comes, quem*). O comentarista (SCHMELING (2011, p.516) também destaca no quinto verso a presença de um elemento canônico dos hinos celtas, para pedir a presença de deus (*huc ades*). No verso onze há o uso do verbo *ignosco*, que segundo Schmeling (2011, p.517) é comumente utilizado para o pedido de perdão em preces. E, finalmente, no verso treze aparece a promessa do benefício que será entregue aos deuses em forma de sacrifício, assim todos os elementos formais de uma prece são respeitados. Vemos, então, que o poema é dividido em três partes: na primeira há diversas referências às figuras ligadas ao deus Priapo, como as ninfas, o deus Baco, a ilha de Lesbos, as Dríades; Na segunda parte, há um pedido de súplica formulado em forma de prece, seguindo os modelos das preces aos deuses comuns na comunidade romana; Na última e terceira parte, há uma promessa em forma de sacrifício de animais como o bode, o cordeiro, a porca e a vaca, prática comum aos cultos religiosos romanos, e referências aos símbolos ritualísticos como o número três e o círculo.

Podemos visualizar essas características na tradução literal do poema feita por Bianchet:

*Nympharum, Bacchique comes, quem pulchra Dione
Divitibus silvis numen dedit, incluta paret
Cui Lesbos, viridisque Thasos, quem Lydus adorat
Septifluus, templumque tuis imponit Hypaepis.*

*Huc ades, o Bacchi tutor, Dryadumque voluptas,
 Et timidas admitte preces: non sanguine tristi
 Perfusus venio; non templis impius hostis
 Admovi dextram; sed inops, et rebus egenis
 Attritus, facinus non toto corpore feci.
 Quisquis peccat inops, minor est reus. Hac prece, quaeso,
 Exonera mentem, culpaque ignosce minori.
 Et, quandoque mihi fortunae arriserit hora,
 Non sine honore tuum patiar decus: Ibit ad aras,
 Sancte, tuas hircus, pecoris pater, ibit ad aras
 Corniger, et querulae fetus suis, hostia lactens;
 Spumabit pateris hornus liquor, et ter ovantem
 Circa delubrum gressum feret ebria pubes.
 (Sat., CXXXIII.3).*

Companheiro das Ninfas e de Baco, a quem a bela Dione deu poder de comandar as ricas florestas, a cujas ordens a célebre Lesbos se submete, e também a verdejante Tasos, a quem o rio de sete braços da Líbia adora e, em Hipepa, dedica um [templo: aproxima-te de mim, tu que és protetor de Baco e prazer das Dríades, e recebe minhas tímidas súplicas. Não venho coberto de sangue [criminoso, nem movi minha mão direita a teus templos, como um inimigo ímpio, mas, fraco e massacrado pela falta de forças, cometi um atentado contra uma parte de meu corpo. Qualquer um que, sem recursos, comete um erro é menos acusado. Por esta súplica, peço-te, alivia minha mente e perdoa minha pequena [falha, e, quando, algum dia, o momento de sorte vier a me favorecer, prestarei as devidas homenagens a tua glória. Irá até teus altares venerável divindade, um bode, o chefe do rebanho, irá até teus altares um cornífero e uma vítima lactente, o filhote de uma ruidosa porca. O vinho da estação espumará nas páteras e, festejando a vitória três [vezes, minha mocidade ébria caminhará em volta de teu santuário. (PETRÔNIO, 2004, p.261).

Mais uma vez, na tradução leminskiana, assim como ele mesmo indicou no prefácio de sua tradução, há uma atenuação das informações históricas e mitológicas, das figuras de deuses e lugares ligados ao deus Priapo. Leminski atualiza os aspectos formais comuns às preces da sociedade romana para características formais das orações católicas conhecidas em língua portuguesa no Brasil, que têm como traço principal o uso da repetição. Podemos ver como exemplo a *Ladainha de Nossa Senhora* em que há a repetição da frase “tende piedade de nós”:

Senhor, tende piedade de nós
 Cristo, tende piedade de nós
 Senhor, tende piedade de nós
 Cristo, ouvi-nos
 Cristo, atendei-nos
 Deus Pai do céu, tende piedade de nós
 Deus Filho Redentor do mundo, tende piedade de nós
 Deus Espírito Santo, tende piedade de nós
 Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós

(LADAINHA de Nossa Senhora).

Esse recurso é utilizado por Leminski em um de seus poemas, “de tertulia poetarum”, que, além de referenciar o estilo das orações religiosas por meio da repetição do verso “libera nos domine”, também brinca com o uso da língua latina, muito utilizada ainda na contemporaneidade pela igreja católica. O poeta utiliza palavras latinas que são facilmente identificadas em língua portuguesa:

de tertulia poetarum

de tortura militum
libera nos domine
de nocte infinita
libera nos domine
de morte nocturna
libera nos domine
(LEMINSKI, 2013, p.341).

Neste caso da tradução do poema latino do capítulo CXXXIII do *Satyricon*, Leminski imprime a repetição da súplica de Encólpio na formulação do verso “me devolve o que é meu”. Assim como nos outros poemas que vimos até aqui, o tradutor faz referência apenas há alguns elementos da literatura e mitologia latina, como o deus Baco, as ninfas, a deusa Vênus, as ilhas de Lesbos e Thasos e a região da Lídia, referentes aos primeiros versos. Depois, resume as súplicas do personagem, que quer apenas receber de volta a dádiva do deus Priapo. E, por fim, fecha o poema mencionando os sacrifícios, aqui implícitos na promessa de “ovelhas, carneiros e cabras”. O tradutor inclui também uma nota de rodapé que diz: “Esta ladainha a Priapo é a trans-criação de um poema verboso e monótono, de idêntico teor” (PETRÔNIO, 1985, p.164). Com essa Nota do Tradutor, Leminski explicita, mais uma vez, aquilo que pretende com a tradução dos poemas da obra petroniana, ou seja, colocar em ação a “trans-criação”, de acordo com tudo aquilo que ele acreditava como tal e que apresentamos na primeira parte deste trabalho. Neste poema, então, essa “trans-criação” funciona de forma sucinta, transformando 17 longos versos latinos em 11 breves versos em língua portuguesa, com a suavização das referências históricas e mitológicas e a alusão às orações e ladainhas conhecidas do público em língua portuguesa no Brasil:

Amigo das ninfas e filho de Baco,
me devolve o que é meu.
Filho querido de Vênus,
me devolve o que é meu.
Deus de Lesbos, de Thasos e da Lídia,
me devolve o que é meu.
Não peço riquezas, não quero palácios,
me devolve o que é meu.

Ouve quem te adora, deus erecto.
Ovelhas, carneiros e cabras, prometo,
me devolve o que é meu.
(PETRÔNIO, 1985, p.164).

Como iremos comentar de forma mais detalhada no capítulo quatro, Leminski utiliza as Notas de rodapé ou Notas do Tradutor para realizar um diálogo entre a tradução da obra e os objetivos tradutórios; sendo assim, as Notas em sua tradução não funcionam apenas como exemplificações ou esclarecimento de referências, mas também como Notas estéticas de diálogo entre tradutor e leitor. Assim como vimos no exemplo anterior, em que Leminski se utiliza da nota para reafirmar seu projeto tradutório, em dois outros casos há novamente a utilização das Notas com esse intuito: trata-se dos dois poemas mais longos da obra petroniana: sobre a tomada de Troia e sobre a Guerra Civil, ambos declamados por Eumolpo.

No poema que tem como temática a queda de Troia, Eumolpo está em uma galeria diante de alguns quadros na companhia de Encólpio e daí surge o assunto do poema, no suposto interesse de Encólpio por um quadro que representa a queda de Troia, porém, como apontado por Schmeling (2011, p.369), não se trata de écfrase deste quadro, mas apenas de uma narrativa dos fatos históricos. O poema latino é composto por sessenta e cinco versos em trimetros iâmbicos, que, como apontado por Schmeling (2011, p.369), não é um metro épico, mas próprio dos dramas senequianos. Apesar de suas coincidências com a obra dramática de Sêneca, Courtney (2001, p.141) destaca ao menos uma discrepância: Petrônio constrói o personagem Eumolpo sem os refinamentos da técnica versificatória de Sêneca e o apresenta como incapaz de reproduzir essas técnicas de forma considerável. Schmeling (2011, p.370) aponta vários estudos¹⁴⁷ sobre o poema, os quais concluem que Petrônio quis criar um modelo de composição que não fosse cuidadosa e séria, como se quisesse demonstrar como é fatalmente fácil escrever tragédias como Sêneca, sendo que não parece ter planejado algo muito ruim para não parecer tão absurdo, mas também não desenvolveu muita inventividade em sua construção.

Como temos visto, faz parte dos objetivos tradutórios de Leminski evitar muitas referências históricas, aliviando o peso de informações referentes ao mundo romano, desconhecidas do público-alvo que pretendia alcançar. Sendo assim, Leminski escolhe não traduzir esse poema inteiro, por ser um poema muito longo e com muitas referências históricas, optando por apresentar apenas a tradução dos primeiros quatorze versos, ainda que de forma abreviada, e indicando sua escolha em Nota: “No original, este poema, muito longo,

¹⁴⁷ Walsh, 1970, p.47; Connors 1998, p.93; Courtney, 2001, p.142.

é uma síntese empolada e tediosa da guerra de Tróia, conforme a Ilíada e a Odisséia, que os antigos sabiam de cor. Damos apenas os primeiros versos” (PETRÔNIO, 1985, p.115). Dessa forma, Leminski indica a estrutura do poema latino, composto por longos sessenta e cinco versos, com linguagem que o tradutor considera pedante, no estilo trágico, narrativo, com referências históricas sobre a guerra de Troia. Na comparação entre os primeiros versos latinos e a tradução leminskiana fica evidente, mais uma vez, a suavização de referências e a concisão da linguagem na tradução. Para efeito comparativo, reproduzimos a tradução mais literal de Bianchet:

*Jam decima maestos, inter ancipites metus,
Phrygas obsidebat messis, et vatis fides
Calchantis atro dubia pendebat metu:
Cum, Delio profante, caesi vertex
Idae trahuntur, scissaque in molem cadunt
Robora, minacem quae figurarent equum.
Aperitur ingens claustrum, et obducti specus,
Qui castra caperent. Huc decenni proelio
Irata virtus abditur, stipant graves
Recessus Danaï, et in suo voto latent.
O patria! pulsas mille credidimus rates,
Solumque bello liberum: hoc titulus fero
Incisus, hoc ad fata compositus Sinon
Firmabat, et mendacium in damnum potens.
(Sat., LXXXIX. 1-14).*

Na tradução de Bianchet:

Já a décima colheita sitiava os tristes Frígios
em meio a temores ambíguos e a autoridade abalada
do adivinho Calcante hesitava em pérfido temor,
quando, sob o comando de Apolo, são arrastados
os cumes do Ida e sucumbem em grande volume
os carvalhos derrubados, para darem forma ao cavalo ameaçador.
É aberta uma enorme cavidade com orifícios ocultos,
para esconder os soldados. A essa altura, irritada por uma guerra de dez anos
a força se debilita, os perniciosos [gregos apressam
seu movimento de retirada e se escondem naquela oferenda.]
Oh, pátria! Acreditamos que os milhares de navios tinham partido
e que nosso solo estaria livre da guerra: era essa a inscrição entalhada
naquele animal, isso o simulado Sínon assegurava ser determinação dos
[deuses,
Era essa a poderosa mentira para nossa perdição.
(PETRÔNIO, 2004, p.155).

Na versão de Leminski:

Dez anos depois, a bravura troiana
Ainda zombava dos ímpetos helênicos.
De nada valiam os augúrios dos profetas.
Foi quando abateram uma floresta,

Madeira para o fatídico cavalo,
dentro dele, mil guerreiros armados.
Afastam-se as naves, o mais hábil dos ardis.
Ó Tróia, ó Tróia, terás o mais triste dos
fins...
(PETRÔNIO, 1985, p.115).

Vemos, portanto, que Leminski transfere quatorze longos versos latinos em oito versos em língua portuguesa, de forma concisa e com um vocabulário facilitado, que traz referências comuns a leitores de língua portuguesa que conhecem minimamente a história da queda de Troia, apresentada na obra de Homero. Leminski utiliza-se de perífrases como “bravura troiana”, indicando a cidade-estado de Troia e “ímpetos helênicos” referindo-se ao povo grego. Refere-se aos “augúrios dos profetas” ao invés de especificar os adivinhos Calcante e Sínon, como está no texto latino. Ele nomeia também de “fatídico cavalo” o “Cavalo de Troia”, conhecido assim pelo imaginário popular. E, finalmente, denomina a pátria cantada no poema latino diretamente pelo seu nome, Troia, indicando que essa pátria sucumbiria ao final. Nesse sentido, Leminski sintetiza, como ele mesmo indicou em Nota, toda a história que seria narrada nos sessenta e cinco versos do poema declamado por Eumolpo e faz com que o seu sentido mais amplo venha ao conhecimento de seus leitores.

Esse mesmo artifício é utilizado por Leminski no poema do capítulo CXIX, em que Eumolpo apresenta sua composição sobre a Guerra Civil e diz ser esse um exemplo de inspiração poética. Esse é o poema mais longo da obra petroniana, com duzentos e noventa e cinco versos em hexâmetros datílicos. Schmeling (2011, p.453) apresenta a opinião de Connors (1998, p.102), que, segundo ele, reflete a opinião de muitos estudiosos, quanto à qualidade deste poema petroniano, ou seja, que este oferece “transformações obscuras e excessivamente estudadas da tradição”. A relação desse poema com a obra de Lucano, *Bellum Civile*, é muito comentada e há divergências nas datas de origem de cada um, não sabendo ao certo qual foi produzido primeiro, porém o interessante é que os dois poemas dialogam entre si.

Novamente, na tradução, como projeto tradutório seguido por Leminski, o poeta resolve não traduzir todo o poema, o qual apresenta como “longo e enfadonho” e traduz apenas os primeiros versos, indicando sua escolha em Nota: “Este longo e enfadonho poema do ridículo poeta foi abreviado, para alívio de Encolpo, Giton e de todos nós” (PETRÔNIO, 1985, p.151).

*Orbem jam totum victor Romanus habebat
Qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque.
Nec satiatus erat. Gravidis freta pulsa carinis
Jam peragebantur: si quis sinus abditus ultra,*

*Si qua foret tellus, quae fulvum mitteret aurum,
Hostis erat, fatisque in tristia bella paratis
Quaerebantur opes. Non vulgo nota placebant
Gaudia; non usu plebeio trita voluptas.
Aes Ephyreiacum laudabat miles; in Inda
Quaesitus tellure nitor certaverat ostro.
Hinc Numidae attulerant, illinc nova vellera Seres;
Atque Arabum populus sua despoliaverat arva.
(Sat., CXIX. 1-12).*

Na tradução de Bianchet:

O romano vencedor já tinha o mundo inteiro em suas mãos,
tanto o mar, quanto as terras, tanto o sol, quanto a lua no céu;
mas ele não estava satisfeito. Os mares, derrotados por seus pesados navios,
já estavam explorados; se ainda houvesse alguma baía secreta,
se houvesse algum domínio que ocultasse seu amarelado ouro,
havia um inimigo e, com os destinos preparados para tristes guerras,
buscavam-se as riquezas. As alegrias conhecidas pelo povo
não interessavam, nem o prazer comum em seu dia-a-dia.
O soldado elogiava o bronze de Éfira [sobre a onda];
o brilho obtido da terra fazia frente à púrpura;
de um lado, os Númidas se revoltam, de outro, chineses entregam as novas
sedas]
e a nação árabe espoliara seus próprios campos.
(PETRÔNIO, 2004, p.221-223).

Na versão de Leminski:

GUERRA CIVIL: UMA EPOPÉIA

Já por todo o orbe as armas de Roma
por toda a parte se viam vitoriosas,
mas nem assim o céu e o mar se saciavam,
pedindo naves, pedindo exércitos, pedindo mais.
Nunca se sacia a fome de ouro,
e a cobiça dos despojos é o estímulo
dos guerreiros...
(PETRÔNIO, 1985, p.151).

Percebe-se, novamente, na comparação entre o texto latino, a tradução mais literal de Bianchet e a tradução de Leminski, que nesta última o tradutor reitera a linguagem concisa, sem traduzir as longas narrações e discrições presentes no poema original latino. Neste poema ainda que apareça a utilização de uma linguagem mais rebuscada, como os termos formais “orbe” e “nave”, ele ainda se configura como de fácil entendimento ao leitor médio de língua portuguesa. E, novamente, apesar da concisão, que extingue da tradução os termos e referências específicos da cultura antiga, o seu sentido amplo é mantido, repassando ao leitor a essência do poema.

Além dos poemas de autoria do narrador personagem Encólpio, do poeta Eumolpo e de Trimalquião, os quais detalhamos até aqui, há também dois poemas recitados por personagens secundárias mulheres, um por Trifena e outro por Enothea.

Como destacado por Schmeling (2011, p.421), este poema no capítulo CVIII provavelmente foi escrito por Encólpio, mas organizado de modo que parecesse ser declamado por Trifena, pois segue imediatamente após uma descrição de suas ações. Ele é composto por oito versos hexâmetros datílicos e faz alusão de forma zombeteira ao modelo épico e trágico. No contexto da narrativa, Trifena lança essas palavras como um meio de conter a briga que acontecia a bordo do navio de Licas, e seguindo o costume apanhou um ramo de oliveira da deusa protetora do navio e recitou:

*Quis furor, exclamat, pacem convertit in arma?
Quid nostrae meruere manus? Non Troius hostis¹⁴⁸
Hac in classe vehit decepti pignus Atridae;
Nec Medea furens fraterno sanguine pugnat:
Sed contemptus amor vires habet. Ei! mihi fata
Hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
Cui non est mors una satis? Ne vincite pontum,
Gurgitibusque feris alios imponite fluctus.
(Sat., CVIII.14).*

Na tradução de Bianchet:

Que fúria transformou a paz em guerra?
Por que nossas mãos se alistaram no exército? Nenhum herói troiano
Está transportando nesta armada a garantia do enganado Atrida,
Nenhuma Medéia desvairada está lutando contra o sangue fraterno,
Mas um amor desprezado incita-nos a usar a força. Pobre de mim!
Quem, em meio a estas ondas, evoca os destinos com as armas [arreatadas]?
A quem não é suficiente uma única morte? Não superai o mar,
Não lançai outras ondas neste bravio turbilhão de água.
(PETRÔNIO, 2004, p.195-197).

Vertido por Leminski:

Que loucura é esta
que em guerra transforma a nossa festa?
Acaso alguma adúltera Helena
fugiu para uma remota Tróia?
Quem sabe Medéia abandonada,
sobre os filhos do amante exerce vingança?
Apenas o ciúme esta rixa atiga.
Cesse todo o conflito e esse furor insano.
Aceitem minha morte como um beijo.
Quem sabe entre as ondas deste oceano,
acharei mais piedade que entre vós!
(PETRÔNIO, 1985, p.136-137)

¹⁴⁸ Na edição da Belles Lettres grafado como *heros*.

Leminski, assim como fez em todos os poemas até aqui, traduz reduzindo os longos versos romanos em versos mais curtos em língua portuguesa, nesse caso aumentando os oito versos latinos em onze versos curtos. Mais uma vez, preferindo uma linguagem simplificada, mantém uma das referências mitológicas, a figura de Medeia. Ele prefere transferir outra referência, que no poema latino indica o personagem Atreu, rei de Micenas, pai de Agamêmnon e Menelau (*Atridae*), dando lugar a Helena, esposa de Menelau, suposta causa da guerra de Troia. Podemos constatar, de acordo com que as escolhas mitológicas de Leminski são analisadas, que o tradutor na maioria das vezes prefere indicar figuras mitológicas e personagens literários mais conhecidos do público geral e não aqueles mais específicos, os quais precisariam de maiores explicações ou seriam reconhecidas apenas por estudiosos ou leitores mais atentos ou conhecedores da literatura greco-romana.

Esse modelo tradutório está novamente presente no poema declamado por Enothea, no capítulo CXXXIV. Aqui, a sacerdotisa de Priapo reivindica seus poderes para realizar a cura da impotência de Encólpio. Como aponta Schmeling (2011, p.520), neste poema Petronio parodia um modelo comum na literatura greco-romana, em que feiticeiras são afirmadas e seus poderes mágicos são revelados (um desses modelos está presente nos *Amores* 1.8, de Ovídio, em que Dipsas solicita poderes mágicos, assim como Enothea). No contexto petroniano, a feiticeira consegue descrever tão bem seus poderes que impressiona Encólpio e o convence a se submeter a seu tratamento:

*Quidquid in orbe vides, paret mihi. Florida tellus,
Cum volo, spissatis arescit languida sucis;
Cum volo, fundit opes scopulique atque horrida saxa
Niliacas jaculantur aquas: mihi pontus inertes
Submittit fluctus, Zephyrique tacentia ponunt
Ante meos sua flabra pedes. Mihi flumina parent,
Hyrcanaeque tigres, et jussi stare dracones.
Quid leviora loquor? Lunae descendit imago,
Carminibus deducta meis: trepidusque furens
Flectere Phoebus equos revoluta cogitur orbe,
Tantum dicta valente! Taurorum flamma quiescit,
Virgineis exstincta sacris; Phoebeia Circe
Carminibus magicis socios mutavit Ulixis:
Proteus esse solet, quidquid libet. His ego callens
Artibus, Idaeos frutices in gurgite sistam,
Et rursus fluvios in summo vertice ponam.
(Sat., CXXXIV.12).*

Como sempre, apresenta-se primeiro a tradução de Bianchet e depois a de Leminski:

Tudo que se vê no mundo está submetido a minhas ordens. A terra florida,]
quando quero, sugada sua seiva torna-se seca e sem energia;

quando quero, ela desperdiça suas riquezas e rochedos e ásperos penedos]
se atiram nas águas do Nilo. A mim, o mar submete
suas tímidas ondas e os ventos colocam seu silencioso
sopro diante de meus pés. A minhas ordens estão submetidos os rios
e foi sob meu comando que os tigres da Hircânia e os dragões se
imobilizaram.]

Por que estou falando de coisas tão sem importância? A imagem da lua
desce,]

atraída pelo som de voz, e o apressado sol,
fazendo a meia-volta, é obrigado a volver seus desvairados cavalos.

[Minhas palavras valem muito. A impetuosidade dos touros se abrande;
aplacada por sacrifícios de virgens, Circe, filha de Febo,
modificou os companheiros de Ulisses com suas fórmulas mágicas;
Proteu costuma ser o que deseja. Eu, bastante conhecedora dessas
habilidades,]

posso colocar as ramagens do monte Ida sob um turbilhão de água
e, inversamente, instalar rios no cume de uma montanha.

(PETRÔNIO, 2004, p.265).

Tudo que existe, me obedece.
A uma ordem minha, a terra fértil
Em areia e pedra se transforma.
Quando eu quero, o mar se acalma,
Quando eu quero a rocha verte água,
E os ventos vêm dormir a meus pés.
Quando eu quero, amanso as feras,
E a Lua desce do céu,
Ao ouvir meus cantos mágicos.
Transformo Proteu em mil monstros novos.
A uma vontade minha, o mar vira floresta
E as ondas de Netuno cobrem os campos.
(PETRÔNIO, 1985, p.165).

Novamente, Leminski cumpre com o que prometeu na introdução à tradução, reduzindo as referências mitológicas e literárias da cultura greco-romana e sintetizando as longas narrações e descrições presentes nos poemas. Neste poema, na voz de Enothea, o tradutor reduz os dezesseis longos versos em 11 versos curtos, num processo de redução que já aplicava a outros poemas. O poeta enfatiza apenas três referências mitológicas, entre as tantas presentes no texto latino:

1. a figura da Lua (*lunae*) grafada em letra maiúscula na tradução, como representação do satélite configurado na deusa romana, considerada uma divindade secundária, mas muito presente no imaginário do brasileiro no campo astrológico;

2. o personagem Proteu, citado no décimo quarto verso latino, o qual é apresentado na *Odisseia* como “deus do mar a quem fora confiada a tarefa de apascentar as focas e os outros animais marinhos pertencentes a Posídon” (GRIMAL, 1966, p.398);

3. a figura de Netuno, deus romano identificado com Posídon. Um deus pouco conhecido na antiguidade, mas que era relacionado à água, famoso no imaginário popular de língua portuguesa como um deus marinho, por isso a referência da transformação das florestas em águas relacionada a ele.

Com essas análises e descrições das escolhas tradutórias de Paulo Leminski em relação ao próprio texto latino e também em comparação com traduções acadêmicas, demonstramos a regularidade que o tradutor manteve ao verter os poemas presente na obra latina. Em sua maioria, Leminski seguiu seu próprio modelo criativo, “trans-criando” os versos latinos de forma concisa, suavizando suas longas referências mitológicas e históricas. Não passou despercebido pelo tradutor o jogo entre prosa e poesia presente no romance petroniano, marcado pela voz romancista em prosa e a transferência de vozes, distribuída entre os diversos personagens, na poesia. Nesse sentido, Leminski foi fiel tanto ao seu projeto tradutório quanto ao texto latino, que funcionou como inspiração a seu intento de perseguir a criação de uma nova obra e de alcançar com ela um amplo público.

4. Análise dialógica: as notas do tradutor

Partindo dos conceitos da linha de análise do discurso de Michel Pêcheux¹⁴⁹, consideramos que o texto traduzido, assim como o original que serviu a ele como matriz, são dois textos que estão abertos ao interdiscurso e às possibilidades de dizer, e que produzem diversos sentidos para um mesmo texto. Destacaremos, nesse caso, a definição de “função tradutor”, discutida por Solange Mittmann (2000), que evidencia a forma como o tradutor busca criar uma “ilusão” de que quem fala no texto da tradução é o autor do original, pretendendo mostrar, assim, uma “identificação total com o original”. Evidenciaremos em nossa análise a presença da “função tradutor” na construção das Notas de Tradutores¹⁵⁰, as quais Solange Mittmann considera “não como um discurso paralelo, mas como um discurso extensivo ao discurso do texto da tradução” (MITTMANN, 2000, p.2). Para a autora, há um distanciamento entre as duas vozes nas N.T., que criam a “ilusão” de que quem fala no texto “tradução” é o autor e de que quem fala no texto “N.T.” é o tradutor.

No decorrer da discussão, pretendemos destacar que, nas N.T. criadas por Paulo Leminski em sua tradução do texto petroniano, ao invés de se esforçar para criar uma ilusão de transparência do texto de partida, ele faz o contrário, buscando retomar a opacidade natural desse texto na versão do texto de chegada em língua portuguesa, nesse sentido, ele propõe a recriação do “já opaco” do texto original. Veremos que esse caminho trilhado por Leminski configura uma opção diferente das intenções demonstradas frequentemente em traduções de cunho estritamente filológico ou acadêmico, que, por sua vez, buscam criar a máxima “ilusão de transparência” tanto no texto de partida como no de chegada, apoiando-se em uma interpretação reconhecida como verdadeira, alicerçada em dicionários ou discursos científicos.

Em sua maioria, as traduções acadêmicas ainda exercem perspectivas tradicionais e pretendem ocultar o processo tradutório, criando a ilusão de que o texto traduzido carrega, sem contaminação, o significado transparente do texto original. Porém, com o acesso às teorias da tradução, à literatura comparada e à análise do discurso, já não podemos conceber a tradução simplesmente como transporte de significados de uma língua para outra. Assim como estabelece Pêcheux (1993, p.82), a tradução se resume na transmissão de um “efeito de sentido” entre os pontos A e B – texto de partida e texto de chegada. Dessa forma, a estudiosa

¹⁴⁹ PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. Trad. de Eni P. Orlandi. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1993. p. 61-161.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura e acontecimento**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

¹⁵⁰ Doravante N.T.

Solange Mittmann (1999, p.223) destaca a noção de discurso partindo dessa perspectiva e contesta toda a “ilusão” de que o texto carrega uma mensagem que fará transparecer as intenções do autor do original. Segundo Mittmann,

não há uma via de mão única do autor para o leitor, com o tradutor servindo de instrumento neutro intermediário, capaz de apagar os obstáculos de comunicação, eliminando as diferenças entre os códigos, mas há produção de sentidos pelo autor, pelo tradutor, pelos leitores, ou ainda entre todos os participantes do processo (MITTMANN, 1999, p.223).

Nesse sentido, não é o texto de partida que serve de base para que se produza um texto traduzido, mas a imagem que o tradutor faz desse texto, do autor desse texto, dos seus leitores, da imagem que faz de si próprio, dos outros discursos que atravessam esse texto e assim por diante, portanto, “o processo tradutório é um processo de produção do discurso da tradução, que se materializará no texto da tradução” (MITTMANN, 1999, p.225). Seguindo esse pensamento, podemos afirmar que cada tradução de um mesmo texto terá suas especificidades e diferenças, pois será resultado de diferentes condições de produção de discurso e de diferentes relações de sentido. Não podemos nos esquecer de que os textos traduzidos são direcionados a leitores diferentes, em contextos linguísticos e culturais diferentes; assim, nunca devemos ter a ilusão de que ler um texto é resgatar a mensagem precisa de seu autor, ou seja, nutrir a “ilusão de unidade e homogeneidade do texto”. Muitas vezes os tradutores acadêmicos tentam transferir essa “ilusão de unidade e homogeneidade” para o texto traduzido. Como aponta Mittmann (1999, p.228), o sentido dado ao texto pelo tradutor é determinado pelo interdiscurso – na leitura do original e na escrita da tradução; a heterogeneidade do discurso da tradução remete à constituição de todo discurso: “sempre outras vozes o atravessam como um discurso transversal e lhes dão sustentação como um pré-construído”; essa pluralidade aparece na presença de outros discursos, de outras vozes tanto no texto original, como na tradução. Retomando a tradução criativa, que discutimos no primeiro capítulo, nesse mesmo caminho plural a tradução sob essa perspectiva é entendida como “ato crítico”, não indiferente e muito menos neutro, uma forma privilegiada de leitura crítica, como destacou Haroldo de Campos “depois de instabilizar os signos do original e restituí-los ao movimento da linguagem [...], a tradução os recristaliza num novo produto ‘acabado’” (CAMPOS, PAZ, 1994, p.189).

Um bom exemplo desses discursos transversais e das diferentes vozes que o atravessam é o emprego que os tradutores fazem das N.T.. Como apontou Barros (2009, p.200), as N.T. passam a ser um local de visibilidade do tradutor como profissional e ele consegue a partir delas ganhar uma marca própria. Mittmann também destaca que as N.T. funcionam como um

“lugar em que o tradutor apresenta suas dúvidas, dialoga com o leitor e com o autor, apresenta os caminhos que percorreu e mostra sua visão a respeito do processo em que ele mesmo se encontra” (MITTMANN, 2003, p.43). Por vezes, o tradutor também utiliza as N.T. para esclarecer referências e até associar algo do texto-fonte ao mundo moderno, como faz, por exemplo, Odorico Mendes ao comentar sobre os costumes dos sertanejos em nota às *Bucólicas*. Nesse sentido, na produção das notas o tradutor consegue aparecer como produtor de um discurso explicitamente seu e também exerce a liberdade de demonstrar suas opiniões, fazer correções, mostrar seus conhecimentos e interferir de alguma forma no texto. Porém, muitas vezes, essas notas vão sendo utilizadas para criar uma ilusão de transparência na tradução, o que é fruto da visão tradicional de tradução, vista apenas como um processo de transposição de uma língua para outra, em que não se admite o texto traduzido como outro original, fazendo com que a voz do tradutor apenas apareça por meio de notas.

Retomando a noção de “função autor” de Foucault, como aquele que organiza a diversidade de posições-sujeito, criando o efeito de unidade e coerência, Mittmann propõe estendê-la em uma “função tradutor”, considerando-a

como a função que organiza a heterogeneidade de vozes, como a posição sujeito do tradutor, a posição-sujeito do autor (ou a imagem que o tradutor tem dela), além das outras vozes vindas do interdiscurso e que entram no texto da tradução ou nas N.T., seja como pré-construído (o Outro), seja como discurso transversal (o outro), como no caso de discursos de dicionários (MITTMANN, 1999, p.232).

Esta “função tradutor” faz, portanto, com que se crie um “efeito de responsabilidade” por parte do tradutor em reproduzir ou imitar o original, assim, o tradutor fica responsável pela produção ou pelo silenciamento de sentidos. Segundo Mittmann (2003, p.106), a “função-tradutor” parte da tentativa de controlar os sentidos do texto traduzido seguindo a interpretação que o tradutor realizou do original. Nessa perspectiva, essa função também tem o poder de criar a “ilusão” de que o tradutor está apenas reproduzindo a voz do autor do original; para a estudiosa, essa “ilusão” já está arraigada nos leitores antes mesmo de efetuarem a leitura. São, exatamente, esses efeitos de “ilusão” que pretendemos desconstruir no decorrer de nossa análise.

É natural, no processo tradutório, que os tradutores busquem dicionários, enciclopédias e livros especializados, o que faz com que a relação de sentido do tradutor não seja a mesma que a do autor do original. Porém, nas traduções acadêmicas, como destacou Mittmann (2003, p.67), os tradutores recorrem a esses discursos para garantir ao seu leitor que a tradução transfere o verdadeiro sentido expresso pelo autor, e, muitas vezes, o leitor da

tradução acaba por aceitar os sentidos impostos pelos tradutores, diante de um discurso científico, visto como verdadeiro e especializado. Interessa-nos, portanto, refletir sobre o processo de produção desses sentidos instaurados especificamente nas N.T., considerando a subjetividade nelas presente.

As perspectivas diante dos objetivos das N.T. em processos tradutórios são muitas e podem ser divididas em duas vertentes: aquelas que acreditam que as N.T. servem para auxiliar na compreensão do texto de chegada e, por outro lado, as que acreditam que as N.T. funcionam como uma abertura em que o tradutor demonstra de forma decisiva sua participação na criação de um novo texto. Paulo Rónai, por exemplo, é adepto da primeira vertente e registrou que as notas são fundamentais e devem ser utilizadas “quando o texto, insuficientemente claro para os leitores de outra nação, exige explicações” (RÓNAI, 1981, p.100). Para ele, as notas devem ser exclusivamente explicativas e não é permitido ao tradutor discutir ou contradizer o autor do original, sendo que as N.T. são apenas um “facilitador de leitura”. Já outra pesquisadora, Dawn Alexis Duke (1993), acredita na segunda vertente; para ela toda tradução é recriação, portanto, o tradutor tem um papel ativo na interpretação do original e esse papel estará presente também nas formulações das N.T.: “É o mesmo sujeito, operando na tradução e na N. do T. e os dois textos refletirão a leitura realizada por ele.” (DUKE, 1993, p.42). Para a estudiosa, a primeira vertente, mais tradicional, considera as N.T. como um texto marginal, servindo apenas para acrescentar informações, fazendo com que o tradutor tenha apenas “uma função de apresentador de informações, a partir do ‘original’, e não de produtor de sentidos surgidos de sua leitura particular” (DUKE, 1993, p.45). Mittmann (2003, p.120) resume essa questão ao dizer que as N.T. manifestam o resultado de uma interpretação particular do tradutor, que é diferente da realizada pelo autor, e se fazem em condições específicas e se dirigem a um público também diferente.

Portanto, diante da análise comparativa entre duas traduções do *Satyricon* de Petrônio, para o português do Brasil (a realizada por Paulo Leminski em confronto com a realizada por Sandra Braga Bianchet) demonstraremos quais dessas vertentes sobre a construção das N.T. cada tradutor se aproxima e quais as consequências dessa diferenciação na formulação das N.T. em cada texto traduzido.

4.1 As Notas do Tradutor em duas traduções do *Satyricon* de Petrônio

As duas traduções em questão, a de Paulo Leminski e a de Sandra Braga Bianchet, apresentam uma diferenciação essencial no objetivo do projeto tradutório de cada tradutor, a qual consideramos como ponto de partida de nossa análise. Em seu trabalho, Paulo Leminski,

poeta e tradutor, objetivou realizar uma tradução criativa, renovando o texto petroniano, imprimindo no texto traduzido suas próprias características poéticas e pretendendo um público amplo. Por outro lado, Sandra Braga Bianchet, professora universitária, pesquisadora da antiguidade clássica e tradutora, realizou sua tradução como parte de investigação acadêmica sobre o *Satyricon*, de Petrónio, como fonte para o estudo do latim vulgar, incluso na área de estudos linguísticos e filológicos e voltada para um público especializado.

Partindo, então, desses pressupostos, veremos, logo na catalogação geral das N.T. oferecidas pelos dois tradutores, que Leminski produz mais que o dobro de N.T. apresentadas por Bianchet, totalizando 54 notas, nas quais há uma maior diversificação se comparadas às criadas pela tradutora. Diante disso, as N.T. formuladas por Leminski podem ser classificadas em quatro tipos diferentes:

- 1) Notas explicativas, que abrangem conhecimentos sobre a sociedade e a cultura da antiguidade romana e sobre especificidades de língua latina, totalizando 29 notas;
- 2) Notas que destacam neologismos criados por Petrónio, totalizando 8 notas;
- 3) Notas que comentam características do texto de Petrónio, tanto de formulações narrativas como de sentido, totalizando 11 notas;
- 4) Notas que comentam o próprio processo tradutório, totalizando 6 notas.

Diferentemente de Leminski, Bianchet apresenta um número reduzido de N.T., 17 no total, todas elas de caráter estritamente explicativo, subdividindo-se em quatro tipos:

- 1) Referências às palavras gregas presentes no texto latino, totalizando 4 notas;
- 2) Destaque para neologismos criados por Petrónio, totalizando 3 notas;
- 3) Explicação de termos e expressões que abrangem conhecimentos sobre cultura e sociedade romana, totalizando 8 notas;
- 4) Referências às obras de outros autores citados por Petrónio, totalizando 2 notas.

Assim sendo, das notas formuladas pelos dois tradutores, apenas cinco delas coincidem, e veremos como cada tradutor, apesar de destacarem nesses momentos os mesmos tópicos, o fazem de forma diferenciada. Primeiramente, focalizando as notas referentes aos neologismos criados por Petrónio, veremos que dos quatro termos citados por Bianchet e dos nove termos, por Leminski, apenas um deles é coincidente. A nota coincidente entre as duas traduções refere-se ao neologismo latino *fulclopedia*, que aparece no capítulo LXXV, em uma

das falas de Trimalquião. Veremos que a forma explicativa para o termo latino é formulada de forma diferente em cada caso. Retomemos, então, o texto latino¹⁵¹:

[...] *sed Fortunata vetat. Ita tibi videtur, **fulcipedia**? Suadeo bonum tuum concoquas, milva, et me non facias ringentem, amasiuncula; aliquando experieris cerebrum meum* (Sat., LXXV.5-6, grifos nossos).

Nesse trecho, Trimalquião está em meio a um de seus discursos, durante o banquete, e utiliza o termo em destaque para adjetivar sua esposa, Fortunata, enquanto dirige sua fala a ela. Veremos, assim, como cada tradutor transpôs essa passagem e a forma como utilizou a nota para explicá-lo, fazendo referência ao neologismo.

Bianchet traduz o trecho da seguinte forma:

[...] Mas Fortunata se opõe. Assim parece bom para você, sua **escora-pés**? É melhor você aproveitar a boa-vida, sua fêmea de abutre, e não me fazer mostrar os dentes de raiva, minha queridinha, senão você experimentará minha cólera (PETRÔNIO, 2004, p.131, grifos nossos).

Percebemos que a tradutora escolhe transpor o termo latino como “escora-pés” em português do Brasil e então indica uma nota que diz: “escora-pés: neologismo formado pelo verbo *fulcio* (escorar, sustentar) + *pes, pedis* (os pés)” (PETRÔNIO, 2004, p.287). Dessa forma, Bianchet indica o neologismo apontando a origem de sua formação, apoiada provavelmente em dicionários. Como pudemos apurar, o dicionário FARIA (1994, p.233) indica o termo como “apoio dos pés (Petr. 75,6)”, o OLD (1968, p.743) indica a formação do termo “[*fulcio+pes+-ivis*]” oferecendo o seguinte significado: “a term of abuse, applied app. to a person standing on her dignity”. Já no comentário de Schmeling (2011, p.316), o estudioso oferece a tradução do termo como “my high stepping (high-heeled)” e comenta que Trimalquião faz nessa passagem uma referência ao passado de Fortunata como dançarina. Embasados por essas definições, vemos que o termo pode ser entendido de forma ampla e com diversos significados. Maurice Rat (1934, p.491) também destaca o termo em sua tradução para o francês e diz ser um “insulto obscuro”, apresentando sua formação filológica “(Le mot *fulcipedia* vient de *fulcio*, <étayer, caler> et de *pes*, <pied>)”; o tradutor sugere que Trimalquião talvez esteja dizendo que Fortunata está cambaleante. Vemos que Bianchet escolhe traduzir de forma literal, utilizando simplesmente a junção do verbo “escorar” com o substantivo “pés”, aos quais faz referência em nota, sem realizar uma interpretação do contexto do termo latino.

¹⁵¹ Os textos latinos aqui citados são referentes a versão editada por Maurice Rat (1934, Garnier), a qual acreditamos ser a versão mais aproximada da utilizada pelo tradutor Paulo Leminski. Indicaremos eventuais divergências, caso haja, com a versão de A. Ernout (1950, Belles Lettres), utilizada por Sandra Bianchet.

De outro modo, Leminski interpreta o contexto em que o termo está inserido, utilizando um vocábulo que não remete especificamente ao significado filológico da palavra latina e explica em nota, da seguinte forma:

Mas Monetária¹⁵² me reprime. Aqui pra você, **decrépita!** Rói o osso que eu atiro, sua gralha, e não me provoque demais, minha amásia, ou eu vou perder a cabeça com você!.

*N.T: (48) *Fulclopedia*, literalmente, “que não se aguenta em seus pés”, composto exclusivo de Petrônio (PETRÔNIO, 1985, p.100-101, grifos nossos).

Leminski interpreta o termo como uma espécie de xingamento, já que no contexto Trimalquião está de certa forma desclassificando sua companheira, e utiliza o adjetivo “decrépito”, que segundo Caldas Aulete pode ter as seguintes definições: “Que está muito idoso, fisicamente envelhecido e depauperado (pessoa decrépita); Diz-se de animal muito velho e fraco; Diz-se daquilo que foi gasto pelo uso ou exposição”. O tradutor, portanto, entende que “algo que não se aguenta nos pés” seria algo velho ou muito utilizado. Diferentemente de Bianchet, Leminski não traz a explicação filológica da formação do termo latino, pautando-se apenas em apresentar o termo e oferecendo sua tradução, como ele mesmo aponta, “literal”. Essa referência à tradução literal na N.T. de Leminski é uma forma de indicar que no texto “tradução” há uma interpretação, uma criação, e os termos não aparecem da mesma forma que no dicionário. Leminski indica, ainda, que o termo é um “composto exclusivo de Petrônio”, sua maneira de dizer que se trata de um neologismo.

Os outros dois neologismos indicados por Bianchet não são destacados por Leminski, e referem-se aos termos *caldicerebrius* e *mascarpionem*. Nos dois casos, assim como no que destacamos anteriormente, a tradutora segue o mesmo estilo ao apresentar o neologismo, indicando sua formação filológica, amparada em dicionários. No caso do termo *caldicerebrius*, ela diz em nota: “neologismo de Petrônio, formado a partir de *caldus*, *calidus* (quente) + *cerebrum* + *ius*. Ver Cap. LVIII, 4” (PETRÔNIO, 2004, p.287). Esse termo aparece duas vezes no *Satyricon*, no capítulo XLV, 5, em que a tradutora formula a nota, e no capítulo LVIII, 4, que fica indicado como referência na própria nota. No primeiro caso, o termo funciona como adjetivo a um gladiador, chamado Tito, e faz parte do discurso de um dos convidados de Trimalquião, como apresenta o texto latino:

*Et Titus noster magnum animum habet, et es calidi cerebri*¹⁵³: aut hoc, aut illud erit, quid utique” (Sat. XLV.5, grifos nossos).

¹⁵² Leminski traduz alguns nomes de personagens diferente da forma tradicional, no caso da companheira de Trimalquião, que atende pelo nome latino de *Fortunata*, Leminski traduz como “Monetária”.

¹⁵³ Maurice Rat transpõe para o francês como “*le cerveau en ébullition*” e indica em nota que se trata de uma expressão utilizada desde Sêneca.

Percebe-se que na edição do texto latino publicado pela Garnier, que é menos criteriosa filologicamente, não aparece a construção do *hapax* em questão, mas em seu lugar os termos latinos que o formam separadamente. Muito provavelmente seja essa a razão porque Leminski não tenha indicado esse neologismo em nota e, portanto, ofereça a tradução da passagem simplesmente como vem indicado no texto latino pelo qual se pautou ou, até mesmo, influenciado pela tradução e nota do tradutor francês, da seguinte forma:

Titus, meu senhor, tem a alma grande, uma **cabeça esquentada**, para ele, ou é isso, ou aquilo (PETRÔNIO, 1985, p.63, grifos nossos).

Já na versão da Belles Lettres, na qual Bianchet baseou-se, há a presença do *hapax*:

*Et Titus noster magnum animum habet, et es **caldicerebrius**. Aut hoc aut illud, erit quid utique* (Sat. XLV.5, grifos nossos).

Verificamos que o OLD (1968, p.257) revela a formação filológica do termo “[*CALIDVS + CEREBRVM + IVS*]” e aponta seu significado “hot-headed”, referenciando o termo no texto de Petrónio “Petr. 45,5; 58,4”; o FARIA (1994, p.89) indica apenas sua significação “cabeça quente (Petr. 45)”; no comentário de Schmeling (2011, p.183), o estudioso indica um significado “hot headed, or hot-tempered” e diz se tratar de um *hapax*.

Como verificamos, Bianchet escolhe traduzir, novamente, de forma literal, indicando os termos que formam o neologismo e seguindo a significação dada pelos dicionários:

Nosso Tito tem um grande coração, mas é um **cabeça-quente**. Se não for de um jeito, será de outro, de qualquer maneira alguma coisa será (PETRÔNIO, 2004, p.73, grifos nossos).

Mais adiante, na outra aparição do mesmo termo, no capítulo LVIII, este está presente, mais uma vez, na fala de um companheiro de Trimalquião:

*Vix me teneo; et¹⁵⁴ sum natura **caldicerebrius**¹⁵⁵: cum coepi, matrem meam dupondii¹⁵⁶ non facio* (Sat, LVIII.4, grifos nossos).

Neste caso, o neologismo latino é grafado na edição da Garnier, mas, mesmo assim, como no texto de Maurice Rat, Leminski não oferece uma nota para indicá-lo:

Estou me controlando, tenho a **cabeça quente** por natureza. Quando invoco com alguma coisa, sai da minha frente, minha mãe! (PETRÔNIO, 1985, p.79, grifos nossos).

E, enfim, Bianchet traduz do mesmo modo anterior, como na primeira aparição do termo:

¹⁵⁴ Na edição da Belles Lettres grafado como *nec*.

¹⁵⁵ Maurice Rat traduz o termo da seguinte forma: “*la tête chaude*”, e não formula nota.

¹⁵⁶ Na edição da Belles Lettres grafado como *dupondii*.

Eu estou custando a me segurar, e olha que eu não sou um **cabeça-quente** por natureza, mas quando começo, reduzo até minha própria mãe a dois centavos (PETRÔNIO, 2004, p.97, grifos nossos).

No último neologismo indicado por Bianchet, *mascarpionem*, a tradutora segue o mesmo modelo, indicando em nota a formulação filológica do termo: “neologismo formado por *mas*, *maris* (macho, viril) + verbo *carpo*, *-ere* (arrancar, cortar, separar)” (PETRÔNIO, 2004, p.288). O termo aparece no capítulo CXXXIV, em que Encólpio, triste pela sua situação de impotente, vai até o santuário de Priapo e encontra a velha Proselenos, que tenta ajudá-lo. No trecho, Encólpio narra o acontecido:

*Ingemui ego, utique propter **mascarpionem**, lacrimisque ubertim manantibus, obscuratum dextra caput super pulvinar inclinavi* (*Sat*, CXXXIV.5, grifos nossos).

O dicionário FARIA (1994, p.332) vincula o *hapax* com outro termo latino e o indica: “v. *masturbator* (Petr. 134)”; já o OLD (1968, p.1081) não oferece um significado e diz se tratar de uma palavra de significação incerta, que é utilizada em passagem que descreve flagelação, indicando o capítulo do *Satyricon*; Schmeling (2011, p.519) apresenta o significado: “flagellation”, e indica o comentário de Adams (1982, p.211): “*Mascapio* (Petron. 134.5), which is probably an abstrat verbal noun, was no doubt formed on the analogy of *masturbator* / *-atio*”.

Dessa vez, Bianchet escolhe transpor o termo a partir de uma expressão que explique o ato a que ele se refere, da seguinte forma:

Eu gemi com toda força, porque a velha ficou **repuxando meu pênis** e, com as lágrimas manando em abundância, inclinei minha cabeça tampada pela mão direita sobre uma almofada (PETRÔNIO, 2004, p.263, grifos nossos).

A tradutora transfere o significado do verbo *carpo* para o verbo “repuxar” em português e do substantivo latino *mas* para o substantivo “pênis”, indicando o membro viril do homem. De certa forma, com sua escolha tradutória, Bianchet também aponta o ato de flagelação da cena, o qual os dicionários e comentaristas enfatizam na explicação do termo latino utilizado por Petronio. Por outro lado, Leminski não indica nota para o termo e opta por utilizar uma palavra que remete diretamente ao ato, relacionando o *hapax* justamente com o termo latino *masturbator*, como os dicionários e comentaristas também o fazem:

Lancei um gemido, quando ela quis me **masturbar**, e comecei a derramar lágrimas abundantes, com a cabeça enfiada na almofada (PETRÔNIO, 1985, p.164-165, grifos nossos).

No que se refere aos neologismos criados por Petronio, Leminski assinala mais oito ocorrências na obra, por meio de notas. O interesse de Leminski pelos neologismos indica as

relevâncias que ele leva em consideração para o trabalho tradutório da obra petroniana; como discutimos anteriormente, esse é um traço inovador da obra latina que interessa ao paideuma leminskiano. Nessas notas Leminski sempre reproduz a palavra latina, na forma em que aparece no texto latino consultado, mas se diferencia em sua forma de explicação dos termos.

O primeiro neologismo destacado pelo tradutor é *vesticontubernium*, que aparece no capítulo XI, em uma fala de Ascilto, quando este encontra Encólpio e Gitão aos beijos na estalagem:

Quid agebas, inquit, frater sanctissime? Quid? vesticontubernium facis?
(*Sat.*, XI.3, grifos nossos).

O dicionário FARIA (1994, p.579) indica a significação do termo, referenciando o *Satyricon*: “Companhia de cama (Petr. 11)”¹⁵⁷; Schmeling (2011, p.35) afirma ser um *hapax* e sugere um significado: “companionship under the covers” e diz que a imagem de amantes se acariciando sob vestes ou mantos não é incomum na poesia amorosa; o SARAIVA (2006, p.1270) indica a formação filológica do termo “(de *vestis* e *contubernium*)” e sugere o significado “Companhia de cama, intimidade dos que dormem junctos ou na mesma cama”.

Leminski oferece a seguinte tradução do trecho:

- Então é isso, seu grande hipócrita? O que é que está fazendo aí? Um **coberticonsórcio**?
(PETRÔNIO, 1985, p.19, grifos nossos).

E formula a seguinte N.T.: “‘Quid? Vesticontubernium facis?’ *Vesticontubernium* é um composto bufo, cunhado por Petrônio” (PETRÔNIO, 1985, p.19).

Como podemos verificar, Leminski opta por criar também um neologismo em português em sua tradução, registrando a união entre os substantivos “coberta” e “consórcio”, que se referem de certa forma aos mesmos substantivos que compõem o *hapax* latino (*vestis*¹⁵⁷ e *contubernium*¹⁵⁸). Dessa forma, o tradutor transpõe o sentido latino de uma “união íntima na cama” e também a forma do texto latino, criando um termo em português a partir do mesmo raciocínio inventivo que Petrônio utilizou em latim. Para explicar ao leitor seu neologismo, utiliza a nota, indicando o termo latino, apontando ter sido “cunhado por Petrônio”, ou seja, ser um neologismo, e ainda adjetivando o composto latino como “bufo”, mencionando o teor cômico da cena em que este está inserido.

Leminski também destaca, nesse mesmo capítulo, o termo latino *secutuleia*, presente na narração de Encólpio, no capítulo XI, sobre seu caso amoroso com Trifena:

¹⁵⁷ Ver SARAIVA (2006, p.1270) “cobertura de cama, de móveis”.

¹⁵⁸ Ver SARAIVA (2006, p.303) “comércio, trato, sociedade, intimidade, ligação de amizade”.

*Ardens ergo **secutuleia** meum cum utroque conjugē commercium detexit*
(*Sat.*, XI, grifos nossos).

É interessante notar que este trecho não está presente na edição da Belles Lettres, que apresenta o texto com lacunas, e trata-se, portanto, de um longo trecho espúrio presente na edição da Garnier, indicado por meio de colchetes. Esse fato comprova nossa hipótese de que Leminski consultou a edição sem lacunas e traduziu os trechos, que muito provavelmente, como indicam os estudos dos manuscritos, foram falsificados e não são da autoria de Petrónio. Outro fato significativo é que o termo em questão aparece em outro capítulo da obra, este presente no texto original e incluído na versão da Belles Lettres, no capítulo LXXXI.5. Porém, nesse capítulo Leminski não indica o *hapax* em nota na tradução, comentando-o apenas no capítulo XI, referente ao trecho espúrio. De qualquer forma, Leminski traduz o termo partindo de seu significado aproximado, levando em consideração as significações indicadas em dicionários e comentários, referentes ao capítulo LXXXI.

Averiguamos que o dicionário FARIA (1994, p.496) indica o significado do termo como “Que corre atrás, corredor (Petr. 81)”; no OLD (1968, p.1723) aparece a referência ao capítulo 81 e se sugere a acepção “That persistently follows; a nymphomaniac”; Schmeling (2011, p.346) afirma ser um *hapax* e oferece a mesma significação que o OLD. Enfim, Leminski traduz da seguinte forma:

No maior tesão, minha **perseguidora** percebeu que eu estava tendo um caso com o casal (PETRÔNIO, 1985, p.21, grifos nossos).

E formula a nota: “*Secutuleia*, a que segue atrás. Esse adjetivo, que não se encontra em nenhum outro escritor latino, parece ser uma criação de Petrónio” (PETRÔNIO, 1985, p.21).

Mais uma vez o tradutor traz a palavra latina em nota, como está no texto consultado, e assinala se tratar de um neologismo, por não se encontrar em nenhum outro escritor latino. É importante destacar que Leminski coloca uma dúvida ao dizer que “parece ser uma criação de Petrónio”, não oferecendo uma certeza. Esse tipo de comentário não aparece em notas de cunho acadêmico e filológico, como na tradução de Bianchet, pois, nesses casos, os tradutores procuram legitimar seus comentários com aparatos críticos. Este é um fato que revela a diferenciação entre a tentativa de transparência da tradução filológica e o jogo com a opacidade na recriação.

Leminski faz novamente esse tipo de comentário em nota, sobre a incerteza do sentido de certos vocábulos, no capítulo XLV.6, ao destacar o termo latino *mixcix*. Trata-se da sequência do trecho já anteriormente discutido por nós, da fala de um convidado de Trimalquião, sobre o gladiador Tito, presente na expressão “*non est mixcix*” (*Sat.*, XLV.6).

Leminski traduz assim o trecho:

Não é de brincadeira (PETRÔNIO, 1985, p.63).

E elabora a seguinte nota: “‘Non est mixcix’, no original, palavra que só se encontra em Petrônio, a não ser que seja erro dos manuscritos que nos chegaram” (PETRÔNIO, 1985, p.63).

Novamente, com esse comentário, Leminski não oferece ao leitor a plena certeza de que se trata de um *hapax*, trazendo para a discussão, em forma de nota, a questão indefinida dos manuscritos da obra petroniana que chegaram até nós na contemporaneidade. Como podemos apurar no comentário de Schmeling (2011, p.184) sobre o termo latino, trata-se de um *hapax* e, segundo o estudioso, provavelmente ele está relacionado ao verbo *misceo*. Schmeling também oferece dois possíveis significados, amparado pelo OLD: “(word of dubious form and meaning, perhaps) ‘Given to half-measures’” e no comentário de Sullivan: “he’s no wish-washy”.

Na sequência do texto tradutório Leminski indica mais quatro neologismos:

1) O termo *chiramaxio*¹⁵⁹, presente no capítulo XXVIII, 4: “*et chiramaxio*” (*Sat.*, XXVIII.4), que o tradutor transpõe de forma literal: “e um carrinho com rodas” (PETRÔNIO, 1985, p.44). Em seguida, oferece uma nota, sem apresentar uma tradução, apenas indicando o termo latino, sua origem grega e sua exclusividade no texto petroniano: “*Chiramaxio*. Esta palavra, de origem grega, só se encontra em Petrônio” (PETRÔNIO, 1985, p.44);

2) O termo *basioballum*, que na verdade está grafado de forma errônea na tradução leminskiana, mas se trata do termo *bacciballum*¹⁶⁰, e está presente no capítulo LXI.6, na fala de Niceros, um convidado de Trimalquião, que em algum momento resolve contar aos demais presentes a história do lobisomem. O termo funciona para adjetivar de modo afetivo uma personagem da história de Niceros, Melissa de Tarento: “*noveratis Melissam Tarentinam, pulcherrimum bacciballum*” (*Sat.*, LXI.6, grifos nossos). Trata-se de um *hapax*, como apontou Schmeling (2011, p.254), que também comentou a possibilidade de ser um termo criado pela junção de *bacca* (berry) e *ballum* (ball), que para o estudioso significaria algo como “beauty-butt”. Assim, percebe-se que o termo criado por Petrônio é de difícil tradução, podendo ter algumas interpretações diferentes, mas que, no contexto, é entendido pelos comentaristas como uma expressão elogiosa. Leminski escolhe transpor da seguinte forma: “Vocês todos já ouviram falar de Melissa de Tarento, **a coisinha mais fofa que alguém**

¹⁵⁹ “Diminutive of χειράμαξα, a small four-wheeled, hand-draw carriage” (SCHMELING, 2011, p.92); “carrinho de mão” (FARIA, 1994, p.104).

¹⁶⁰ “pedaço de mulher” (FARIA, 1994, p.75); “(applied to a woman) a piece, ‘bit of stuff’” (OLD, 1968, p.223).

jamais beijou” (PETRÔNIO, 1985, p.82-83, grifos nossos). Percebemos que o tradutor utiliza uma forma coloquial, optando por transpor o neologismo com uma frase que trouxe o sentido do texto latino para o contexto da língua coloquial portuguesa do Brasil. Assim, Leminski opta por formular uma nota que contém o termo em latim, que acaba aparecendo com uma grafia equivocada, acompanhado de uma possível tradução literal, e indica o neologismo: “‘...pulcherrimum basioballum’, literalmente, ‘o mais belo bolo de beijos’. *Basioballum* é um composto inventado por Petrônio” (PETRÔNIO, 1985, p.83);

3) O verbo *excatarizasti*, que mais uma vez aparece com a grafia equivocada; trata-se do verbo *excatarissasti*¹⁶¹, grafado com -ss. Trata-se sim de um *hapax*, mas Leminski equivoca-se em sua grafia na formulação da nota. O tradutor oferece a nota: “‘...excatarizasti me...’. O verbo *excatarizare* só aparece em Petrônio” (PETRÔNIO, 1985, p.90). Segundo OLD (1968, p.205), o termo cunhado por Petrônio resulta do verbo *excatarisso*, advindo do grego e tem como significado “to clean out, strip of money”. O verbo está inserido na fala de Habinas dirigida a sua esposa Cintila: “*Quid? inquit Habbinas, excatarissasti me, ut tibi emerem fabam vitream*” (*Sat.*, LXVII.10, grifos nossos). Apesar do equívoco na grafia do termo latino indicado em nota, a tradução de Leminski coincide com o sentido exposto nos dicionários e comentários, ao utilizar, mais uma vez, uma expressão coloquial do português brasileiro: “O que? – disse Habinnas. – Você **me levou à ruína** para eu poder comprar esses feijõezinhos de vidro” (PETRÔNIO, 1985, p.90, grifos nossos);

4) O termo *corcillum*¹⁶², presente na fala de Trimalquião, no capítulo LXXV.8: “*Corcillum est, quod homines facit, cetera quisquilia omnia*” (*Sat.*, LXXV, 8, grifos nossos). Leminski indica o termo latino em nota, enfatizando o neologismo: “*Corcillum*, diminutivo de *cor*, ‘coração’, criação de Petrônio” (PETRÔNIO, 1985, p.101) e traduz utilizando o próprio diminutivo de coração: “É o **coraçãozinho** que faz o homem, o resto é quinquilharia” (PETRÔNIO, 1985, p.101, grifos nossos).

Terminadas as referências aos neologismos criados por Petrônio, vejamos outra característica relevante da narrativa petroniana que os tradutores escolhem destacar em notas: a ocorrência de palavras gregas em meio ao texto latino. Como informamos anteriormente, quatro das notas formuladas por Bianchet são referências às palavras gregas, assim como cinco das notas elaboradas por Leminski. Uma dessas notas são coincidentes, no que se refere ao capítulo XLVIII, 8, no trecho em que Trimalquião, em um de seus solilóquios, faz

¹⁶¹ “you have cleaned me out” (SCHMELING, 2011, p.279).

¹⁶² “‘a little brains, ‘a little know-how’. Double diminutive of *cor*, the first is *corculum*” (SCHMELING, 2011, p.317); “[COR + -CILLVM]. The heart regarded as the seat of the intelligence, brains, *savoir-faire*” (OLD, 1968, p.444).

referência à fala da Sibila de Cumas, a qual supostamente o personagem tinha visto com seus próprios olhos:

*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere;
et cum illi pueri dicerent; ‘Σίβυλλα, τί θέλεις’¹⁶³; respondebat illa:
‘ἀποθανεῖν θέλω’¹⁶⁴’ (Sat., XLVIII.8, grifos nossos).*

Petrônio grafa a fala da Sibila em grego, mesclando a língua grega ao texto latino. Veremos que Bianchet opta por manter as palavras em grego em sua tradução:

Eu mesmo vi com meus próprios olhos a autêntica Sibila de Cumas, suspensa em um vaso de barro, e quando, os garotos diziam a ela: ‘**Σίβυλλα, τι θέλειφ**’ (sic), ela respondia: ‘**Αποθανειν θελω**’ (sic) (PETRÔNIO, 2004, p.81, grifos nossos).

E, assim, como esclarecimento das palavras gregas, em meio ao texto em português, a tradutora apresenta uma nota, com a tradução desses termos: “- Sibila o que queres? – Quero morrer” (PETRÔNIO, 2004, p.287).

Diferentemente, Leminski traduz as palavras gregas diretamente no texto da tradução:

E vi com meus próprios olhos a sibila de Cumas suspensa dentro de uma ampola, e quando as crianças perguntavam a ela: - **Sibila, que queres?** Ela respondia: - **Eu quero morrer** (PETRÔNIO, 1985, p.68, grifos nossos).

E então, o tradutor apresenta uma nota para apontar que as palavras no original aparecem em grego: “No original, a pergunta das crianças e a resposta da Sibila estão em grego” (PETRÔNIO, 1985, p.68).

Neste exemplo podemos ver novamente a diferenciação entre a tradução filológica e a tradução criativa. Leminski não escolhe grafar a palavra em grego na tradução, ou oferecer sua referenciação em nota¹⁶⁵, em nenhum dos casos em que ocorre o uso de palavras gregas na narrativa. Por outro lado, Bianchet opta mais de uma vez em oferecer na tradução palavras grafadas em grego ou em latim, e elucidar seus significados por meio de notas. Essa distinção nas escolhas dos dois tradutores ilustra o projeto tradutório de cada um, sendo que Leminski ambiciona um público amplo, que muito provavelmente não conhece as línguas grega e latina, e Bianchet, ao contrário, pretende falar com um público especializado ou que tenha um mínimo de conhecimento dessas línguas antigas.

Essa diferença de escolhas aparece em mais um exemplo em que as notas são coincidentes. Trata-se da expressão *madeia perimadeia*, presente no capítulo LII, 9, por ocasião do Banquete de Trimalquião, quando o personagem estimula os escravos a dançar.

¹⁶³ Na versão Les Belles Lettres (1950) grafado ‘Σίβυλλα, τί θέλεις’.

¹⁶⁴ Na versão Les Belles Lettres (1950) grafado ‘Αποθανεῖν θέλω’.

¹⁶⁵ Em duas ocorrências ele oferece a transliteração da palavra grega para o latim: *sophos* e *ta panta*.

Segundo o OLD (1968, p.1059), essa expressão aparece unicamente em grafia grega e se trata de “unexplained words used in a refrain”, com presença exclusiva no *Satyricon*; Schmeling (2011, p.216) também destaca o termo em seu comentário e supõe que essas duas palavras sejam utilizadas em um tipo de música de encanto. Na edição da Garnier a expressão aparece em grego e Maurice Rat apenas aponta em nota que se trata de uma expressão com sentido obscuro:

Atque ipse, erectis supra frontem manibus, Syrum histrionem exhibebat, concinente tota familia: ‘Μάδεια περιμάδεια’¹⁶⁶ (Sat., LII.9, grifos nossos).

Leminski incorpora o sentido da cena em questão na narrativa e traduz com uma espécie de canto religioso, que provavelmente é uma das origens da expressão:

E ei-lo, braços levantados, imitando os gestos do bufão Syros, enquanto a escravaria gritava: - **Meu Deus, é lindo, meu Deus, que maravilha!** (PETRÔNIO, 1985, p.72, grifos nossos).

O tradutor apenas se limita a indicar em nota que essa expressão ou canto popular aparece grafado em grego no texto original latino: “Em grego, no original” (PETRÔNIO, 1985, p.72).

Diferentemente da Garnier, na edição da Belles Lettres a expressão aparece transliterada para o latim “*madeia perimadeia*” e é a forma que Bianchet adota em sua tradução, já que é esta a edição do texto latino que a tradutora tem como referência. Assim, ela não traduz a expressão, apresentando-a em latim no texto traduzido e optando por explicá-la em nota:

E ele próprio, com as mãos erguidas sobre a testa, imitava o ator Siro, enquanto todos os criados cantavam em coro: *madeia perimadeia** (PETRÔNIO, 2004, p.85, grifos nossos).

*N.T.: “Madeia perimadeia: tipo de refrão que acompanha uma dança, de origem e sentidos desconhecidos. A ocorrência da expressão é atestada apenas neste trecho de Petrónio. (Ernout) (PETRÔNIO, 2004, p.287).

Assim, Bianchet, prefere novamente manter os termos de língua latina no texto traduzido e apoia sua explicação no comentário do tradutor e editor francês, da edição da Belles Lettres, Ernout. Mais uma vez, fica exposto, na comparação das duas traduções, como a tradução filológica de Bianchet pretende revelar o máximo de transparência do texto latino, seguindo seus objetivos tradutórios e seu público leitor especializado. Em oposição, temos a recriação de Leminski, que prefere sempre traduzir os termos, mesmo que sejam obscuros, buscando uma equivalência, que seja aproximada ao sentido do texto latino, para o português

¹⁶⁶ Na edição da Les Belles Lettres (1950) grafado ‘madeia perimadeia’.

do Brasil. Assim, o tradutor pretende se aproximar de um público mais amplo, não conhecedor das línguas antigas e oferecer um efeito mais espontâneo para o texto traduzido.

Na sequência, mais um excerto em que Petrônio utiliza uma palavra advinda do grego que possui um sentido incerto, pode ser destacado, para elucidar essa diferenciação entre as duas traduções. Trata-se do termo *embasicoetas*, presente no capítulo XXIV.1, em que Encólpio está na festa da matrona Quartila e, quando já está cansado das brincadeiras dos animadores e dançarinos da festa, pergunta pelo *embasicoetas* que a matrona lhe havia prometido:

‘Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetam¹⁶⁷ jusseras dari’. Complausit illa tenerius manus, et: ‘O, inquit, hominem acutum, atque urbanitatis frontem¹⁶⁸! Quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetam vocari?’ (Sat., XXIV.1, grifos nossos).

Percebe-se que no texto latino esse termo causa um efeito de estranhamento e ao mesmo tempo confere um tom irônico à cena. Na realidade, Petrônio brinca com o termo latino *embasicoetas*, que advém do grego *embasikoítas*, que, segundo o dicionário *Greek-english lexicon* (LIDDEL; SCOTT, 1996) significa “name of a cup”; o dicionário *Grec-Français* (Bailly, 2000) traz o significado: “sorte de coupe”, apresentando a variação da palavra, *embasikoítos*, como “qui fait entrer dans le lit”. Assim, vê-se que o significado primeiro do termo grego se refere somente a um copo de bebida, e sua variação sugere algo ou alguém que está na cama. Entretanto, o termo latino recebeu uma outra significação na narrativa petroniana. Segundo o dicionário SARAIVA, citando a partir da passagem de Petrônio, o significado do termo seria “corruptor”; para o OLD (1968, p.602), referindo-se também a Petrônio, seria “a pathic; (in quot., also taken in a second sense, perh;. = a sleeping-draught, nightcap)”; ou seja, apoiados nas acepções destes dicionários, podemos concluir que no trecho petroniano o termo latino incorporou o sentido tanto de uma bebida afrodisíaca quanto do *cinaedus*. Nesse sentido, o *Thesaurus Linguae Latinae* (vol. V, p.450) também indica o termo *embasicoetas*, (-ae) advindo do termo grego com o significado referente ao latino *poculum*, ou seja, um copo de bebida encantada, filtro amoroso ou bebida envenenada, e o relaciona ao trecho da obra petroniana, referindo-se nesse contexto ao *cinaedus*; Schmeling em seu comentário indica o termo etimologicamente como algo referente a “ir para cama” e indica aí o duplo sentido: (a) “something like a ‘night-cup’, ‘sleeping draught’, and (b) *cinaedus*” (SCHMELING, 2011, p.71). O estudioso cita a utilização do termo por Ateneu,

¹⁶⁷ Na edição da Les Belles Lettres (1950) grafado *embasicoetan*.

¹⁶⁸ Na edição da Les Belles Lettres (1950) grafado *urbanitatis vernaculae fontem*.

como um tipo de copo, e por Juvenal, referente a um copo em forma de falo, como uma brincadeira sobre a *fellatio*, que pode ser relacionada à cena em questão. Diante disso, podemos sugerir que Petrônio aproveitou essa dualidade para dar um tom irônico ao diálogo entre Encólpio e Quartila, unindo o estranhamento de um termo de origem grega ao desconhecimento e confusão do personagem, que não sabia seu significado e pensou ser o nome de um tipo de bebida ou comida, mas logo foi advertido por Quartila de que se tratava de uma “bicha travestida”, do latim *cinaedus*.

O termo latino *cinaedus* ainda é tido como um termo incerto e dependendo do contexto em que está inserido pode incorporar diferentes significações. Segundo Richlin (1978, p.280-287), ele é utilizado por Petrônio para zombar de um homem descaradamente efeminado, e para a autora este é um termo depreciativo e designa um “homossexual passivo”. Já Adams (1982, p.194) lembra a origem do termo que remetia aos dançarinos, que na maioria das vezes exerciam a prostituição. Segundo Williams (2010, p.193), *cinaedus* é um dos termos mais utilizados para descrever um homem que foi penetrado analmente, porém ele não está ancorado nessa ou em qualquer outra prática sexual específica. Williams define o termo como um homem que foge dos padrões tradicionais de masculinidade e que pode procurar ser penetrado, porém este seria apenas um sintoma do seu desvio de gênero. Assim como Adams, Williams destaca a etimologia da palavra.

De fato, a etimologia da palavra não sugere conexão direta com qualquer prática sexual. Emprestado do grego *kinaidos*, [...] denota em primeiro lugar um dançarino efeminado que entretém seu público com um tímpano ou pandeiro na mão, as vezes mexendo sugestivamente as nádegas de modo a sugerir relações sexuais¹⁶⁹ (WILLIAMS, 2010, p.193).

Para o estudioso (2010, p.197) deve-se sempre ter em mente que, quando um romano designa um homem de *cinaedus*, ele não está descartando a possibilidade deste homem também desempenhar outros papéis sexuais que não o do parceiro passivo na relação anal. Para ele *cinaedus* não significa necessariamente um “homossexual passivo”, ou seja, um homem pode se envolver em práticas sexuais com mulheres e ainda ser um *cinaedus*, da mesma forma que não se tornaria automaticamente um *cinaedus* simplesmente por ser penetrado. Em resumo Williams conclui que um *cinaedus* era

antes, um homem que falhou em ser totalmente masculino, cuja efeminação se mostrava em sintomas como roupas e expressões femininas e um comportamento lascivo que provavelmente seria incorporado em uma

¹⁶⁹ “Indeed, the word’s etymology suggests no direct connection to any sexual practice. Borrowed from Greek *kinaidos* [...] it denotes in the first instance an effeminate dancer who entertains his audiences with a *tympanum* or tambourine in his hand, sometimes suggestively wiggling his buttocks in such a way as to suggest anal intercourse” (WILLIAMS, 2010, p.193).

propensão a desempenhar o papel passivo na relação sexual anal¹⁷⁰ (WILLIAMS, 2010, p.197).

Nas tradução do trecho em questão, primeiramente, vemos que Bianchet escolhe apenas um dos sentidos do termo latino *embasicoetas*, voltado para o significado da palavra grega, ou seja, “uma taça especial”, mantendo com essa escolha a ideia da confusão feita pelo personagem, que não tinha entendido o que Quartila havia dito. Ela traduz da seguinte forma:

‘Por favor, minha senhora, você não me havia prometido uma **taça especial?**’ Ela aplaudiu muito delicadamente e disse: ‘Mas que homem perspicaz e que exemplo de educação romana! Por que você está perguntando? Você ainda não percebeu que essa bicha é sua **taça especial?**’ (PETRÔNIO, 2004, p.41, grifos nossos).

Bianchet opta, então, por explicar o jogo de palavras criado por Petrónio inserindo uma N.T:

Em todo esse capítulo e no XXVI, Petrónio faz um jogo com o significado da palavra *embasicoetas*, utilizando-a ora para se referir ao nome de uma taça de formato obsceno, ora como sinônimo de *cinaedus* (PETRÔNIO, 2004, p.287).

Assim, por meio da nota, a tradutora consegue uma maneira de transmitir ao leitor o humor existente na cena. Diferentemente, na tradução de Leminski, conseguimos perceber desde o início a transposição da brincadeira instaurada por Petrónio no texto latino presente no próprio texto traduzido em língua portuguesa do Brasil. O tradutor escolhe preservar o jogo de palavras e traduz a primeira ocorrência do termo latino por “Hermafrodita”, que designa, segundo Caldas Aulete (2007), “pessoa que possui os órgãos peculiares aos dois sexos”. A tradução leminskiana se apresenta da seguinte forma:

- E aquela tal de **Hermafrodita** que a senhora prometeu me dar?
Ela bateu as mãos com delicadeza.
- Olha só como ele é esperto, esse garotinho com educação de escravo! O que é que foi, gatinho? Não sabia que hermafrodita, aqui, quer dizer **homossexual ativo?** (PETRÔNIO, 1985, p.40, grifos nossos).

Nesse sentido, percebemos que Leminski recria o texto em língua portuguesa buscando o mesmo procedimento utilizado pelo autor latino, ao empregar uma palavra também de origem grega, que, da mesma forma, causa o estranhamento e a confusão do personagem Encólpio, que não percebe de pronto que há uma referência oculta a um *cinaedus*, nas palavras do tradutor, um “homossexual ativo”. Na cena em questão, trata-se de

¹⁷⁰ “A *cinaedus* was, rather, a man who failed to be fully masculine, whose effeminacy showed itself in such symptoms as feminine clothing and mannerisms and a lascivious demeanor likely to be embodied in a proclivity for playing the receptive role in anal intercourse” (WILLIAMS, 2010, p.197).

uma zombaria ao efeminado e da pretensão de Quartila em assustar o jovem Encólpio, daí a escolha de Leminski em traduzir por “homossexual ativo”, reafirmando em língua portuguesa a ameaça zombeteira da anfitriã.

Prosseguindo, o tradutor também utiliza uma nota para demarcar o jogo de palavras, porém a N.T. de Leminski, diferentemente da de Bianchet, não opera exatamente como uma explicação filológica, mas como parte estilística da ironia que ele pretende recuperar do trecho latino. A nota diz o seguinte: “No original, *Embasicoetam*, palavra de origem grega, que nosso pobre herói pensa ser nome de uma mulher” (PETRÔNIO, 1985, p.40). Percebe-se que o tradutor não utiliza a N.T. apenas para explicar a brincadeira advinda do texto latino, mas também como uma nota estética, que conversa com o restante do texto, de forma que sua interpretação como tradutor/leitor/autor fique exposta. Na tradução e com a formulação da N.T., Leminski faz com que o leitor volte ao texto de partida, percebendo a brincadeira do autor latino ao utilizar um termo grego de duplo sentido, porém acaba por modificar o espírito da brincadeira, para que essa obtenha o mesmo efeito na língua de chegada. Em língua latina a brincadeira é instaurada na confusão entre “taça de bebida” e “homem efeminado”, já em língua portuguesa Leminski joga com a ambiguidade entre o “nome de uma mulher” e um “homossexual ativo”. Assim, Leminski reconfigura em língua portuguesa o sentido latino do termo *cinaedus* causando a desconfiança no jovem personagem, que não consegue identificar o sexo do *Embasicoetas*, ou, para Leminski, “Hermafrodita”¹⁷¹. Nesse sentido, na N.T., Leminski consegue recuperar sua “função tradutor” ao explicar para o leitor que no original se trata de uma palavra de origem grega e ao mesmo tempo inclui sua “identidade” e mantém a “opacidade” do texto de partida no texto de chegada, explicando a brincadeira que ele mesmo como tradutor criou, ou seja, mostra a confusão do personagem diante da palavra “Hermafrodita”, pensando se tratar de um nome de mulher.

Da mesma forma, a última nota coincidente entre os dois tradutores, refere-se mais uma vez a um jogo de palavras instaurado por Petrónio, no capítulo XLI.7, com o termo latino *liber*. Na ocasião do Banquete de Trimalquião é servido um grande javali, vestindo um chapéu de liberto¹⁷², pois ele havia sido rejeitado no banquete do dia anterior, e tendo recebido a liberdade, retornou para o banquete daquele dia, narrado por Encólpio, como liberto. Logo em seguida, entrou no salão um jovem escravo, atuando como Baco, cantando e

¹⁷¹ Note-se a grafia em letra maiúscula, indicando um nome próprio.

¹⁷² “It is a symbol of freedom, which a slave upon becoming a freedman places on his head” (SCHMELING, 2011, p.157).

distribuindo uvas. Até que Trimalquião resolve libertá-lo e o escravo transfere o chapéu do javali para sua própria cabeça. Esta narrativa é apresentada por Petrônio, da seguinte maneira:

*Dum haec loquimur, puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit, et poemata domini sui acutissima você traduxit. Ad quem sonum conversus Trimalchio: ‘Dionyse, inquit, **liber esto!**’ Puer detraxit pileum apro capitique suo imposuit. Tum Trimalchio rursus adjecit: ‘Non negabitis, me, inquit, habere **Liberum patrem**’ (Sat., XLI.7, grifos nossos).*

Como assinala Schmeling (2011, p. 161), em um primeiro nível é fácil perceber o jogo de palavras que Petrônio realiza com a palavra *liber*¹⁷³, indicando liberdade, na primeira ocorrência, sendo liberto o tal escravo que, como símbolo, veste o chapéu de liberto, e a palavra *Liber*¹⁷⁴, na segunda ocorrência, que faz referência ao deus Líber/Baco. A brincadeira está no fato de Trimalquião libertar um escravo chamado Dionísio e fazer referência, como uma forma de trocadilho, ao nome primordial do deus Baco. Como apontou Grimal (1966, p.121), esse deus é identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater* e é identificado ao deus da vinha, do vinho e do delírio místico. Para Schmeling (2011, p.161), há ainda uma interpretação mais aprofundada da cena que revela o desejo insatisfeito de Trimalquião em ter nascido livre. O personagem não nasceu livre, ele ganhou a liberdade de seu antigo dono, mas, no trocadilho da cena em questão, ele procura se colocar como “pai da liberdade”, porém, na verdade, *Liber pater* é apenas a brincadeira a partir do fato de se possuir e poder libertar um escravo chamado *Dionysus*.

Sendo assim, a partir desses comentários, vamos observar como cada tradutor resolveu o trocadilho em língua latina transposto para o português do Brasil. Primeiramente, veremos que Bianchet, como tem feito em todo texto traduzido, escolhe uma forma literal:

Enquanto estávamos conversando sobre essas coisas, um escravo de bela aparência, coroadado com ramos de videira e de hera, mostrando que era um Dioniso ora barulhento, ora relaxado, ora exaltado, serviu-nos uvas em um pequeno cesto e interpretou composições em verso de seu senhor com sua voz extremamente aguda. Virando-se na direção do som, Trimalquião disse: ‘Dioniso, esteja **livre!**’ O escravo tirou o barrete do javali e colocou-o em sua própria cabeça. Então, Trimalquião mais uma vez acrescentou: ‘Vocês não podem negar que a liberdade me acompanha desde que nasci, pois eu tenho **Líber** como pai’ (PETRÔNIO, 1985, p.67, grifos nossos).

Dessa maneira, traduz-se a primeira ocorrência do termo como “livre”, em referência à liberdade, e a segunda ocorrência do termo como “Líber”, fazendo referência ao deus Baco. Nesta segunda ocorrência, a tradutora utiliza a N.T. para explicar a referência mitológica:

¹⁷³ “Livre, de condição livre (socialmente falando)” (FARIA, 1994, p.314).

¹⁷⁴ “Antiga divindade latina, mais tarde confundida com Baco, deus do vinho” (FARIA, 1994, p.314).

“Líber é uma antiga divindade latina, que era confundida com Baco” (PETRÔNIO, 1985, p.287). Parece-nos que o trocadilho presente no texto latino não fica muito evidente na tradução realizada por Bianchet, que faz referência apenas a Dioniso na apresentação do escravo, depois apenas explica a referência mitológica de *Liber*. Porém, o sentido, tal como demonstrado por Schmeling, foi apresentado na última frase de Trimalquião traduzida por ela: “Vocês não podem negar que a liberdade me acompanha desde que nasci”.

Mais uma vez, diferentemente de Bianchet, Leminski prefere não fazer uma tradução literal e transpõe um sentido que esteja ligado ao contexto da cena em questão:

Enquanto isso, um jovem escravo, belíssimo, coroadado com folhas de parreira, se atribuindo os nomes de Baco, Bromius, Lyaeus e Evius, dava volta às mesas com uma cesta de uvas, que distribuía a todos, enquanto cantava com voz agudíssima os versos que seu senhor tinha composto. A esse som, voltou-se Trimalcião: - Dionísio – disse -, seja **livre**! O escravo tirou o chapéu do javali e o colocou sobre a própria cabeça. Então, Trimalcião: - **Isso é que é ser um pai liberal!** (PETRÔNIO, 1985, p.58, grifos nossos).

Uma primeira diferenciação entre as duas traduções está no fato de Leminski fazer referência aos diferentes nomes associados a Baco, como “Bromius, Lyaeus e Evius”, os quais não aparecem na tradução de Bianchet. Como apontou Schmeling (2011, p. 160), essas referências dizem respeito aos três aspectos do deus Dioniso (*Bromius, Lyaeus e Euhius*), os quais o escravo, também chamado Dionísio, e representando o deus como o líder de um ritual dionisíaco, irá incorporar mais adiante como *Liber*. Leminski, também muito diferentemente de Bianchet, traduz a segunda ocorrência de maneira espontânea, demonstrando a sua própria interpretação da fala de Trimalquião, como se o personagem estivesse se vangloriando de estar libertando um escravo, o que na verdade também faz parte da brincadeira realizada por Petrônio. Na primeira ocorrência da palavra *liber*, do trecho, Leminski formula uma nota: “Em latim, ‘Liber esto!’, trocadilho intraduzível, sendo que Liber é um dos nomes do deus do vinho, Dionísio, Baco, Bromius, Lyaeus e Evius. Seria ao mesmo tempo, ‘esteja livre’ e ‘seja Baco’” (PETRÔNIO, 1985, p.58). Percebemos, portanto, que Leminski faz referência ao trocadilho presente no texto latino e aproveita para expor o seu processo tradutório, comentando que esse trocadilho é “intraduzível”. O tradutor também faz referência à ligação do deus Líber ao deus Baco, e já aproveita para explicar que aqueles outros nomes que aparecem no início do trecho são, da mesma forma, referentes ao mesmo deus. Por fim, Leminski oferece duas traduções possíveis para a expressão. Fica evidente, mais uma vez, a liberdade com que Leminski trabalha no texto da tradução em correlação com a N.T. por ele formulada, não estando preso à tentativa de transparência, expondo-se como tradutor e criador

do texto traduzido. Já no caso de Bianchet, ela segue o padrão acadêmico e filológico, principalmente nas notas, limitando-se a apresentar os termos de forma teórica, buscando a máxima transparência textual.

Além dessas N.T. que destacamos e que cada tradutor priorizou, à sua maneira, para explicar termos pontuais, tanto latinos quanto gregos, e também expressões proverbiais e verbais, presentes no texto petroniano, há outros tipos de notas que os tradutores formularam e que valem um estudo mais detido.

Como classificamos no início, além das notas explicativas de língua e cultura, Bianchet apresenta duas notas que se referem a textos de outro autor, nos dois casos de Virgílio, na *Eneida*, que aparecem no texto petroniano. O primeiro caso destacado pela tradutora está no Capítulo, LXI.5, na ocasião do Banquete de Trimalquião, o anfitrião pede a Nicerote para contar uma história, e o narrador inicia a narrativa com a seguinte frase, que vem grafada em destaque itálico e recuada no parágrafo no texto latino nas versões da Garnier e da Belles Lettres e essa demarcação evidencia o trecho.:

Haec ubi dicta dedit [...] (Sat., LXI.5).

Bianchet escolhe em sua tradução também deixar em evidência a frase em questão, grafando-a em itálico:

Assim que disse essas palavras [...] (PETRÔNIO, 2004, p.103).

E, para explicar o destaque, formula a seguinte nota: “início de verso latino (cf. *Eneida*, VI, 628; VII, 323, 471; VIII, 546, etc)” (PETRÔNIO, 2004, p.287).

Outro destaque feito em nota pela tradutora está no capítulo CXI.12, na fala da escrava da Matrona de Éfaso:

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos? (Sat., CXI.12).

Como no exemplo anterior, a frase aparece em destaque itálico e em recuo de parágrafo nas duas edições do texto latino. Da mesma forma, também Bianchet destaca a passagem em itálico e em recuo no texto da tradução:

Acreditas que os restos mortais, ou os manes sepultados percebem teu sacrifício? (PETRÔNIO, 2004, p.203).

E, novamente, indica em nota, a referência ao texto virgiliano: “citação de Virgílio (*Eneida*, IV, 34)” (PETRÔNIO, 2004, p.288).

Portanto, como percebemos, a tradutora escolhe revelar por meio da N.T. a referência que Petrônio traz da obra de Virgílio. Porém, como na N.T. formulada por Bianchet na

referência à *Eneida*, no exemplo anterior, a tradutora não oferece uma nota interpretativa ou faz algum outro comentário, limitando-se a indicar a passagem referente à obra virgiliana.

Como vimos no início dessa discussão, percebemos pela catalogação das N.T. formuladas pelos dois tradutores que Leminski não indicou nenhuma das ocorrências de versos virgilianos presentes no *Satyricon*, porém, diferentemente de Bianchet, registrou em diversas N.T., 11 delas, comentários sobre suas impressões diante do texto latino. Iremos destacar cinco dessas notas, e, a partir delas, inventariar esta característica do projeto tradutório leminskiano, diante do debate que já viemos construindo com as demais análises, ou seja, a liberdade diante da opacidade do discurso literário e sua permanência opaca no texto tradutório criativo.

A primeira nota que destacaremos diz respeito ao episódio em que o trio, Encólpio, Ascilto e Gitão são levados para uma noite de orgias na festa comandada por Quartila. No capítulo XXIII, Encólpio é assediado por um dançarino efeminado e, narrando a cena, fórmula as seguintes palavras:

Perfluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretae, ut putares detectum parietem nimbo laborare (Sat., XXIII.5).

Leminski traduz o trecho da seguinte forma:

Pelo rosto dele, corriam rios de suor de maquiagem, e entre as rugas das bochechas tantas eram as rugas, que dirias uma parede onde a chuva lavava todo o reboco (PETRÔNIO, 1985, p.39).

Na cena Petrônio descreve o dançarino abraçando e beijando Encólpio, e o lambuzando com sua maquiagem. Schmeling (2011, p.70) lembra que o suco retirado das vagens de acácia era engrossado em pastilhas que seriam lavadas, ou torradas, e utilizadas como cosmético ou maquiagem facial e é um rio ou uma corrente desse produto que Encólpio descreve estar sendo derramado do rosto do dançarino. Essa cena, na forma como foi descrita, chama a atenção de Leminski, que escolhe formular uma nota: “‘Perfluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretas, ut putres detectum parietem nimbo laborare’. Pela extraordinária precisão de registro realista aliada a uma hiperbólica ênfase ‘expressionista’, esta frase, sozinha, é uma das grandes obras da literatura latina” (PETRÔNIO, 1985, p.39). Percebe-se que, na citação da frase latina em nota, Leminski faz uma diferenciação na grafia do termo *creta*, ou seja, ao invés de grafar *cretae*, no genitivo, como na edição da Garnier, ele grava *cretas*, no acusativo plural. Porém, o principal realce da formulação da nota em questão é o fato de Leminski externar seu pensamento sobre a frase

latina, que para ele é um grande exemplo de registro ao mesmo tempo realista e expressionista, de alto teor de criação literária.

Outro exemplo de N.T. em que Leminski revela sua admiração pelo texto latino de Petrônio, pode ser visto no capítulo XXXV.2-4. A cena, novamente, se passa durante o Banquete de Trimalquião e está relacionada às diversas e inusitadas iguarias por ele servidas. Trata-se, nesse trecho, de uma grande bandeja que, como novidade, adentra o salão, repleta de comida com os símbolos do zodíaco em círculo. Para cada signo do zodíaco havia um alimento representativo:

Repositorium enim rotundum duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium, convenientemque materiae, structor imposuerat cibum. Super Arietem, cicer arietinum; super Taurum, bubulae frustum; super Geminos, testículos ac renes; super Cancrum, coronam; super Leonem, ficum africanam; super Virginem, steriliculam; super Libram, stateram, in cujus altera parte scriblita erat, in altera placenta; super Scorpionem, pisciculum marinum; super Sagittarium, oclopetam; super Capricornum, locustam marinam; super Aquarium anseram; super Pisces, duos mulos (Sat., XXXV.2-4).

Como apontou Schmeling (2011, p.128), as comidas colocadas sobre os signos do Zodíaco, na cena em questão, têm sempre alguma conexão com o signo a que se refere, assim, os simbolismos criados por Petrônio são baseados em uma série de rituais, formados por meio de associações, analogias e trocadilhos. Leminski traduz o trecho da seguinte maneira:

Uma novidade atraiu todos os olhares, um dispositivo redondo representando os doze signos do zodíaco, sobre o qual estavam acomodadas inúmeras iguarias, relacionadas com o signo. Sobre Áries, ervilhas. Sobre Touro, carne de gado. Sobre Gêmeos, testículos e rins. Sobre Câncer, uma coroa. Sobre Leão, figos da África. Sobre Virgem, ovas de truta. Sobre Libra, uma balança que, num dos pratos, trazia um bolo e, no outro, uma torta. Sobre Escorpião, um peixinho do mar. Sobre Sagitário, uma lebre. Sobre Capricórnio, uma lagosta, Sobre Aquário, um pato assado. Sobre Peixes, um salmão (PETRÔNIO, 1985, p.51).

Percebe-se que Petrônio utiliza termos bem específicos, relacionados à culinária típica e também ritual. Leminski opta por traduzir aproximando as referências do texto latino com seus correspondentes em língua portuguesa. Porém, o que nos interessa realçar é a N.T. que Leminski formula, expressando seus pensamentos sobre a cena criada pelo autor latino: “Esta extraordinária fantasia zodiacal de Petrônio, sozinha, merecia um ensaio só para deslindar seu labirinto de alusões, prodígio de analogias” (PETRÔNIO, 1985, p.51). Podemos ver novamente que Leminski enfatiza a qualidade literária do trecho petroniano, nomeando a cena como “extraordinária” e enfatizando a riqueza de alusões e analogias que o autor latino

conseguiu reunir em um pequeno trecho da narrativa, o que para ele merecia um estudo detido.

Nesse mesmo sentido, Leminski comenta em nota, no capítulo LII.1-2, uma característica do personagem criado por Petrónio, no caso Trimalquião. Trata-se de um trecho em que Trimalquião está falando sobre seu gosto por objetos de prata e tentando ostentar sua riqueza juntamente com uma pseudossabedoria, e narra quais são as cenas mitológicas que estão gravadas em suas urnas de prata, porém troca os mitos e os personagens, criando uma confusão:

In argento plane studiosus sum. Habeo scyphos urnales, plus minus. Quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui jacent sic, utvivere putes. Habeos capidem, quam reliquit patrono meo Mius, ubi Daedalus Nioben in equum Trojanum includit (Sat., LII.1-2).

No trecho, Petrónio explora as confusões que Trimalquião cria quando tenta aparentar conhecimento. Schmeling (2011, p.214) salienta que as confusões de Trimalquião no trecho são construídas “maravilhosamente” por Petrónio. O estudioso indica que, no caso, o personagem confundiu, primeiramente, Cassandra com Medeia e, depois, juntou três personagens de mitos distintos, Dédalo, Níobe e o Cavalo de Tróia¹⁷⁵, em um só mito.

Leminski traduz o trecho e elabora uma nota comentando as confusões de Trimalquião:

- Meu negócio são objetos de prata. De prata, tenho vasos do tamanho de uma urna, mais ou menos. Neles, o cinzel gravou Cassandra degolando seus filhos, os cadáveres das crianças tão bem cinzelados que vocês diriam estar vendo a cena. Tenho um jarro de prata que o célebre Mys deixou para o meu senhor, nele, se vê Dédalo aprisionando Níobe dentro do cavalo de Tróia.
N.T.: A cultura *nouveau riche* de Trimalcião é um verdadeiro ‘samba do crioulo doido’ (PETRÔNIO, 1985, p.71).

Percebe-se que em nota Leminski não procura explicar a confusão feita por Trimalquião, ao contrário disso, o tradutor foca seu comentário na cultura de liberto do personagem, que se tornou rico depois de escravo, utilizando para isso a expressão francesa “*nouveau riche*”. Essa expressão foi cunhada historicamente na França no contexto da Revolução Francesa, em que as pessoas da burguesia começaram a ascender socialmente, ocupando cargos e lugares que anteriormente eram ocupados apenas pela nobreza. Ela começou a ser utilizada principalmente para apresentar os “novos ricos” que exibiam sua

¹⁷⁵ Na realidade, Dédalo construiu para a rainha Pasífae, mulher de Minos, uma vaca de madeira, para que esta pudesse copular com um touro, de onde nasceu Minotauro. Níobe era filha de Tântalo, casou-se com Anfíon, com quem teve sete filhos e sete filhas. Diz-se que Ártemis e Apolo mataram seus filhos e, então, Níobe foi transformada em rocha, porém seus olhos não cessavam de derramar lágrimas, formando uma nascente. O cavalo de Tróia, construído por Ulisses, faz parte da narrativa da Guerra de Troia, descrita na *Iliada*.

riqueza e não possuíam as boas maneiras daqueles que já tinham nascido ricos, como é o caso de Trimalquião. Leminski expressa que essa cultura do personagem acaba sendo um “samba do crioulo doido”, utilizando, dessa vez, uma expressão popular do português do Brasil, que, por sua vez, expressa algo “sem sentido”, “sem nexos”. Assim, vê-se como Leminski enfatiza a característica do personagem petroniano, ser um “novo rico” e dizer coisas sem sentido, trocando fatos e personagens mitológicos para exibir sua riqueza cultural. A nota não é muito esclarecedora para o leitor leigo, pois não explica os mitos citados no trecho latino e conta com um prévio conhecimento sobre o assunto, ou então, faz com que o leitor busque procurar informações mais detalhadas sobre esses mitos. Essa é uma diferenciação essencial entre a tradução criativa realizada por Leminski e as traduções de caráter filológico, que buscam sempre indicar sentidos e formular referências objetivas sobre menções mitológicas, como a de Bianchet.

Outro momento em que Leminski enfatiza as particularidades de Trimalquião, refere-se ao capítulo XXXIX.5, em que o personagem está explicando o significado de cada pessoa que nasce em diferentes signos do Zodíaco, ainda naquela cena da bandeja de signos comentada anteriormente. O personagem adjetiva os nascidos em Áries como “*scholastici et arietilli*”. Leminski destaca esses dois termos em nota: “‘Scholastic et arietilli’. A estupidez de Trimalcião produz trocadilhos intraduzíveis” (PETRÔNIO, 1985, p.55). Realmente, o termo latino *arietilli* possui um significado incerto e pode ser, segundo o OLD (1968, p.169), advindo de *arietillus*, significando o próprio carneiro ou alguém desavergonhado, nesse sentido próximo ao termo *arietinus*. O FARIA apresenta o termo como “velhaco”. No contexto dessa cena, no *Satyricon*, o termo possui esse segundo sentido, de alguém prepotente, desavergonhado. Leminski traduz como “intelectuais e arietinos”, sendo que esse segundo termo faz referência a alguém que nasce em Áries. O tradutor vê a dificuldade em traduzir um termo incerto, utilizado por Petrônio na voz de Trimalquião, e prefere traduzir por um termo também obscuro em língua portuguesa e, então, indicar a nota que apresentamos, enfatizando, assim, a “estupidez” de Trimalquião que utiliza termos e trocadilhos incertos, difíceis de serem traduzidos.

Para finalizar a discussão, realçaremos duas notas em que Leminski revela momentos da narrativa petroniana que ele considera inovadores, indicando trechos que mostram a engenhosidade de um autor como Petrônio. O primeiro destaque está presente no capítulo LVIII.8-9, na fala de um liberto, companheiro de Trimalquião, Hermerote. Nessa ocasião há uma discussão entre Hermerote e Gitão e aquele faz um discurso acalorado defendendo os

seus preceitos. O trecho destacado por Leminski em nota faz referência a um momento em que Hermerote utiliza um enigma, para impor o seu ponto de vista:

Ecce: 'Qui de nobis longe venit, late venit? Solve me'. Dicam tibi, qui de nobis currit, et de loco non movetur? qui de nobis crescit, et minor fit? Curris, stupes, satagis, tanquam mus in matella (Sat., LVIII.8-9).

Schmeling (2011, p.243) enfatiza que o enigma aparece na forma de um verso trocaico e indica a possível tradução, em inglês: “I am someone of us, I come long and wide: solve me”. O estudioso também aponta que a formulação de um enigma segue muitas vezes um padrão, sendo que na cena em questão, antes que alguém tente respondê-lo, Hermerote fornece duas pistas, ou pode-se dizer que adiciona mais dois enigmas a serem resolvidos.

Leminski apresenta sua tradução do trecho da seguinte maneira:

Qual de nós corre e não sai do lugar? Qual de nós cresce e fica menor? Te agitas, te apavoras, te atormentas, como um rato num penico (PETRÔNIO, 1985, p.79).

Percebe-se que ele traduz o enigma latino seguindo a forma que as anedotas costumam ser apresentadas em língua portuguesa do Brasil. Geralmente elas se iniciam com a pergunta: “O que é? O que é?” e, então, realiza-se a pergunta, por exemplo: “O que dá muitas voltas e não sai do lugar?”. Vê-se, também, que Leminski não traduz as duas pistas ou os dois enigmas que foram apresentados pelo personagem em seguida ao enigma principal, mas salta direto para o final da argumentação de Hermerote, que funciona como uma afronta feita a Gitão. Além disso, Leminski formula uma nota em que enfatiza a habilidade linguística do trecho criado por Petrónio: “O virtuosismo de registro dessa fala bêbada, por Petrónio, certamente, só seria depois superado por Joyce” (PETRÔNIO, 1985, p.79). Dessa maneira, Leminski insere, em forma de N.T., um comentário pessoal, como tradutor e leitor de Petrónio, enfatizando um trecho que para ele é um registro importante, para entender a qualidade inovadora do autor latino, comparando-o com outro autor muito relevante para ele, James Joyce. Com essa nota, Leminski indica ao leitor que, em seu entendimento, Petrónio só será superado criativamente na modernidade por Joyce, um dos escritores mais experimentalista e inovador do século XX.

Finalmente, um último trecho que sublinharemos para revelar as notas estéticas formuladas por Leminski está no capítulo C, em que Encólpio e Gitão aceitam realizar uma viagem com Eumolpo no navio de Licas. Na cena em questão, no início do capítulo, Encólpio faz uma fala ponderando os ciúmes que sente de Gitão relacionando-se com Eumolpo:

Molestum est, [inquam], quod puer hospiti placet. Quid autem, non commune est, quod natura optimum fecit? Sol omnibus lucet. Luna, innumerabilibus comitata sideribus, etiam feras ducit ad pabulum. Quid

aquis dici formosius potest? In publico tamen manant. Solus ergo amor furtum potius, quam praemium, erit? Immo vero nolo habere bona, nisi quibus populus inviderit. Unus, et senex, non erit gravis: etiam cum voluerit aliquid sumere, opus anhelitu perdet (Sat., C.1).

Essa fala de Encólpio caracteriza-se como um monólogo, assim como denominou Schmeling: “o monólogo de Encólpio é certamente apenas uma seleção de platitudes retóricas aprendidas na escola e não expressões de suas convicções¹⁷⁶” (SCHMELING, 2011, p.398). Portanto, trata-se de uma característica narrativa pouco utilizada na literatura romana e, assim, mais uma das inovações de Petrônio.

Leminski aproveita esse trecho para apontar novamente, em nota, esta característica inovadora do *Satyricon*:

- O que é que há demais no fato de o garoto agradar a Eumolpo? A natureza, afinal, não fez as belas coisas para todos apreciarem? O Sol brilha pra todos. A Lua e as estrelas iluminam o caminho para as feras voltarem a seus ninhos. O que é que existe de mais lindo que as águas? E correm para todos. Será que só o amor tem que ser roubado? No entanto, só amamos de verdade aquelas coisas que temos e todos nos invejam. Meu rival é um só, e já está velho. Se tentar alguma coisa com Giton, não vai ter fôlego nem pra começar a transar.

N.T.: Neste devaneio do insone Encolpo, temos talvez o primeiro germe do ‘monólogo interior’ (PETRÔNIO, 1985, p.126).

Nota-se, portanto, que Leminski indica a fala de Encólpio como um “monólogo interior”, que é uma técnica literária que trata de reproduzir os pensamentos do personagem, como se este falasse consigo mesmo, assim como aparece na cena em questão, na fala de Encólpio, no barco de Licas. Essa técnica foi utilizada principalmente no modernismo, para revelar os sentimentos angustiantes e agitados dos personagens, e continua sendo muito empregada nas obras literárias desde o século XX até a atualidade. Ao indicar esse aspecto da narrativa petroniana, Leminski está mais uma vez ressaltando a originalidade e a perspectiva inovadora de Petrônio, que estaria, assim, além de seu próprio tempo.

Concluimos, portanto, como vínhamos afirmando, diante de todos os exemplos detidamente destacados, que há uma relevante diferenciação entre projetos tradutórios e objetivos de tradução diferenciados, que transparecem nas formulações das Notas do Tradutor. Vê-se que, quando Bianchet escolhe dizer em nota que o autor do texto original faz um jogo com certo termo, ou decide esclarecer os possíveis significados de um termo, amparada em dicionários, ou, até mesmo, traduzir apenas um desses significados ou somente referendá-lo com uma transcrição do termo original latino, ela, como tradutora, deixa

¹⁷⁶ “Encolpius’s monologue is surely just a selection of rhetorical platitudes learned at school and not expressions of his convictions” (SCHMELING, 2011, p.398).

implícito que todo o texto traduzido é transparente e apenas pontualmente há uma certa opacidade. Nesse sentido, essa “opacidade pontual” motivou a colocação de uma nota, na tentativa de retomar o “sentido original” do texto de partida, levando em consideração os pressupostos do autor na obra de partida. Cria-se, então, uma ilusão de homogeneidade, na qual se insere o heterogêneo, sendo que, na realidade, ocorre o contrário; nas palavras de Mittmann (2000, p.2): “o heterogêneo é constitutivo do discurso da tradução – como o era do discurso original – e é sobre ele que se dá o efeito de unidade, através da função tradutor”.

Em outro sentido, diferentemente disso, na tradução de Paulo Leminski há a criação de um outro efeito, em que o tradutor se apropria da “função tradutor” e mantém a heterogeneidade do discurso do texto de partida, apresentando uma pluralidade de identidades e mantendo sua própria identidade. Hattner considera esse tipo de tradutor como um “transmorfo”, ou seja, “o tradutor assume traços e feições do autor (ou autores) que traduz, imprimindo na escrita do Outro sua própria caligrafia” (HATTNER, 1994, p.33). O estudioso comenta as notas formuladas por Leminski na tradução de *Ask the Dust*, de John Fante, sendo que nesta tradução, assim como observamos na tradução do *Satyricon*, o poeta também utiliza notas estéticas. Segundo Hattner (1994, p.35), “as notas de Leminski comentam, interpretam e questionam o texto original, estabelecendo-lhes extensões e ampliando para o leitor as possibilidades de desvendamento textual”.

Considerando, assim como definiu Régine Robin (1977, p.29), que a “opacidade” máxima aparece na poesia, em que o enunciado é modalizado de maneira específica e o sujeito da enunciação está à disposição de cada leitor, que se transforma também num sujeito da enunciação, que assume um enunciado, parece-nos que Paulo Leminski, por ser poeta e por definir um projeto tradutório pré-estabelecido de retomada da literalidade da obra petroniana, conseguiu assumir o papel de leitor/autor e assumir-se como sujeito enunciator. Pelo contrário, como também definiu a estudiosa, há a máxima “transparência” no enunciado do tipo “máxima”, que é particular dos enunciados científicos, em que o sujeito do enunciado é como que apagado. Por essa razão, acreditamos que as traduções acadêmicas, como a feita por Bianchet, procuram uma maior transparência e um apagamento do sujeito enunciator, porém, como em todo discurso há vozes que ocupam diferentes posições-sujeitos, e na tradução não é diferente, esse apagamento é apenas aparente, causando uma ilusão de transparência.

Considerações finais

Conciliando os estudos da antiguidade greco-romana, mais especificamente da língua latina, com as teorias da tradução e a história da tradução no Brasil, principalmente na constituição da tradução como criação e como crítica, instauradas no país pelos poetas concretistas, e, por fim, com a construção poética e tradutória de Paulo Leminski, procuramos, no decorrer de nossa discussão, responder a pergunta que apresentamos logo na introdução, pensando como estudiosos da recepção: “que diferença foi feita?”; Em outras palavras, perguntamo-nos: quais foram as práticas tradutórias realizadas por Leminski, ao apropriar-se do *Satyricon* de Petrónio?; qual o impacto dessa apropriação na cultura e tradição de língua portuguesa no Brasil?.

Retomando questões colocadas por Hardwick (2003, p.112-113), procuramos demonstrar de que maneira Leminski diferiu ou se aproximou de Petrónio; como ele expressou formalmente, linguisticamente e visualmente essas diferenças e semelhanças; como suas escolhas ao traduzir Petrónio afetaram as percepções do público leitor brasileiro diante do mundo antigo apresentado no *Satyricon*.

Inicialmente, ao pensar na “interferência” da relação de mediação entre literaturas, como definiu Even-Zohar (1990), considerando o poder da “interferência indireta” da tradução de uma obra latina para a língua portuguesa e seu importante papel de acesso aos não-leitores dessa língua antiga no Brasil, pudemos constatar que o trabalho tradutório de tantos tradutores poetas e não-poetas e, nesse caso específico, a tradução realizada por Leminski, têm uma função importante na formação da literatura nacional. Como discutimos no primeiro capítulo, se não fosse pelas traduções, muitas obras teriam efetivamente um número muito reduzido de leitores. Como apontado por Benjamin (2008, p.68), a tradução não é apenas responsável pela sobrevivência da obra original, mas também “assinala o estágio da continuação da sua vida”. Para o teórico, contribui para a “fama literária”, tanto da obra quanto do autor, aquele tradutor que oferece um trabalho cada vez menos servil e com mais possibilidades criativas, qualidades essas que, como demonstrado, são parte primordial do trabalho tradutório de Leminski. Ao escolher as obras que preferiu traduzir, e, como vimos, formulando seu próprio “paideuma”, incluindo Petrónio entre autores como John Lennon, James Joyce e Yukio Mishima, e ao delimitar um projeto tradutório, demarcando suas estratégias, o tradutor consolidou as obras que traduziu e produziu novos sistemas literários na cultura literária brasileira. Como percebemos nas análises de cada ponto característico de sua tradução do *Satyricon*, o poeta equilibrou-se entre o encaixe da poética de Petrónio em seu próprio modelo literário e os moldes do autor latino em seu sistema poético particular.

Nessa perspectiva, ao pensar que a tradução pode funcionar tanto quanto forma de aculturação como uma maneira eficaz de resistência, nós conseguimos vislumbrar o papel de resistência via tradução que Leminski exerceu em nosso panorama tradutório. Ao traçar uma trajetória de influências e intermédios da vida literária de Leminski, evidenciamos seus referenciais teóricos, desde Pound aos concretistas irmãos Campos e Décio Pignatari e os poetas “beat”, e concluímos que a grande chave para o poder de resistência presente na tradução que Leminski realizou está naquela percepção apontada por Rajagopalan (2000, p.18) de que “a linguagem está no centro dos acontecimentos e não em um lugar periférico”.

Nesse segmento, surge também a questão da fidelidade e equivalência em tradução, que por muito tempo foi considerada a grande chave da qualidade tradutória. Ainda nos dias de hoje, alguns teóricos utilizam, para demonstrar a qualidade de traduções, adjetivos como “fluente”, “transparente”, “leal” e “fiel”, porém, como vimos na discussão do capítulo um e na análise das escolhas tradutórias de Leminski, nos capítulos três e quatro, esses valores são extremamente subjetivos e não essenciais. Ao analisar a tradução leminskiana não nos afastamos em nenhum momento dos paradigmas ditados pelo próprio poeta (LEMINSKI, 2012 [1997], p.359-368), de que a “tradução (re-criação/recuperação) é criação e crítica [...]. Traduzir é criar uma co-realidade de um original, que, como disse Haroldo de Campos, passa a ser a tradução de sua tradução”. Seguindo as referências do “make it new” poundiano e as concepções de tradução, transcrição e reinvenção dos poetas concretistas, Leminski deixou registrado em diversos momentos o que entendia por tradução e quais eram os seus objetivos tradutórios, esclarecendo que, para ele, a “fidelidade” em tradução não está apenas no sentido e que, na realidade, uma tradução pelo sentido “é a pior das traições”, pois “para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, [ela] precisa descrever e re-produzir os efeitos materiais, [...]” (LEMINSKI, 2012 [1985], p.248).

Assim, acreditamos que Leminski seguiu em sua tradução do *Satyricon* os três propósitos de seu modelo tradutório, que ele mesmo registrou no texto “Information Retrieval: A Recuperação da Informação” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.359-368). São eles:

1) A criação:

criação
é poesia
linguagem primeira
nova
inovadora
inaugurante

2) A crítica:

crítica

é meta-linguagem
 linguagem segunda
 interpretadora
 geradora de contextos
 de redundâncias
 de EXPLICAÇÕES
 (sobre-linguagens)

3) O público leitor:

TRADUÇÃO
 também faz parte desta tarefa
 de gerar redundância
 aumentar o território de legibilidade
 ampliar o número de leitores
 tornar compreensíveis
 coisas até então incompreensíveis

Nesse sentido, reafirmamos a hipótese que levantamos em nosso Mestrado, aprofundando os argumentos e demonstrando, diante da análise do texto tradutório completo, de que Leminski colocou em prática seu “projeto tradutório”, e alcançou seu objetivo de, assim como ele mesmo afirmou, “devolver um vivo aos vivos” (LEMINSKI, 1985, p.190).

No “projeto tradutório” de Leminski está presente, primeiramente, a escolha da obra de Petrônio. A releitura do passado greco-latino está impressa na obra literária do poeta desde poemas, como o denominado “de tertulia poetarum”, publicado postumamente no livro *O ex-estranho* (1996) até o início do Catatau: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius” (LEMINSKI, 2011, p.15), e tantos outros registros. Porém, podemos destacar como principais referências da recepção da literatura grego-romana na produção do autor três obras de grande fôlego e relevância: a tradução da *Ode* I.11 de Horácio, publicada em 1984 na revista *Remate de Males*; a prosa-poética *Metaformose*, escrita entre 1986/1987 e publicada postumamente em 1994; e, por último, a tradução diretamente do latim do *Satyricon* de Petrônio, publicada em 1985.

A preferência pela obra de Petrônio foi justificada por Leminski em seu posfácio, em que elencou todas as particularidades que o fizeram atrair-se por essa obra latina em específico. Essas características guiaram nossas análises no terceiro capítulo e também nosso estudo da obra petroniana, apresentado no capítulo dois.

A princípio, os dois maiores atributos da obra latina, indicados por Leminski, são o trabalho com a linguagem viva, coloquial, cotidiana e seus termos ligados ao erotismo. Sendo dois traços que conversam entre si, Leminski indica a presença de “delícias do latim, o sumo, o suco, o tutano, o perfume desse latim ágil, vivo, vulgar, malandro, espertíssimo, único”

(LEMINSKI, 1985, p.188). Assinalando a diferença do latim de Petrônio daquele latim ensinado nas escolas, pesado, retórico, “dos chamados ‘grandes clássicos’, Cícero, Virgílio, César, Ovídio, Horácio, Tito Lívio” (LEMINSKI, 1985, p.188), o tradutor designa o latim de Petrônio como “um latim vivo, direto, o raro do reles, enfim, diante de nós” (LEMINSKI, 1985, p.188). Ele aponta também o uso de “expressões corriqueiras. Torneios familiares. Locuções proverbiais. Frases feitas. A língua viva, na boca de pessoas vivas” (LEMINSKI, 1985, p.189).

Depois, Leminski aponta a narrativa “rica de raridades”, aspecto muito (presente) significativo na recheada presença paródica, segundo o tradutor, repleta de “pragas, invocações religiosas. Fórmulas mágicas” (LEMINSKI, 1985, p.189). E, finalmente, a intercalação entre prosa e verso, nas palavras de Leminski o fato de conter “em seu fluxo de prosa inúmeros trechos em poesia, metrificados” (LEMINSKI, 1985, p.189).

Diante de toda essa riqueza literária e cultural, Leminski explorou essas singularidades apresentadas por Petrônio imprimindo sua própria marca autoral. Como evidenciamos no capítulo três, ele extrapolou o uso da linguagem coloquial, popular, transpondo neologismos e atualizando expressões. Acentuou, também, o vocabulário erótico, deixando-o mais explícito, construindo, com isso, uma marca própria em sua tradução. Indicou, similarmente, as paródias com concisão, priorizando figuras de personagens e autores conhecidos do grande público, leigo quanto à cultura greco-romana. E, por fim, “trans-criou”, com maiores liberdades, os poemas, gravando neles sua marca poética particular.

Finalmente, outra marca do “projeto tradutório” de Leminski que foi destacada por nós no capítulo quatro é a construção de notas estéticas. Como demonstramos, Leminski se apropriou da “função tradutor” e demarcou a heterogeneidade do discurso tradutório de maneira emblemática em suas notas do tradutor. Esse aspecto também esteve presente em sua tradução da obra de John Fante, *Pergunte ao pó*, da qual podemos destacar dois exemplos. Na tradução de dois poemas que intercalam a narrativa em prosa, Leminski utilizou a N.T. para comentar e questionar o texto original e, também, expor seu trabalho como tradutor:

Muito esqueci, Camila, e o vento levou,
Rosas, rosas, rosas e tudo o que eu sou,
Dançando até os lírios perdidos da tua mente
Mas eu estava só e tão só, completamente,
Sim, sempre, porque essa dança não tem fim,
Fui fiel, Camila, fui fiel a ti, além de mim.*

*O poema é tão idiota no original quanto na tradução. (N. do T.).
(FANTE, 1984, p.79).

Lenta e dramática, começou a recitar:

What should I be but a prophet and liar,
 Whose mother was a leprechaun, whose father was a friar?
 Teethed on a crucifix and cradle under water,
 What should I be but the fiend's god-daughter?*

*Aí vai a tradução literal, que eu tenho mais o que fazer:

Que é que eu poderia ser a não ser um profeta e mentiroso/ cuja mãe era um duende, cujo pai era um frade?/ Tendo seus primeiros dentes num crucifixo e seu berço debaixo da água,/ que poderia ser a não ser a afilhada do diabo? (N. do T.)
 (FANTE, 1984, p.84).

Comprova-se, assim, um modelo de utilização da N.T. que amplia o deslindar do texto tradutório. Nesses dois exemplos vemos maneiras bem aproximadas do emprego da N.T. na tradução do *Satyricon*, principalmente na utilização do humor para criticar ou questionar o texto de partida, dizendo ser um poema “idiota”, ou até mesmo um poema indigno de uma tradução criativa. Como afirmamos anteriormente, essa é uma maneira de assumir o papel de tradutor/ leitor/ autor e declarar-se como um sujeito enunciador.

Diante de toda nossa discussão em torno da tradução que Paulo Leminski realizou do *Satyricon* de Petronio e da descrição da trajetória da recepção da antiguidade greco-romana na obra do poeta, podemos concluir que seu “latim de bandido” exerceu o objetivo de dessacralizar esta língua antiga para que ela revivesse como instrumento da cultura popular brasileira. Como destaca Flores, “[...] o que percebemos ao lermos as referências latinas de Leminski é que, ao contrário de construir somente a imagem do erudito, seu latim passa a ser simultaneamente um instrumento de bandido, marginal” (FLORES, 2010, p.106). Nesse sentido, a proposta leminskiana era de que a sua obra literária e tradutória passasse tanto pelo marginal quanto pelo rigor técnico, teórico ou cultural requintado, por isso foi preciso criar um estilo que é ao mesmo tempo leve e rigoroso, popular sem perder sua formação erudita. Esse diálogo entre o popular e o erudito estabeleceu vários níveis de leitura em sua obra e fez com que suas narrativas pudessem ser acessadas em diversas camadas de leitura, desde o sentido mais imediato até as relações das palavras com conceitos filosóficos, sociológicos, linguísticos e literários.

Com Leminski, retomando as palavras do próprio poeta, aprendemos que o imaginário greco-latino “impregnou de tal forma a vida do ocidente que nem notamos quando recorremos a ele” e que este imaginário “é porção integrante, substantiva, da civilização ocidental, dos romanos até hoje” (LEMINSKI, 1994, p.60). E, ainda, que “os gregos parecem ter imaginado todo o imaginável” (LEMINSKI, 1994, p.63) e que “um mito não se supera. [...]. Ele é o que foi, e assim será, para sempre. Como todo mito, é uma leitura absoluta das essências”

(LEMINSKI, 1994, p.70). O poeta também nos demonstrou que “em latim, praticamente todas as possibilidades de combinação de palavras numa frase são lícitas. O pensamento, assim, pode ser escrito na sintaxe, com uma nitidez que as línguas nacionais modernas não permitem” (LEMINSKI, 2012, p.158). Ele também apontou que tradução nada mais é que “a forma mais espetacular/ da recuperação da informação/ signo do signo/ mensagem da mensagem/ linguagem/ de linguagem” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.365). E que em sua tradução ele realizou “aproximações (contemporâneas) / a um possível (passado)” (LEMINSKI, 2012 [1997], p.365), deglutido, recuperado (criativamente) em sua própria dicção.

Bom dia, poetas velhos.
Me deixem na boca
o gosto de versos
mais fortes que não farei

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite.
(LEMINSKI, 2013 [1983], p.42).

Referências Bibliográficas

ABATE, F. **The Oxford Dictionary and Thesaurus**. New York: Oxford University Press, 1996.

ADAMIK, T. “‘Sermo’ inliberalis’ in Cena Trimalchionis”. In: CALBOLI, G. (org.). **Latin Vulgar - Latin tardif II**. Actes du II Colloque International sur le Latin Vulgar et tardif. Tübingen: Max Niemeyer, 1990.

ADAMS, J. N. **The Latin Sexual Vocabulary**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

ARROWSMITH, W. Luxury and Death in the *Satyricon*. **Arion**, n.5, 1966.

ASEFF, M. G. **Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)**. 2012. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971 [1946].

AULETE, C. **Aulete digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caldas Aulete, Lexikon, 2007. Acessado em 10 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/campa>.

ÁVILA, C. “Flashes” de uma trajetória. **Revista USP**. p.101-106, set./nov.1989.

BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 2000.

BARCHIESI, A.; CONTE, G. B. Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzione dell’Itertestualità. In: CAVALLO, G. *et al.* (org.). **Lo Spazio Letterario di Roma Antica**. Roma: Salerno, 1989.

BACON, H. The Sibyl in the Bottle. **Virginia Quarterly Review**, n.34, 1958.

BARROS, D. C. A tradução como local de produção de discurso. In: MÁRCIA, A. P. (Org.). **O trabalho da tradução**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 109-216.

BARTHES, R. O efeito de real. In: MENDONÇA, A. S.; NEVES, L. F. B. (orgs). **Literatura e Semiologia**: Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BECK, R. Some observation on the Narrative Technique of Petronius. **Phoenix**, n. 27, 1973. p. 46-61.

_____. The Narrative Technique of Petronius. In: HARRISON, S. J. **Oxford Readings in The Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. C. (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FAE – UFMG, 2008.

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1985.
 BIANCHET, S. M. G. B. **Satyricon de Petrônio**: Estudo Linguístico e Tradução. 2002. Tese (Doutorado em Letras – Língua e Literatura Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Satyricon*, de Petrônio: fonte para o estudo do latim vulgar. In: PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASILIANSE: uma coleção chamada desejo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 dez. 1985, Ilustrada, p. 99.

BUENO, L. Andar no mato de olhos fechados: Uma leitura de Agora é que são elas. In: SANDMAN, M. MÜLLER, A. *et al.* **A pau e pedra a fogo e pique**: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 173-189.

CAMPOS, A. de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, E. **Abc da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 9-15.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Prefácio. In: LEMINSKI, P. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.95.

_____. Tradition, Translation, Transculturation: The Ex-Centric's Viewpoint. **Tradterm**. n.4, 1997, p.11-18.

_____. Epifanias poéticas. Entrevista a José Guilherme Rodrigues Ferreira e Manuel da Costa Pinto. **Cult**: revista brasileira de literatura e cultura, São Paulo, n. 13, p. 18-27, ago. 1998.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1963], p. 31- 48.

_____. Uma Leminskíada Barrocodélica. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 213-220.

_____. Da Razão Antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 231-255.

_____. **Transcrição**. Marcelo Tápia, Thelma Nóbrega (org.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, H; PAZ, O. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

CARMIGNANI, M. **El Satyricon de Petronio**: tradición literária e intertextualidade. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.

- CÉSAR, A. C. **Escritos da Inglaterra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CODONER, C. El Lenguaje de la Critica Literaria en el *Satyricon*. In: ALBOLI, G. (org.). **Latin Vulgar - Latin tardif II**. Actes du II Colloque International sur le Latin Vulgar et tardif. Tübingen: Max Niemeyer, 1990.
- COLLIGNON, A. **Étude sur Pétrone**. Paris, 1982.
- CONNORS, C. **Petronius the poet**: Verse and literary tradition in the *Satyricon*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- CONTE, G. B. **The Hidden Author**: An Interpretation of Petronius' *Satyricon*. Califórnia: University of California Press, 1996.
- _____. **Latin Literature**: A History. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- _____. **Memoria dei poeti e sistema letterario**: Cattulo, Virgilio, Ovidio, Lucano. Palermo: Sellerio, 2012.
- COURTNEY, E. **A Companion to Petronius**. New York: Oxford University Press, 2001.
- DAFLON, M. L. A quem interessa?. In: PIETROLUONGO, M. A. (org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- DAMAZIO, R. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, A.; CALIXTO, F. (org.). **A linha que nunca termina**: pensando Paulo Leminski. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 313-322.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. Introducción. In: PETRONIO. **Satíricon**. (trad. Manuel C. Díaz y Díaz). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- DUKE, D. A. **Traçando os rumos da nota do tradutor**: o caso de *O mundo se despedaça*. 1993. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1993.
- ERNOUT, A. Introduction. In: PÉTRONE. **Le Satiricon**. Ed. A. Ernout. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: **Polysystem Studies**. Durham NC: Duke University Press, 1990. p. 45-51.
- FANTE, J. **Pergunte ao pó**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Pulo: Edusp, 2003.
- FAVERSANI, F. **A Pobreza no Satyricon de Petrônio**. 1998. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

- FEDELI, P. Petronio: Crotone o il mondo alia rovescia. **Aufidus**. 1987. p. 3-34.
- FERREIRA, P. S. M. **Os elementos paródicos no *Satyricon* de Petrónio e o seu significado**. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- FLORES, G. G. Que cada um cante seu amor. In: CARVALHO, R. *et al.* **Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.13-23.
- _____. O raro do reles: um latim de bandido. In: SANDMAN, M. MÜLLER, A. *et al.* **A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p.103-139.
- FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In: _____. **Roman constructions. Readings in postmodern Latin**. Oxford: Oxford University, 2000.
- GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary**. London: Oxford University Press, 1968.
- GOUVÊA JÚNIOR, M. M. G. O amor dos homens. In: CARVALHO, R. *et al.* **Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 7-11.
- GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1966.
- HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: (sua história)**. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1985.
- HARDWICK, L. **Reception studies**. Oxford: Oxford Univ. Press, 2003.
- HARDWICK, L.; STRAY, C. **A Companion to Classical Receptions**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- HATTNER, A. Tradução e identidade: o tradutor como transmorfo. **Letras**. Santa Maria, n.8, 1994. p. 31-37.
- HIGHET, G. Petronius the Moralist. **Transactions of the American Philological Association**, n. 72, 1941.
- HIRSCH, I. Rebeldia, ruptura e tradução. In: GALERY, M. C. V.; PERPÉtua, E. D; HIRSCH, I. (orgs). **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HORACE. **Odes**. Trad. de François Villeneuve. Introd. e notas de Odile Ricoux. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- LADAINHA de Nossa Senhora. **A Santa Sé**: Vaticano. Disponível em: http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_po.html. Acesso em: 25 mar. 2020.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 90-92.

LEÃO, D. **As Ironias da Fortuna**: Sátira e Moralidade no *Satyricon* de Petrónio. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

_____. Introdução. In: PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Delfim F. Leão. Lisboa: Cotovia, 2016.

LEMINSKI, P. Entrevista concedida a Régis Bonvicino. **GAM: Jornal Mensal de Artes**. Rio de Janeiro, Grupo de Planejamento Gráfico - Editores Ltda. n. 39. jun. 1976.

_____. POESIA. **Código**. n. 3. Produção e Organização Erthos Albino de Souza. 1978. Disponível em: <http://www.codigorevista.org/>. Acesso em: 22 out. 2020.

_____. Paulo Leminski. Entrevista concedida a Aramis Millarch. **Tabloide Digital**. Acervo Aramis Millarch. Duração: 241:18 minuto. 11 out. 1982. Disponível em: http://millarch.org/audio/pauloleminski?fbclid=IwAR3Wpbpu7SIUILLCE7zVXugCadXOgwsbU_5sHSyc17Uak1-bjLBcdMgzmY5A. Acesso em: 19 jun. 2019.

_____. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Latim com gosto de vinho tinto. In: PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 179-197.

_____. Um romance jovem de dois mil anos. In: PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 5-6.

_____. O Leminski de Curitiba, a Curitiba de Leminski. **Correio de Notícias**. Programe-se, 19 set. 1986. p. 20.

_____. Literatura e Classes Sociais. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Memória de vida**: Paulo poeta Leminski 1944-1989. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1989, p. 23.

_____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Metaformose**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Poesia: A Paixão da Linguagem. In: NOVAES, A. *et al.* **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 2009 [1987], p. 322-350.

_____. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [1986, 1997, 2001].

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIDELL, H. G. SCOTT, R. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MARTIN, R. História social do mundo romano antigo: métodos e problemas. *In*: GODINHO, V. M. (Org.). **História Social: problemas, fontes e métodos**. Lisboa: Cosmos, 1967, p. 67-95.

MARTINDALE, C. Thinking Through Reception. *In*: MARTINDALE, C., THOMAS, R. F. (org.). **Classics and the uses of reception**. Malden: Blackwell, 2006.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira**. Volume VII, (1933-1960). Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.

MAURER JR., T. H. **Gramática do Latim Vulgar**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.

MEILLET, A. **Linguistique Historique et Linguistique Générale**. Paris: Librairie Honoré Champion, 1965.

MELO, T. M. de. Tradução da Tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski. **Kamiquase**, 1998. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio2.htm>. Acesso em: 5 jul. 2012.

_____. Notas às Cartas. *In*: LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 174-200.

MILTON, J. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

_____. Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil. *In*: **Cânones e contextos: Anais do 5º Congresso da Abralic**. Rio de Janeiro: Abralic, 1997, p. 303-309.

_____. A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil. **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH USP**. v.17, 2010. p. 85-100.

MITTMANN, S. Heterogeneidade e Função Tradutor. **Cadernos de Tradução**. Porto Alegre, 1999. v.1, n.4, p. 221-237.

_____. Nota do tradutor: um lugar para a análise do processo tradutório e da função tradutor. *In*: Encontro Nacional da ANPOLL, 15., 2000. **Anais [...]**. v. 2, p. 1-2, 2000.

_____. **Notas do tradutor e processo tradutório: análises sob o ponto de vista discursivo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MONTEIRO, J. C. N. Literatura Brasileira e Literatura Traduzida no Brasil. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, n. 31, 2013. p. 141-153.

MOREIRA, P. R. M. **Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente**. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MORENO, S. **Ecos e Reflexos: a construção do Cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. 2001. Tese (Doutorado em Linguística

Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MORICONI, I. Pós-modernismo e tradução de poesia em inglês no Brasil. *In: CONGRESSO ABRALIC Cânones & Contextos*, 5, 1996, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Abralic, 1997, v. 1, p. 303-309.

_____. Apresentação. *In: Destino: poesia*. Antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MOURA, A. R. de. **Dialogismo e Reflexão estética em Petrônio: a Guerra Civil**. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

NETO, A. C. de F. O “padrão” poundiano. **TradTerm**, São Paulo, v. 28, dez. 2016. p. 364-380.

NIRANJANA, T. **Siting translation**. Berkeley: University of California Press, 1992.

NOVAES, S. **O Reverso do verso (Paulo Leminski Filho: a Biografia de uma obra)**. 2003. Tese (Doutorado em História, Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

OLIVA NETO, J. A. O. **Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

OUSTINOFF, M. **Tradução: História, teorias e métodos**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAES, J. P. A tradução Literária no Brasil. *In: _____*. **Tradução a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 1990, p. 9-31.

PEREIRA, C. M. de C. Transcrição: a tradução em jogo. *In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA*, 8., 2004, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno06-15.html>. Acesso em: 11 fev. 2019.

PEREIRA, L. M. **Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o Satyricon, de Petrônio**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETERSMANN, H. Environment, Linguistic Situation, and Levels of Style in Petronius's Satyricon. *In: HARRISON, S. J. Oxford Readings in The Roman Novel*. New York: Oxford University Press, 1999.

PÉTRONE. **Le satiricon**. Trad. Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.

_____. **Le Satiricon**. Ed. e Trad. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Cotovia, 2005.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. **Satyricon**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. **Satyricon**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Satyricon**. Trad. Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

_____. **Satíricon**. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. *In*: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). Trad. de Eni P. Orlandi. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1993. p. 61-161.

PICHON, R. **Index verborum amatoriorum**. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 1991.

PINNA, T. Una problematica antropologica nel Satyricon: il rapporto verità-menzogna, **Sandalion 10-11**, 1987/88, p. 101-114.

POUND, E. **Guide to kulchur**. Connecticut: New Directions, 1970.

_____. **ABC da literatura**. Tradução José Paulo Paes, Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2013 [1970].

RAJAGOPALAN, K. Pós-modernidade e a tradução como subversão. Transcrito dos Anais do VII Encontro Nacional de Tradução/I Encontro Internacional de Tradução - Universidade de São Paulo, 7 a 11 de setembro de 1998. **Novo Milênio**. 26 jul. 2000. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/idioma/19980911.htm>. Acesso em: 13 abr. 2018.

RANKIN, H. D. 'Some Comments on Petronius' Portrayal of Character'. **Eranos**, 68, 1970. p. 123-147.

RICHLIN, A. **Sexual Terms and Themes in Roman Satire and Related Genres**. A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1978.

_____. **The Garden of Priapus: Sexuality & Aggression in Roman Humor**. New York: Oxford University Press, 1992.

RICOUX, O. Introdução e notas. *In*: HORACE. **Odes**. Trad. de François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

ROBIN, R. **História e linguística**. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROCHA, C. A. de M. **Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa**. Carlos Alberto de Macedo Rocha, Carlos Eduardo Penna de M. Rocha (Orgs.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

RODRIGUES, M. **A década de 80**. Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROLLEMBERG, M. C. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. *In: NUPECOM (Encontro dos Núcleo de Pesquisa em Comunicação)*, 8., 2008, Natal. **Anais [...]**. Natal, 2008.

RÓNAI, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RUIZ, A. Águas para um olhar. *In: LEMINSKI, P. Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.7-8.

RUSSEL. De Imitatione. *In: WEST & WOODMANN (Org.). Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p.1-16.

SANTANA, I. J. **Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução**. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANTANA-DEZMANN, V., MILTON, J. O *make it new* segundo Haroldo de Campos. **Tradução em Revista**. n. 20, vol. 2, 2016. p. 1-15.

SANTOS, A. S. **O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos**. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SCHMELING, G. The *Satyrিকা* of Petronius. *In: _____*. **The Novel in the Ancient World**. Leiden: E. J. Brill, 1996.

_____. **A Commentary on the Satyrিকা of Petronius**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enjeitado. *In: LEMINSKI, P. Agora é que são elas*. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 203-216.

SILVA-REIS, D.; MILTON, J. História da Tradução no Brasil: Percursos Seculares. **Translatio**, Porto Alegre, n. 12, dez. 2016. p. 2-42.

SLATER, N. W. **Reading Petronius**. London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

STEFENELLI, A. Vulgar Latin. *In: Brill's New Pauly*, Antiquity volumes edited: Hubert Cancik, Helmuth Schneider. English Edition: Christine F. Salazar. Classical Tradition volumes edited: Manfred Landfester. English Edition: Francis G. Gentry. 2006. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e12208150. Acesso em: 29 Jun 2020.

SULLIVAN, J. P. **The Satyricon of Petronius, a literary Study**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TÁCITO. **Annales**. Trad. Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1938.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001.

VAZ, T. **Paulo Leminski**: O Bandido Que Sabia Latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEYNE, P. Vie de Trimalcion. **Annales** (E.S.C.), 1961, n. 2, p. 213-247.

_____. **Sexo & Poder em Roma**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2008.

VIEIRA, B. V. G. Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português. **Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, vol. 7, 2006.

_____. **Haroldo de Campos traduz Horácio**: a transcrição em três cliques. No prelo.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Org. e notas João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

WALSH, P. G. The Satyricon. In: _____. **The Roman Novel**. Londres: Cambridge University Press, 1970.

WANDERLEY, J. **A tradução do poema: notas sobre a experiência da Geração de 45 e dos Concretos**. 1983. Dissertação (Mestrado) – PUC, Rio de Janeiro, 1983.

WILLER, C. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLIAMS, A. C. **Roman Homosexuality**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WYLER, L. **Línguas, poetas e bacharéis**. Uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. **Geração beat**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

ZEITLIN, F. I. Petronius as Paradox. In: HARRISON, S. J. **Oxford Readings in The Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999.