

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

LÍVIA MENDES PEREIRA

Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o
Satyricon, de Petrônio

Araraquara
2016

LÍVIA MENDES PEREIRA

Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o
Satyricon, de Petrônio

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Câmpus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Fomento: FAPESP nº 2014/01415-2

Araraquara
2016

*A minha família:
Silvana, Paulo e Elias*

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida.

Aos meus pais, Paulo e Silvana, pela apoio sempre amoroso.

Ao meu irmão, Elias, pela parceria e conversas sempre alegres, carinhosas e enriquecedoras.

A minha cunhada, Iara, pela amizade incentivadora.

Aos amigos Rebeca, Marcelo e Thais por serem minha família em Araraquara, com muitas risadas.

A Tamires, pelo colo amigo e carinhoso e pela ajuda valiosa com a língua inglesa. A Eliane pela companhia e amizade sempre divertida.

A Livia e ao Júnior que mesmo de longe sempre estiveram presentes. Ao Emerson, pelas longas conversas cheias de ensinamentos.

Às amigas latinistas, Mariana, Caroline, Joana, Débora e Cíntia pela irmandade e troca de conhecimentos.

Aos amigos araraquarenses, Leandro, Thayse, Patrícia, Cissa, João, Maria Teresa e Marco pelo companheirismo, vivências e aprendizados.

Aos meus professores de Latim João Batista T. Prado e Márcio Thamos, por contribuírem em minha formação.

Aos professores Giovanna Longo e Guilherme G. Flores pela leitura atenta e excelentes contribuições no Exame de Qualificação e no Exame de Defesa.

Ao meu orientador Brunno V. G. Vieira, por caminhar ao meu lado desde a iniciação científica, com paciência, respeito e amizade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2014/01415-2, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento, que possibilitou a realização da minha pesquisa.

*Onde estará meu verso? Em
algum lugar de um lugar Onde
o avesso do inverso Começa a
ver e ficar Por mais prosas que
eu perverta*

*Não permita Deus que eu perca
Meu jeito de versejar
(LEMINSKI, 2015, p.125)*

Resumo

Buscando contribuir com a pesquisa das traduções dos clássicos greco-romanos e com a recepção desses textos em nossas Letras, o presente projeto propõe-se a estudar e divulgar a tradução do *Satyricon*, de Petrônio, levada a cabo pelo poeta Paulo Leminski. Como pode ser constatado na leitura de sua biografia e como pode ser recorrentemente percebido nos temas que frequentam sua obra, o autor foi um conhecedor e divulgador da Língua e da Literatura Latina. Estudado inicialmente no mosteiro São Bento, na cidade de São Paulo, quando Leminski tinha apenas 13 anos, esse idioma antigo constituiu uma importante fonte criativa revisitada e repensada durante toda sua carreira literária. Além de traduções feitas diretamente do Latim como as da *Ode I, 11*, de Horácio (1984), e do *Satyricon*, de Petrônio (1987), o trabalho com textos literários latinos pode ser encontrado em obras como *Metaformose e Catatau*, cuja análise já foi realizada por nós no âmbito da Iniciação Científica. O trabalho tem por base o confronto entre o texto latino e a tradução leminskiana e procura fornecer um estudo da recepção do romance petroniano na literatura brasileira contemporânea, que encontra em Leminski um de seus expoentes. Assim, ao aliar o conhecimento em Língua Latina e a História da Tradução, nossa proposta procura revelar a importância da literatura da Antiguidade através de sua recepção literária em Língua Portuguesa.

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, prosecuted by the poet Paulo Leminski. It can be verified by reading his biography, as well as it can be perceived among his works' themes, that the author was a connoisseur and disseminator of Latin language and literature. This ancient language was initially studied by Leminski at São Bento monastery, in the city of São Paulo, when he was thirteen years old, and it was an important creative source revisited and rethought throughout his literary career. In addition to translations performed directly from Latin, as *Ode I, 11*, by Horace (1984), and *Satyricon*, by Petronius (1987), the contact with Latin literary texts can be found in works like *Metaformose* and *Catatau*, which we analyzed during the Scientific Initiation. This work is based upon the confrontation between the Latin text and Leminski's translation, and it strives to provide a study of the Petronian novel reception in the contemporary Brazilian literature, which finds in Leminski one of its exponents. Hence, by allying knowledge in Latin language to Translation History, our proposal is to reveal the importance of Ancient literature through its literary reception in Portuguese language.

Keywords: *Satyricon*, Petronius, Leminski, Greco-Roman literature reception.

Lista de Abreviaturas

Caldas Aulete	Aulete digital (AULETE, 2007)
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	Novíssimo dicionário latino-português (SARAIVA, 2006)

Sumário

Introdução	9
1. Petrônio <i>made new</i>: contexto histórico e editorial	16
1.1 Petrônio e o <i>Satyricon</i>	16
1.2 Leminski e o <i>Satyricon</i> da Brasiliense.....	20
1.3 Sullivan e o <i>Satyricon</i> da Penguin Books.....	25
2. O <i>make it new</i> e sua versão brasileira: teoria(s) da tradução	28
2.1 Pound e o <i>Make it new</i>	28
2.2 O projeto tradutório dos poetas Haroldo e Augusto de Campos.....	31
2.3 Projeto tradutório de Paulo Leminski.....	35
2.3.1 Linhas gerais	35
2.3.2 Para traduzir Petrônio	46
3. Análise comparativa: O erótico no <i>Satyricon</i> de J. P. Sullivan e Paulo Leminski...	49
4. Escolhas tradutórias: a coloquialidade e a erudição	61
4.1 Tradução Leminskiana: A expressão vulgar.....	61
4.2 Tradução Leminskiana: as escolhas eruditas.....	72
5. Trans-criação leminskiana dos poemas: análise e apontamentos	79
Considerações finais	91
Referências Bibliográficas	94
ANEXO - Tradução de serviço do <i>corpus</i> (capítulos I a XXVI)	101

Introdução

Paulo Leminski, poeta curitibano, nasceu em 1944, deu a público seus primeiros escritos na revista *Invenção*, mantida pelos poetas concretistas – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em meados da década de 1960. Leminski também ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, trabalhou com publicidade e foi editor em diversos jornais. Transitou entre muitos gêneros textuais como o romance, o conto, a crônica, o ensaio, a poesia, dentre outros. Por complicações de saúde, o poeta faleceu em 7 de Junho de 1989.

Por serem muito diversos os gêneros textuais que a obra leminskiana abrange, sua produção tradutória não é comumente objeto de estudo no meio acadêmico, porém ela ocupa uma parte significativa de seus escritos. Temos conhecimento de duas dissertações sobre Leminski tradutor. Uma delas, defendida em 2009, por Luiz Henrique Milani Queriquelli, na Universidade Federal de Santa Catarina, tem como título *Satyricon e tradução poética: traduções brasileiras perante sutilezas cruciais da poesia de Petrónio*. Nela o autor desenvolve um estudo das traduções em língua portuguesa apenas dos poemas presentes no *Satyricon*, entre essas traduções está a de Paulo Leminski. Já a outra dissertação, que trata sobre o trabalho tradutório completo do poeta, é de autoria de Ivan Justen Santana, *Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução* (2002). Esse trabalho faz apontamentos importantes sobre o projeto tradutório de Leminski e dedica um capítulo à tradução do *Satyricon*.

Boris Schnaiderman em entrevista para o Itaú Cultural, por ocasião da abertura da “Ocupação Paulo Leminski”, projeto que integra uma das políticas permanentes do Instituto, que é a preservação da memória artística, lembra das obras que fazem parte da produção tradutória do poeta e afirma que estas em especial ainda são muito pouco valorizadas. O estudioso diz que gosta muito das traduções e indica, para quem quiser uma confirmação disso, apenas um livro, em edição bilíngue, publicado pela Brasiliense, que se chama *Giacomo Joyce*. Para o professor, o confronto entre o original e a tradução desta obra aponta como o poeta foi fiel ao texto, entenda-se aqui como fidelidade a transmissão do tom da obra de partida para a língua de chegada, o que Schnaiderman (1986, p.63) denomina de “fidelidade estilística”. O estudioso comenta ainda ter ganhado de Leminski uma tradução do texto de Maiakovski, e mesmo sem o poeta ser fluente em língua russa, afirma ter percebido um estudo teórico muito aguçado do texto sendo que, mais uma vez, confrontando o original com a tradução percebe-se um tradutor muito fiel, no sentido de que conseguia captar o espírito da obra de partida.

Em outra entrevista, o grande tradutor do russo em língua portuguesa fala novamente sobre a importância das traduções do poeta: “Mais ainda, eu acho que deveria se pesquisar mais as traduções de Leminski. É uma coisa importante, uma parte importante do que ele produziu. Ele traduzia com bastante liberdade, é certo, mas muitas vezes não mexia no texto” (SCHNAIDERMAN, 2000, p.61).

Se verificarmos as oito obras que foram traduzidas na íntegra por Leminski podemos perceber que todas elas são marcadas por uma particular irreverência¹. Elas tomaram parte das coleções *Primeiros Passos*, *Encanto Radical* e *Circo de Letras*, da Editora Brasiliense, voltadas para um mercado consumidor específico, ou seja, o público jovem, que tinha ânsia pela leitura e conhecimento de obras literárias ainda inéditas, pelo menos, em um português acessível. Nelas transparece uma preocupação visível de cativar e conquistar um certo tipo de público crítico, mas pouco abonado: livros baratos (brochuras com capas sem orelhas) contendo textos de acesso fácil para o leitor comum.

A tradução do *Satyricon* situa-se dentro de um marco político e histórico no Brasil, pois foi lançada no ano de abertura política, com o final da censura pela ditadura, em 1985, o que ocasionava uma maior liberdade no uso da linguagem. Como foi discutido por Lemos (2014), a fundação da editora Brasiliense foi marcada pela oposição à ditadura civil-militar brasileira, “acreditamos, assim, que a posição da Editora no campo editorial foi se legitimando pelo caráter de suas publicações ser dirigido a um público crescentemente acadêmico e preocupado com a formação crítica” (LEMOS, 2014, p.181). Depois da ditadura, com o lançamento da coleção *Primeiros Passos* a editora inicia uma nova temporada editorial, ampliando seu público e modificando sua linguagem. Como afirma a autora, a Brasiliense iniciava uma nova fase com a necessidade de publicar obras que antes eram censuradas, pois caracterizavam uma ameaça ao regime militar. É possível concluir a partir desses dados apresentados pela autora que a Brasiliense participou do processo de democratização no Brasil, pois se envolveu nas lutas da esquerda, incentivando os debates nas ruas e na campanha “Diretas Já”, por meio da produção de mais livros voltados diretamente para esse público politizado e ansioso por atualizar-se.

¹ Foram traduzidos na íntegra por Leminski um total de oito livros, são eles: *Pergunte ao pó (Ask the dust)*, de John Fante (1984); *Vida sem fim – as minhas melhores poesias (Endless life)*, de Lawrence Ferlinghetti (1984); *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 Petronio (1985) e *Malone Morre (Malone meurt Malone dies)*, de Samuel Beckett (1986).

Podemos relacionar a liberdade da linguagem tomada por Leminski no *Satyricon*, não só ao contexto histórico-social, mas também ao contexto literário e tradutório, marcado por um “projeto tradutório” delimitado e que propõe tomar certas “liberdades”, motivadas pelas suas próprias interpretações do original a ser traduzido e levando em consideração os próprios interesses específicos de seu tradutor. Todas essas características podem ser vistas nas traduções de Leminski, como bem identifica o comentário de Schnaiderman (2004, pp.51-64), e muitas delas serão analisadas no estudo da tradução do *Satyricon* que aqui se apresenta.

Boris Schnaiderman em seu artigo “Tradução: “Fidelidade Filológica” e “Fidelidade Estilística” afirma que “Toda tradução digna deste nome é uma recriação” (SCHNAIDERMAN, 1986, p.64). Segundo esse tradutor e crítico muito próximo dos concretistas, e, igualmente, seguidor de Jakobson, deve-se transmitir o tom original da obra, passando pelo máximo de criatividade possível e visando dar o sentido ao leitor de hoje.

Faz-se necessário teorizar e diferenciar o que denominamos de “tradução literal” e “tradução criativa”, situando-as nos estudos acadêmicos e na relação com o trabalho tradutório acadêmico ligado às línguas antigas, o grego e o latim clássicos. Abordaremos nossa discussão baseada principalmente no artigo “A tradução poética e os Estudos Clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações”, escrito pelo professor Paulo Sérgio de Vasconcelos (2011), em que se discute, em relação à tradução no campo dos Estudos Clássicos, a fidelidade ao sentido, o fetiche da tradução literal e a rejeição da tradução criativa de textos poéticos.

Primeiramente, como foi muito bem lembrado por Vasconcelos, trabalhar com a língua latina, que está viva apenas nos textos, obriga seus estudiosos a trabalhar com traduções de texto poético a todo momento. O professor observa, que na maioria dos trabalhos acadêmicos de tradução os autores insistem em dizer que “preferiu-se ser fiel ao original” (VASCONCELOS, 2011, 69). Para ele essa pretensão de fidelidade é ingênua, pois não se traduz completamente o sentido, esquecendo-se do som e do ritmo e sem se preocupar semanticamente com expressões do original, que causam estranhamento no leitor contemporâneo. Esse tipo de tradução é denominada “didática” e visa garantir o entendimento imediato do texto pelo leitor e, assim como Vasconcelos aponta, não possui nenhum problema, desde que seja consciente de seu objetivo e não se justifique por uma fidelidade ao sentido, a qual não possui. O autor, porém, chega à conclusão que independentemente de a tradução estar mais voltada ao sentido literal ou tomar liberdades que recriam a obra de partida, toda tradução é uma recriação, pois “trata-se de um dizer em outro sistema

linguístico, sujeitos às implicações desse sistema que não estavam previstas no original” (VASCONCELOS, 2011, p.71). Ele também lembra, no caso dos textos antigos, há uma ação prévia à tradução, que é, por exemplo, a seleção e interpretação de manuscritos, portanto, já houve uma leitura anterior e isso comprova quão instável é o original. Nesse sentido, Vasconcelos critica a postura praticada modernamente de que o texto poético tenha apenas um significado que será decifrado pelo pesquisador munido de instrumentos filológicos adequados. Segundo o autor “considerar toda tradução como recriação tem a vantagem de abandonar qualquer pretensão ingênua de reprodução fiel ao original” (VASCONCELOS, 2011, p.72), pois não se pode abolir as peculiaridades de cada língua específica, o que leva o autor afirmar que não existe uma tradução literal, pois não há correspondência exata entre uma língua e outra.

Vasconcelos acaba por equilibrar as opiniões entre o trato extremamente filológico do texto e o seu trato “criativo”. Ele afirma que o trabalho filológico fornece ao tradutor elementos importantes para a compreensão do texto e as traduções poéticas, mesmo traindo o sentido literal, são um meio eficaz de fazer os textos literários atingirem o leitor moderno. “Não se trata de campos de ação excludentes, mas de faces diversas do trabalho com os textos antigos, que os mantém vivos, influentes, significativos, cada um à sua maneira, com suas concepções e métodos próprios” (VASCONCELOS, 2011, p.74). A partir disso, conclui muito sabiamente, que nenhuma delas pode ser julgada maior ou melhor, pois toda tradução é apenas uma leitura do original, portanto não existe tradução ideal.

É interessante para nosso estudo ressaltar um ponto abordado por Vasconcelos sobre o preconceito à teoria da tradução criativa como “transcrição” pela comunidade acadêmica, não para simplesmente defender essa teoria, mas para alertar de que toda teoria é sujeita a críticas, e não deve ser pautada em princípios filológicos universais. Juntamente a essa questão, há o preconceito quanto ao tradutor como autor, que até hoje, em geral, não é creditado devidamente pelo seu trabalho, isso é um reflexo da não aceitação da tradução como apropriação. No sentido de justificar que nosso trabalho não é o de julgar a qualidade da tradução entre boa ou ruim, nos apropriamos de um questionamento do autor de que todas as traduções têm seus pressupostos específicos, portanto todas elas devem ser apreciadas pelos seus próprios critérios.

O professor termina seu texto de forma otimista ao constatar que houve um salto qualitativo de traduções de textos literários e no estudo da recepção e crítica de textos

literários na área de estudos clássicos no Brasil e que a rejeição à interpretação literária tem sido cada vez menor.

Nós finalizaremos citando um trecho de Haroldo de Campos, que exprimiu, desde 1963, muito de nossos anseios e trata daquilo que esperamos contribuir literária e academicamente com nosso trabalho

É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação (CAMPOS, 2010, pp.46-47)

A ideia desta dissertação surgiu da intenção de estudar e divulgar a tradução do *Satyricon*, de Petrônio, levada a cabo pelo poeta Paulo Leminski, com uma atenção especial ao contexto da produção leminskiana e ao pensamento e prática tradutórias empreendidos pelo próprio tradutor. Apesar da eficiência estética da obra, ela tem merecido no âmbito dos Estudos Clássicos várias e severas críticas não explícitas ou mesmo escritas, mas a se considerarem os questionamentos que tivemos em nossas apresentações em congressos, o trabalho de Leminski está sempre sob suspeita. Assim, refletir sobre o lugar dessa tradução no contexto contemporâneo da recepção do *Satyricon* em português é também um objetivo secundário do presente trabalho.

No primeiro capítulo pretendemos explicar quem foi o autor latino Petrônio e contextualizar a sua obra *Satyricon*, apresentando, também, o poeta Paulo Leminski, tradutor de latim e a importância da língua e cultura latina em sua obra. Uma parte considerável de nossa análise residirá na contextualização de sua tradução do *Satyricon*, sua edição, a época em que está inserida e seu modo de traduzir. Neste capítulo também será apresentado o tradutor norte-americano J. P. Sullivan, que como tradutor do *Satyricon* em língua inglesa, teve pressupostos tradutórios teoricamente semelhantes aos de Leminski e que nos será importante para dialogarmos duas traduções da mesma obra em contextos históricos e editoriais semelhantes.

No segundo capítulo, estudaremos as questões teóricas sobre tradução, desenvolvendo conceitos poundianos do *make it new*. Passaremos pelas reapropriações feitas por Haroldo e Augusto de Campos do legado poundiano, com sua “transcrição”, que foram referenciais teóricos essenciais para que Leminski instaurasse seu próprio projeto tradutório. A partir daí,

apresentaremos as próprias concepções de tradução de Leminski, por meio de seus ensaios que abordam esse tema.

No terceiro capítulo, será desenvolvida a análise da tradução, por meio do recorte temático envolvendo os vocábulos e expressões de conotação sexual presentes na obra. Nossa análise será embasada na comparação das traduções de Sullivan e Leminski, que pretendem ser duas, possibilidades de aplicação da teoria do “*make it new*” poundiano, realizadas em dois contextos linguísticos e culturais semelhantes, cada um a seu tempo. Esse recorte é justificado pela ênfase no teor erótico dada por Sullivan e Leminski, de acordo com seus objetivos editoriais e de projetos tradutórios.

No quarto capítulo, faremos a análise das escolhas tradutórias de Leminski, levando em consideração as teorias abordadas no segundo capítulo e tomando por base o cotejo do original e da “tradução de serviço” por nós elaborada. A análise focará a utilização e a formulação de uma linguagem coloquial, que perpassa toda a tradução, pensando na coloquialidade do registro de língua latina da obra e como isto foi incorporado ou enfatizado na tradução leminskiana. Em contraste com a utilização da coloquialidade, analisaremos também os trechos em que o tradutor opta por um registro mais erudito, utilizando-se principalmente do decalque latino em língua portuguesa, característica que também está presente na dicção do texto petroniano.

No quinto capítulo faremos a análise dos quatro poemas que fazem parte do *corpus*, destacaremos, assim como nos dois capítulos anteriores, nas escolhas tradutórias do poema, pensando nas atualizações, aproximações e liberdades tomadas diante do texto de partida. A análise também será embasada no cotejo entre o original e o texto em língua portuguesa, com o auxílio da “tradução de serviço”.

A fim de realizar a comparação e análise do texto latino em relação ao texto português leminskiano apresentaremos, em anexo, a nossa “tradução de serviço” (LIMA, 2013) do *corpus*, dos capítulos I a XXVI, do *Satyricon*. Como o texto de partida se trata de um texto latino e considerando a enorme distância entre o tradutor moderno e o idioma antigo, faz-se necessário para uma leitura atenta e uma descrição do sistema gramatical a produção de uma “tradução de serviço”, que nesse caso revela a leitura que o estudioso de latim fez do texto antigo em questão. Com a apresentação da “tradução de serviço” não é pretendido fechar o texto latino em um único sentido em língua portuguesa, contudo pretendemos apresentar nossa leitura do texto latino, a qual embasou o trabalho de análise.

Foi escolhido como *córpus* a primeira parte da obra, que se apresenta antes do episódio mais conhecido, o “Banquete de Trimalquião”, capítulos estes que correspondem ao início da narrativa, em que os personagens são apresentados. O motivo dessa escolha deve-se à limitação do tempo para desenvolvimento do trabalho (24 meses/ mestrado), de modo que delimitamos a primeira parte da obra, que oferece uma apresentação geral e uma considerável amostragem da tradução. Acreditamos, assim, que, a partir dessa primeira abordagem, poderemos chegar a algumas conclusões sobre as escolhas tradutórias de Leminski, o que nos servirá de arcabouço para futuros estudos da obra traduzida na íntegra. O texto latino tomado por base será aquele da edição francesa da editora Garnier (PÉTRONE, 1948), que, conforme pudemos apurar, foi a versão utilizada por Leminski como texto fonte.

1. Petrônio *made new*: contexto histórico e editorial

1.1 Petrônio e o *Satyricon*

Toda a história da escritura e superveniência do *Satyricon* é contada por meio de diversas conjecturas e especulações, que ficaram conhecidas com a denominação de “Questão Petroniana”². Sob esse título são tratados dados históricos e filológicos referentes à data em que foi escrito o romance, à identidade do autor, à montagem dos fragmentos, à extensão original e sua relação com outras obras antigas. O que é conhecido atualmente como *Satyricon* é provavelmente parte referente a três livros consecutivos, XIV, XV e XVI, que faziam parte de um conjunto de livros que não chegou até nós. São poucos os registros que falam sobre o suposto escritor do *Satyricon*, os dados históricos baseiam-se principalmente no texto do célebre historiador Tácito (55-117 d.C., cf. *Anais* XVI, 18-19), que menciona uma personalidade da corte do imperador Nero, denominada *Gaius Petronius, arbiter elegantiae* (“Caio Petrônio, árbitro da elegância”), a quem se tem atribuído a autoria do texto.

Segundo Belchior (2010, p.190) os *Anais*, do latim *Annales*, foram escrito durante os anos de 115 e 120 d.C. e compõem um conjunto de dezesseis livros (estima-se que talvez fossem, originalmente, dezoito). O conteúdo da obra corresponde ao final da vida do imperador Augusto e a ascensão de Tibério ao poder, em 14 d.C. indo até os anos finais do governo de Nero. Apenas dois terços da obra foram preservados, os livros que nos restaram são: os livros I a IV, o início do V, o livro VI (incompleto) e os livros XI (sem o início) a XVI (sem o final). Como afirmou Marques (2010, pp.45-46) a principal ênfase dos *Anais* é a narrativa das ações dos imperadores e a progressiva revelação do caráter de cada um no decorrer dos livros. Tácito utilizou esse recurso para sublinhar a realidade praticamente monárquica do Principado, centrado na figura do imperador e conseqüentemente na cidade de Roma. Nesta obra Tácito também demonstrou a interação entre os imperadores e os personagens secundários que os acompanham, isso serviu para que evidenciasse os principais aspectos do caráter de cada imperador e de como essas relações determinaram, mesmo que indiretamente, a evolução do sistema do Principado.

Segundo Schmeling (1996, p.459) o relato de Tácito sobre Petrônio está marcado pelas suas contradições. A debilidade da sua vida está em oposição com a energia e a competência que demonstrou nos deveres públicos, certos episódios são exagerados enquanto os atos

² A expressão foi cunhada por Enzo V. Marmorale, que em 1948 publicou *La questione petroniana*, a partir da já conhecida “questão homérica”.

comuns de sua vida são apenas comentados. Para Tácito, Petrônio afrontou a morte como um último prazer, dando prova de autocontrole e coragem. Ao lermos os textos referentes a Petrônio percebemos que Tácito não faz dele um modelo a se seguir e sugere que a sua grandeza de ânimo foi mais sólida que a mostrada por tantos mártires estoicos. Petrônio é descrito como de vida fácil e tranquila, teria sido procônsul e cônsul da Bitínia e foi eficiente em suas funções. Foi um dos poucos a partilhar da intimidade de Nero, recebendo o título de “árbitro da elegância”. Após corromper um escravo para a denúncia, fora roubada a maior parte dos escravos de Petrônio. Diz-se que após ser denunciado, fugiu e foi preso em Cumas e suicidou-se na companhia de seus amigos, ouvindo música e declamando versos. Porém, apesar da incerteza de sua identidade e dos detalhes de sua vida política e íntima, não resta dúvidas que sua obra atingiu grande dimensão para a literatura ocidental, sendo considerada um dos mais antigos romances, com estrutura complexa e tema instigante. O mito de sua morte, como morte arquetípica de nobre romano tornou-se parte importante de diversas obras, como aponta Schmeling (1996, p.459), Jeremy Taylor, *The Rule and Exercise of Holy Dying* (1678), Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis* (1896), Nicholas Blake, *Mystery the Worm of Death* (1961) e Federico Fellini, *Fellini-Satyricon* (1969). Mesmo que apenas uma parte da obra de Petrônio tenha sobrevivido, ela é de qualquer forma uma contribuição inestimável para a literatura de ficção em prosa, e fornece uma prova notável do gênio de seu autor.

Segundo Ernout, autor da mais conceituada edição do *Satyricon* (1950), os editores de Petrônio têm acesso a três fontes para estabelecer o seu texto: fragmentos longos, um fragmento isolado contendo o “Banquete de Trimalquião” e os extratos curtos, ou *excerpta uulgaria*, assim chamados porque eles aparecem em vários dos manuscritos, e foram os primeiros a serem publicados.

O primeiro manuscrito de Petrônio apareceu em 1476 e serviu de base para a sua primeira edição feita por Francisco Puteolano (1482). Esse texto é formado pela maioria das aventuras de Encólpio e pelo início do “Banquete de Trimalquião”. A partir de 1564 são descobertos novos fragmentos e surgem novas edições com os complementos ao primeiro texto, são elas: Sambucus (Viena, 1564), Juan Tronesio (Lyón, 1575) e Pierre Pithou (Paris, 1577). Já o trecho integral do “Banquete de Trimalquião” só foi descoberto no ano de 1663 na biblioteca de Nicolás Cippio, juntamente com poemas de Catulo, Tibulo e Propércio. Este último excerto foi incorporado aos trechos anteriormente conhecidos e publicados por Juan Blevio, em Amsterdam, no ano de 1669. Depois dessa edição surgiram algumas versões consideradas falsas: um francês chamado Francisco Nodot dizia ter achado em 1668, em

Belgrado, um novo manuscrito sem lacunas e publicou o texto em Rotterdam, em 1692 e em Paris no ano seguinte³ (ERNOUT, 1950, p.7-38; FERNÁNDEZ, 1988, p.7-23; AQUATI, 2008, p.223-239; MOURA, 2000, p.68-87).

No *Satyricon*, Petrônio demonstra as manifestações sociais e o panorama cotidiano dos romanos. A história é baseada nas peripécias de Encólpio, narrador e personagem principal – que havia profanado o culto a Priapo –, Gitão, um rapaz por quem Encólpio se apaixona e Ascilto, com quem formam um triângulo amoroso, que depois será substituído por Eumolpo, poeta de péssima categoria.

É claro que não podemos esquecer que o julgamento crítico do livro deve ser sempre relativizado, pois há muitas dúvidas temporais e de registros. Porém, é claramente demonstrado, que Petrônio constrói no *Satyricon* um universo miserável e corrupto que representa diversas classes sociais e um vasto panorama cotidiano dos romanos. Dessa forma, o autor extrapola o universo literário, e chega a reflexões ligadas à filosofia, à história e à crítica sociológica.

Segundo Aquati,

Em relação a tradições literárias mais cristalizadas, o *Satyricon* inova ao promover mudanças nas ações e emoções do herói, que perde todo o senso sociopolítico e permanece com os valores pessoais individualizantes, isto é, sem se importar com qualquer significado para a coletividade. Ao assumir outra perspectiva ideológica, Petrônio constrói uma obra que explora justamente as perturbações das relações humanas (PETRÔNIO, 2008, p. 235)

A linguagem empregada por ele chama atenção, pois é uma linguagem própria, de interação entre texto e contexto. Assim, o texto pode ser utilizado como expressão de pensamentos, objetos e sentimentos que foram representativos de seu tempo, isto é, do século I d.C. Como afirma Bianchet (PETRÔNIO, 2004), uma das importantes facetas do estudo do *Satyricon* reside no fato de ele ser tomado como fonte do latim vulgar, pois Petrônio apresenta elementos bastante característicos do latim falado, principalmente no capítulos XXVII e LXXVIII, que compreendem o “Banquete de Trimalquião”, em que se encontram discursos de diversas camadas sociais inferiores, entre eles escravos e libertos, os quais mantêm o tom coloquial da fala cotidiana. Há várias divergências entre os estudiosos sobre a linguagem coloquial empregada no *Satyricon*, neste trabalho nos pautaremos nos estudos de Bianchet

³ Constatamos a partir da comparação entre a edição do texto latino editado pela Garnier e a edição da tradução francesa feita por Francisco Nodot que os textos são coincidentes.

que parte do princípio de que há tanto elementos de linguagem oral, quanto elementos de linguagem culta ao longo de todo texto e não apenas na *Cena Trimalchionis*.

Segundo Bianchet,

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 o 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 (PETRÔNIO, 2004, p.321)

Como apontou Schmeling (1996, p.479), é um anacronismo se referir ao *Satyricon* ou às outras obras antigas de ficção como romances. Este rótulo, no entanto, tem sido usado por alguns anos por classicistas, mesmo por estudiosos em línguas modernas, fixou-se como referência a estas obras. “O *Satyricon* de Petronio é certamente o mais conhecido dos romances da antiguidade em nossos dias, pois provavelmente parecia tão vibrante, divertido e sensível aos interesses dos antigos assim como o faz para nós” (SCHMELING, 1996, p.479, tradução nossa). Bianchet (2010, p.84) também designa o *Satyricon* como romance, e lembra do anacronismo, pois estaríamos utilizando um termo cunhado no séc. XII d.C. associado à uma obra escrita no séc. I d.C. Porém, segundo a própria autora, se considerarmos os traços do romance desde a gênese do termo, podemos afirmar que o romance tenha surgido muito antes de ser assim denominado, o que nos permite atribuí-lo ao *Satyricon*, de Petronio. Dessa forma, esta obra faz parte do marco da literatura clássica, como uma das obras inauguradoras de um gênero literário, neste caso o romance, que encontrou nas contradições sociais da modernidade espaço para se difundir.

Petronio inova ao escrever uma obra que mescla a prosa e o verso, o *Satyricon*, diferentemente das obras produzidas antes do sec. I d.C. não pode ser enquadrado na teoria clássica de gêneros, que separa as obras em prosa mais voltadas ao teor não-ficcional e as obras em verso, ao ficcional. Bianchet aponta que há mais uma inovação no *Satyricon*, em relação aos modelos existentes no final da época de Augusto, que foi “a mudança do estatuto do narrador” (2010, p.85), fugindo da invocação das musas e dos deuses. No *Satyricon* o narrador tem autoridade, funcionando como narrador homodiegético, que conta sua própria história, que tudo sabe e tudo vê. Outra característica é a transferência de vozes do narrador para os personagens “principalmente ao introduzir a narração de histórias curtas, às quais se poderia chamar de ‘fábulas milesianas’” (BIANCHET, 2010, p.86). Tudo isso faz com que o

texto se aproxime ainda mais das características do romance, entre elas, o plurilinguismo, que, segundo Bakhtin, é essencial na estética do gênero.

O romance tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal [...]. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1998, pp.74-75)

Bakhtin diz que o plurilinguismo pode manifestar-se no romance de três formas: evocação humorístico-paródica de diversas camadas da linguagem literária, escrita e falada de seu tempo; introdução de linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes e sócio-ideológicas; utilização de gêneros intercalados (BAKHTIN, 1998, pp.107-133). E conclui afirmando que “O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1998, p.127). Portanto, como todas essas características destacadas pelo estudioso compõem o romance, podemos confirmar a denominação da obra em questão, *Satyricon*, de Petrônio, como um “romance antigo”, que evoca de forma humorística-paródica a linguagem das diversas camadas sociais do império romano, a partir dessa linguagem introduz perspectivas sócio-ideológicas à sociedade da época e intercala diversos gêneros como fábulas, poemas e discursos retóricos.

1.2 Leminski e o *Satyricon* da Brasiliense

A tradução do *Satyricon*, de Leminski, lançada em 1985 pela editora Brasiliense, é a terceira em Língua Portuguesa no Brasil. A primeira delas foi editada em 1970 pela Editora Atenas e relançada no ano seguinte pela Ediouro. Seu tradutor, Miguel Ruas, não divide o texto em pequenos capítulos como é feito tradicionalmente nas edições da obra em Latim, e, sim, apresenta a narrativa por episódios, seguindo, ao que parece, seus núcleos de sentido, distanciando-se de recortes mais filológicos. Depois, foi editada a tradução indireta do francês feita por Marcos Santarrita, no ano de 1981, pela editora Abril. Nessa edição, o tradutor também seguiu o texto francês da editora Garnier.

Após a tradução de Leminski surgiram só mais recentemente outras duas. Em 2004, foi lançada pela editora Crisálida a tradução de Sandra Braga Bianchet, sendo a primeira bilíngue publicada no Brasil. Bianchet segue o texto estabelecido pelo filólogo Ernout (1950),

mantendo a divisão em pequenos capítulos e parágrafos, bem como indicando todos os seus trechos lacunosos. A mais recente tradução é a de Claudio Aquati lançada em 2008 pela editora Cosac Naify, assim como Miguel Ruas, ele separa o texto em episódios, intitulado-os deliberadamente, porém as indicações aos pequenos capítulos e aos parágrafos em que o texto é tradicionalmente disposto são mantidas, seguindo, tal qual Bianchet, o texto estabelecido por Ernout. Essas publicações bem apontam o persistente interesse pelo texto petroniano, mas nenhuma delas ofereceu um “projeto de tradução” poético tão ousado e criativo quanto o de Leminski, todas as outras traduções do *Satyricon* em língua portuguesa foram realizadas ou por meio do cotejo com traduções para outra língua moderna, portanto indiretamente, ou por acadêmicos, que tiveram como projeto tradutório o sentido filológico do texto latino. Portanto, como tradução em questão se destaca, sendo a única tradução do texto latino em língua portuguesa realizada por um poeta, com um projeto tradutório diferenciado das demais fez com que despertasse o nosso interesse em oferecer um estudo contemporâneo sobre ela.⁴

Pudemos 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, 1948), 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. Na edição da Garnier há uma indicação dos trechos espúrios por meio de colchetes, essa marcação não aparece na tradução de Leminski. Também, diferentemente dessas últimas versões e como foi indicado pelo próprio poeta, Leminski não estava preocupado com questões filológicas, mas sim em propor uma tradução com um “olhar criativo”⁵, seguindo um modelo tradutório que dialogava com as ideias de Eliot e Pound. Nesse sentido, a escolha da versão do texto latino sem lacunas indica uma maior preocupação com o público leitor e com o mercado editorial, já que se baseou em uma edição bastante difundida da obra na época⁶.

⁴ Há também uma tradução do *Satyricon* em língua portuguesa, em Portugal, lançada em 2005, pela editora Cotovia, com a tradução de Delfim F. Leão, que nos chegou ao conhecimento mais recentemente e que, por isso, não mereceu tratamento mais específico nesta dissertação.

⁵ Sobre a criatividade da tradução Eliot (1921, p.77) diz: “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente” (ELIOT apud CAMPOS, 2010, p.36).

⁶ Segundo Santana (2002, p.16), por Leminski atuar em diversas posições (autor, tradutor, crítico), ele se submeteu à influência da editora e ao gosto do público leitor, tanto na seleção dos textos quanto nos procedimentos práticos de tradução.

Essa preocupação de Leminski com seu público é percebida já pela primeira recepção de sua tradução, aquela do professor Ariovaldo Augusto Peterlini em artigo para a *Folha de São Paulo* na ocasião do lançamento da tradução, “[o poeta] não hesita em ‘transcriar’, em preencher e, mesmo, em reduzir, se disso necessita para trazer a seu leitor um Petrônio tão acessível e agradável quanto deve ter sido aos de sua época” (PETERLINI, 1985, p. 98).

Como podemos constatar, a partir do trabalho de Rollemberg (2008), intitulado “Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80”, a Brasiliense ofereceu um trabalho inovador na década de 80 no Brasil, em tempo de abertura política, após duas décadas sob o regime militar, e cativou uma geração interessada em novas formas de expressão e comunicação. Desde que foi fundada em 1943, pretendeu a vanguarda e até meados dos anos 80 tinha propósitos modernizantes. Com problemas administrativos em 1974, a editora precisou reformular seus paradigmas e perceber seu público leitor, então em 1980 foi lançada a coleção *Primeiros Passos*, que fez sucesso em seu formato *pocket*, era uma resposta aos anseios dos jovens universitários. Em 1983, lançou-se a coleção *Circo de Letras*, com o intuito de trazer ao Brasil os trabalhos de autores da contracultura, como Charles Bukowski, John Fante e da Geração *Beat*. Trata-se da coleção em que foi publicada a tradução em questão, *Satyricon*, de Petrônio, por Paulo Leminski. As inovações editoriais da Brasiliense acabaram influenciando outras editoras posteriormente como a Ática e a L&PM.

Tendo como público alvo os jovens, estes formavam uma comunidade de leitores a ser conquistada com vontade política e cultural. Caio Graco Prado, que comandava a editora na época, sintetizou a proposta editorial naquele momento como uma vontade de mudar o mundo, a partir de uma política de agitação cultural. Com essa nova perspectiva, a editora não procurou impor um cunho político nem um estilo, como fazia no passado, mas adotar uma linguagem próxima da utilizada pelo público jovem. Como indicou Rollemberg (2008, p.5), no início, a faixa etária desse público era de 17 a 18 anos, depois, em 1985 foi elevada para 27 anos.

Criando um universo cognitivo entre emissor e receptor, a editora publicou títulos com linguagem jovem, embora as temáticas não o fossem. Essa facilidade na linguagem jovem era reflexo de um departamento editorial de profissionais também muito jovens. Uma das formas de chamar atenção do público leitor foi formular elementos de cunho publicitário ao apresentar cada coleção. A Coleção *Circo de Letras*, objeto de nosso estudo, que foi lançada em 1983, em formato convencional, A5 e teve ao todo 62 títulos publicados, tinha como *slogan* a seguinte frase: “O circo chegou! Brasiliense lança sua nova coleção: o Circo de

Letras. Trazendo, em formato 14cm X 21cm, autores de vanguarda brasileiros e estrangeiros. Uma nova coleção para um nova literatura” (ROLLEMBERG, 2008, p.7).

Aliado a isso, a editora também lançava de 3 em 3 meses um boletim denominado *Primeiro Toque*, em que eram discutidos diversos assuntos literários, por meio de resenhas e também possuía uma seção de cartas, para uma troca com os leitores, servindo como “termômetro” para a editora. Em uma das cartas em que o leitor pergunta sobre a autora Ana Cristina César, percebemos como funcionava essa seção e vemos aí a menção ao nome de Paulo Leminski, como um poeta da geração mimeógrafo que vinha sendo reconhecido neste meio:

É isso aí, camaradinhas, tem que levar avante essa “estrela” que é o *Primeiro Toque*, tocando profundamente na carência intelectual nossa de todo dia. Levanta a moral sentir esse toque. Ana Cristina César pereceu. E sua obra, restringe-se a *A Teus Pés?* Quería saber mais dela. Arésia Barros, Maceió, AL.

Thanks, Arésia, pela força que cê dá pra nós. Sobre a Ana Cristina César, o negócio é o seguinte: ela só tinha um livro editado pelas vias convencionais, o *A Teus Pés* mesmo. Mas tinha outros poemas que circularam algum tempo atrás, passados de mão em mão. É que ela faz parte da geração do mimeógrafo, esse pessoal talentoso que só agora vem sendo reconhecido (Paulo Leminski, Chacal, Francisco Alvim e outros). Mas não se preocupe. É bem provável que pinte mais coisa dela por aí nos próximos meses, via Brasiliense (PRIMEIRO TOQUE, 1984, p.2)

A identidade visual também era muito importante e fazia parte da publicidade da editora, assim as capas eram sempre muito bem estilizadas e cada coleção tinha sua própria marca de identificação. No caso da coleção *Circo de Letras*, em que o *Satyricon* foi publicado, havia subdivisões de acordo com a temática da obra. A tradução de Leminski fez parte da coleção de obras de cunho erótico, cujo ícone é uma mulher de chicote a sugerir práticas de, por assim dizer, “dom(in)adora”, ou seja, domadora no que diz respeito a “circo” e dominadora na acepção sádica do termo. Podemos perceber que uma das razões de Leminski ter escolhido a obra de Petrônio, em específico, para realizar a tradução, passa diretamente pelo teor erótico da obra, pois as cenas eróticas que se encontram na narrativa do *Satyricon* se encaixavam perfeitamente na proposta da editora para essa coleção. Como constatado na propaganda da tradução publicada na *Folha de São Paulo*:

Figura 1 – Propaganda Brasiliense

Brasiliense
Uma coleção chamada desejo



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
194 pp., Cr\$ 38,940

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
92 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).

A tradução do Leminski foi publicada juntamente com outras obras de mesmo teor erótico, a chamada acima indica que a obra latina é “regida sob o signo da orgia e da embriaguez”. Todas essas evidências corroboram a liberdade de Leminski com a linguagem erótica ao traduzir a obra, o que constataremos no capítulo três deste trabalho. Por enquanto, nos deteremos às razões da escolha da obra pelo autor, obra que, sem dúvida, abria um leque enorme de possibilidades nesse sentido ligado à sexualidade e que era de interesse da editora.

Outra razão pela qual Leminski teria escolhido o *Satyricon* tem relação com uma demanda editorial reconhecida na época. Em uma reportagem para a *Folha de São Paulo*, intitulada “Os livros que você não pode ler” (FIORILLO, 1984, p.63), a jornalista pediu para que cinco especialistas em literatura indicassem dez obras importantes da literatura universal, que ainda não tinham sido traduzidas para língua portuguesa e que mereciam ser traduzidas, por sua importância histórica e literária. Entre estes especialistas estava o professor Alexandre Eulálio, da UNICAMP, que indicou entre os dez livros de sua lista o romance de Petronio, *Satyricon*, que recebeu o segundo lugar entre diversos livros como, dois romances, um alemão e outro italiano, uma novela picaresca espanhola, mais três autores contemporâneos, entre outros.

Na chamada para a lista de Alexandre Eulálio dizia: nesta lista “entra um livro já conhecido pelo público brasileiro porque algumas de suas histórias foram filmadas por Frederico Fellini” (FIORILLO, 1984, p.63), reportando ao *Satyricon*, de Petronio a partir do filme *Fellini Satyricon*. A reportagem data do ano de 1984, antes da publicação de Leminski

em 1985. Como já dissemos, foram realizadas outras duas traduções da obra latina em língua portuguesa, de Miguel Ruas (1970) e de Marcos Santarrita (1981), mas, ao que parece, o professor Alexandre Eulálio se refere a essas últimas traduções considerando-as incompletas, como destaca Fiorillo sobre o *Satyricon*: “o filme de Fellini chegou até aqui. Alguns trechos também, mas não a tradução integral desse romance em prosa e verso escrito pelo contemporâneo do famigerado Nero” (FIORILLO, 1984, p.63). Portanto, o fato de a tradução de Leminski ter sido lançada um ano depois dessas afirmações, contidas em um jornal de grande circulação no Brasil, parece confirmar que havia um público interessado na obra latina, o que justifica o interesse da editora em incentivar sua tradução. As duas traduções anteriores à de Leminski amenizam as cenas eróticas e foram traduzidas indiretamente, via tradução francesa, diferentemente da tradução de Leminski, que anuncia logo na capa “Tradução de Paulo Leminski, Diretamente do Latim”.

A partir da pesquisa da palavra-chave “satyricon”, com intuito de obter registros da recepção imediata à tradução de Leminski, podemos perceber que a obra estava em voga no Brasil, por conta da reprodução do filme *Satyricon* de Fellini, que foi lançado em 1969, mas que somente em 1986 foi transmitido em televisão aberta no país.

O próprio professor Alexandre Eulálio se reporta ao filme ao dizer que este já estava circulando nos cinemas do país, como vimos na reportagem citada anteriormente (FIORILLO, 1984, p.63). Em outra reportagem da *Folha de São Paulo*, denominada “O que gravar na TV”, publicada em 1986, o *Satyricon*, de Fellini, é indicado como um ótimo filme para ser gravado e aparece em exibição pela primeira vez na TV Bandeirantes, como demonstra a chamada: “Hoje a Bandeirantes exhibe “Satyricon” (Itália, 1969, 127 min), de Fellini. O filme é baseado na obra de Caius Petronius Arbiter, merece gravação (inédito na TV), às 23h15” (O que gravar..., 1986, p.51). Parece-nos uma “jogada de marketing” exibir um filme de quase 20 anos logo após o lançamento da tradução da obra, em 1985, como se o filme de Fellini funcionasse como uma versão da tradução de Leminski. Tudo isso nos faz aproximar cada vez mais a tradução de Leminski à produção fílmica de Fellini, que também trouxe a obra latina para o mundo contemporâneo por meio do acentuado conteúdo erótico.

1.3 Sullivan e o *Satyricon* da Penguin Books

O professor J. P. Sullivan, segundo os dados informados por Hellen Morales, no Prefácio à segunda edição da tradução do *Satyricon* (PETRONIUS, 2011), ministrou Língua e Literatura Clássica na Universidade de Santa Bárbara, um pouco antes de falecer, em 1993.

Antes disso também ministrou aulas em outras diversas universidades como, Oxford, Cambridge, Texas, Minnessota, Buffalo e no Havaí. É autor de muitos livros, inclusive os estudos *Satyricon of Petronius: A Literary Study* e *Literature and Politics in the age of Nero*. Fascinado pelos problemas de tradução dos clássicos, deu uma série de palestras denominadas “*Creative Translations: Ben Jonson to Ezra Pound*”.

A partir dessas palestras publicou um estudo da tradução que Pound realizou do poeta Propércio, denominado *Ezra Pound and Sextus Propertius*. Na introdução desse estudo Sullivan diz que Pound foi o grande tradutor de sua era. Sobre a tradução criativa, afirma que algumas delas podem corresponder apenas à estrutura ou ao vocabulário, porém outras podem ser mais radicais e feitas de acordo com os propósitos do tradutor, com seu objetivo, os recursos das duas línguas e a sua sensibilidade. Refletindo o pensamento de Pound e Eliot, o professor afirma que a boa tradução é aquela que transforma o original em uma sensibilidade contemporânea, e ainda, especificamente sobre a tradução de Propércio, feita por Pound, ele diz ser a única tradução do poeta latino que vive para o leitor comum como um poeta deseja viver e é essa “força vital” que chama atenção para a tradução poética de Pound, não apenas como objeto de pesquisa, mas como recriação literária (SULLIVAN, 1964, pp.VII-VIII).

Como indicado por Morales (2011) lançada em 1965 pela editora *Penguin Books*, a tradução de Sullivan, do *Satyricon*, situa-se no movimento *Swinging Sixties*, nascido em Londres e repercutido pelo mundo, e dois anos antes da euforia *hippie*, culminada pelo *Summer of Love*, em abril de 67. Segundo a autora, trata-se de um projeto marcante por quebrar as regras e não censurar as cenas eróticas, muito presentes no livro. Dois anos antes, a editora tinha sido processada pela publicação do livro *Lady Chatterley’s Lover*, de D. H. Lawrence e, sua absolvição nesse processo, abriu a possibilidade para a publicação da tradução do *Satyricon* sem censura das cenas de sexo mais explícitas. A obra foi de grande fascínio para os anos 60, rerepresentando o estilo e o tom petroniano em tempos mais libertários. Nessa época, surgiam os primeiros estudos narratológicos e Sullivan estava na vanguarda dos desenvolvimentos da crítica literária. Co-fundador da revista *Arion*, dedicou um número especial para Petrônio, em 1966.

Para a reedição de sua tradução, em 1986, Sullivan usou o texto latino de Konrad Müller (*Petronius Satyricon*, Munich, 1983), e não seguiu o texto na íntegra, mas completou algumas partes em que discordava do estabelecimento. Sullivan discorre nas notas sobre sua tradução as dificuldades de traduzir um texto em Latim, sobre o qual temos referência apenas de trechos desconectados e fragmentados, porém, completa dizendo, que tentou fazer o

máximo possível para trazê-lo para os seus dias atuais, dando ênfase ao tom e ao estilo particulares de Petronio. Para ele “sobretudo, o tom [petroniano] é de suprema importância, mais importante até do que o alcance e a flexibilidade de seu estilo e assunto, pois é por meio do tom que a objetividade e a ironia do autor se tornam visíveis” (PETRONIUS, 1986, p. 29, tradução nossa).

2. O *make it new* e sua versão brasileira: teoria(s) da tradução

2.1 Pound e o *Make it new*

Ezra Pound transmitia a ideia da delimitação de uma “tradição literária”, que ele denominava de “paideuma”, de boa literatura para os novos poetas. O pai do *make it new* direcionava o que ler na literatura da Antiguidade e, atento ao caráter contemporâneo de certas obras remotas, afirma:

“um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível” (POUND, 1970, pp.21-22).

Para Pound (1970, p.40) “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”, e é sob esse prisma que ele oferece sua proposta de leitura dos clássicos, como apresentado por Augusto de Campos:

Pound não só examinava com uma “nova sutileza de olhos” os escritores de outras épocas e latitudes, mas os vertia para a língua inglesa, ainda, ou principalmente, quando apresentavam problemas quase intransponíveis para a tradução. Adotou o lema confuciano: MAKE IT NEW (renovar), para dar nova vida ao passado literário via tradução. E criou uma nova modalidade crítica: criticismbytranslation. [...] Um aspecto inconfundível da arte de traduzir poundiana é a ausência de ortodoxia, a extraordinária liberdade de suas recriações (CAMPOS, 1993, pp. 20-21)

Portanto, os projetos tradutórios dos irmãos Campos, de Sullivan e de Leminski passaram pelo ideal poundiano, que faz com que a tradução seja igualada à criação, se confundindo em um único objetivo que é o de renovar (*make it new*). Como exemplo disso, Augusto de Campos cita a tradução de Pound das *Trachiniae*, de Sófocles, que recebe o sangue novo do “slang”, a fala característica dos negros norte-americanos, e que é ampliada na versão de algumas odes de Confúcio (CAMPOS, 1993, p.21).

Relacionando-se com a linguagem baixa e cotidiana do *Satyricon*, podemos perceber como Pound resolveria a tradução nesse contexto, através da análise de sua tradução do poema LVIII, de Catulo⁷:

*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit
omnes, nunc in quadriuiis et angiportis*

⁷ Em língua portuguesa podemos ler o poema de Catulo na tradução de Haroldo de Campos “Célio, nossa Lésbia, Lésbia,/ a Lésbia que Catulo amou/mais do que si mesmo e do que aos seus/agora/em becos e bibocas/suga os membros/(gulosa)/da estirpe magnânima de Remo” (CAMPOS, 1998, p.197).

glubit magnanimi Remi nepotes
(CATULLI, 1958, p.39)

*That Lesbia, Caelius, our Lesbia, that Lesbia
Whom Catullus once loved more
Than his own soul and all his friend
Is now the drab of every lousy Roman*
(RUTHVEN, 1969, p.157)

Percebe-se que Pound escolhe transformar o verbo latino *glubit*, que possui um sentido obscuro no verso de Catulo, pelo substantivo inglês *drab*, que se refere a um termo baixo para denominar uma “prostituta” (“Ela é agora a puta de todo romano abominável”). Ou seja, Pound recriou os versos de Catulo, transmitindo os mesmos significados, não sendo fiel às palavras, mas ao sentido do texto e não hesitando em utilizar uma ocorrência da linguagem coloquial.

Milton (2010, p.111) lembra do comentário de George Steiner, que afirmou que não há nenhuma fronteira clara entre a tradução e a obra original na poesia de Pound. O *make it new* poundiano não se trata apenas de uma renovação linguística, em utilizar uma linguagem nova e atualizada, mas de transmitir e expressar os próprios sentimentos como tradutor da obra de partida para o texto de chegada. Este tipo de renovação feito por Pound é descrito nos exemplos analisados por Milton (2010). Como na tradução de um poema anônimo anglo-saxão *The Seafarer (O Navegante)*, Pound não traduz as palavras do texto de partida literalmente, mas tenta reter a aliteração anglo-saxã original transposto para o inglês moderno

Pound vale-se do original para expressar os próprios sentimentos, fazendo com que o navegante original esteja mais próximo de nós e, ao mesmo tempo, distante. Para consegui-lo, a linguagem do poema tem de ficar o mais próximo possível do anglo-saxão, mas ao mesmo tempo tem de ser compreensível ao leitor contemporâneo (MILTON, 1996, pp.113-114)

Segundo o autor, Pound consegue esse efeito ao manter o ritmo anglo-saxão, enfatizando a aliteração. Já nas traduções que fez de Arnaut Daniel, cujos poemas foram originalmente escritos para serem cantados, Pound introduz novas formas de rima para o inglês, “Pound se concentra no elemento melódico em detrimento do elemento semântico” (MILTON, 1996, p.119). Diferentemente, na tradução dos clássicos, Milton (1996) diz que Pound não se ocupa do som ou da métrica, mas altera o ponto de vista do autor até quase termos um poema novo, como em *Homage to Sextus Propertius*, o tradutor se utiliza da máscara de Propércio para expor sua visão do mundo em 1917. “Semelhante a Propércio, Pound enfatiza o relacionamento entre o artista e a sociedade ingrata, contrastando o mundo

particular de beleza do autor com as exigências da sociedade” (MILTON, 1996, p.121).

Portanto, segundo Milton (1996, p.130) com cada tradução Pound tem de escolher não só o idioma inglês mais apropriado, mas também o tom. Não usa um só idioma ou tom para servir a tudo.

Augusto de Campos inclui entre as categorias de crítica indicadas como válidas por Pound a “crítica via tradução” (POUND, 1970, p.11) que é entendida como recriação e não mera transposição literal do texto. Para Pound (1970, p.12) “um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha”. No *ABC da Literatura*, Pound (1970, p.36) lembra que a literatura não existe no vácuo, os escritores têm uma função social que está diretamente ligada com a sua competência, e define essa utilidade como a principal dos escritores.

Finalmente, no capítulo “Compasso, Sextante ou Balisas”, ele começa a indicar a lista de autores que devem ser lidos para conhecer poesia e afirma que traduziu os poemas porque eles possuíam posições-chaves e eram as melhores ilustrações de linguagem poética para ele. Em sua lista, Pound inclui os textos da antiguidade greco-romana (autores como Safo, Homero, Catulo e Ovídio), poemas medievais e poesia trovadoresca. Dessa forma, o autor instaura seu paideuma indicado na mini-antologia do *ABC da Literatura*, que para ele se trata da ordenação do conhecimento, para que a nova geração possa achar rapidamente sua parte viva sem gastar tempo com itens obsoletos.

Segundo Campos (2010, p.26)

É assim que Pound, animado desses propósitos, se lança à tarefa de traduzir poemas chineses, peças nã japonesas [...]; trovadores provençais [...]; simbolistas franceses [...]; reescreve Propércio em “*vers de société*”, aproveitando suas experiências do manejo da *logopéia* [...] laforgueana e verte as *Trachiniae* de Sófocles para um coloquial americano dinamizado em golpes de *slang*.

Portanto, o trabalho de Pound é ao mesmo tempo crítico e pedagógico, ele diversifica as possibilidades de seu idioma poético enquanto coloca à disposição de novos poetas um repertório de textos poéticos reconsiderados e vivificados.

Sobre o lema de Pound, renovar o passado por meio da tradução, T. S. Eliot explica, ao tecer considerações a respeito de uma tradução de Eurípedes feita pelo helenista Prof. Muray:

Necessitamos de uma digestão capaz de assimilar Homero e Flaubert. Necessitamos de um cuidadoso estudo dos humanistas e tradutores da Renascença, tal como Mr. Pound o iniciou. Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo; e é porque o Prof. Murray

não tem instinto criativo que ele deixa Eurípedes completamente morto (ELIOT *apud* CAMPOS, 2010, p.36)

Nessa fala de Eliot fica instaurado o essencial da teoria de Pound, a qual irá ser transmitida para diversos outros poetas, tradutores e teóricos da literatura, e no Brasil, principalmente, por meio dos irmãos Campos, ou seja uma tradução criativa distante da tradução filológica e academicista. Como foi discutido e apontado por Milton (1996, p.141), a renovação instaurada por Pound é resumida como a liberdade do tradutor de escolher em que escala será fiel ao original, poderá “se concentrar nas qualidades musicais, ou na ironia, ou ver o texto a ser traduzido através do outro texto” (MILTON, 1996, p.141). Portanto, no *make it new* poundiano não se trata apenas em “renovar” a linguagem, no sentido de atualizá-la para a linguagem mais atual, porém de fazer do novo algo que seja “inovador”, não perdendo as características da obra de partida, mas também, incorporando “novos dizeres” no produto final do texto de chegada.

2.2 O projeto tradutório dos poetas Haroldo e Augusto de Campos

Haroldo e Augusto de Campos foram figuras muito importantes para a história da tradução brasileira. Eles concebem o processo tradutório como “recriação” do original, esse procedimento é definido por eles como “criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2010, p.35), em que não se traduz apenas o significado do original, mas também, sua materialidade. Além de reproduzir o significado, essa tradução pretende indicar a função poética da linguagem e repetir a beleza estética do próprio original, o que a contrapõe à tradução literal. Essa concepção de tradução é inovadora, pois faz transcender a tradução, que assim deve interferir proposital e conscientemente no original, tomando liberdades em suas recriações. Como explica Moreno (2001), nessa proposta a noção de fidelidade é redefinida, pois pretende reprojeter os recursos estilísticos que são considerados integrantes da função poética dos originais, subverter o original e ser fiel às suas particularidades, portanto, trata-se de uma reapropriação transgressora da obra de partida.

Essa reapropriação era concebida pelos irmãos Campos inserindo a tradução dentro da estética concretista, portanto o procedimento tradutório refletia nos textos traduzidos os próprios recursos técnicos preconizados pelos poetas em suas obras. Nesse contexto, os poetas brasileiros mostravam que o processo tradutório não é inocente e desinteressado, mas comprometido com alguma causa. Em sua tese, Moreno (2001) elenca diversos teóricos que representaram contraponto à proposta de tradução dos Campos. Estes teóricos em sua maioria, afirmavam que a tradução nunca poderia se igualar ao texto original, pois o autor, o original e

o poético são sempre privilegiados em detrimento do tradutor e da tradução. Porém, a autora reforça a essência do projeto tradutório dos Campos, indicando seus procedimentos, “A ‘transformação’, ‘manipulação’, ‘transgressão’ e ‘subversão’ não implicam um sentido negativo, elas são inevitáveis, pois o que está de fato no original são possibilidades de leituras a serem produzidas pelo tradutor” (MORENO, 2001, p.79).

O primeiro conceito concebido por Haroldo de Campos é o da “recriação”, formulado com base nas concepções tradutórias do poeta, crítico e tradutor norte-americano Ezra Pound. Desde as primeiras reflexões sobre tradução, Haroldo afirma que o tradutor deve pretender fazer algo diferente do convencional, reinventando o original, e também já explicitava a seleção que deveria ser feita dos autores traduzidos.

Moreno (2001), abordando as dinâmicas concepções tradutórias dos Campos, considera como primeira fase de proposta do projeto de tradução de Haroldo de Campos o período entre 1957 a 1963, em que o poeta publicou artigos sobre a temática, em sua maioria, em jornais e revistas acadêmicas. Levaremos em consideração, principalmente, o artigo “Da tradução como criação e como crítica” (1963/2010), que é considerado o texto fundante de suas ideias: “ao mesmo tempo que ‘finaliza’ uma fase, esse artigo será considerado desencadeador de toda a sua reflexão, teorizando o que os artigos antecedentes a ele já defendiam, bem como sendo uma referência ao que futuramente seria desenvolvido” (MORENO, 2001, p.95).

Em “Da tradução como criação e como crítica” (1963/2010) a partir da teorização de Albercht Fabri e Max Bense, Haroldo argumenta que os textos criativos são, *a priori*, intraduzíveis. Essa intraduzibilidade, para Fabri, reside no fato de a tradução supor a “possibilidade de se separar sentido e palavra” (CAMPOS, 2010, p.32), pois, como afirma Haroldo de Campos “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (2010, p.33). Partindo desse princípio, para o poeta, a única forma de o tradutor romper a barreira da “intraduzibilidade” seria por meio da “recriação”, na qual o que importa é traduzir os aspectos “materiais” do signo.

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)

Ezra Pound foi o grande inspirador da teoria da “reinvenção de textos criativos”, para Haroldo de Campos, que apresenta o poeta demonstrando sua importância “Em nosso tempo,

o exemplo máximo de tradutor-criador é, sem dúvida, Ezra Pound. [...] Pound desenvolveu toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como recriação” (CAMPOS, 2010, p.35). Segundo as ideias poundianas, o tradutor deve imaginar a cena e o evento que estão no original e não se concentrar apenas em palavras isoladas, o tradutor criativo deve estabelecer novas relações entre o passado e o presente. Para isso, a questão da tradição é fundamental, o “*make it new*” de Pound que, segundo Moreno (2001), é entendido por Haroldo como uma função qualitativa da cultura, porque estabelece uma revisão do passado literário, valorizando autores que inventaram algo, o que estabelece em seu “paideuma”, ou seja, “Dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS, 2010, p.36).

Para Pound, a tradução é o instrumento que faz da tradição algo novo, sendo responsável pela renovação da atualidade do clássico. Haroldo de Campos, assim como Pound, também tinha o objetivo de transformar a tradição em algo novo, instaurando também um “paideuma”. Para ele traduzir é fazer crítica, a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica que conduz o tradutor ao âmago do texto artístico. Essa característica é apontada por Hugh Kenner na introdução às *Translations*. Ele diz que Pound não traduz a palavra, portanto, como tradutor, é fiel às imagens, aos ritmos e ao tom do original. Dessa forma, o tradutor “presta homenagem ao conhecimento que o seu predecessor tem de seu ofício” (KENNER *apud* CAMPOS, 2010, p.37), portanto, ele conclui, que o trabalho precedente da tradução é crítico, pois penetra na mente do autor, e é, também, técnico, pois projeta o conteúdo psíquico de alguém. Para Kenner, as melhores traduções de Pound “estão entre a pedagogia de um lado e a expressão pessoal de outro, e participam de ambas” (KENNER *apud* CAMPOS, 2010, p.37).

A tradução como crítica implica a ideia de seleção, traduzir é o mesmo que escolher. Haroldo de Campos também estabelece um “paideuma” dos autores que resolveu traduzir por opção, por serem relevantes poeticamente. Portanto a escolha do texto a traduzir não é “indiferente”: ela “é sempre extremamente reveladora” (CAMPOS, 2010, p.44). Os projetos tradutórios de Haroldo e de Pound estabelecem uma “pedagogia da tradução”, e por meio dela dissemina uma tradição de autores que devem ser reconsiderados, ou seja, objetos de releituras. “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 2010, p.46).

Haroldo de Campos consolida suas teorias tradutórias em um segundo momento, entre os anos de 1964 a 1971. Além do termo “recriação” inicia a utilização da “transcrição”, que foi mencionado pela primeira vez no artigo “Píndaro hoje”, publicada primeiramente na *Folha de São Paulo*, em 1967 e mais tarde no livro de ensaios *A arte no horizonte do provável*.

Sobre a “transcrição” feita da poesia de Píndaro, ele afirma

É uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, e não como pretexto para considerações sapientes em torno do autor e de sua era, ou de escavações de paleologia linguística, coisas todas essas úteis e necessárias, respeitáveis [...], mas que, em si mesmas, nada têm a ver com a função poética do texto. (CAMPOS, 1977, p.109)

Como indica Moreno (2001, p.112), percebe-se no trecho que para Haroldo a “transcrição” seria o único meio encontrado para expressar a essência do original em outra língua⁸. Portanto, a autora conclui que “na tradução do texto criativo o que interessa não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, das informações estéticas e não só semânticas” (MORENO, 2001, p.117).

Assim, a tradução é colocada em prática por meio da ideia de tradução como crítica, os poetas traduzidos, mesmo os clássicos, como Píndaro, são vistos 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 enfocá-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)

Estas mesmas concepções podem ser resgatadas também dos textos publicados de Augusto de Campos sobre tradução e o ato de traduzir

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, pp.7-8)

Para a poeta Ana Cristina César (1988), os autores e textos escolhidos por Augusto estão muito ligados a Ezra Pound, porém o tradutor brasileiro tenta não se restringir ao “paideuma” poundiano, alargando-lhe as fronteiras. Os irmãos Campos se incubem de

⁸ Trata-se aqui do pensamento próprio de Haroldo de Campos, que acredita na “transcrição” como leitura acabada e perfeita do texto de partida.

preencher a lista deixada por Pound, como redescobrir outros inventores e mestres, no sentido poundiano, que descobriram um “novo processo” literário e que “combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores” (POUND, 1970, p.42).

Sobre a reapropriação do antigo com uma nova visão, de um novo mundo, Augusto de Campos afirma:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O que eu preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas que nos impingiram durante todo o tempo (CAMPOS, 1978, p.7)

Como revela Moreno (2001, pp.162-163), Augusto de Campos apresenta em muitas de suas traduções autores desconhecidos do grande público e valoriza neles uma dada visão poética, assim constrói-se um cânone de autores que não tem o mesmo prestígio que os autores consagrados, isso faz com que se valide sua maneira de conceber o poético.

Mesmo com a proposta tradutória dos irmãos Campos, vinculada à poesia concreta, ter sido vista como negativa naquela época, talvez por um certo autoritarismo dos poetas concretos, ela inaugurou e consolidou um novo método tradutório na história tradutória e literária brasileira e influenciou diversos poetas e tradutores, como constataremos, neste caso, a influência direta nas traduções feitas pelo poeta curitibano Paulo Leminski.

2.3 Projeto tradutório de Paulo Leminski

2.3.1 Linhas gerais

Como consta da biografia do poeta (VAZ, 2001), Leminski estudou gramática e literatura latina ainda jovem. Segundo o autor foi D. João Mehlmann, um doutor na Sagrada Escritura, cuja especialidade era estudar os autores gregos no original, quem apresentou a Leminski a biblioteca do mosteiro São Bento, que o poeta frequentou anos de sua adolescência. “Ali, o garoto encontrou o que procurava: obras de autores clássicos servidas de bandeja por um orientador (tradutor) ideal para a tarefa. Interessou-se por latim e grego, tendo se aprofundado no estudo do Panteão, onde se perfilam os deuses sagrados da mitologia (VAZ, 2001, p.35). Depois que saiu do mosteiro Leminski continuou a se comunicar com D. João por cartas, Vaz conta que a primeira carta foi escrita em latim, a 28 de março de 1959, assinada por Paulus L. Junior. Em outra carta, Leminski conta sobre a continuação dos

estudos, neste registro, lembrado pelo biógrafo, o poeta conta um pouco da sua relação com estudos de letras clássicas:

Nestas férias estudei latim, história antiga, francês (leio Telêmaco e o gênio do Cristianismo, Chateaubriand), hebraico (tenho um amigo que me cedeu uma gramática) e procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista, numa enciclopédia católica italiana; grego com uma gramática me consumiu boas horas, porém acho ainda estar imaturo para me embeber do espírito da língua de Xenofonte (emprestei da Biblioteca a Análise. Nada consegui. Bem, disse com meus botões, deve ser o dialeto que Xenofonte usa que não é ático, mas mescla de jônio. Empresto então Diálogos, de Platão, um dos mais puros escrevinhadores. Nada!). Me aprofundo agora na literatura latina. Traduzi alguma coisa de Virgílio e Salústio que é meu prosador predileto e leio também as cartas de S. Jerônimo no original latino. Se souberes de algum livro que traga a biografia de Champollion, seria favor informar-me (VAZ, 2001, p.65)

Além destes estudos iniciais, a presença da literatura clássica em sua obra também obedece ao cânone estabelecido por Ezra Pound. Como foi apontado, o poeta e crítico americano foi cultuado pelos concretistas e pós-concretistas brasileiros, dentre os quais destacamos os contemporâneos de Leminski, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, com quem o poeta travava intenso e não incontestado diálogo⁹. Como Vaz (2011, p.77) comenta, o livro de cabeceira do poeta era *ABC of Reading*, de Pound, considerado o manual das “antenas da raça”, ou seja, de artistas e intelectuais.

Registros destas influências e desses debates são encontrados nas cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino, em que há várias referências aos poetas concretistas e à influência do concretismo em sua obra, como verificamos na passagem:

descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando. ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÔNICA, AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO [...]) (LEMINSKI, 1999, p. 63)

Dessa forma, Leminski fundou informalmente, tendo como sede sua própria casa, 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: “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

⁹ Falando das influências poundianas sobre Leminski, Santana e Galindo (2010, p.78) ressaltam: “o valor substancial do *paideuma*, assim como os nomes e textos eleitos inicialmente por Pound e pelos próprios concretos, jamais poderiam faltar à formação de um criador que, despontando na década de 1960, entrasse em contato com o grupo Noigandres e aderisse prontamente aos seus princípios”.

mágica que é a passagem de um código para outro. Não se falava em outra coisa...” (VAZ, 2011, p.77)

Para situar e explicar o projeto tradutório de Leminski, sobre o qual essas notas biográficas anteriores apontam interessantes desdobramentos, nos serviremos das ideias de Cardozo (2009), que explica, em seu artigo “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”, que à tradução não cabe ser apenas uma cópia fiel do original, em seu sentido filológico, de “transferência executada com sucesso” (2009, p.103), mas uma prática formadora de significados, transformando-se, assim, em uma atividade de ordem crítica. Portanto, “toda tradução se funda num conjunto de decisões que instaura a própria ordem crítica dessa prática discursiva” (CARDOZO, 2009, p. 109). Esse movimento crítico é constituído por um *projeto de tradução*, que segundo Cardozo é a “matriz crítica, o conjunto de decisões que possa ter orientado a proposta de tradução em questão” (Idem, *ibidem*).

Pensando nas ideias tanto de Pound como de Haroldo, e na sua influência na concepção de tradução de Leminski, é a partir da investigação de um projeto tradutório que aprendemos a ler uma tradução, não como uma obra que faz unicamente “as vezes” do original, mas como um texto que, em seu tempo, “diz o original” e “sobre o original”, e que serve como um ponto de partida para a criação. Essa perspectiva é denominada por Cardozo como “*perspectiva crítico-tradutória*” (CARDOZO, 2009, p. 116) e tem como foco o *projeto de tradução*, delimitando o espaço de ação do tradutor e discutindo em que medida o tradutor realiza aquilo a que se propõe. Segundo essas premissas, investigamos o projeto tradutório leminskiano.

Tarso de Melo em seu artigo “Tradução da tradição” diz que Leminski se interessava pela formação de seu leitor, por meio de suas traduções, por isso buscava aproximar o leitor do contexto dos textos traduzidos. Ele sugere o poema “Ler pelo não” para indicar como o poeta, já em sua produção, deixava transparecer sua preocupação em desviar de um caminho comum, fugir daquilo que já tinha sido feito e descobrir sempre novos horizontes, novas formas de ler e dizer, nas palavras de Flores (2010, p.119) “podemos apontar no erro uma fonte de novidade tanto para leituras quanto para escritas que travem um diálogo”.

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro
forte do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima
pedra, onde a forma perdida
procura seus etcéteras.

Desler, tresler, contraler, enlear-
se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o
fora, navegar em direção às Índias
e descobrir a América.
(LEMINSKI, 2013, p.223)

Melo (1998, p.1) conclui, relacionando os indícios do projeto tradutório de Leminski em congruência com sua produção poética

Leminski traduz. Para [...] criar para si uma retaguarda, capaz de confortar um pouco mais essa poesia que, para ser somente sua, precisa conviver abertamente com tudo que existe ao seu redor. Daí a importância de que ao seu redor estejam determinados autores com suas obras traduzidas à máxima semelhança possível da dicção de seu tradutor. Ou seja, Leminski queria traduzir-se, e não lhe interessaria debruçar-se – seja por pouco ou muito tempo – sobre um original, a pretexto ou propósito de dar alegria a leitores. Leminski, na tradução, buscava seu próprio contentamento, acreditando que, a partir disso, conseguiria despertar o interesse e, por ventura, a alegria de algum leitor.

Relação essa, entre autor e leitor, que o próprio Leminski deixa claro no poema “O que quer dizer, diz”, dedicado "para Haroldo de Campos, *translator maximus*", conceituando para ele o que é o ato de traduzir, 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, 1993, p.36)

Exatamente o que Leminski reforça em seu artigo *Trans/paralelas*, sobre a questão da tradução, 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 [...]” (LEMINSKI, 2011, p.292). Para ele traduzir é repassar as ideias e as características de uma obra estrangeira influenciadas por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente. Ainda nesse ensaio, Leminski define o que para ele é tradução

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, 2011, p. 292).

Segundo o registro de Reynaldo Damazio, Leminski afirmou, durante a Bienal de Livros de São Paulo em 1988, que andava lendo com frequência dicionários. Para Damazio (2004), a obsessão pela palavra está na essência do impulso que move o ato tradutor, transpor a fronteira de culturas e idiomas diversos é sempre um mergulho no abismo da incerteza. É importante salientar que o trabalho de Leminski como tradutor foi coerente com sua postura como escritor, de acordo com seu projeto literário existencial. Além da influência do ideário tradutório dos poetas concretos, que é indiscutível, sua tradução estava associada ao estudo obsessivo de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distante no tempo e no espaço. “Traduzir era parte vital do processo criativo e existencial do poeta curitibano e não um mero exercício diletante” (DAMAZIO, 2004, p.315).

Leminski pratica a teoria da recriação e também constitui uma espécie de “paideuma” em suas traduções, ele escolhe o que traduzir seguindo seus próprios interesses, de obras que de alguma forma compõem as leituras inspiradoras de sua própria obra poética, como é lembrado por Melo (1998)

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)

A tradução de Leminski relaciona-se com essa “perspectiva sincrônica” de atualização dos originais, sendo essa perspectiva 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. O próprio Leminski indica sua crença no projeto tradutório dos Campos e na importância que percebia na tradução criativa, como crítica e como única forma de dar vida nova ao texto do passado.

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, 2011, p.48)

Nas cartas a Bonvicino que são datadas de 1976 a 1981, Leminski dá vários indícios de seu trabalho como tradutor, falando sobre obras que seriam publicadas nacionalmente a partir de 1983. Em uma das cartas Leminski declara: “sem abdicar dos rigores da linguagem precisamos meter paixão em nossas constelações” (LEMINSKI, 1999, p.45). Segundo Santana (2002), dessas palavras pode-se retirar a essência do trabalho tradutório do poeta, que perpassa entre a linguagem, o texto, o gesto e o tesão, até culminar na tradução.

Nesses casos, uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições. Para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, precisa descriar e reproduzir os efeitos materiais, gerando análogos, universos sígnicos instavelmente paralelos, ora secantes, ora tangentes, à figura original [...] Poesia afinal, não tem sinônimo (LEMINSKI, 2011, p.248)

Leminski recebeu o título de “o mais brasileiro dos poetas”, antropofagicamente, ele é “o mais brasileiro” (PERRONE-MOISÉS, 2013) por ser um dos mais transculturais, e por ter acreditado tanto no linguajar coloquial falado do Brasil quanto na erudição de diversas línguas.

Leminski era transcultural: polonês, caboclo e ‘japonês’, malandro e samurai, provinciano e internacional. Jogava na várzea e falava latim. Eclético e autodidata, era o mais brasileiro dos poetas, talvez o discípulo mais fiel deixado por Oswald de Andrade: ‘a palmeira estremece/palmas para ela/que ela merece’ (PERRONE-MOISÉS, 2013, pp.402-403)

Nessa afirmação, a autora indica a relação de Leminski com o Movimento Antropofágico Oswaldiano, que também tinha inspirado o projeto tradutório dos irmãos Campos. Assim como foi demonstrado por Moreno (2001), na teoria tradutória de Augusto de Campos ele pretendia buscar uma espécie de “identidade estética” local, reformular a literatura brasileira. Comer o morto não significava odiá-lo, mas tinha um valor de homenagem a ele, partindo diretamente de Oswald, “Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria prima do novo” (ANDRADE, 1990, p.44). Portanto, a proposta tradutória dos Campos implica em uma seletividade e em uma incorporação do passado, transformando-o segundo seus princípios poéticos: “Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto” (CAMPOS, 1978, p.7), ou seja, traduzir aqueles autores que foram referência para sua poesia. Em depoimento sobre o movimento concretista, Haroldo afirma

Ao mesmo tempo que sustentava a proposta de vanguarda radical no plano da linguagem, na tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideogrâmica, jamais deixou de lado a preocupação com a tradição, com a revisão polêmica da tradição, de um ângulo crítico e criativo (CAMPOS, 2013, p.203).

Nesse mesmo texto, Haroldo indica que Oswald de Andrade foi quem melhor formulou a visão “ex-cêntrica”, ou seja, fora do centro, no Brasil, “como processo transformacional de tradução criativa e transgressiva” (CAMPOS, 2013, p.200), o seu Movimento Antropofágico é para Haroldo “a expressão da necessidade do relacionamento dialógico e dialético do nacional com o universal” (CAMPOS, 2013, p.200). Nesse ponto, Haroldo utiliza do termo “transculturização” e explica “É uma atitude não reverencial, perante a tradição: implica expropriação, reversão, desierarquização” (CAMPOS, 2013, p.201).

Percebe-se, assim, que não é sem sentido a denominação de Leminski como um poeta “transcultural” feita por Perrone-Moisés. A utilização da teoria Antropofágica legitima o modo de tradução “transcultural”, cunhado pelos irmãos Campos e refletido no projeto poético e tradutório de Leminski.

Para Santana (2002), a tradução de *Le surmâle* (1902), de Alfred Jarry, na edição brasileira *O supermacho* (1985), temos a mescla da erudição e invenção mostradas para o *Noigandres*, doses altas de sexo e violência para a editora, e capital cultural para Leminski, que consegue equilibrar “no fio da navalha” entre o erudito e o popular. Podemos constatar que essas características foram mantidas na tradução do *Satyricon*, sendo, portanto, características recorrentes da produção tradutória do poeta.

De tanto procurar por ela, terminamos por perceber que a tradução está em toda parte. O próprio Leminski nos alerta em vários lugares de seu território de textos que a vida da cultura é uma série de traduções de traduções de traduções, cujo destino acaba sendo se transformarem em textos originais, seguindo ciclos plenos de interconexões (SANTANA, 2002, p.58)

Sobre a importância da tradução como crítica, Leminski deixa bem claro seu posicionamento de que a crítica literária é inteiramente construída pelas influências das obras anteriores sobre as novas produções literárias, aqui incluindo a tradução. Em texto para a *Folha de São Paulo*, datado de 27 de abril de 1985 e denominado “O crepúsculo dos críticos”, o poeta conta um acontecimento de sua carreira em um debate literário em Brasília com estudantes e professores dos cursos de Letras e Comunicação. Ao ser questionado sobre a reação da crítica aos seus trabalhos, ele afirma que “a crítica é inútil” e que “uma frase dita por um artista de verdade diz muito mais sobre a arte do que dezenas de tratados estruturais”. Uma professora indigna-se e diz que sem a crítica os artistas criam às cegas, e questiona quem faria crítica, sem críticos. Leminski responde, que a crítica é feita pelas obras seguintes e explica citando Pound “*the best criticism comes from the man who makes the next job*”

(POUND apud LEMINSKI, 1985, p.36) e então explicita seu pensamento de forma mais detalhada

Toda obra de alguma originalidade produz continuações, gera influências, faz discípulos, é diluída no bom sentido. Essas continuações é a melhor crítica que se pode receber. Uma crítica viva. Uma verdadeira crítica de uma obra é a sua história, pra trás e pra frente. O estilo de Guimarães Rosa é a melhor coisa que já saiu no Brasil sobre a obra de Joyce¹⁰ (LEMINSKI, 1985A, p.36)

Essa forma de dizer o novo por meio do antigo, da liberdade de realizar na prática suas influências foi o que, principalmente, motivou Leminski a incorporar/deglutir em sua criação literária e tradutória as experiências de seus contemporâneos. Em outro texto de jornal, uma resenha crítica ao catálogo da exposição de Philadelpho de Menezes, publicada também para a *Folha de São Paulo*, ele comenta essa relação direta da literatura como crítica, advinda dos pensamentos dos irmãos Campos: “o que sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar” (LEMINSKI, 1985, p.44). E novamente expõe a importância de reviver o passado para construir um presente que seja uma releitura de tudo que já foi feito, avançando de forma conjunta e não estando à frente do passado, mas caminhando ao seu lado, “O futuro, Menezes, é muito pobre. Ele vive às custas do passado. [...] A arte não avança, indo 'para frente', como as pernas quando caminham. Avança para todos os lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor” (LEMINSKI, 1985, p.44).

Novamente, em uma de suas cartas a Régis, Leminski cita a figura de Pound e os irmãos Campos como referenciais da criação do novo a partir da revisão da antiguidade.

[...] com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um facista como pound: um homem para quem o passado é um absoluto, o novo é apenas uma reatualização (make it new) do antigo, quem faz a história são os grandes heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... (LEMINSKI, 1999, p.110)

Porém, esse comentário vem do questionamento de Bonvicino sobre sua própria poesia, e a dos novos poetas, como Leminski e Alice Ruiz, dizendo não serem tão boas e não quebrarem tantos paradigmas quanto a poesia dos irmãos Campos. Leminski critica essa postura, ao dizer que o novo não existe por completo, tudo que é produzido faz parte de uma releitura do que já foi feito anteriormente. Para Leminski os novos poetas, depois do

¹⁰ Augusto de Campos em “Um lance *Dês* do Grande Sertão”, faz uma tradução de *Finnegans Wake*, de James Joyce, recriando-o em português por meio de cotejos com o *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.

concretismo, não devem ter uma postura tão “facista”, como a posição extremista advinda de Ezra Pound e conclui “bashô disse: não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram./ eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda” (LEMINSKI, 1999, p.111).

Como lembrou Santana (2002) entre o projeto tradutório e a real importação desse projeto na prática tradutória sempre há algumas divergências, podemos perceber que 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.

Como o próprio autor conclui, Paulo Leminski possuía uma liberdade maior em certos sentidos e tinha a preocupação em se comunicar com o grande público, o que não era uma preocupação dos poetas concretistas, portanto o poeta curitibano traduziu obras que foram encomendadas, dentro de uma situação histórica ligada ao público e à editora e utilizou uma linguagem diferenciada, mais voltada à coloquialidade.

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

Portanto, Leminski conciliou em suas traduções um reflexo do paideuma poundiano juntamente com aquilo que o grande público esperava, dessa forma o poeta criou seu próprio paideuma, paralelo àquele apreendido pelos irmãos Campos, mas com a sua roupagem, sua própria identidade.

A tendência à linguagem mais popular está presente em vários temas das cartas enviadas a Régis, nelas Leminski demonstrava o desejo de fazer literatura com uma linguagem que atingisse o maior número de pessoas, ele tinha como necessidade a comunicação. Assim, ele tinha a vanguarda (poesia concreta dos anos 50 e 60) como fonte de inspiração, como ponto de referência e não como uma escola, um modelo a ser seguido sem discussão, pois tinha preocupação constante com a sociedade de seu tempo. Podemos confirmar essa postura, nessa mesma carta em que o poeta afirma “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, 1999, p.112). Leminski critica essa postura

e faz uma revisão incluindo sua produção literária dentro de seus próprios pressupostos e não seguindo a radicalidade de seus antecessores: “adquiri 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, 1999, p.113).

Podemos constatar essa oposição de uma linguagem mais erudita, ligada às traduções dos irmãos Campos, e uma linguagem mais coloquial, ligada à tradução de Leminski, se aproveitarmos um exemplo dado por Santana (2002, pp.90-91) em que o autor compara as traduções de Augusto de Campos e de Leminski de um haicai de Ezra Pound, denominado “*In a station of the metro*”

In a station of the metro

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough*
(POUND, 1952, p.53).

A tradução de Leminski aparece na biografia de Bashô:

Numa estação de metrô

A aparição dessas caras na
multidão; Pétalas num galho úmido,
escuro. (LEMINSKI, 2013a, p.146)

A versão de Augusto de Campos foi publicado no livro organizado pelo *Noigandres* para apresentar a obra de Pound, denominado *Poesia*

Numa estação de metrô

A visão destas faces dentre a turba
Pétalas num ramo úmido, escuro.
(POUND, 1993, p.93)

Como o próprio Santana (2002) observou, a coloquialidade é o elemento diferencial na tradução de Leminski. Na tradução o substantivo *crowd* em inglês, é traduzido como “multidão” por Leminski e como “turba” por Augusto. Sabe-se que o termo “multidão” em língua portuguesa é nitidamente mais coloquial que o uso de seu sinônimo “turba”, com uma utilização mais formal e literária, decalque que é de palavra latina. Para o substantivo *bough* em inglês, também há uma diferenciação linguística entre as traduções, Leminski traduz como “galho”, enquanto Augusto traduz como “ramo”, que também se trata de um termo mais elevado e pode ser uma das traduções para a palavra inglesa “ramo de árvore”. Outra marca

da coloquialidade em Leminski está marcada pelo uso do substantivo “caras” como transposição do substantivo *faces* em inglês, o qual Augusto traduz como “faces”, termo mais formal em língua portuguesa e que é idêntico graficamente ao termo em inglês.

Outra referência à utilização da linguagem coloquial como forma de imprimir autoria poética e colocar em prática a “recriação” utilizada por Leminski é demonstrada por Santana & Galindo (2010) ao comentarem a tradução de *Giacomo Joyce*, a partir da lembrança do elogio de Antônio Houaiss falando sobre esta tradução. O estudioso e tradutor diz que Leminski soluciona dificuldades de linguagem de forma muito precisa ao transpor para a nova língua, mesmo parecendo arbitrário, isso constitui um “direito ao autor” que deve ser valorizado “aos que ousam (e conseguem) traduções dessa natureza” (HOUAISS *apud* SANTANA&GALINDO, 2010, p.91).

Santana (2002) observa ao longo de seu texto, que a postura “pop” de Leminski, muitas vezes mais preocupado em atingir um maior público, faz com que o poeta vulgarize e simplifique os termos do texto de partida em suas traduções, verificaremos essa afirmação na análise do *cópus*. Para Santana (2002) a radicalização de Leminski pode ser defendida por ser mais poundiana, no sentido de rebeldia exposta, em comparação às traduções dos *Noigandres*, diferentemente do grupo dos poetas concretistas, Leminski não colocava seus autores escolhidos em um pedestal. Isso pode ser constatado em referência à língua latina em toda a sua obra, tanto nas traduções diretas quanto nas referências greco-romanas, Leminski utiliza a língua da Antiguidade clássica, que muitas vezes é tida como alto padrão da linguagem e associada ao academicismo, de forma simples, tirando-a do pedestal e incluindo-a na linguagem popular.

Leminski sugere que sua facilidade em atingir um nível coloquial da linguagem está relacionada a sua experiência com o jornalismo e a publicidade, em uma das cartas a Régis ele afirma “essa minha experiência com jornalismo cultural/ ou contracultural/ me libertou de um monte de vícios letrados” (LEMINSKI, 1999, p.47). Mais do que afirmar essa característica linguística de suas obras, o poeta fazia disso uma forma de orientar sua geração e como um verdadeiro movimento contracultural, de quebra com os parâmetros pré-concebidos. Em outra carta, encoraja e orienta o poeta Régis a fazer o mesmo em seus textos “coloque-se na pele do leitor comum/médio... fisque-o.../ não podemos ficar choramingando que os grandões da zona norte não nos deixam abrir a boca... tem que ir lá e gritar... guerrilha, guerreiro!” (LEMINSKI, 1999, p.103).

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 insere 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, 2011, p.237).

Leminski reconhece essa impossibilidade enraizada na palavra, e novamente lembra como o ato de traduzir funciona a partir de uma difícil transformação, que pode ser relacionada até mesmo como um “ato de violência”, mas que pode ser digerido de certa forma que ultrapasse a fronteira do impossível e passe a ser algo criativo. 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, 1999, p.74), ou seja, novamente a afirmação de “dar vida ao passado”, passado esse que pode ser “surpreendido em flagrante de modernidade” por funcionarem muito bem, ao contrário do que se imaginava, em outra língua, outra cultura, outro contexto.

2.3.2 Para traduzir Petrônio

Leminski conseguiu dar vida ao passado por meio de sua tradução do *Satyricon*, como aponta Flores (2010)

Ir além da letra, inventar e desler o que se quer, esse parece ser o método de tradução adotado no *Satyricon*; [...] uma das empreitadas tradutórias mais radicais do Brasil, quando se trata de romance. [...] uma obra que desvela novas possibilidades de leitura (FLORES, 2010, p.129)

Não é à toa que, em todos os prefácios das obras que foram traduzidas por Leminski, ele fez questão de ressaltar a importância delas para a história da literatura, como experimentos verbais. Além de destacar também seus méritos como documentos históricos em conquistas significativas no trabalho de invenção e reinvenção da linguagem.

Sobre o *Satyricon* ele disse: “*Satyricon* é a primeira obra da literatura ocidental que podemos chamar propriamente romance. Dele descendem todos, do *Decameron*, de Boccaccio,

à picaresca espanhola do barroco, do romance inglês do século XVIII a Balzac, de Flaubert a Joyce” (PETRÔNIO, 1985, p.186). Leminski irá ressaltar na obra o uso do idioma de modo original, na apropriação da fala viva da sociedade romana, dentro de seu próprio paideuma em que consta também a tradução de *Giacomo Joyce*, ele busca um antecessor do romance contemporâneo e, porque não, ao seu *Catatau*.

No prefácio intitulado “Um romance jovem de dois mil anos”, afirma que a tradução foi feita diretamente do original em latim e procurou preservar em seu texto os valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpondo-os para uma linguagem viva dos dias atuais. Ele critica ainda as traduções francesas, chamando-as de “traidoras”, pois amenizam os sentidos das palavras presentes no texto latino. Leminski justifica suas escolhas tradutórias ao dizer que sua tradução não é feita para especialistas, pois, além de assumir um compromisso de fidelidade com o texto latino, ou seja, não deturpar o sentido filológico do texto de partida, o poeta apresenta como objetivo envolver o leitor de sua época na vida de um texto escrito há quase dois mil anos, portanto, realizando uma tradução criativa, sendo fiel também ao seu tom original, resolução que encontra plena identidade com as práticas de tradução contemporâneas como destacamos neste trabalho, com a proposta de Schnaiderman (SCHNAIDERMAN, 1986, p.64) e também com as ideias de Pound e dos Campos. O *Satyricon* em português, diretamente do original em latim, procurou, sobretudo, preservar os valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpostos para um linguagem viva e crua de hoje.

Nessa mesma edição, Leminski também oferece um posfácio intitulado “Latim com gosto de vinho tinto”, em que primeiramente descreve, por meio de Tácito, a vida de Petrônio e comenta brevemente sobre a “questão petroniana”. Ele apresenta seus questionamentos sobre a verdadeira época em que a obra foi escrita, mas afirma que, apesar das incertezas, se trata da obra mais original da literatura latina, comparando-a a uma obra-prima nos dias de hoje, como uma obra que traz mais fundo a marca da personalidade de um autor.

Em seguida, Leminski reflete sobre o surgimento das narrativas ficcionais advindas das historiografias gregas e diz que o precursor de Petrônio na literatura grega teria sido um livro de ficções “erótico-pornográficas”, segundo o tradutor, atribuídas a Aristides de Mileto (séc. II a.C) denominado *Milésias*, e que essa obra foi possivelmente traduzida para o latim pelo historiador Lúcio Cornélio Sisena. Ele lembra também de uma das características do *Satyricon*, que consiste na mistura entre textos de prosa e poesia, denominada de “sátira

menipeia” por ter sido atribuída à Menipo de Gandara (séc. III a. C.) e classifica o livro como o primeiro romance ocidental.¹¹

Como se sabe, a palavra “romance” vem do advérbio latino medieval *romanice*, isto é, “em romântico”, em língua vulgar, palavra cunhada na Idade Média, quando as narrativas de ficção eram escritas em língua vulgar, em contraste com as obras ditas sérias, escritas em latim. [...] Foi com o *Satyricon* que o homem ocidental começou a apanhar a vida através dessa forma muito singular que, só no século XIX, se transformou numa espécie de O Maior de Todos os Gêneros, a epopeia burguesa da iniciativa privada e da vida particular. Poucos livros tiveram tão próspera descendência. (PETRÔNIO, 1985, pp.186-187)

Finalmente, Leminski discorre sobre a linguagem vulgar presente no *Satyricon*, a qual, para ele, não está ligada ao latim aprendido na escola, pesado e retórico dos chamados “grandes clássicos”, mas ao linguajar vivo das expressões corriqueiras.

Nenhuma obra da literatura romana que nos chegou apresenta número tão elevado daquilo que a filologia chama de *apax*¹² legomena, palavras que só aparecem uma vez, nesse autor, numa dada obra. [...] palavras como *baliscus*, *matus*, *carica*, *embasiceuta*, *scordalia*, *mixcix*, *bucolesias*, *caldicerebrius*, *laecasin*, e centenas de outras que se perderam no tempo, como plumas ao vento. (PETRÔNIO, 1985, p.189)

Leminski, como tradutor, tem um olhar crítico na mistura que Petrónio faz utilizando a língua latina do raro ao reles. Depois desses pensamentos iniciais, Leminski manifesta seu modo de proceder na tradução: “ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrónio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém” (PETRÔNIO, 1985, p.190). Para ele, há no *Satyricon* uma forte presença da condição humana “uma humanidade feita de grandezas e baixeiras, de esplendores e misérias, coisa, aliás, que o romance vem fazendo desde que o *Satyricon* nasceu, e deu o primeiro exemplo” (PETRÔNIO, 1985, p. 191).

Como Flores (2010, p.123) reforça, na tradução do *Satyricon*, Leminski encontra a chance de expressar os interesses de sua época, ou seja, a fuleiragem da década de 80, o que afeta diretamente em seu estilo e que tem como produto final um romance marginal inspirado no mote de Petrónio.

¹¹ O estudo das traduções dos poemas que compõem o *Satyricon* foi objeto de uma recente dissertação de mestrado (QUERIQUELLI, 2009). Diferentemente do que se propôs nesse estudo, mais do que comparar as diferentes traduções desses poemas, nosso intento é interpretá-los dentro da organicidade do projeto tradutório leminskiano.

¹² Note-se que a transcrição grega proposta pelo tradutor destoa da mais utilizada atualmente *hapax legomenon*

3. Análise comparativa: O erótico no *Satyricon* de J. P. Sullivan e Paulo Leminski

Apresentaremos neste capítulo uma análise comparativa levando em consideração o teor erótico trabalhado nas traduções de Sullivan e Leminski. Na realização da análise utilizaremos o texto latino na versão da Garnier (1948) e a “tradução de serviço” em língua portuguesa realizada por nós, que consta em anexo.

Como indicado na Introdução da tradução de Sullivan, o tradutor teve a intenção de transmitir as cenas eróticas do *Satyricon* em uma linguagem mais moderna e sem censuras, marcando o período de manifestações populares, contra a guerra, em favor do amor e da liberdade nos Estados Unidos. Da mesma forma, como pudemos apurar, a tradução de Leminski foi lançada em uma coleção de obras com teor erótico e também em um momento de abertura política no Brasil, marcado pelos anos oitenta. Outro fator em comum entre os dois tradutores é a influência dos ideais poundianos de tradução, como foi apresentado por nós no capítulo dois.

O objetivo da análise é o de perceber como cada tradutor trabalha a linguagem erótica, recriando, dessa forma, o texto de partida latino para o seu contexto sócio-político-cultural em língua inglesa e portuguesa, respectivamente. Também analisaremos como os dois tradutores, no tocante às cenas eróticas, instauram o poundiano *make it new*.

Logo no início da história, nos capítulos VI, VII e VIII, Encólpio e Ascilto estão entretidos com a fala do retor Agamenon. Ascilto desaparece e, depois de um tempo, o amigo sente sua falta e vai procurá-lo. Porém, sem saber onde ficava a estalagem em que estavam hospedados, Encólpio vai ao encontro de uma velhinha, que vendia verduras, e pergunta se ela sabe onde ele estava hospedado. A senhora o leva para uma casa de prostitutas, onde ele se encontra, novamente, com Ascilto, que lhe conta suas peripécias. Nesse trecho, há o uso de alguns termos específicos e algumas palavras de baixo calão, que, segundo Caldas Aulete se trata de “vocabulário vulgar, ou obsceno; palavra ou expressão desse vocabulário”, a partir dos quais poderemos perceber, por meio da análise comparativa entre o texto latino de partida e os textos de chegada, na tradução de Sullivan e Leminski, quais foram suas escolhas e o quanto essas escolhas estão relacionadas ao próprio sentido latino ou à sua recriação em língua moderna.

Logo no início do capítulo VII, Petrônio denomina a senhora, que mais para frente saberemos se tratar de uma prostituta mais velha, como “*mater*”, no texto latino, que será traduzido por Sullivan como “*mother*” e por Leminski como “vovó”, já indicando a ironia por

se tratar de uma senhora de idade, que mais adiante será referenciada pela palavra latina “*anus*”.

No momento em que Ascilto não reconhecia o espaço a que a senhora o teria levado temos no original: “*Cum ego negarem me cognoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim conspatiantes*¹³” (PÉTRONE, 1948, p.12). Sullivan faz uma tradução mais literal às palavras deste trecho “*I was just telling her I did not recognize the place, when I caught sight of some naked old prostitutes and some customers furtively prowling up and down in the middle of them*” (PETRONIUS, 2011, p.38). Leminski, por sua vez, recria o trecho, com outras palavras, utilizando uma expressão coloquial para dizer que não reconhecia o lugar, “Aquilo não era minha casa nem aqui nem na puta que pariu. E foi umas putas que eu vi lá dentro, passeando nuas, pra lá e pra cá, na penumbra” (PETRÔNIO, 1985, p.14). Note-se que o termo “*meretrices*”, em latim, é mais formal, e Sullivan o transpõe em inglês pelo decalque de um outro termo latino “*prostitutes*”, diferentemente de Leminski, que mantém a linguagem mais coloquial em português, traduzindo-o por “*putas*”. O brasileiro também aproveita para utilizar uma expressão coloquial formada por termos de baixo calão para indicar o sentido em língua latina de que o personagem não estava reconhecendo aquele lugar, “Aquilo não era minha casa **nem aqui nem na puta que pariu**” (PETRÔNIO, 1985, p.14, grifos nossos).

Ascilto, então, começa a descrever o que havia lhe acontecido e diz ter encontrado um rapaz para ajudá-lo no caminho, em seguida, Ascilto diz quais eram as intenções do homem “*prolatoque peculio coepit rogare stuprum*¹⁴” (PÉTRONE, 1948, p.14). No trecho em língua latina fica claro que o personagem tinha a intenção de pagar por uma relação sexual, sendo que o termo “*stuprum*¹⁵” tem uma conotação negativa de desonra, relacionado com relações sexuais ilícitas forçadas ou não. Como indica Richlin (1978, p.63), Petrónio utiliza esse termo técnico para despertar a curiosidade do leitor, a autora confirma que seu significado está realmente relacionado a qualquer ato sexual desrespeitoso. Na tradução, Sullivan ameniza o sentido dizendo “*Then he offered me money and began making improper suggestions*” (PETRONIUS, 2011, p.38), ou seja, ele optou por não fazer referência direta ao termo “*stuprum*” e se referiu à ação do homem como “sugestões inapropriadas”. Leminski, seguindo

¹³ “Enquanto eu negava reconhecer aquela casa, vi, em meio a letreiros, meretrizes nuas e alguns homens que passeavam furtivamente” (as traduções do latim, doravante serão de nossa autoria e constam em Anexo deste trabalho).

¹⁴ “E mostrando os bens começou a pedir uma relação ilícita”.

¹⁵ Ver *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968, doravante OLD), que cita de Plauto, *Anfitrião* e *Casina*, “Illicit sexual intercourse in any form (whether force or note) or an instance of it” (2).

a unidade de tom de sua tradução, ele que, como temos visto nos exemplos anteriores, tem preferido o uso de termos mais coloquiais e de registros de linguagem baixa, nesse trecho extrapola o sentido do termo “*stuprum*”, dizendo “puxou uma bolsa de dinheiro e me perguntou **por quantas moedas eu dava o cu**” (PETRÔNIO, 1985, p.15, grifos nossos), fazendo referência, portanto, ao ato sexual pressuposto pelo termo latino e levando em consideração de que se trata de dois personagens masculinos.

Ascilto termina o diálogo dizendo, que a mulher já tinha dado o dinheiro ao homem, que já iniciava a ação e, se ele não fosse forte teria se dado mal, como vemos no texto de Petrônio: “*Jam pro cella meretrix assem exeferat, jam ille mihi injecerat manum; et, nisi valentior fuisset, poenas dedissem*¹⁶,” (PÉTRONE, 1948, p.14). Nesse trecho, aparece novamente a palavra “*meretrix*” e, mais uma vez, Sullivan ameniza o significado na tradução, traduzindo por “*woman*” e Leminski mantém sua tradução, com o termo coloquial “puta”. Nesse trecho também aparece a expressão latina “*injecerat manum*¹⁷¹⁸”, que possui um sentido figurado de “insinuação ao agarrar, sugerir algo”. Sullivan ameniza novamente esse sentido ao dizer “*He had his hand on me*” (PETRONIUS, 2011, p.38), já Leminski utiliza a expressão “passar a mão” (PETRÔNIO, 1985, p.15), que em português, assim como em Latim, possui uma carga de insinuação “o cara já começava a me passar a mão” (PETRÔNIO, 1985, p.15).

Há o uso por Petrônio da expressão latina “*poenas dedissem*¹⁹”, que significa “sofrer uma punição”, na tradução, Sullivan mantém o uso da linguagem mais formal e traduz o trecho da seguinte forma “*If I'd not been stronger than he was, I should have been in a bad way*” (PETRONIUS, 2011, p.38), percebe-se que o tradutor mantém em inglês a forma de comparativo do adjetivo latino “*valentior*” e a forma verbal de “*fuisset*”, conjugado no mais-que-perfeito do subjuntivo latino, transposto em língua inglesa para o *past perfect*, “*had been*”. Na tradução desse trecho, Leminski, mantém o uso da forma baixa e coloquial da linguagem, relacionada mais uma vez ao teor sexual, da seguinte forma “Se eu não fosse valente, estava fodido” (PETRÔNIO, 1985, p.15). Leminski não conserva o comparativo do termo latino “*valentior*”, traduzindo-o apenas por “valente” e conjuga o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo, e não no pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo, como no

¹⁶ “Já em frente ao quarto a prostituta cobrou o dinheiro, e ele já deitou a mão em mim; e se não tivesse sido mais forte teria sofrido uma punição”

¹⁷ Ver *Novíssimo dicionário latino-português* (SARAIWA, F. R. S., 2006, doravante SARAIWA), *injicio...manum* “Deitar a mão a, tomar, apanhar, prender, agarrar, segurar, apoderar-se, assenhorear-se de.” (2)

¹⁸ Ver OLD, que cita de Sêneca, *Epistulas*, “to seize a person on whom one has certain types of claim” (6b).

¹⁹ Ver OLD, *poenas dare* “to pay the penalty, suffer punishment” (1b).

original latino.

O trecho que se segue, na versão latina de Sullivan há uma lacuna, como indicamos anteriormente, Leminski utiliza a versão em que as lacunas são completadas (PÉTRONE, 1948). No texto latino que Leminski seguiu aparece a cena em que Encólpio e Ascilto são carregados para dentro do prostíbulo onde havia muitos casais, como indica o texto “*Subsequimur ergo, et conducti inter titulos, aspiciamus complures utriusque sexus ludentes in cellis*²⁰” (PÉTRONE, 1948, p.14). Em seguida, na versão com lacunas, aparece apenas uma frase solta que diz: “*adeo ubique omnes mihi videbantur satyrion bibisse*²¹” (PÉTRONE, 1948, p.14). Sullivan traduz de forma literal aquilo que foi dito em latim “*In fact, everyone all around seemed to have been drinking aphrodisiac*” (PETRONIUS, 1965, p.38). Por outro lado, Leminski inclui um novo dado que não está no texto latino, esta interpretação segue o raciocínio do texto latino que completa a lacuna, em que o espaço era descrito com vários casais transando pelos cantos, dessa forma Leminski traduz “Trepavam com tamanho furor que parecia que tinham todos tomado algum afrodisíaco” (PETRÔNIO, 1985, p.15), interpretando a forma como o narrador via aquelas pessoas afetadas por uma bebida afrodisíaca. Nesta passagem, portanto, Leminski aproveita novamente para utilizar uma expressão extremamente coloquial, movida pelo tom erótico, nesse caso para descrever o ato sexual, utiliza o verbo “tregar”, que tem como sentido popular em língua portuguesa no Brasil, segundo o Caldas Aulete, em sua nona acepção “Manter relações sexuais com” e ainda intensifica a cena dizendo “com tamanho furor”, o que também justifica aquelas pessoas estarem sob o efeito de alguma substância.

Neste capítulo, Leminski aproveita das cenas e inferências ao ato sexual, as quais os personagens são vítimas no prostíbulo e utiliza diversas expressões populares que indicam esses atos. Constatamos que estes trechos não estão presentes na versão utilizada por Sullivan, pois trata-se das partes completadas, portanto vamos apresentar apenas as versões leminskianas. No trecho “*sed, cum patiens esse nollet, saltem agens foret*²²” (PÉTRONE, 1948, p.14), há uma referência ao ato sexual passivo e ativo entre homossexuais, Leminski traduz como “já que não queria levar, bem que podia comer, já que não queria ser fodido, bem que podia foder” (PETRÔNIO, 1985, p.15). Mais uma vez há a utilização de expressões coloquiais para o ato sexual, primeiramente o verbo “comer” utilizado de forma figurada

²⁰“Nós fomos, e conduzidos entre os cartazes, vimos vários de ambos os sexos transando nos cantos”.

²¹“Até esse ponto e em todos os lugares parecia-me que todos tinham bebido um afrodisíaco”.

²²“Mas, uma vez que não quisesse ser passivo, haveria de ser ao menos ativo”.

indicando “ter relação sexual com”, décima terceira acepção do Caldas Aulete, depois o verbo “foder”, que também, segundo Caldas Aulete, significa “ter relação sexual com; copular”.

Neste trecho podemos perceber que mesmo utilizando-se de expressões da linguagem baixa Leminski não modifica o sentido latino, ele apenas o registra com maior licenciosidade em português.

No próximo trecho, do mesmo capítulo, Leminski continua a tradução com os mesmos usos de linguagem, utilizando o sentido latino e reinterpretando de maneira informal e bem-humorada. “*Ut conspicimur, nos cinaedica petulantia allicere conati sunt, statimque unus alte succinctus invadit Ascylton, et super eum, grabato prostratum, molere conatus est. Succurro statim patienti*”²³, (PÉTRONE, 1948, p.14), este trecho é traduzido por Leminski da seguinte forma:

Vendo que a gente olhava para eles, com acrobacias sexuais, começaram a nos tentar aliciar para que entrássemos em seus jogos. Um deles, de pau duro, salta de dentro de uma buceta e parte para cima de Ascilto, pronto para invadi-lo. Derruba meu amigo sobre uma cama e domina-o e já ia faturar seu lordo, quando grito, “esse cu é só meu”, e nós dois, lutando, nos desvencilhamos do intruso (PETRÔNIO, 1985, p.16)

Leminski traduz “*cinaedica petulantia*” como “acrobacias sexuais”, demonstrando o “ardor lascivo” por meio de um ato sexual, “*alte succinctus*” é traduzido por “pau duro”, a expressão latina sugere que o personagem já está armado/preparado para atacar sexualmente Ascilto, Leminski faz referência ao órgão sexual masculino excitado e mais uma vez utiliza uma expressão mais obscena “pau duro”: os termos latinos apenas insinuam a situação, enquanto Leminski explicita a situação em língua portuguesa. Para o trecho “*Succurro statim patienti*”²⁴ (PÉTRONE, 1948, p.14), Leminski utiliza uma brincadeira, criando uma situação mais erótica para dizer que conseguiu salvar o amigo daquele que tentava aliciá-lo, nesta situação utiliza mais um expressão para o ato sexual “faturar o lordo”, no caso “lordo” é uma gíria brasileira para nádegas, e brinca com a fala de Encólpio ao gritar “esse cu é só meu”, para dizer que o companheiro era dele e, portanto, deveria salvá-lo, neste caso o substantivo “cu”, que também é utilizado como termo depreciativo e coloquial, funciona como uma metonímia para “Ascilto”, ou seja o companheiro era só dele e de mais ninguém.

Ao voltar para estalagem, Encólpio descobre que Ascilto havia se aproveitado de Gitão, e fica muito furioso de tal forma que grita com o companheiro: “*Quid dicis, inquam,*

²³ “Quando observávamos, com ardor lascivo tentaram nos aliciar, e imediatamente, um deles, excitado, ataca Ascilto, e em cima dele, prostrado no leito, tenta violentá-lo. Socorro-o imediatamente, com resistência”.

²⁴“Socorro, imediatamente, ao que sofria”.

*muliebris patientiae scortum, cujus ne spiritus quidem purus est?*²⁵” (PÉTRONE, 1948, p.16). Sullivan traduz este trecho utilizando expressões coloquiais referentes aos termos eróticos em latim, porém ainda mantém uma forma mais literal, do seguinte modo “*What have you to say, you round-heeled tart! Your very breath stinks from your dirty ways!*” (PETRONIUS, 1965, p.38). Sullivan utiliza a gíria “*round-heeled*²⁶”, que se trata de um termo da época para denominar uma mulher propensa a assumir uma posição passiva e o substantivo “*tart*²⁷”, utilizado coloquialmente de forma depreciativa e ofensiva para denominar uma mulher que se veste de forma atrativa para atrair o homem, ou informalmente um termo ofensivo para “prostituta”. O tradutor utiliza também o substantivo “*stinks*²⁸”, que é um termo informal para se referir a um cheiro muito desagradável. Leminski, mais uma vez traduz o sentido geral do trecho, porém, como temos constatado, utiliza o extremo da linguagem coloquial e vulgar, deixando explícito os termos obscenos da fala do personagem “-Você foi capaz disso – gritei-, seu chupador de buceta de puta, seu grandessíssimo viado, com boca cheirando a porra!” (PETRÔNIO, 1985, p.17). Segundo Richlin (1978, pp.63-64) o ato sexual passivo entre homossexuais era desprezível para a literatura sexual em Roma, por isso quando Encópio xinga Ascilto de “*muliebris patientiae*” ele está realmente ofendendo o companheiro, comparando-o a uma prostituta que se submete passivamente. A autora também comenta que era recorrente o uso de eufemismos pejorativos para se referirem ao sexo oral e que neste trecho petroniano o insulto é menos explícito, já que ele faz uma sugestão sobre o seu hálito impuro sem precisar o motivo. Sendo assim, Sullivan traduz utilizando a linguagem mais próxima ao sentido latino, não deixando de demonstrar a intensidade do insulto ao manter a sugestão petroniana, já Leminski exagera na coloquialidade linguística e, conseqüentemente, na intensidade do insulto utilizando-se de termos obscenos mais explícitos e oferecendo sua interpretação aos subentendidos.

Depois de ouvir estes insultos Ascilto fica indignado e grita com Encópio mais forte ainda: “*Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti?*²⁹” (PÉTRONE, 1948, p.16), assim como destacou Richlin (1978, p.66), Ascilto, como na fala anterior de Encópio, tenta dizer coisas horríveis para o companheiro,

²⁵“O que você diz, sua bicha de passividade feminina, de quem nem o hálito, certamente, é puro?”.

²⁶Ver The Oxford English Dictionary (SIMPSON; WEINER, 1991, doravante OED), “(slang) sexual compliant woman”.

²⁷Ver Macmillan English Dictionary (RUNDELL, 2007, doravante MACMILLAN) “an offensive word for a woman who dresses or behaves as if she wants to attract men and have sex” (2); “an informal and offensive word for a woman who is a prostitute” (2a).

²⁸Ver MACMILLAN, informal “a very strong unpleasant smell” (1).

²⁹“Não vai calar a boca, contraventor noturno, que nem sequer quando agia energeticamente, se meteu com uma mulher pura?”

mas sem utilizar uma linguagem propriamente obscena, utilizando eufemismos. Sullivan nesta passagem mais um vez mantém a linguagem próxima da língua latina, conservando os eufemismos, porém utilizando expressões da coloquialidade: “*Shut up, you stab-in-the-dark! Even when you were at your best, you never managed to lay a decent woman*” (PETRONIUS, 1965, pp.38-39). Leminski, como temos demonstrado, utiliza mais uma vez expressões diretamente obscenas e extremamente coloquiais, para expressar o sentido de certa forma amenizado em língua latina: “Por que é que não fecha essa matraca, assaltante noturno, que nem quando teu pau ficava duro nunca comeu uma mulher de verdade?” (PETRÔNIO, 1985, p.17).

Depois da discussão, Encólpio e Ascilto resolvem se separar e este último desaparece, sem dizer palavra. Encólpio procura por toda cidade sem obter sucesso e então, volta para a estalagem, onde estava Gitão. Chegando lá aproveita para ter um momento a sós com o menino, “*Postquam lustravi oculis totam urbem, in cellulam redii; osculisque tandem bona fide exactis alligo arctissimis complexibus puerum, fruorque votis usque ad invidiam felicibus*³⁰” (PÉTRONE, 1948, p.18). Sullivan, como estamos demonstrando, mais uma vez traduz de forma bastante direta, só que dessa vez ameniza até mesmo os adjetivos latinos, da seguinte forma: “*I looked everywhere in the town before going back to our little room. At last I enjoyed his kisses without looking for excuses. I held the boy in my arms as though I’d never let him go. I had what I wanted and anyone would have envied me my luck*” (PETRONIUS, 2011, p.39), ele não traduz o sintagma “*bona*” “*fide*”, que adverbializa “*osculis*”, dizendo apenas ter sido beijos “sem pedir desculpas”, também ameniza os termos “*fruor*” e “*votis*”, não deixando-os explícito, mas apenas dizendo que “teve aquilo que queria”. Leminski, por sua vez, utiliza a linguagem informal, enfatizando o erotismo e transpondo o tom do texto latino: “Depois de ter fuçado com os olhos por toda a cidade, voltei para o quarto da estalagem; e dando-lhe uns beijos de língua, estreito Giton entre meus braços e, abraçando-o com toda a força, desfruto de delícias de dar inveja ao mais feliz dos mortais” (PETRÔNIO, 1985, p.18). Leminski enfatiza o sintagma “*bona fide*”, ao traduzir por “uns beijos de língua”, o que equivale, informalmente, em língua portuguesa, a “beijos de verdade” e para “*fruor votis*”, traduz com a expressão “desfrutar de delícias”, utilizando o substantivo “delícia” como algo que dá prazer e gozo, relacionando ao ato sexual, o que transpõe de forma satisfatória o significado do termo latino “*fruor*”, como, aproveitar, gozar, no seu sentido sexual (RICHLIN, 1978, p.172).

³⁰ “Depois que percorri com os olhos toda a cidade, voltei para o quartinho; e, finalmente, após beijá-lo de verdade, apertei o menino com abraços mais profundos e gozei desejos de causar inveja até nos mais felizes.”

Depois de passarem por inúmeras peripécias, os amigos acabam profanando o templo e a celebração a Priapo, deus da fertilidade e, descobertos, sofrem vinganças, acusados pela sacerdotisa Quartila. Foram levados para o palácio da sacerdotisa onde seriam vingados. Logo que chegaram, a serva Psiquê tentou excitar Ascilto, como demonstra o texto: “*sollicitavit inguina mea, mille jam mortibus frigida*³¹” (PÉTRONE, 1948, p.52). Sullivan ignora o substantivo latino “*inguina*” e diz apenas que a serva tentou excitá-lo: “*She tried to excite me, but the thing was cold with the chill of a thousand deaths*” (PETRONIUS, 2011, p.39). O verbo latino “*sollicito*³²” é utilizado em contextos sexuais e, nesta passagem, juntamente com o substantivo “*inguen*” traz uma conotação clara para o texto latino. Leminski aproveita mais uma vez a sugestão ao ato erótico da ação e da linguagem em latim e transpõe de forma coloquial: “e começa a bolinar o meu pau, já frio de mil mortes” (PETRÔNIO, 1985, p.36). Ao invés de traduzir pelo verbo “excitar”, Leminski utiliza o verbo “bolinar”, que se trata de um termo vulgar em língua portuguesa no Brasil, como indica a primeira acepção do Caldas Aulete “Encostar-se em (alguém) com fins libidinosos” e, referentemente ao substantivo atenuante em latim “*inguen*”, utiliza-se mais uma vez de um termo vulgar e direto para se referir ao órgão sexual masculino, o substantivo “pau”.

Os garotos não tiveram escolha e mesmo querendo fugir das armadilhas de Quartila continuaram sendo reféns de seus atos libidinosos: “*Ultimo cinaedus supervenit, myrtea subornatus gausapa, cinguloque succinctus. Modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinavit*³³” (PÉTRONE, 1948, p.54). Sullivan traduz da seguinte forma: “*Finally, up came a male prostitute, dressed in myrtle-green shaggy felt, which was tucked up under a cherry-red belt. He pulled the cheeks of our bottoms apart and banged us, then he slobbered vile, greasy kisses on us*” (PETRONIUS, 2011, p.46). Já Leminski em língua portuguesa: “Por fim, entrou uma bicha horrorosa, só com uma tanguinha verde, e começou a nos beijar e a nos meter na bunda” (PETRÔNIO, 1985, p.37). O termo latino “*cinaedus*” segundo Richlin (1978, pp.280-287) é utilizado por Petrônio para zombar de um homem descaradamente efeminado, e segundo a autora é um termo depreciativo. Sullivan utiliza um substantivo mais formal “*prostitute*” e Leminski mais uma vez o coloquial “bicha”, que segundo Caldas Aulete é um termo vulgar em português do Brasil para caracterizar um “homossexual masculino”. O verbo “*caedo*³⁴” tem uma conotação sexual em latim, Sullivan

³¹“Excitou minhas partes baixas, já frias de mil mortes”.

³²Ver OLD que cita de Ovídio, *Amores* e Marcial (*in sexual context*) “*to rouse, excite (passions)* (4b)”.

³³“Por fim, chegou uma bicha travestida, enfeitada com um manto cor de murta, levantado até a cintura. Ora nos bateu com suas nádegas desconjuntadas e ora nos sujou com seus beijos muito malcheirosos”.

³⁴Ver OLD, que cita de Catulo “*used to sexual intercourse*” (2).

utiliza o verbo “*bang*”, que também tem como sentido primeiro “bater, fazer barulho”, mas que no caso se trata de uma gíria em língua inglesa para o ato sexual³⁵ e indica que, neste caso, o ato se relaciona às nádegas descrevendo o ato “*He pulled the cheeks of our bottoms apart*³⁶”. Leminski também utiliza um termo coloquial para o ato sexual em língua portuguesa, o verbo “meter” e se refere ao ato na parte traseira do corpo, “bunda”, traduzindo o substantivo latino “*clunis*”. Percebe-se que existe uma ambiguidade no trecho latino referente à passagem “*extortis nos clunibus cecidit*”, que pode ser interpretado como “tendo torturado nossas nádegas” ou “tendo suas nádegas nos torturado”, verificamos que os dois tradutores escolheram a primeira interpretação, já em nossa leitura priorizamos a segunda.

Em alguns momentos Leminski modifica o sentido dos termos latinos para enfatizar ainda mais o tom jocoso e erótico das cenas, como neste caso, a frase latina diz: “*Intraverunt palaestritae quamplures, et nos legitimo perfusos oleo refecerunt*³⁷” (PÉTRONE, 1948, p.54). Ainda no palácio de Quartila a cena em questão é demonstrada logo em seguida à cena referida anteriormente, portanto já aproveitando o clima dos acontecimentos anteriores, Leminski traduz o substantivo latino “*palaestrita*” por “putinhas lindas” em português, da seguinte forma: “Nisso, entraram umas **putinhas lindas**, que nos despejaram por todo o corpo um unguento caríssimo, e começaram a nos friccionar com ele” (PETRÔNIO, 1985, p.37, grifos nossos). Aproveitando a cena de alguns atletas banhando os garotos com óleo, ele faz uma brincadeira, principalmente por se tratarem de atletas, referindo-se muito provavelmente ao corpo definido destes, referindo-se no diminutivo (seguindo o latim *palaestritae*) do termo pejorativo para prostituta, “puta” e adjetivando-o como “lindas”. Neste trecho Sullivan traduz o termo literalmente, “*training attendants*”.

Retomada a festa, depois do descanso há mais uma cena referente ao ambiente de orgia: “*Intrat cinaedus, homo omnium insulsissimus, et plane illa domo dignus*³⁸” (PÉTRONE, 1948, p.58). Mais uma vez há o uso do termo latino “*cinaedus*”, que possui um sentido pejorativo, como foi comentado anteriormente. Sullivan traduz o trecho com o costumeiro recato, utilizando a expressão “*male prostitute*” para se referir ao homem efeminado, “*In comes a male prostitute, a low creature and just what you would expect in that house*” (PETRONIUS, 2011, pp.46-47). Ele também ameniza a referência ao homem, que em latim se trata “do homem mais abjeto de todos os homens” e traduz como “*a low creature*³⁹”.

³⁵ Ver OED, “*an act of sexual intercourse*” (6).

³⁶ “Ele separou as nádegas de nossas bundas” (tradução nossa).

³⁷ “Vários atletas entraram, restaurando-nos e nos banhando com óleo legítimo”.

³⁸ “Entra uma bicha travestida, o mais abjeto de todos os homens, e inteiramente digno daquela casa”.

³⁹ “Uma criatura inferior” (tradução nossa).

Leminski refere-se ao homem como um “dançarino”, utiliza mais uma vez o termo “bicha”, para se referir a ele intensificando o sarcasmo com o advérbio “completamente”, o que está pressuposto no termo latino “*cinaedus*”, segundo Richlin (1978, p.280). Dessa forma, Leminski transpõe resumidamente o sentido do trecho latino, “Entra um dançarino completamente bicha, como, aliás, tudo naquela casa” (PETRÔNIO, 1985, p.39), parte de um preconceito frequente no Brasil de que dançarinos têm um jeito afeminado e intensifica o termo latino que induz ao insulto ao utilizar o termo coloquial “bicha”.

Logo após, o mesmo homem descrito anteriormente deita-se com Encólpio e tenta aproveitar da situação: “*Mox et super lectum venit atque omni vi detexit recusantem. Super inguina mea diu multumque frustra moluit*”⁴⁰, (PÉTRONE, 1948, p.58). Sullivan traduz, de forma literal e assim como o texto latino ameniza os termos mais vulgares da cena: “*Then he even came on the couch and tried with all his strength to pull my clothes off. He kept working away fruitlessly at my crotch*” (PETRONIUS, 2011, p.47). Para o verbo latino “*molo*” Sullivan traduz como “*kept working*” e para o substantivo “*inguen*” traduz utilizando o substantivo inglês “*crotch*”. Como demonstrado anteriormente, o texto latino é mais metafórico, servindo-se de eufemismos pejorativos, nesse caso o substantivo “*inguen*”, que não é tão explícito ao órgão sexual masculino, mas relacionado a órgãos genitais ou até mesmo virilha e o verbo “*molo*”⁴¹, que em seu sentido primeiro significa “moer, triturar o grão”, mas que é utilizado no sentido obsceno por Petrônio, aludindo à masturbação. Leminski, portanto, mantém o tom coloquial e excessivamente erótico e traduz o trecho da seguinte maneira: “deita-se do meu lado e começa a me bolinar, apesar da minha resistência. Durante muito tempo massageando meu pau, sem resultado” (PETRÔNIO, 1985, p.39). No texto latino, em que o homem despe Encólpio, Leminski já insinua o ato sexual ao dizer que o homem “começou a bolinar”, utilizando novamente o verbo “bolinar” ao se referir ao ato sexual. Relacionado ao verbo “*molo*”, ele traduz por “massagear” já indicando, também, as segundas intenções pressupostas e expõe de forma clara o órgão sexual masculino, como já vem utilizando desde o início, com o termo vulgar “pau”.

Encólpio e Ascilto estavam sofrendo com aquela situação e Gitão apenas ria, de longe, até que Quartila quis saber quem era o garoto e logo quis se aproveitar dele também, porém ao colocar a mão em suas vestes sente seu órgão sexual ainda em formação e logo diz: “*Hoc, inquit, belle cras in promulside libidinis nostrae militabit: hodie enim post asellum diaria non*

⁴⁰“Depois, veio sobre o leito, e mesmo o rejeitando, despiu-me com toda a força. Moeu meus órgãos genitais, muito e longamente, em vão”.

⁴¹Ver OLD, “*applied to the sexual action of the male*”.

*sumo*⁴²,” (PÉTRONE, 1948, p.60). Percebe-se que Petronio utiliza uma metáfora para indicar o ato sexual, não dizendo de forma explícita, mas referindo-se a um jantar, em que Gitão seria uma entrada e Encólpio e Ascilto o prato principal. Sullivan mantém a referência ao jantar e à comida: “‘*Tomorrow this will serve nicely as hors d’oeuvre to tempt my appetite,*’ she said. ‘*For the present, I don’t want any ordinary stuffing after such a nice codpiece*” (PETRONIUS, 2011, p.48). Leminski extrapola totalmente o sentido e transpõe de forma explícita: “Mas não importa. Amanhã, vai me servir de abre-apetite para coisas maiores. Hoje, depois do cacete de jumento que acabo de levar, esse pintinho não vai nem me fazer cócegas” (PETRÔNIO, 1985, p.40). Leminski utiliza a expressão “cacete de jumento” para se referir ao ato sexual e ao tamanho do órgão sexual masculino, muito provavelmente levado pela primeira acepção do termo latino “*asellum*⁴³”, mas que segundo OLD, em Petronio trata-se da terceira acepção. Portanto, retomando o sentido do eufemismo do “prato principal”, para transpor o sentido latino do “aperitivo de entrada” Leminski diz explicitamente “esse pintinho não vai nem me fazer cócegas”.

A partir desses apontamento podemos constatar que Leminski alcança o objetivo que propõe, fazer do *Satyricon*, de Petronio, uma obra pornográfica “sob o signo da orgia e da embriaguez”, como foi apontado por nós no item 1.2. Pudemos perceber nos trechos latinos destacados, há diversas cenas eróticas no *Satyricon*. Como apontou Richlin (1978), a linguagem trabalhada por Petronio, algumas vezes, não é explícita, utilizando de metáforas e eufemismos, para sugerir certos atos sexuais, porém, em outros momentos, podemos perceber a utilização de termos explicitamente chulos, que também fazem parte da linguagem vulgar e baixa em outros textos latinos.

Leminski influenciado pelo veículo editorial e pela sugestão de Fellini, no *Fellini Satyricon*, tende a uma maior vulgaridade, explicitando todas as cenas eróticas, sem amenizá-las em língua portuguesa. Levando em consideração também sua escolha da versão latina, que, como apontamos, apresenta mais cenas eróticas que outras versões do texto, que mantêm as lacunas. Parece-nos que esse método tradutório escolhido por Leminski interpreta o “*make it new*” poundiano, por meio da apropriação das sugestões eróticas contidas no texto de partida e influenciado pelo propósito editorial e ideológico de sua época, a década de 1980, recria a obra petroniana, tornando-a em língua portuguesa um incontestado romance erótico. Muito do teor erótico recriado por Leminski no *Satyricon* remete também à sua obra em

⁴²“Isto militarà belamente amanhã, no aperitivo de nossos desejos: hoje de fato, depois da pescada não aceito o diário”.

⁴³Ver OLD, “*an ass, donkey*” (1); “*a fish of the cod family, prob. the hake*” (3) (Petr. 24.7.)

prosa, *Agora é que são elas*, publicada em 1984, também pela Brasiliense. Em muitos trechos do livro há um clima erótico que é declarado pelo autor de forma bem clara, assim como realizou com as cenas eróticas da obra de Petronio. Iremos destacar aqui dois trechos que exemplificam esse tom erótico coincidente entre a tradução e a obra de Leminski:

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, 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, 1984, p.76, grifos nossos)

Pode-se constatar, portanto, nos trechos destacados, que a linguagem empregada por Leminski na obra *Agora é que são elas*, publicada um ano antes da tradução do *Satyricon*, aproxima-se do tom coloquial e direto que Leminski utilizou nos trechos eróticos da obra latina, revelando assim seu estilo próprio e a tendência literária da época.

Por outro lado, analisando a tradução de Sullivan, não podemos inferir o mesmo, pois, como destacamos, nos mesmo trechos traduzidos por Leminski, o tradutor norte americano não executa seu objetivo primeiramente proposto de apresentar um tradução sob a influência poundiana e de liberdade linguística. Muitos trechos eróticos são amenizados pelo tradutor, mesmo quando os termos latinos são mais explícitos e, não há praticamente nenhuma inventividade linguística ou poética. O que Sullivan demonstra é apenas mais uma tradução planificadora no nível do estilo e acadêmica do texto petroniano, mesmo que tenha se apresentado sob o signo do *make it new* de Ezra Pound.

4. Escolhas tradutórias: a coloquialidade e a erudição

4.1 Tradução Leminskiana: A expressão vulgar

A “linguagem viva” (PETRÔNIO, 1985, p.5) da qual Leminski preferiu utilizar-se, ao destacar a atualização dos termos latinos e o maior envolvimento do leitor atual, está principalmente revelada no uso de coloquialismos e expressões próprias da linguagem falada. Esta característica afirma o distanciamento da tradução de Leminski dos valores expressamente filológicos, porém sem fugir da significação e interpretação do próprio texto latino. Em alguns momentos, porém, Leminski utiliza uma linguagem mais formal aproximando os termos em língua portuguesa da língua latina. Para melhor visualizarmos esses aspectos, iremos destacar algumas expressões do *Satyricon*, comparando o texto latino e a tradução de Leminski.

Logo no início da narrativa, entre os primeiros discursos há o trecho, “*nam succisi poplites membra non sustinent*⁴⁴” (PÉTRONE, 1948, p.2). Para esse trecho, Leminski utiliza uma expressão coloquial “estar mal das pernas” para dizer que as pernas estão cambaleantes e utiliza o substantivo “corpo” ao invés de “membros”, o que seria a substituição da metonímia do todo representado pelas partes por um sentido mais direto: “estou tão mal das pernas que nem consigo carregar meu corpo” (PETRÔNIO, 1985, p.9). Segundo Silveira (2010), a expressão “estar mal das pernas” significa “estar com dificuldades”, portanto, Leminski utiliza a expressão ao pé da letra. Porém, no contexto da fala podemos interpretar que as “pernas cambaleantes” também sugerem uma dificuldade, por não possuir mais forças para declamar.

Ao final do capítulo I, o autor compara o ensino de retórica nas escolas com palavras adocicadas, e cita dois temperos “*papavere et sesamo*” (PÉTRONE, 1948, p.4), os nomes científicos em língua portuguesa referem-se a “papoula e sésamo”, já Leminski atualiza o termo e utiliza o nome mais corrente da planta e a forma como é conhecida popularmente, ao dizer “gergelim” (PETRÔNIO, 1985, p.10), pois trate-se de uma planta originária do Oriente, pertencente à família das pedaliáceas (*Sesamum indicum*), que tem o nome popular advindo do árabe vulgar *gilgilan*, significando ‘grão de coentro’.

No capítulo II, o narrador inicia o discurso reportando aos professores, e faz uma comparação entre aqueles que ensinam coisas fúteis aos mais novos e aqueles que habitam a cozinha e por isso possuem um mal cheiro, como percebemos na frase latina: “*Qui inter haec*

⁴⁴ “Pois as pernas cambaleantes não sustentam os membros”.

*nutriuntur, non magis sapere possunt, quam bene olere, qui in culina habitant*⁴⁵,” (PÉTRONE, 1948, p.4). Leminski trata de um cheiro específico da cozinha para transpor a ideia de que aqueles que a habitam obtêm um “cheiro forte”, ao dizer que estes “fedem à fritura”, utilizando o verbo “feder”, que significa, segundo Caldas Aulete “exalar mau cheiro”, relacionando mal cheiro ao ato de fritar o alimento, “Aqueles que de tais coisas se nutrem não podem saber mais do que fedem à (*sic*) fritura os que moram na cozinha” (PETRÔNIO, 1985, p.10). Dessa forma, o tradutor não se refere aos termos literalmente, mas transpõe o sentido contido na frase latina.

Logo em seguida, há um trecho em que Petrônio utiliza uma expressão latina “*pace vestra*”, que expressa um pedido de licença “*Pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis*⁴⁶,” (PÉTRONE, 1948, p.4), Leminski utiliza-se de uma expressão coloquial para expressar esse perdão à palavra, ao dizer, “Com o perdão da má palavra, professores, foi com vocês que a eloquência começou a se perder” (PETRÔNIO, 1985, p.10).

Essa coloquialidade se repete logo depois, ao caracterizar o professor no seguinte trecho “*Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere non timuerunt*⁴⁷,” (PÉTRONE, 1948, p.4). Leminski, caracteriza a falta de capacidade do professor com uso do diminutivo e do adjetivo “mal-humorado”, “Nenhum professorzinho mal-humorado destruía os talentos quando Píndaro e seus nove rivais não tinham medo de competir, cantando, com os versos de Homero” (PETRÔNIO, 1985, p.10).

Leminski provavelmente pensou o adjetivo “*umbraticus*” a partir de sua raiz “*umbra*”, “sombra”, o adjetivo sombrio, na sua décima oitava acepção do Caldas Aulete significa “Pessoa abatida, com aparência de tristeza”, dessa forma, o poeta desfaz a metáfora do original e escolhe um termo próprio “mal-humorado”, a partir da sugestão etimológica de “*umbraticus*”, para expressar a característica marcante desse “professorzinho”. O termo “*doctor*”, nessa mesma frase, pode significar “professor” ou “instrutor” ou, até mesmo, “domador”, talvez seja mesmo um termo mais baixo que “*magister*”, na transcrição, Leminski recria a expressão calcada no próprio texto de partida. Neste trecho também há o uso do termo “rivais” ao traduzir o vocábulo “*lyrici*”, enfatizando a oposição na frase.

No trecho “[...] *sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem*

⁴⁵ “Aqueles que são mantidos entre tais coisas, não podem ter mais sabor que os que habitam na cozinha e cheiram forte”.

⁴⁶ “Com vossa licença, permita-se que se diga, de todos os primeiros vocês que arruinaram a eloquência”.

⁴⁷ “Um mestre ruim ainda não tinha destruído os talentos, quando Píndaro e os nove líricos não tiveram medo de cantar com versos homéricos”.

*canescere*⁴⁸, (PETRÓNE, 1948, p.4), há dois termos referentes ao ato de envelhecer “*senectutem canescere*”. Leminski aproveita tanto o sentido do verbo latino “*canesco*”, que significa denotadamente “tornar-se branco” e, figuradamente “envelhecer”, como também do substantivo “*senectus*”, que em sentido próprio quer dizer “velhice”, mas que poeticamente também foi utilizado como “cabelo branco” e, então, traduz por “ter cabelos brancos” como sinônimo do envelhecimento. Segundo Silveira (2010), essa expressão popular indica “ser muito velho”, “[...] mas todos eles, como se plasmados da mesma pasta, não vão chegar nunca a ter cabelos brancos” (PETRÔNIO, 1985, p.11), além de que “plasmados da mesma pasta”, soa de forma poética e mantém, com um acréscimo inventivo (de *plasmados*), a aliteração “*pasta non poterunt*”.

No trecho inicial do capítulo IV, Petrónio apresenta a indignação de Agamenon diante do discurso de Encólpio no trecho: “*Non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu, quam ipse in schola sudaverat*⁴⁹” (PÉTRONE, 1948, p.6). Ao dizer que Agamenon “suou na escola”, Petrónio se refere ao tempo em que este discursou, sendo um longo tempo. O verbo “*sudo*⁵⁰”, em latim também possui um sentido figurado de esforçar-se, Leminski, portanto, mais uma vez, não transpõe de forma literal, mas utiliza uma expressão em língua portuguesa que revela o sentido latino: “Não suportou Agamenon que eu declamasse tanto tempo sob o pórtico da escola, onde ele mesmo tinha falado até ficar rouco” (PETRÔNIO, 1985, p.11). Ao dizer que Agamenon “falou até ficar rouco”, Leminski está dizendo que o orador discursou por longo tempo, esforçando-se, porém transpondo o sentido de esforçar-se com “suor”, como no texto latino, para o “desgaste das cordas vocais”. O tradutor utiliza do mesmo recurso logo em seguida, no discurso de Agamenon: “*‘Adulescens’ inquit ‘quoniam sermonem habes non publici saporis’*⁵¹” (PÉTRONE, 1948, p.6), Leminski traduz da seguinte forma: “- Rapazinho – ele disse -, já que não falas a linguagem mais em voga [...]” (PETRÔNIO, 1985, p.11). Percebe-se que Leminski já inicia com um tom coloquial ao traduzir “*adulescens*” por “rapazinho”, que em língua portuguesa possui um tom coloquial e mais íntimo para referir-se aos jovens e em seguida transpõe o sentido para a expressão “*publici saporis*”, quando Petrónio diz que o discurso não é “do gosto do público”, se refere ao fato de não agradar ao público em questão, Leminski, então, diz que o orador “não fala a linguagem em voga”, ou seja, a que estava na moda naquele momento. Nota-se que neste

⁴⁸“Mas tudo que foi alimentado como que com o mesmo alimento não pode envelhecer”.

⁴⁹“Agamenon não permitiu que eu declamasse no pórtico por mais tempo do que ele mesmo suou na escola”.

⁵⁰ Ver SARAIVA, que cita de Cícero e Horácio, “*fig. Suar, esforçar-se, fazer esforços*”.

⁵¹“‘Jovem’, disse, ‘porque você tem um discurso que não é do gosto do público’”.

trecho Leminski adiciona uma nota de rodapé, traduzindo literalmente “(3) No original, ‘sermonem public saporis’, ‘um discurso de sabor público’” (PETRÔNIO, 1985, p.11), a referência ao texto latino e a tradução literal aparece em nota em alguns momentos na tradução de Leminski, iremos pontuá-los no desenvolver da análise. Verifica-se com as notas inclusas pelo tradutor uma atenção ao texto latino e uma forma de comprovação da tradução ter sido feita “diretamente do latim”, como foi anunciado na capa da tradução.

Em seguida, no discurso de Agamenon, o orador refere-se a Cícero ensinando as boas formas de dissertar ao público: “*Nam nisi dixerint quae adolescentuli probent, ut ait Cicero, soli in scholis relinquentur*⁵²” (PÉTRONE, 1948, p.6). Neste trecho, Leminski traduz da seguinte forma: “Pois se não dissermos só o que agrada à rapaziada, como diz Cícero, “vamos ficar falando pras moscas” (PETRÔNIO, 1985, p.11), mais uma vez utiliza o termo coloquial para traduzir “*adulescentulus*⁵³”, que se trata de um diminutivo em latim com possível carga depreciativa, por “rapaziada”. No trecho, Agamenon está ironizando o conhecimento dos mais jovens, denominando-os de “insanos”, por isso utiliza o termo no diminutivo, Leminski traspõe, também de forma depreciativa, seguindo o que está expresso em língua latina. Na fala de Cícero “*soli in scholis relinquentur*” ele quer dizer que, se o orador não disser aquilo que agrada ao público, será abandonado sozinho na escola, Leminski utiliza uma expressão coloquial para o fato de “ser abandonado sozinho”, ao dizer “vamos ficar falando pras moscas”, “falar para as moscas” indica não ter plateia, o mesmo que falar sozinho. Nota-se que Leminski traduz o verbo latino “*relinquentur*” no futuro passivo para o verbo auxiliar “ficar” acrescido do gerúndio “falando” o que também indica a coloquialidade em língua portuguesa.

Na sequência do mesmo discurso constatamos na tradução os mesmos usos coloquiais, não seguindo de forma literal os termos latinos: “*Sicut ficti adulescentes, cum cenas divitum captant, nihil prius meditantur, quam id, quod putant gratissimum auditoribus fore*⁵⁴” (PÉTRONE, 1948, p.6), traduzido por Leminski: “Assim como os puxa-sacos e aproveitadores, quando descolam um jantar em casa de rico, já bolam de antemão as anedotas que vão agradar a todos” (PETRÔNIO, 1985, p.11). Para o termo latino “*adulescentes*⁵⁵”, que por ser recorrente em epístolas e sátiras, que são considerados gêneros mais baixos, é

⁵²“Assim, a não ser que tenham dito aquilo que os juvenzinhos aprovam, como diz Cícero, serão abandonados sozinhos nas escolas”.

⁵³Ver OLD, que cita de Plauto e Terêncio, “*a young man, mere youth*”.

⁵⁴“Da mesma forma que os falsos adulescentes, quando procuram jantares dos ricos, nada pensam antes, do que aquilo que pensam haver de ser mais agradável aos ouvintes”.

⁵⁵Ver OLD, que cita de Sêneca e Juvenal, “*a servile flatterer, adulator, sycophant*”.

utilizado como uma linguagem mais próxima da coloquial e do latim vulgar, Leminski traduz por “puxa-sacos”, que se trata em língua portuguesa do Brasil, segundo Caldas Aulete, um termo chulo para dizer “adulador sórdido”, ou seja, Leminski parte de um termo latino de linguagem mais baixa e mantém seu sentido ao utilizar um termo chulo em língua portuguesa. Para o verbo latino “*capto*”, que literalmente significa “procurar com empenho”, Leminski utiliza a gíria “descolar”, que em língua portuguesa do Brasil, segundo quinta acepção do Caldas Aulete significa “arranjar, obter”. Na frase seguinte, para o verbo latino “*puto*” Leminski utiliza o verbo popular “bolar”, que segundo quinta acepção do Caldas Aulete significa “criar, imaginar, idealizar”, assim, transpõe o sentido da frase latina, de forma coloquial. Podemos perceber uma transposição com uso de uma espécie de homeoteleuco, ao transpor os verbos latinos “*captant*” e “*putant*” por “descolam” e “bolam”, explorando a identidade fonética das terminações dos termos latinos e transpondo-a em língua portuguesa.

A seguir, destacaremos mais um exemplo em que Leminski opta pela coloquialidade, iremos perceber que essa coloquialidade transpõe termos latinos utilizados também em linguagem baixa, pois são termos recorrentes em comédias ou então em gêneros médios, como discursos. Ainda no discurso de Agamenon, apontamos a frase: “*nunc pueri in scholis ludunt, iuvenes ridentur in foro; et, quod utroque turpius est, quod quisque perperam didicit, in senectute confiteri non vult*⁵⁶” (PÉTRONE, 1948, p.8). Neste trecho Leminski traduz o verbo “*rideo*⁵⁷” como “fazer gracinhas”, percebe-se na acepção do OLD, que esse mesmo verbo é utilizado no *Satyricon*, no capítulo LVII, como “fazer gracinha” e se trata de uma fala de um liberto, que possui muitos traços do latim vulgar. Esse mesmo verbo é utilizado no discurso de Agamenon, que seria considerado um texto mais sério e com linguagem rebuscada, quando Leminski traduz o verbo “*rideo*” por “fazer gracinhas”, mantém os traços de coloquialidade do texto latino, presentes na fala de Agamenon, na transposição para língua portuguesa. Neste mesmo trecho Leminski traduz o advérbio latino “*perperam*⁵⁸”, que por ser recorrente em Plauto e Terêncio pode ser entendido como parte de um vocabulário baixo e possui um sentido depreciativo, pelo substantivo “bobagens”, que possui um significado também depreciativo em língua portuguesa, de acordo com a segunda acepção do Caldas Aulete “asneira, estultice, tolice”. Leminski refere-se àquilo que os mais velhos aprenderam e afirma que estes “continuam gostando” dessas “bobagens”, transpondo aqui o sentido latino

⁵⁶ “Hoje, os meninos brincam na escola, os jovens riem no fórum, e o que é pior que essas duas coisas, o que cada um porcamente aprendeu, na velhice não quer confessar”.

⁵⁷ Ver OLD, que cita de Petrónio (57,3), “*to deride, laugh at, make a fun of*”.

⁵⁸ Ver OLD, que cita de Plauto e Terêncio, “*incorrectly (in respect of procedure, the imparting of information, etc.), wrongly*”.

de que os mais velhos têm vergonha, portanto não confessam esse tipo de coisa: “Atualmente, as crianças brincam na escola, os jovens dizem gracinhas nos tribunais; e, o que é pior, depois de velhos, continuam gostando de bobagens que em seus primórdios aprenderam”

(PETRÔNIO, 1985, p.12). Nota-se, portanto, nestes trechos referentes ao discurso de Agamenon, que Leminski reitera a linguagem coloquial em sua tradução, mesmo sendo um discurso de um mestre, mas que no texto latino também se trata do uso de termos menos rebuscados, como o já demonstrado com o verbo “*rideo*”, o adverbio “*perperam*” e também o termo “*senectus*⁵⁹”, que aparece nas obras cômicas e nos discursos, portanto indicando um termo de gênero médio ou baixo. Dessa forma, percebe-se que o tradutor insiste na coloquialidade, que também está presente em Petrónio e não faz com que a fala, em língua portuguesa, seja rebuscada.

No início do capítulo VI, Leminski inclui um julgamento de valor na fala de Encólpio sobre o discurso de Agamenon, que vinha sendo apresentado nos capítulos anteriores, a frase latina diz: “*Dum hunc diligentius audio, non notavi mihi Ascyli fugam*⁶⁰” (PÉTRONE, 1948, p.10), Leminski traduz da seguinte forma: “Enquanto eu prestava atenção nesse bando de bobagens, nem notei que Ascilto fugia” (PETRÔNIO, 1985, p.14), ele traduz o pronome demonstrativo latino “*hunc*”, que neste caso se trata de mera função anafórica, por “bando de bobagens”, interpretando a fala de Encólpio, que não estava interessado no discurso de Agamenon, pois este dizia sobre coisas, as quais eram contrárias às ideias defendidas por aquele anteriormente. Neste trecho há o uso do verbo “*noto*⁶¹”, que projeta um uso baixo da linguagem ao aparecer em autores como Petrónio, Marcial e Estácio e em autores do período imperial, Petrónio também utiliza uma construção sintática pouco usual, pois não emprega a construção de acusativo com infinitivo, mas utiliza o verbo na primeira pessoa do perfeito do indicativo. Assim, Leminski utiliza essas coloquialidades presentes no texto latino ao dizer “bando de bobagens”.

Em seguida, Encólpio diz conseguir fugir dos discursos para procurar Ascilto, que havia sumido: “*opportune subduxi me, et cursim Ascyilton persequi coepi*⁶²” (PÉTRONE, 1948, p.10), Leminski utiliza a expressão coloquial “cair fora” para expressar o verbo latino “*subduco*⁶³”, a expressão em língua portuguesa tem o mesmo significado do verbo latino, no sentido de “sair, fugir, livrando-se de uma situação”, segundo Caldas Aulete, “caio fora

⁵⁹Ver OLD, que cita de Cecílio e Cícero, “*the period of old age*”.

⁶⁰“Enquanto eu estava ouvindo atentamente isto, não notei que me fugia Ascilto”.

⁶¹Ver OLD, que cita de Marcial e Estácio, “*to be conscious of seeing, notice, observe*”.

⁶²“Retirei-me, oportunamente, e depressa comecei a perseguir Ascilto”.

⁶³Ver OLD, que cita de Turpilio, “*to with-draw secretly; to steal away, sneak off*” (6b).

sorratamente e saio na perseguição de Ascilto” (PETRÔNIO, 1985, p.14). Como indicado em nota, o verbo “*subduco*” utilizado junto de pronome reflexivo aparece em Turpílio, que se trata de um poeta cômico fragmentário do século II a. C., tratando-se, portanto, de um termo utilizado de forma coloquial, assim sendo, Leminski aproxima em sua tradução da coloquialidade que também está presente no texto de Petrônio.

Ao sair para procurar Ascilto, Encólpio encontra uma senhora, que o leva até um prostíbulo, depois que descobre o lugar em que se encontrava, Encólpio se irrita e tenta fugir, novamente: “*execratus itaque aniculae insidias, operui caput, et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem*”⁶⁴, (PÉTRONE, 1948, p.12). O texto latino diz que Encólpio

“amaldiçoou os ardis da velhinha”, Leminski utiliza uma expressão coloquial, referente ao verbo latino “*exsecror*”, ou seja diz que estava “puto da vida”, segundo Caldas Aulete esta expressão indica alguém “irritadíssimo, pê da vida”. Para dizer que a senhora armava-lhe ardis, do latim “*insidias*”, ele relaciona à “velhinha” o adjetivo “malandra”, utilizando o substantivo “velha” para “*aniculae*”, que também se trata de um termo mais coloquial em língua portuguesa, a expressão “a malandra da velha” é de matiz coloquial em língua portuguesa do Brasil. As escolhas de Leminski respondem bem o sentido latino, pois a senhora realizou armadilhas contra o personagem, “puto da vida com a malandra da velha, cobri a cabeça com uma ponta do meu manto e saí correndo no meio da mulherada”

(PETRÔNIO, 1985, p.14). Percebe-se também, que o texto latino diz que Encólpio apenas “cobriu a cabeça”, Leminski adiciona uma informação “com uma ponta do meu manto” e, enfim, o texto latino diz que o personagem “começa a fugir pelo meio do bordel”, Leminski transpõe o sentido ao dizer “saí correndo no meio da mulherada”, utilizando aqui o substantivo “mulherada”, que significa “aglomeração de mulheres” com seu não inusual sentido disfórico, como metonímia de “bordel”.

Quando Encólpio encontra Ascilto, este lhe parece muito cansado e começa a contar suas peripécias. No texto latino, para indicar o cansaço de Ascilto, Petrônio utiliza a verbo “*deficere*”, no particípio “*deficiens*”, apontando seu desfalecimento: “*At ille deficiens*” (PÉTRONE, 1948, p.14). Leminski, mais uma vez, utiliza uma expressão coloquial em português “Ele estava que era um caco” (PETRÔNIO, 1985, p.15), segundo Caldas Aulete, na terceira acepção, “estar um caco” significa estar enfraquecido, ou doente. É interessante que ritmicamente a frase de Leminski lida poeticamente e contém quase o mesmo número de sílabas daquela de Petrônio, o que mostra sua atenção à forma do texto.

⁶⁴ “Então, amaldiçoando os ardis da senhorinha, escondi a cabeça, e comecei a fugir pelo meio do bordel para outro lugar”.

Ascilto, então, começa a descrever o que havia lhe acontecido e diz ter encontrado um rapaz para ajudá-lo no caminho, como podemos ver no texto latino: “*accessit ad me paterfamilias, et ducem se itineris humanissime promisit*⁶⁵” (PÉTRONE, 1948, p.14). Nesse trecho, aparece o termo *paterfamilias*, que em latim indica o chefe da família ou o dono da casa, Leminski aproveita o termo latino e o traduz literalmente, aproximando-o à expressão coloquial em língua portuguesa, refere-se a “um senhor, **com cara de pai de família**” (PETRÔNIO, 1985, p.15, grifos nossos), o que em português, também equivale a um homem de respeito, portanto ele aproveita a sugestão do texto latino e o atualiza já que “cara” é um termo coloquial para “rosto” ou “semblante”.

Em seguida, Encólpio e Ascilto brigam, pois aquele havia se relacionado com Gitão, transformando a relação em um triângulo amoroso, então resolvem se separar, Encólpio diz: “*alioqui mille causae nos quotidie collident, et per totam urbem rumoribus differunt*⁶⁶” (PÉTRONE, 1948, p.18). Leminski utiliza mais uma expressão coloquial em língua portuguesa para traduzir a expressão latina “*rumoribus differunt*⁶⁷”, ou seja, diz que o casal iria “cair na boca do povo”, que segundo Silveira (2010) significa “ficar malfalado, mal visto na sociedade”, “temos mil motivos para brigar, e logo a gente ia cair na boca do povo dessa cidade” (PETRÔNIO, 1985, p.17). Como indicado em nota o verbo latino “*differo*” tem uma ocorrência em gêneros mais baixos, como comédias e elegias, portanto trata-se de um termo menos erudito em língua latina.

Depois de se separarem, Encólpio tem um encontro amoroso com Gitão e é flagrado por Ascilto, que diz: “*Quid agebas, inquit, frater sanctissime? Quid? Vesticontubernium facis*⁶⁸?” (PÉTRONE, 1948, p.20). Nesta frase Petrónio utiliza um termo, denominado *hapax legomenon*⁶⁹, ou seja, um termo cunhado por Petrónio e utilizado apenas uma vez em Língua Latina, no *Satyricon*. Este termo latino “*Vesticontubernium*⁷¹”, é criado pela junção dos substantivos “*vestis*⁷²” e “*contubernium*⁷³” e é utilizado por Petrónio significando a intimidade de um casal dormindo juntos na mesma cama. Leminski cria também um neologismo para se referir ao termo cunhado por Petrónio, “-Então é isso, seu grande

⁶⁵“aproximou-se de mim um pai de família, e se ofereceu, muito educadamente, como guia do caminho”.

⁶⁶“Por outro lado, mil razões nos confrontarão diariamente, e nos difamarão com boatos por toda a cidade”.

⁶⁷Ver OLD, que cita de Plauto, Cecílio, Propércio, “*to spread bad reports about, defame*” (3b).

⁶⁸“O que você está fazendo, ó venerabilíssimo irmão? O que? Está fazendo alguma intimidade por baixo das cobertas?”.

⁶⁹Ver Greek-english lexicon (Liddel and Scott, 1996, doravante GEL), “*once, once for all, once only*”.

⁷⁰Particípio passivo neutro do verbo *légo*. Ver GEL, “*say, speak*” (III).

⁷¹Ver SARAIVA, cita de Petrónio “companhia de cama, intimidade dos que dormem juntos”.

⁷²Ver SARAIVA, “cobertura de cama, de móveis”.

⁷³Ver SARAIVA, “comércio, trato, sociedade, intimidade, relações, ligação de amizade”.

hipócrita? O que é que está fazendo aí? Um **coberticonsórcio?**” (PETRÔNIO, 1985, p.19, grifos nossos). Leminski inventa uma nova palavra, da união entre os substantivos “coberta” e “consórcio”, que se refere de certa forma aos mesmos substantivos que compõem o *hapax legomenon* latino, o tradutor transpõe o sentido latino de uma união íntima na cama e também a forma do texto latino, criando um termo a partir do mesmo raciocínio inventivo de Petrónio. Percebe-se também neste trecho que Leminski faz uma tradução irônica da expressão latina “*frater sanctissime*”, ao traduzi-la por “hipócrita”, um termo advindo do grego “*hypokrités*”. Percebe-se que o próprio texto latino é irônico ao utilizar o termo “*frater*⁷⁴”, que tem como sentido primeiro “irmão”, mas que também pode significar “amante”, portanto como na cena o personagem flagra o próprio amante com outro na cama, denominá-lo como amante é tratá-lo com ironia, o que justifica a escolha de Leminski por hipócrita, que segundo Caldas Aulete denomina uma pessoa que “simula ter uma qualidade ou sentimento que não tem, ou finge ser verdadeira alguma coisa (sabendo que não o é); fingido; falso”.

Depois desse reencontro, os três companheiros passam por diversas peripécias, entre esses acontecimentos eles roubam uma grande quantidade de dinheiro e guardam dentro de um manto velho, para despistar o ato, depois perdem tal manto. Em seguida, estavam em uma feira de mercadorias, tentando vender outro manto roubado e encontram novamente o manto velho com todo o dinheiro, então Ascilto avisa Encólpio: “*Scis, frater, rediisse ad nos thesaurum de quo querebar*⁷⁵.” (PÉTRONE, 1948, p.38). Leminski, reiterando o uso de coloquialismo e aproveitando a dupla significação do substantivo latino “*frater*”, como foi indicado no parágrafo anterior, traduz dessa vez o termo por “malandro” em língua portuguesa, transpondo o tom de amizade e companheirismo entre os personagens e o substantivo latino “*thesaurus*” pelo termo da linguagem popular “grana”, que significa “dinheiro”, “- Olha só, malandro, nossa grana voltou!” (PETRÔNIO, 1985, p.29).

Em alguns momentos na tradução, Leminski preferiu utilizar o discurso direto, mesmo que a frase latina não estivesse indicando um diálogo. Os trechos a seguir exemplificam esse recurso, que oferece à tradução um ar mais coloquial e transfere ao leitor a impressão de as cenas estarem acontecendo naquele exato momento. Um primeiro exemplo, trata-se da cena em que Encólpio e Ascilto tentam reaver o manto com todo seu dinheiro, a frase latina diz: “*negavi circuitu agendum, sed plane jure civili dimicandum, ut, si nollet alienam rem domino*

⁷⁴Ver SARAIVA, que cita de Cícero e Virgílio “irmão”; que cita de Tibulo e Marcial “amante”.

⁷⁵“Sabes, meu irmão, que o tesouro, de que me queixava, retornou para nós?”.

*reddere, ad interdictum veniret*⁷⁶,” (PÉTRONE,1948, p.38), indicando que levariam à justiça o caso se o portador do manto não o devolvesse. Leminski transpõe em forma de discurso direto, na fala de Encólpio, utilizando o travessão: “– Nada de violência, eu disse. Vamos recorrer à justiça. Ou ele devolve por bem, ou vai se ver com a lei” (PETRÔNIO, 1985, p.29). Percebe-se que o sentido da frase latina e sua forma de interrogação indireta foi transposto de modo satisfatório, porém com um tom coloquial mais explícito em português, como na última frase “ou vai se ver com a lei”, que é equivalente à frase latina “*ad interdictum veniret*”, Leminski utiliza uma expressão coloquial referente ao verbo “ver”, em língua portuguesa “se ver com”, ou seja, se apresentar, ter que responder. Podemos dizer que a própria segmentação do texto latino em frases curtas constitui-se uma escolha de maior coloquialidade em português.

O mesmo recurso é utilizado pelo tradutor no capítulo XIV, em que o texto latino diz: “*injecit utramque lacinae manum, magnaue vociferatione latrones tenere clamavit. Contra, nos perturbati, ne videremur nihil agere, et ipsi scissam et sordidam tenere coepimus tunicam, atque eadem invidia proclamare nostra esse spolia quae illi possiderent*⁷⁷” (PÉTRONE,1948, p.40). Note-se que o acontecimento é descrito em discurso indireto. Leminski intercala, na tradução, o discurso indireto ao discurso direto, utilizando mais uma vez o travessão e uma interpelação usada coloquialmente em língua portuguesa para acusar um roubo, “pega ladrão”, da seguinte forma:

[...] olhou e olhou bem o manto, pegou, examinou, e começou a vociferar a plenos pulmões:
-Pega ladrão!
Atônitos, ficamos paralisados, e, de repente, agarramos a túnica e gritamos também:
- Pega ladrão!
(PETRÔNIO, 1985, p.30)

Esse recurso, assim como no exemplo anterior, traz um tom dinâmico ao texto e também transfere um sentido cômico à situação, simplificando a linguagem do texto de partida, ao traduzir com o mesmo “pega ladrão” duas diferentes orações “*latrones tenere clamavit*” e “*proclamare nostra esse spolia quae illi possiderent*”.

Mais um exemplo de coloquialidade podemos perceber na fala de Quartila, quando esta vai ao encontro dos jovens, que haviam desrespeitado o louvor a Priapo, “[*laboro*] *ne*

⁷⁶ “Disse que não era preciso agir com torneios, mas claramente era dever lutar pelo direito civil, se ele não quisesse devolver a mercadoria alheia ao dono, que viesse à justiça”.

⁷⁷ “Lançou ao pano as duas mãos e gritou, com grandes berros, que segurassem os ladrões. De nossa parte, perturbados, para que não parecêssemos não fazer nada, nós mesmos começamos a segurar aquela túnica rasgada e suja, e, com a mesma antipatia, declarar que eram nossos os bens dos quais eles tinham se apoderado”.

*scilicet juvenili impulsu licentia, quod in sacello Priapi vidistis, vulgetis*⁷⁸” (PÉTRONE, 1948, p.48). Leminski traduz de forma não literal, aquilo que Quartila chama de “liberdade da juventude”, do latim “*juvenili licentia*”, o tradutor utiliza o adjetivo “tagarela”, que segundo Caldas Aulete denomina aquele que “faz fofoca, mexerico”, dizendo ser essa liberdade própria da juventude: “É o medo de que, **tagarelas como todos os jovens**, vocês revelem às pessoas o que viram no templo de Príapo” (PETRÔNIO, 1985, p.34, grifos nossos).

Percebemos no início do capítulo XXI, que Leminski utiliza o recurso da interjeição, para novamente trazer um ritmo mais rápido e coloquial ao texto, como vem apresentando durante toda a tradução, dessa vez utilizando as aspas ao invés do travessão e o ponto de exclamação. Destacamos o trecho latino: “*Volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam, et hinc Psyche acu comatoria, cupienti mihi invocare Quiritum fidem, malas pungebat*⁷⁹” (PÉTRONE, 1948, p.54). O personagem diz que estavam infelizes e queriam gritar por ajuda, assim, o tradutor inclui a interjeição “socorro!”, simbolizando o pedido de ajuda, logo em seguida ao invés de dizer que buscava a ajuda dos cidadãos romanos, do latim “*Quiritum fidem*”, Leminski faz uma atualização do termo, dizendo que queria gritar pela polícia, utilizando o mesmo recurso anterior, por meio da interjeição: “Bem que queríamos gritar “**socorro!**”, mas não haveria ninguém para nos socorrer. Antes que eu pudesse dizer “**polícia!**”, a tarada da Psyche tirou um enorme grampo de sua cabeleira e começou a me espetar as bochechas com ele” (PETRÔNIO, 1985, p.37).

Por meio desses apontamentos, pudemos constatar que a tradução como recriação indicada por Leminski na construção de seu “projeto tradutório”, influenciada pelas teorias de Pound e dos irmãos Campos, que indicava uma leitura atualizada da obra de partida, partindo principalmente da utilização de termos coloquiais. Seguindo esse paradigma, Leminski transpõe o tom coloquial da própria obra latina e extrapola essa coloquialidade com a reiterada aplicação de expressões coloquiais próprias da língua de chegada. Essas duas características são as mais recorrentes na tradução, sendo constatadas entre esses trechos analisados, que compõem o *corpus*.

Outros procedimentos também foram observados como a interpretação e substituição de termos transpostos pelo seu sentido, atualizações de termos latinos para a linguagem mais em voga na época da tradução, transposições de discursos indiretos para discursos diretos,

⁷⁸“Preocupo-me se, impulsionados pela liberdade da juventude, não irão divulgar o que viram no santuário de Priapo”.

⁷⁹“Infelizes, queríamos gritar, mas não tinha ninguém para ajudar, e desejando invocar para mim a proteção dos cidadãos romanos, Pisiqê espetava as faces com prendedor de cabelo”.

transposição de identidades fonéticas e rítmicas, bem como a recriação dos *hapax legomena* por neologismos em língua portuguesa. Todos esses métodos incorporam o procedimento tradutório de Leminski e indicam seu projeto de reinvenção, atualizando a obra de partida de forma correspondente, inventiva e poética na produção da obra de chegada.

Como foi apontado por Petersmann (1999, p.109) entre todos os autores que escreveram em latim vulgar, Petrônio é o escritor que melhor representa o estilo baixo da linguagem latina, ou seja, em seu texto encontramos o testemunho mais claro e fiel da linguagem popular. Neste mesmo texto o autor lembra, que muitos teóricos divergem sobre a linguagem do *Satyricon*, alguns acreditam que a linguagem na maioria das passagens é sofisticada e em alguns casos específicos torna-se vulgar, porém, ao contrário desses, outros estudiosos percebem uma linguagem vulgar que perpassa todas as ocorrências. Petersmann (1999, pp.110-120) acredita nessa segunda corrente e diz, que o estilo coloquial pode ser encontrado em toda a narrativa e nas falas de conteúdo comum. Ele aponta que o *sermo cotidianus* não é um fenômeno uniforme na obra, mas pode apresentar diversas gradações. Nas passagens de linguagem sofisticada podemos encontrar múltiplas camadas de expressões que vão desde o estilo refinado até o vulgarismo, isto está muito presente nas falas dos libertos, que não podem ser classificados na categoria da linguagem extremamente vulgar. O autor diz também, que as passagens narradas por Encólpio e seus companheiros têm diversos níveis rítmicos dependendo do humor e da situação e podemos perceber diversos níveis de estilo que vão desde o poético e retórico até o vulgar. Assim, 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.

Partindo desses pressupostos, de que há uma mistura linguística propositada no texto de Petrônio, podemos perceber que a tradução de Leminski não destoa totalmente do texto de partida, ele escolhe como reinvenção a intensificação do uso da coloquialidade, porém, essa coloquialidade que já está demonstrada no próprio texto latino. Quanto à linguagem dita mais alta ou refinada, Leminski transpõe principalmente por meio de decalques dos termos latinos em língua portuguesa, que transfere ao texto um estilo mais erudito, esse procedimento será apontado no próximo item.

4.2 Tradução Leminskiana: as escolhas eruditas

Em alguns trechos específicos, Leminski traduz termos latinos por meio da aproximação fônica e semântica da língua latina para a língua portuguesa, servindo-se de

palavras que tiveram sua origem no latim, ou seja, de uma relação etimológica direta, mas também, por vezes, por compensações indiretas, quando ele escolhe uma palavra de outra raiz latina para manter o leitor atento à língua do texto de partida.

No primeiro capítulo há o relato de um discurso, que logo no início diz: “*nunc, et rerum tumore, et sententiarum vanissimo strepitu, hoc tantum proficiunt, ut, cum in forum venerint, putent se in alium terrarum orbem delatos*”⁸⁰, (PÉTRONE, 1948, p.2). Neste trecho, Leminski traduz o substantivo latino, do ablativo “*tumore*” pelo seu sentido primeiro, que segundo Saraiva (2006) significa “intumescimento, inchação” e também possui esse mesmo sentido em língua portuguesa, porém, assim como o próprio Saraiva (2006) indica, no trecho em questão, significa “uma linguagem exagerada, de estilo inchado, empolado”. Em seguida, traduz o substantivo “*strepitus*”, pelo seu decalque em língua portuguesa “estrepito”, que, assim como o termo latino, significa “situação ruidosa, de agitação”. Da mesma forma, traduz o adjetivo latino, no superlativo, “*vanissimo*” pelo decalque, também no superlativo erudito, em língua portuguesa “vaníssimo”, que significa “aquilo que é vazio, inútil”. Portanto, a frase traduzida por Leminski se apresenta da seguinte forma: “mas este **tumor** de sentimentos e o **estrepito vaníssimo** das frases só servem para que os jovens, quando começam a falar nos tribunais, se julguem transportados a um outro mundo além da terra” (PETRÔNIO, 1985, pp.9-10, grifos nossos). A crítica do retor, neste caso, reside nos estranhamentos de sentido e de som que afastam o discurso do latim castiço, como se os declamadores, pelo uso de termos raros, fossem transportados para outras regiões da terra. Parece haver nessa metáfora de deslocamento, uma crítica ao estilo retórico preciosista que ficou conhecido como asianismo⁸¹.

O mesmo processo é utilizado por Leminski, no capítulo dois, ainda no discurso de Agamenon: “*Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit*”⁸², (PÉTRONE, 1948, p.4), Leminski traduz o adjetivo latino, no feminino, “*ventosa*” pelo decalque, no adjetivo português “ventosa”, que segundo Caldas Aulete, em seu sentido figurado, significa aquilo “sem densidade ou consistência, vazio, fútil”, e que vai ao encontro do significado pretendido por Petrônio na frase em questão, ao dizer que a loquacidade é

⁸⁰“Agora, com o exagero dos assuntos e com ruídos completamente inúteis das frases, eles avançam tanto, que, embora venham ao fórum, pensam que foram levados para outra região da terra”.

⁸¹Cícero, no *De optimo genere oratorum*, 3.8, fala desse tipo de oratória em comparação com o estilo enxuto dos áticos, conhecido por aticismo: “*quandam etiam suavitatem coloris, eos imitemur, si possumus; si minus, illos potius qui incorrupta sanitate sunt, quod est proprium Atticorum, quam eos, quorum vitiosa abundantia est, quales Asia multos tulit*”. “Imitemos preferentemente aqueles que têm uma saúde íntegra, o que é natural dos áticos, ao invés daqueles outros de corpulência imprópria, os quais a Ásia muito prodigamente sempre gerou” (VIEIRA; ZOPPI, 2011, p.8).

⁸²“Recentemente, essa empolada e inesgotável loquacidade emigrou-se da Ásia para Atenas”.

empolada, vazia, inútil. O tradutor faz o mesmo com o adjetivo latino “*enormis*”, traduz pelo decalque em língua portuguesa “enorme”, com seu significado primeiro, segundo Caldas Aulete “algo que é muito grande, desmedido” e que para Petrônio, como indica Saraiva (2006) “diz do discurso que é inesgotável de tão grande”. Também o termo “*loquacitas*” é recuperado pelo erudito “loquacidade” em português. Com esses expedientes, apresenta-se da seguinte forma a tradução de Leminski: “Foi há pouco que essa **ventosa** e **enorme loquacidade** emigrou da Ásia para Atenas” (PETRÔNIO, 1985, p.11, grifos nossos). Ao usar esses expedientes o tradutor desloca o seu leitor para o mundo distante e remoto do Latim. A escolha por traduzir “etimologicamente” torna-se uma forma de crítica ao estilo “empolado”, feita de forma afetada. Por esse expediente, Leminski distancia estilisticamente a fala do retor da fala mais comum de Encólpio e Ascilto.

No capítulo quatro Leminski latiniza a linguagem de Agamenon, a frase latina diz: “*quod sentio, et ipse carmine effingam*⁸³,” (PÉTRONE, 1948, p.8). Leminski aproveita a etimologia do verbo latino “*effingo*⁸⁴”, que deriva da palavra latina “*effigies*⁸⁵”, e utiliza o termo “efígie”, em português, que segundo Caldas Aulete advém do substantivo latino e significa “Representação, ger. em relevo, da imagem de um personagem real ou imaginário ou de uma divindade”, “O que sinto, é com um poema de minha lavra que pintarei em efígie” (PETRÔNIO, 1985, p.12). Portanto, o tradutor tenta reproduzir o étimo da fala do Agamenon de um modo extravagante, transmitindo o retrato que ele mesmo faz desse declamador, ou seja um “mediocre poetastro”.

Leminski irá repetir esse procedimento nos capítulos vinte e dois e vinte e três. Na festa, no palácio de Quartila, quando todos estavam cansados e resolveram dormir, uns escravos tentaram roubar os objetos valiosos, porém derrubando algo com o barulho, acordaram a todos, nesse contexto temos a frase latina: “*Jam et tricliniarques experrectus lucernis occidentibus oleum infuderat*⁸⁶,” (PÉTRONE, 1948, p.56), Leminski traduz da seguinte forma: “o escravo **tricliniarca** já renovava o óleo quase extinto das lâmpadas” (PETRÔNIO, 1985, p.38, grifos nossos). Ele transpõe o substantivo latino “*tricliniarques*” pelo decalque em língua portuguesa “tricliniarca”, que segundo Caldas Aulete era utilizado entre os antigos gregos e romanos e significa “chefe dos criados, mordomos, num banquete em triclínio”. Caldas Aulete indica que esse termo em língua portuguesa surgiu do substantivo

⁸³“o que eu sinto, representarei eu mesmo em um poema”.

⁸⁴Ver SARAIVA, “retratar (em pintura, ou escultura)”.

⁸⁵Ver SARAIVA, “representação, figura, imagem, forma imitada”.

⁸⁶“O mordomo já acordado tinha derramado azeite nas lâmpadas apagadas”.

grego “*Trikliniarkhes*”, de onde também originou o termo latino e que segundo Saraiva (2006), que cita de Petrônio, também significa “mordomo ou despenseiro”.

Quando voltam a festejar, aparece um homossexual travestido e afetado que enche os garotos de beijos: “*Consumptis versibus suis, immundissimo me basio conspuat*”⁸⁷ (PÉTRONE, 1948, p.58), Leminski traduz o verbo latino “*conspuo*”⁸⁸, com o verbo “conspurar” em português, que segundo Caldas Aulete significa “Tornar-se sujo, manchar-se” e que tem origem no verbo latino “*conspurare*”, que também significa “sujar, emporcalhar, manchar”. Leminski utiliza o decalque em português partindo de outro verbo latino, não sendo o utilizado por Petrônio, mas que tem o sentido e o som aproximados, tratando-se de algo sujo e impuro em ambos os casos: “Terminados os versos, me **conspurca** com o mais imundo dos beijos” (PETRÔNIO, 1985, p.39).

Há no capítulo vinte e três uma ocorrência referente a transcrição de termos latinos. No trecho “*Adjuvit hilaritatem comessantibus cymbalistris*”⁸⁹ (PÉTRONE, 1948, p.58), Leminski não traduz o substantivo latino “*cymbalistris*”, indicando o próprio termo latino, em itálico: “ao alegre som da *cymbalistris*” (PETRÔNIO, 1985, p.39, grifos nossos). Percebe-se que Leminski escolhe essa transcrição de termos latinos, principalmente aqueles advindos do grego, desde o título, pois escolhe denominar a obra de “*Satyricon*” sem efetuar a transliteração para a língua portuguesa, ou seja, “Satíricon”, como foi feito por outros tradutores em língua portuguesa. Quanto ao nome da obra, não se sabe ao certo se é referida ao adjetivo “*satyricus*”⁹¹, referente à sátira, ou ao nome “*satyrion*”⁹², que refere-se à uma bebida afrodisíaca. Nos capítulos vinte e vinte e um, há referência à bebida afrodisíaca: “*subitoque vas satyro plenum attulit. [...] Jilinc puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascyllon opprimebat*”⁹³ (PÉTRONE, 1948, pp.52-54), Leminski traduz os trechos transpondo o termo latino “*satyrion*” pela transcrição do nome da obra “*satyricon*”: “Assim falando, puxa um frasco cheio de **satyricon**, infalível afrodisíaco, [...] Nem era melhor a sorte de Ascilto: com um pincel embebido em **satyricon**, a garota continuava a besuntar o pobre coitado” (PETRÔNIO, 1985, pp.36-37, grifos nossos).

⁸⁷“Acabando seus versos, escarrou sobre mim com um beijo imundíssimo”.

⁸⁸Ver SARAIVA, que cita de Petrônio e Apuleio, “Emporcalhar com escarro, escarrar sobre”.

⁸⁹Ver SARAIVA, que cita de Petrônio, “tangedora de cymbalos”.

⁹⁰“A tocadora de címbalo manteve a alegria divertindo a festa”.

⁹¹Ver OLD, “*of or belonging to satyric drama*” (2).

⁹²Ver OLD, “*a general name for aphrodisiac plants, esp. orchids*”.

⁹³“Subitamente, traz um frasco cheio de substância afrodisíaca [...] enquanto isso, a menina oprimia Ascilto com o pincel, que ela mesma tinha mergulhado na bebida afrodisíaca”.

Há que se destacar também, que Leminski utiliza a própria transcrição latina em alguns nomes próprios, como “Giton” e “Psyche”, fazendo com que aja um estranhamento para o leitor, transportando-o, dessa forma, para mais perto do texto de partida. Como destacado por ele no posfácio, o texto de Petrónio reflete muito da cultura bilíngue, grega e latina e, portanto, está cheio de expressões gregas, que deviam ser recorrentes na época. Então, ele cita os nomes dos personagens, que possuem subsentidos significativos, o que justifica o uso da transcrição e não o da transliteração:

Ascilto, em grego, quer dizer “infatigável”. Eumolpo, “canta bem”. Giton quer dizer “semelhante”. Encolpo dá a idéia de “passividade”. Outros personagens se chamam “Psyche”, “Hermeros”, “Echion”, “Agamenon”, “Phileros”, todos nomes helênicos, que funcionam como máscaras verbais no carnavalesco e carnavalizado de Petrónio. (LEMINSKI, 1985, pp.189-190)

Outro caso especial aparece no capítulo vinte e quatro, em que Petrónio brinca com o termo “*embasicoetas*”⁹⁴, que se trata de um termo advindo do grego “*embasikoítas*”⁹⁵.

Percebe-se que o termo latino refere-se somente a um copo de bebida, Petrónio utiliza o termo grego de forma irônica, na fala de Quartila, que confunde o personagem Encólpio, ao denominar o homossexual enfeitado por “*embasicoetas*”, por isso o termo latino possui dois significados, como indicado em nota, tanto um homossexual passivo, quanto uma bebida.

“*Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetam jusseras dari. Complausit illa tenerius manus, et: ‘O, inquit, hominem acutum, atque urbanitatis frontem! Quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?’*”⁹⁶ (PÉTRONE, 1948, p.58). Leminski transpõe a brincadeira tentando preservar o jogo de palavras sugerido por Petrónio e traduz o termo “*embasicoetas*”, por “Hermafrodita” em língua portuguesa, que se trata, segundo Caldas Aulete de “pessoa que possui os órgãos peculiares aos dois sexos” e está sendo utilizado por Leminski como sinônimo para um homem efeminado, nas suas palavras “homossexual ativo” (*sic*). Leminski explica a brincadeira adicionando uma nota de rodapé: “(17) No original, *Embasicoetam*, palavra de origem grega, que nosso pobre herói pensa ser nome de uma mulher”

(PETRÔNIO, 1985, p.40). Portanto, Leminski interpreta o jogo de palavras de Petrónio a partir da ignorância do personagem Encólpio, que ao ouvir uma palavra de origem grega se confunde, porém, no sentido real, Petrónio utiliza o termo grego, referindo-se a um homem efeminado. A tradução de Leminski apresenta-se da seguinte forma:

⁹⁴Ver OLD, “*a pathic; (in quot, also taken in a second sense, perh. = a sleeping-draught, nightcap)*”.

⁹⁵Ver GEL, “*name of a cup*”.

⁹⁶ ““Por favor, senhora, certamente tinha ordenado que fosse servida uma embasicoeta’. Ela aplaudiu, delicadamente com as mãos: ‘Oh, que homem perspicaz ó face da urbanidade!’, ela disse, ‘O quê? Não percebeu que a bicha travestida se chama embasicoeta?’”.

- 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)

Finalmente, um último exemplo está presente no trecho do capítulo nove, trata-se da fala de Ascilto, que Gitão, ao ser encontrado por Encólpio na estalagem, conta ao companheiro o acontecido e diz que Ascilto gritou para ele essas palavras: “*Si Lucretia es, inquit, Tarquinius invenisti*⁹⁷” (PÉTRONE, 1948, p.16). Leminski indica em nota de rodapé a brincadeira que Petrônio faz com a frase, ao indicar a história de Lucrecia, mulher de L. Tarquínio Colatino, que segundo Harvey (1987, p.314) foi ultrajada por Sexto, filho de Tarquínio Soberbo, e após revelar esse fato ao marido, suicidou-se, dando origem a insurreição que resultou na expulsão dos Tarquínios de Roma. A nota indicada por Leminski diz: “(6) Gozação com uma das lendas da história de Roma, a da nobre dama Lucrecia, que, violentada pelo filho do rei Tarquínio, provocou a revolução que derrubou os reis etruscos e deu início à República” (PETRÔNIO, 1985, p.16). Percebe-se, portanto, que Leminski instaura a brincadeira sugerida por Petrônio a partir da linguagem, pois em todo o trecho da conversa entre os personagens, em discurso direto, utiliza os verbos em terceira pessoa, o que também é característica na maioria dos textos em prosa, tanto na tradução, quanto no próprio texto latino. Já no trecho em questão o tradutor transpõe os verbos em 2ª pessoa, “és” e “achaste”, assim como aparece no texto latino “*es*” e “*invenisti*”, sendo que este uso é utilizado de forma extremamente formal em língua portuguesa, não sendo utilizado em conversas informais, como é o caso da cena. Essa brincadeira com a linguagem faz com que o leitor perceba que o personagem está citando alguma frase literária, da seguinte forma: “Se és Lucrecia, teu Tarquínio achaste” (PETRÔNIO, 1985, p.16).

A partir dos trechos destacados podemos concluir que Leminski também se apropria de termos eruditos em língua portuguesa, principalmente por meio do uso do decalque advindo da língua latina. Levando em consideração as ocorrências apontadas e em contraste com os apontamentos do uso da coloquialidade no item anterior, podemos inferir que o uso de termos eruditos é trabalhado, na maioria das vezes de forma irônica. Essa ironia também está presente no texto latino, como foi apontado por Petersmann (1999), que joga com a diversidade linguística, a gradação entre o uso de termos altos e baixos. Leminski aproveita essa característica da obra de partida e recria esse jogo de linguagem em língua portuguesa.

⁹⁷ “Se você é Lucrecia, encontrou um Tarquínio”.

A utilização de decalques eruditos e também transcrição de termos latinos funcionam como elementos de estranhamento, que fazem com que o leitor perceba a tradução e volte para o texto de partida, original, em língua latina. Esse procedimento é uma das características poundianas do “*make it new*”. Pound, nos *Cantos*, insere hieroglíficos não traduzidos, em *The Seafarer*, não traduz o significado, mas o efeito que cada palavra transfere ao verso, enfim, esses procedimentos são formas de recriação, atualizando a obra de partida, porém mantendo algumas de suas características no texto de chegada.

Como apontamos no capítulo dois, a renovação instaurada por Pound está na liberdade do tradutor que escolhe em que proporção irá manter as características da obra de partida e renová-la na língua de chegada. Acreditamos que os apontamentos dos procedimentos tradutórios de Leminski, tanto no que se refere à coloquialidade, quanto ao eruditismo são amostras da liberdade desse tradutor, recriando o texto latino em língua portuguesa.

5. Trans-criação leminskiana dos poemas: análise e apontamentos

Apresentaremos neste capítulo as traduções que Leminski ofereceu dos poemas contidos no *corpus* (capítulos I a XXVI). Vamos transcrever primeiramente o texto latino (PÉTRONE, 1948), em seguida a tradução leminskiana e, por fim, apontaremos alguns comentários acerca das escolhas tradutórias feitas pelo poeta, tendo como auxílio a “tradução de serviço” realizada por nós, que está apresentada em Anexo. Vamos nos deter, assim como foi feito com os excertos da tradução em prosa, nos capítulos três e quatro, nas aproximações, atualizações e reinvenções que Leminski produziu no texto de chegada a partir do texto de partida.

O primeiro poema do *Satyricon*, que intercala com o texto em prosa, trata-se de um poema declamado pelo professor Agamenon, que vinha discursando sobre o ensino da retórica desde o capítulo III. Os versos encontram-se no capítulo V:

*Artis severae si quis ambit effectus,
Mentemque magnis applicat, prius more
Frugalitatis lege poliat exacta:
Nec curet alto regiam trucem vultu,
Cliensve cenas impotentium captet:
Nec perditis addictus obruat vino
Mentis calorem, neve plausor in scaenam
Sedeat redemptus histrioniae addictus.
Sed sive armigerae rident Tritonidis arces,
Seu Lacedaemonio tellus habitata colono,
Sirenumque domus, det primos versibus anos,
Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
Mox, et Socratico plenus grege mittat habenas
Liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma.
Hinc Romana manus circumfluat, et modo graio
Exonerata sono, mutet suffusa saporem.
Interdum subducta foro det pagina cursum,
Et Fortuna sonet celeri distincta meatu;
Dent epulas et bella truci memorata canore,
Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.
His animum succinge bonis: sic flumine⁹⁸ largo
Plenus, Pierio defundes pectore verba.
(PÉTRONE, 1948, pp.8-10).*

Este poema parece que se propõe a constituir como uma poética para a juventude romana e o início, com a fórmula *si quis*, lembra ao menos um verso preceptístico de Horácio (A. P., 461). Também parece um arremedo horaciano o preceito da moderação, que

⁹⁸ Conferir “tradução de serviço” (ANEXO, p. 106-107)

Agamenon apresenta como *frugalitas*, um termo um tanto prosaico e que intenta presumivelmente equiparar-se ao resgate do termo *mediocritas* do grande lírico latino.

Todavia, os oito versos iniciais são vasados em cenário jâmbico, metro afeito à comédia, e a sequência de 14 versos são hexâmetros datílicos, o que demonstra claramente que a severidade proposta pelo retor não é seguida na sua prática versificatória, que varia ao sabor da menipeia. Quanto ao conteúdo, na sua parte jâmbica, Agamenon mescla apontamentos de ordem poética e moral, mencionando o fato de que o costume de frequentar banquetes e representações teatrais, característico daquele período, não deve desviar o aprendiz de poeta de sua “frugalidade”. Já a parte hexamétrica é uma espécie de currículo mínimo a ser seguido para aquele que quer ter o peito inspirado pelas Musas.

Leminski traduz o poema da seguinte forma:

Quem ama os efeitos da arte severa
e às coisas sublimes a mente consagra
à lei do rigor entregue sua alma:
não importa a cara que faça
o dono da festa feliz no seu trono,
nem tente sentar-se um momento
na ceia dos impotentes:
Nem perca sua mente
nos calores do vinho, nem queira
sozinho arrebatat os aplausos
de uma plateia de palhaços.

Mas como na Grécia os guerreiros
audazes, campônios valentes lutando com a terra,
à casa das sereias dedique os primeiros anos
e beba feliz na fonte das Musas;
enfim, filosófico trilharás o caminho
e, feroz, falarás como um novo Demóstenes.

Aqui neste ponto te faças romano
embora te lembres das terras helênicas,
um só orador com vários sabores.
Só então dê lugar o verso ao tribunal
e a linguagem pomposa ao estilo vulgar.
Só então relembrar de Cícero o magno falar,
Meu filho, bem-vindo de volta ao lar.
(PETRÔNIO, 1985, p.13)

O tradutor inclui uma nota de rodapé à tradução do poema, em que apresenta algumas de suas características

(5) O poema de Petrónio parodia a fala de um professor de retórica, medíocre poetastro, à espreita de um incauto para despejar sobre ele seus versos pretensiosos. A tradução, aqui, fica apenas aproximada, tentando, sobretudo, apanhar o tom burlesco e o ridículo da situação. (PETRÔNIO, 1985, p.13)

Dessa forma, Leminski já indica que se trata de um poema não muito rebuscado poeticamente, por não ser de autoria de um poeta, mas de um professor de retórica e também já sinaliza que fará uma tradução “aproximada”, portanto nada literal, levando em consideração o “tom burlesco e o ridículo da situação”.

Percebe-se que Leminski divide o poema em três estrofes, sendo a primeira com onze versos, a segunda com seis e a última com sete, segmentação que se prende mais ao conteúdo do que à forma, embora os senários sejam vertidos em versos mais curtos. De saída, podemos perceber que a primeira estrofe dá conta dos oito senários do texto latino em 11 versos portugueses de variados metros. Nesse excerto, o tradutor mantém a repetição do vocábulo latino “*mens*”, que ocorre nos versos segundo e sétimo do latim e transpõe com justeza os três primeiros versos:

*Artis severae si quis ambit effectus,
Mentemque magnis applicat, prius more
Frugalitatis lege poliat exacta:*

Quem ama os efeitos da arte severa
e às coisas sublimes a mente consagra
à lei do rigor entregue sua alma:

Leminski parece escolher o eneassílabo português nessa abertura com acentos na quinta e décima primeira sílabas. Não há um correspondente preciso para “*frugalitatis*”. O tradutor destaca a ideia de rigor presente em “*lege...exacta*” e deixa de lado o equivalente de Agamenon para a *mediocritas* horaciana.

*Nec curet alto regiam truce[m] vultu,
Cliensve cenas impotentium captet:*

não importa a cara que faça
o dono da festa feliz no seu trono,
nem tente sentar-se um momento
na ceia dos impotentes:

Os dois senários seguintes são traspostos por quatro versos portugueses de oito, onze, oito e sete sílabas respectivamente. Para transpor a expressão latina “*alto vultu*”⁹⁹, Leminski traduz o sentido, da seguinte forma “não importa a cara que faça” utilizando um termo coloquial recorrente na tradução, o substantivo “cara”, nesse caso denominando a “expressão facial”. Para os vocábulos latinos “*regiam truce[m]*” que em tradução mais literal seria

⁹⁹ “expressão elevada”.

“truculento palácio”, Leminski atualiza os termos em língua portuguesa fazendo uma leitura mais livre como se alguém que possuísse poderes, isto é, “dono da festa” devesse ser desprezado. Também em relação ao quarto cenário latino seu sentido é reinterpretado. A ideia de “*cliens*” é traduzida pela paráfrase “não queira sentar-se um momento”, mas a “*cenae impotentium*”, “ceia dos impotentes” segue de perto o texto latino.

*Nec perditis addictus obruat vino
Mentis calorem, neve plausor in scaenam
Sedeat redemptus histrioniae addictus.*

Nem perca sua mente
nos calores do vinho, nem queira
sozinho arrebatá-los aplausos
de uma plateia de palhaços.

Os três últimos cenários dessa parte são traduzidos por quatro versos portugueses também polimétricos (de seis, doze, sete, oito sílabas). No primeiro verso e na metade do segundo hemistíquio da sequência “nem perca sua mente,/nos calores do vinho”, ele é mais próximo do sentido do texto latino do que no final onde a recriação é mais intensa. Os versos latinos indicam que não se deve “sentar como espectador em um teatro, sendo fã comprado de um ator”, Leminski mantém a imagem do teatro, mas inverte o sentido do espectador para o ator e diz que não se deve sozinho, tentar atuar para receber aplausos “de uma plateia de palhaços”, utilizando aí o termo palhaço para denominar alguém que não merece respeito, segundo quarta acepção do Caldas Aulete “pessoa que age de forma ridícula ou que não merece respeito”.

No excerto de seis versos, que em Leminski aparecem como uma estrofe e que corresponde à primeira parte dos hexâmetros, a tradução é bastante livre, o tradutor praticamente reescreve o trecho.

Na segunda estrofe, Leminski transpõe o sentido do nono ao décimo quarto verso latino. Nesse trecho há referências à Grécia, Petrônio se refere às fortalezas da guerreira Tritônia “*armigeræ Tritonidis*”, que é um epíteto dado à deusa grega Atena, que em Roma é identificada com a deusa Minerva, segundo Grimal (1966) essa deusa é guerreira e tem como insígnias a lança, o capacete, e a égide, por isso é denominada dessa forma no poema. Petrônio cita ainda duas referências gregas “*Lacedaemonio colono*” e “*Sirenumque domus*”, segundo a referência indicada por Aquati em nota à tradução (PETRÔNIO, 2008, p.16), essas são alusões a três cidades do sul da Itália, “a guerreira Tritônia é Túrio; a terra habitada pelo colono lacedemônio é Tarento; a mansão das sereias é Nápoles”.

Leminski mantém apenas uma dessas referências de forma literal em sua tradução, no verso “à casa das sereias dedique os primeiros anos”. Como as referências indicadas por Petrônio indicam a Grécia, Leminski apenas citou seu nome, traduzindo “*armigeræ Tritonidis*” por “guerreiros audazes” e “*Lacedaemonio colono*” por “campônios valentes”. No próximo verso há referência aos poemas de Homero, “*Maeonium*¹⁰⁰ *fontem*”. Leminski traduziu-a como “fonte das Musas”, ao invés de se referir apenas aos poemas de Homero, o tradutor diz “Musas” para se referir a todos os poemas que, segundo a tradição, recebem a inspiração das Musas, que presidem os pensamentos e a criatividade dos poetas. No próximo verso “*Mox, et Socratico plenus grege mittat habenas*”, traduz o vocábulo “*Socratico*” por “filosófico”, mais uma vez expandindo seu sentido, o termo latino se refere às ideias filosóficas instauradas pelo filósofo Sócrates, portanto a expansão do sentido para aquilo que se refere à filosofia. O verso latino também indica, de forma literal, que estando farto dos filósofos, este conseguirá “soltar as rédeas”, Leminski interpreta a metáfora como se estivesse, portanto, “trilhando seu próprio caminho”. No décimo quarto verso latino, Petrônio mantém a metáfora da guerra indicando o poder da escrita e da oratória, e diz que “depois de livre, poderá agitar as armas do grandioso Demóstenes”, dessa forma Petrônio remete ao mais conhecido “grande orador e estadista ateniense”. Leminski, novamente, desfaz a metáfora ao dizer “e, feroz, falarás como um novo Demóstenes”, indicando já o poder da oratória do grande orador e interpretando o ato de “agitar as armas” como “imitar a fala” de um bom orador.

Na última estrofe, Leminski transpõe o sentido do décimo quinto ao vigésimo segundo verso latino. O primeiro deles diz: “*Romana manus circumfluat*¹⁰¹”, Leminski interpreta a metáfora da seguinte forma “Aqui neste ponto te faças romano”. Nos dois próximos versos há a injunção de que uma vez livre do modo romano deve-se mudar o sabor com um novo som. Leminski não traduz o verbo latino “*exonero*” em seu sentido de “aliviar, tirar a carga”, mas como “lembrar”, o que ameniza o tom do texto latino, que vê o modo grego como uma carga. Neste trecho Leminski também modifica o sentido ao dizer “terras helênicas”, traduzindo do latim “*modo graio*”. Fechando os sentido desses versos, o pedido do poema é mudar o sabor

¹⁰⁰“O termo *maeonium*, referindo-se metonimicamente a Homero por uma das cidades que reivindicavam ser seu berço, tem sua primeira ocorrência em latim em Horácio (*Carm.* 1.6.2 e 4.9.5). Depois é empregado largamente por Ovídio e por poetas posteriores. O escoliasta Porfírio anota que “meônio carne” significa “sob os auspícios de Homero” (*Homericis auspiciis*) ou “com homérica elevação” (*Homericam sublimitate*) (Porph. *Carm.* 1.6.2)” (VIEIRA, 2013, p.38).

¹⁰¹“Que a mão romana transborde”.

romano com outros sons, Leminski, portanto, interpreta que adquirido diversos conhecimentos o orador estará munido de vários sabores, “um só orador com vários sabores”.

Finalizando o poema, Leminski resume os últimos seis versos em seus quatro versos finais. Traduz “*pagina*” como “verso”, interpreta a “*Fortuna*” como uma “linguagem pomposa” e “*celeri meatu*” como “estilo vulgar”. Traduz o verbo “*minor*”, que tem como sentido literal “projetar, ameaçar”, como “relembrar”, que no sentido do verso funciona como um “modo de projeção”.

Os dois últimos versos latinos são totalmente simplificados na tradução de Leminski. O poema latino desde o início indica uma forma de como obter os efeitos da arte, aplicando a mente com grandezas, recebendo o aprendizado daqueles que já fizeram história, no caso na literatura e cultura grega e finalmente na cultura romana e finaliza dizendo que seguindo esses passos irá “derramar as palavras de um peito inspirado pelas musas”. Leminski segue todo esse percurso, como demonstramos em sua tradução, de forma adaptada e modificando alguns termos mais específicos, porém transpõe todo o sentido do poema latino em língua portuguesa. Ao final interpreta esse trajeto descrito pelo poema como uma grande viagem e finaliza com uma interlocução direta com esse aprendiz de orador ao dizer “Meu filho, bem-vindo de volta ao lar”, ou seja, nos versos latinos há a conclusão final de que enfim o aprendiz está preparado para “arte severa”, interpretado pelo tradutor como uma volta às origens, ao lar, com uma bagagem de conhecimento ainda maior.

O poema latino já possui um tom ambíguo desde o início pois, Agamenon louva os versos de Lucílio, que possui um estilo simples, porém não o faz em seus próprios versos e ainda indica esse tipo de verso como não louvável incentivando a arte do rebuscamento. Outra ambiguidade está presente na métrica utilizada, os primeiros oito versos são versos jâmbicos, próprios da sátira, utilizando uma linguagem rebuscada e artificial, depois o restante do poema é escrito em versos hexâmetros datílicos, que se trata da versificação própria da épica, de tom elevado. Como apontou Petersmann (1999, p.122), esse contraste entre princípios literários e sua não aplicação faz com que Petrônio indique metaliterariamente a paródia satírica. O autor latino brinca com a arrogância de Agamenon e a sua falsidade linguística, que o torna aquilo de que Leminski denominou um “medíocre poetaastro”. Portanto, não é sem razão a tradução simplificada e aproximada feita por Leminski, que desfaz as metáforas e não transpõe muitas das referências latinas, fazendo com que o poema seja, também em língua portuguesa, um exemplo de “falsidade linguística”.

O próximo poema que surge entre o texto em prosa é declamado por Ascilto no capítulo XIV. A situação em que os personagens se encontram é aquela em que voltam a se deparar com o manto em que tinham costurado todo o dinheiro que haviam roubado. Eles tentam reavê-lo, mas o camponês que agora estava com a posse se opõe, então Encólpio tem a ideia de levar o caso à justiça. Quando Ascilto ouve essas palavras fica indignado, pois sabe que se arriscar indo aos tribunais não era uma boa opção, já que a justiça sempre está do lado dos mais fortes. Então, ele tenta convencer Encólpio declamando o poema:

*Quid faciant leges, ubi sola pecunia regnat,
Aut ubi paupertas vincere nulla potest?
Ipsi, qui Cynica traducunt tempora pera,
Nonnunquam nummis vendere vera solent.
Ergo iudicium nihil est, nisi publica merces,
Atque eques, in causa qui sedet, empti probat*¹⁰²
(PÉTRONE, 1948, p.40)

Leminski traduz da seguinte forma:

Que força têm as leis, onde o dinheiro
reina, e a pobreza nunca alcança justiça?
Até os filósofos mais severos colocam
a palavra a serviço da causa próspera.
Um julgamento pode ser um bom negócio,
Como pode comprovar quem tiver um bom
dinheiro.
(PETRÔNIO, 1985, p.30)

Na tradução deste poema Leminski não inclui nenhuma nota de rodapé. De qualquer forma, assim como realizou na tradução do poema anterior, ele reduz os termos e expressões latinas, porém, dessa vez, de uma forma mais próxima da linguagem do texto de partida, com modificações menos radicais. Leminski primeiramente traduz a mesma ideia dos dois primeiros versos latinos, utilizando um vocabulário aproximado, apenas fazendo algumas inversões, como traduzir o verbo “*faciant*” pelo substantivo “força”. No segundo verso diz de outra forma, o texto latino diz que “a pobreza não pode vencer”, Leminski interpreta, já que a pobreza não vence e traduz: “nunca alcança a justiça”. No quarto e quinto verso opera da mesma forma, porém com mais liberdade, sem deixar de transmitir o sentido mesmo que de modo mais distante.

Nesse trecho do texto latino há um termo bem específico, “*Cynica*¹⁰³ *pera*”, que se refere à filosofia dos Cínicos, que ficou conhecida como Cinismo e segundo Caldas Aulete se trata de uma “doutrina filosófica grega que pregava as vantagens de uma vida simples e

¹⁰² Conferir “tradução de serviço” (ANEXO, p.125).

¹⁰³ Ver SARAIVA, que cita de Plauto “seita dos filósofos cynicos”.

natural, valorizava a busca da virtude no autocontrole e autonomia individuais, desprezando convenções sociais”, Leminski traduz esse termo por “filósofos severos”, sinalizando a severidade das ideias filosóficas, porém não reportando de que seita se tratava. No quarto verso traduz do latim “*vera*” para “palavra” em língua portuguesa, interpretando que a verdade dos filósofos são passadas por meio da palavra e é também por meio dela que eles se corrompem. No penúltimo verso traduz “*publica merces*” por “bom negócio”, elucidando de forma irônica, pois no contexto do poema o “negócio público” rende um bom dinheiro, como o eu lírico comprova no último verso ao dizer, literalmente no texto latino, que “o homem, que está à frente do processo, aprova subornos”, Leminski enfoca o termo latino “*empta*” ao dizer que quem pode comprovar o bom negócio público é quem tem “um bom dinheiro”, ou seja, quem tem condições de realizar um suborno.

Nota-se que o poema latino é composto por dísticos elegíacos, intercalados entre hexâmetros e pentâmetros e são indicados na página por meio do recuo, assinalando a mudança de tipo de verso. Nota-se que na tradução, Leminski mantém o recuo de um verso para outro, tentando recriar os versos latinos, porém os versos em língua portuguesa não seguem uma metrificação regular, tratando-se de versos polimétricos (de 12, 10, 10, 14, 12, 12 e 2 sílabas). No penúltimo verso o tradutor realiza um *enjambement*, quebrando a frase entre a penúltima e a última palavra, isolando o substantivo “dinheiro” no último verso. Dessa forma, o tradutor destaca o termo, tanto no ritmo quanto na forma, já que este termo resume o tema daquilo que se diz em todo poema, ou seja, o dinheiro sempre estará acima das leis.

O próximo poema a ser analisado é declamado por Quartila, no capítulo dezoito, quando esta vai ao encontro dos jovens para amaldiçoá-los e pedir para que não contassem nada sobre o que viram no templo de Priapo. Ao saber que os rapazes iriam guardar segredo, Quartila fica muito feliz e diz que já tinha providenciado uma vingança, ao dizer essas palavras, declama o poema, que diz como quem tem poderes pode conseguir o arrependimento do inimigo e não precisa se abater com brigas e discussões:

*Contemni turpe est; legem donare, superbum;
Hoc amo, quod possum qua libet ire via.
Nam sane et sapiens contemptus jurgia nectit:
Et, qui non jugulat, victor abire solet.¹⁰⁴*
(PÉTRONE, 1948, p.50).

Na tradução de Leminski:

¹⁰⁴ Conferir “tradução de serviço” (ANEXO, p. 130)

Receber leis é coisa vulgar,
 aos reis, o prazer de legislar. Ir
 aonde eu quero, me apraz.
 Vencer é muito bom.
 Mas perdoar é muito mais.
 (PETRÔNIO, 1985, pp.34-35)

Percebe-se, logo de início, que, nesta tradução, Leminski reduz ainda mais a linguagem do texto latino, aproximando-se da forma de alguns poemas de sua própria lavra, um *haikai*, com versos curtos e diretos, transmitindo concisão e objetividade.

O poema traduzido possui seis versos, polimétricos (de nove, nove, oito, seis e oito sílabas, respectivamente) e possui rimas no esquema AABCB. Podemos destacar alguns poemas do autor, publicados no livro *Caprichos&Relaxos* (1983), que possuem características semelhantes a esse poema traduzido do *Satyricon*, com versos curtos, entre cinco e nove sílabas e rimas em AABCB.

O mesmo esquema de rimas está presente no seguinte poema:

já fui coisa escrita
 na lousa hoje sem
 musa apenas meu
 nome escrito na
 blusa
 (LEMINSKI, 2013, p.92)

O esquema semelhante de sílabas métricas, construindo versos mais curtos, intercalados entre oito, sete, cinco, onze, nove, oito, quatro e oito sílabas métricas percebe-se no seguinte poema:

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)

Quanto à transposição de sentido formulada por Leminski, nos dois primeiros versos, o tradutor brinca com a aproximação sonora entre os vocábulos “leis” e “reis”, “vulgar” e “legislar”, transferindo a ideia de que aqueles que recebem as leis são vulgares e aqueles que legislam sentem prazer, esses dois versos transpõem o sentido do primeiro verso latino que, em tradução literal, significam “ser desprezado é vergonhoso; dar ordem, magnífico”.

O terceiro verso da tradução, expressa o mesmo sentido do segundo verso latino, mantendo o verbo latino “*ire*” em sua primeira acepção “*ir*” e transpondo o verbo latino “*amare*” pelo português “*aprazer*”. Nos dois últimos versos, Leminski não traduz nenhum termo latino, criando livremente a partir de antíteses e jogos de palavras, destacando a oposição das expressões “*muito bom*” e “*muito mais*”. Leminski opõe os termos “*vencer*” e “*perdoar*”, que resumem a situação de Quartila perante os jovens, ela ficou feliz em poder perdoá-los, já que assim, não necessitava vencê-los, na vingança.

O quarto e último poema que se apresenta nessa primeira parte do *Satyricon*, que contempla o *corpus*, trata-se de um poema declamado por um travesti, na festa no palácio de Quartila, no capítulo XXIII. Animando a festa ao lado de uma tocadora de címbalo, ele declama os seguintes versos:

*Huc, huc convenite nunc, spatolocinaedi,
Pede tendite, cursum addite, convolate planta
Femore facili, clune agili et manu procaces,
Molles veteres, Deliaci manu recisi*¹⁰⁵
(PÉTRONE, 1948, p.58)

Leminski traduz da seguinte forma:

Vem comigo, vem comigo,
Vocês que gozam pelos cinco sentidos,
Pezinho pra frente, bundinha pra
trás Delírios e delícias orientais.
(PETRÔNIO, 1985, p.39)

Neste último poema, Leminski prossegue com o mesmo procedimento tradutório que utilizou nos poemas anteriores, resumindo e simplificando a linguagem latina, vertendo para um novo poema em português o sentido mais geral do texto latino, sem se transpô-lo de forma literal. Ele aproveita a cena em questão, por se tratar de um travesti, no contexto de uma festa, acompanhado de uma tocadora de címbalo, e traduz o poema aludindo à música e à dança.

Como apontou Barchiesi (1999, p.134), o poema latino é construído em verso sotadeu cujo o esquema é: – – v v | – – v v| – v v| – , este é um metro próprio das profecias dos Galos, sacerdotes eunucos de Cibele, presentes em mimos e em *kinaidologoi*, por inversão, já que os Galos são evidentemente afeminados. Leminski traduz, assim como no poema anterior, seguindo seu próprio estilo, em versos curtos, polimétricos (de sete, onze, dez e onze sílabas), seguindo o esquema de rimas AABB.

¹⁰⁵ Conferir “tradução de serviço” (ANEXO, p.135).

No primeiro verso latino, o lascivo poeta convida àqueles que ouvem para se aproximarem, o que está expresso no verbo “*convenire*” e denomina seus interlocutores como “bichas-loucas” do latim “*spatalocinaedus*”, que se trata de um termo inventado por Petrônio, ou seja, um *hapax logomenon*. Segundo Richlin (1978, p.291), o termo “*spatalocinaedus*” refere-se ao homossexual passivo ou bissexual, e a criação de Petrônio talvez derive da justaposição de “*spatale*¹⁰⁶”, e *cinaedus*¹⁰⁷. Leminski parece dedicar todo o segundo verso de sua tradução a esse vocativo “vocês que gozam pelos cinco sentidos”, deixando o primeiro verso como que para essa espécie de refrão: “Vem comigo, vem comigo”.

No segundo e terceiro verso latino, há referências à dança e aos membros do corpo, bem como um convite para “estender os pés”, “correr”, “voar com as plantas dos pés”, e em seguida indica como deve ser feito os movimentos, referindo-se à coxa e às nádegas de forma atrevida, do latim “*procax*”. Todos esses movimentos são condensados no terceiro verso em língua portuguesa, que expressa a dança, de forma cômica, utilizando o diminutivo de “pé” e “bunda” e indicando o movimento “para frente e para trás”. Leminski consegue expressar elementos fundamentais do poema ao utilizar o verbo “gozar”, como também ao se referir aos passos da dança, provocando o sentido “pra frente e pra trás”, aludindo ao ato sexual.

No último verso latino, o poeta afetado denomina mais uma vez os ouvintes como “efeminados”, do latim “*mollis*”, que segundo Richlin (1978, p.295) trata-se de um adjetivo que alude ao homossexual, alguém “suave e delicado”, e os comparam aos “*Deliaci manu recisi*¹⁰⁸”, que segundo a autora (1978, p.365), refere-se ao mercado de escravo da ilha de Delos. Leminski traduz o adjetivo “*mollis*” e a referência à ilha de Delos, referindo-se aos eunucos do oriente, que segundo Caldas Aulete trata-se de “homem castrado a quem era confiada a guarda das mulheres, no Oriente”, por isso Leminski recria essa referência com seus “delírios e delícias”, aludindo mais uma vez ao ato sexual e aos orientais, mas também respondendo pelo menos sonoramente ao adjetivo “*deliaci*”, que não deixa de ser uma literalidade ligada ao som.

Por meio dos apontamentos, analisando o que pretendia os poemas latinos, contidos na primeira parte do *Satyricon* e aquilo que Leminski escolheu transpor desses poemas, em língua portuguesa, podemos afirmar que Leminski fez aquilo que indicou no prefácio de sua tradução, ou seja, “trans-criá-los”, mantendo “sempre o sentido geral, aliviando-os, porém, do pesado lastro de alusões mitológicas que, evidentemente, só faziam sentido para um leitor da

¹⁰⁶Ver SARAIVA, “prazer, luxúria, lasciva” (2).

¹⁰⁷Ver RICHLIN (1978, pp.280-287), “homossexual afetado”.

¹⁰⁸“Castrados da ilha de Delos”.

Antiguidade. Ou, hoje, para um especialista, versado em cultura greco-latina” (LEMINSKI, 1985, p.6). Levando em consideração aquilo que Leminski também deixa claro no prefácio, de que sua tradução não é feita para especialistas, mas o de “envolver o leitor de hoje na vida de um texto dois mil anos vivo” (LEMINSKI, 1985, p.6).

Como pudemos apurar e como foi lembrado por Leminski, os poemas no *Satyricon* são escritos em uma linguagem rebuscada e empolada, que aliás faz parte da dicção da obra, com funções burlescas de satirizar os costumes literários da época. Esta característica também foi indicada por Petersmann (1999, p.122), ao discorrer sobre a utilização de camadas de diversos níveis linguísticos no *Satyricon*, que vão desde a linguagem sofisticada até a linguagem vulgar, e apontada por nós no capítulo quatro deste trabalho.

Sobre os poemas, Leminski diz:

Onde tomei liberdades, foi na trans-criação dos frequentes poemas que, com função burlesca, entremeiam a ação do *Satyricon*, entre outras coisas, uma sátira dos costumes literários da época. 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 Petronio, esse extraordinário designer de linguagem, capaz de duas dicções tão distintas (LEMINSKI, 1985, p.6)

Portanto, as liberdades tomadas por Leminski na tradução dos poemas trata-se de mais um processo de recriação da obra de partida, mais uma vez instaurando o “*make it new*” poundiano e seguindo suas próprias convicções teóricas, àquelas que transmitiu a Regis Bonvicino, em cartas, ao dizer que tradução da poesia deve conter o teor de surpresa do texto original, “descriando” para reproduzir também os efeitos materiais, pois “uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições, [...]. Poesia afinal, não tem sinônimo” (LEMINSKI, 2011, p.248).

Considerações Finais

Este trabalho propôs, a partir da recepção dos clássicos greco-romanos em nossas Letras, estudar e divulgar a tradução do *Satyricon*, de Petrônio, produzida pelo poeta curitibano Paulo Leminski. Estabeleceu-se, por limitação de tempo, a primeira parte da obra petroniana, que abrange os capítulos de um ao vinte e seis, como o *corpus* a ser estudado. O trabalho demonstrou, por meio do detalhado estudo dos aspectos tradutórios instaurados na elaboração do *Satyricon* em português, as características do “projeto tradutório” leminskiano, e de que forma essas mesmas características transmitiram os ideais poundianos de tradução, e por consequência, aqueles de seus divulgadores no Brasil, os irmãos Campos.

Um primeiro método poundiano de tradução instaurado por Leminski trata-se da “tradução como crítica”, que se manifesta na escolha tradutória da obra de Petrônio. Além de ser um traço recorrente já em sua produção literária e ter feito parte de seus primeiros estudos no Mosteiro de São Bento, o poeta manifestou em diversos momentos seu interesse pelos estudos greco-romanos e a importância desses conhecimentos para a sociedade ocidental contemporânea, o que está exposto no posfácio de sua tradução:

Mal conseguimos imaginar a milionária riqueza verbal da cultura greco-latina, baseada na retórica, na tradição escolar da oratória, meticulosa acumulação de saberes verbais, que começa no século V antes de Cristo e só termina com a queda do Império Romano, no século V depois de Cristo. Mil anos de repertório! Até as vanguardas do início do século XX, pouca coisa inventamos de novo em relação à civilização greco-latina: recursos de estilo, figuras de linguagem, a distinção entre poesia e prosa, gêneros literários, formas de dizer, moldes de sentir e do pensar, esquemas mentais, tudo devemos a esses gigantes em cujos ombros estamos trepados (LEMINSKI, 1985, p.188).

Leminski deixa claro, portanto, que para ele os clássicos não são apenas um modelo, mas funcionam como um impulsionamento, por meio da tradução criativa, dando vida nova ao passado, como disse Haroldo de Campos vendo os clássicos com a ótica do tempo presente e, como foi lembrado por Leminski, na fala de Bashô, não seguindo apenas as pegadas dos antigos, mas procurando o que eles procuraram. Pudemos verificar, portanto, que Leminski realmente buscou as mesmas coisas que Petrônio aspirava.

Como demonstramos no capítulo quatro desse trabalho, o sabor popular, o latim falado nas ruas, nos mercados, nas casas não foi registrado em muitas das obras literárias na antiguidade. Leminski (1985, p.189) aponta esses “traços do latim vivo, vulgo latim vulgar” fragmentariamente presente nas comédias de Plauto, no lírico Catulo, nas cartas de Cícero e no epigramático Marcial. Porém, o tradutor dá um destaque para a obra de Petrônio, assim como fizeram os estudiosos Petersman (1999) e Bianchet (2004), e trata o *Satyricon* como

aquela obra em que há um desfile “do latim vivo, direto, o raro do reles, enfim, diante de nós” (LEMINSKI, 1985, p.189). A partir disso, concluímos com as análises pormenorizadas dos trechos latinos e suas correspondências em língua portuguesa, que Leminski transfere essa essência da linguagem petroniana para a língua portuguesa, por meio da liberdade da recriação, instaurada pelo “*make it new*” poundiano, aproximando-se da linguagem do texto de partida, mas tornando-a compreensível ao leitor contemporâneo. Leminski traduz a materialidade e a beleza estética do texto latino, por meio da recriação e da “transcrição” ele rompe a barreira da intraduzibilidade, ao utilizar-se do texto latino como função poética, não ficando preso apenas em palavras isoladas, mas imaginando a cena, a imagem, o ritmo e o tom da obra de partida.

Quanto ao teor erótico presente na obra petroniana, Leminski indica no prefácio como uma linguagem crua, presente no texto latino e que, segundo ele, sempre foi amenizada na tradução para línguas modernas.

Essa crueza da linguagem de Petrônio sempre foi maquilada nas traduções para as línguas modernas, onde giros eufemísticos, ditados pelo moralismo, substituem o verdadeiro nome das coisas, coisa de que Petrônio não tinha nenhum medo. As traduções francesas, guiadas pelo decoro gaulês, são particularmente “traidoras”, edulcoradas, atenuantes (LEMINSKI, 1985, p.5).

Como pudemos apurar no capítulo três, essa linguagem crua também foi amenizada na tradução feita por Sullivan, mesmo sendo considerada uma tradução livre de moralismos. Já Leminski, assim como tratou a linguagem baixa e vulgar, fez o mesmo com a linguagem erótica. Ele procurou aquilo que Petrônio procurava, extrapolando os dizeres eróticos, tratando-os de forma extremamente explícita. Esse modelo de tradução, além de passar pelos ditames culturais e editoriais da época, como demonstramos no item 1.2, também é reflexo da recriação e “transcrição”, de apropriação do texto de partida em um texto de chegada renovado e reinventado.

Finalmente, quanto aos poemas, analisados no capítulo cinco, pudemos perceber a reapropriação transgressora, como o próprio tradutor indicou ao tomar liberdades na “transcrição dos frequentes poemas” (LEMINSKI, 1985, p.6), essa liberdade passa pela característica poundiana de expressar os próprios sentimentos, enquanto poeta e tradutor, ao texto de partida, não delimitando uma fronteira clara entre sua tradução e sua obra original. Foi o que Leminski fez, instaurando sua própria personalidade como poeta nos poemas de Petrônio.

Enfim, pudemos concluir com este trabalho, que Leminski colocou em prática seu

“projeto tradutório” e alcançou seu objetivo ingrato, de “devolver um vivo aos vivos”. Assim como ele mesmo afirmou (LEMINSKI, 1985, p.191), ler uma obra da antiguidade greco-romana é tão estranho quanto ler um romance de ficção científica. O que nos faz aproximar de Petrônio é a presença forte da condição humana, feita de grandezas e baixeiras, de esplendores e misérias, o que todos os romances vêm instaurando em nós, desde que o *Satyricon* deu o primeiro exemplo. Tudo isso foi o que a tradução de Leminski instaurou no leitor contemporâneo, em língua portuguesa, fez com que este leitor viajasse “no tempo com os três malandros Encolpo, Ascilto e Giton, com o poeta Eumolpo, com a pérfida Trifena, a linda Circe, com todas as misérias, infâmias e sublimidades de que a vida foi, é e será capaz. Sobretudo, com a linguagem que eles usavam” (LEMINSKI, 1985, p.6).

Referências Bibliográficas

- ABATE, F. **The Oxford Dictionary and Thesaurus**. New York: Oxford University Press, 1996.
- ANDRADE, O. de. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo, 1990.
- AQUATI, C. **Cena Trimalchionis: estudo e tradução**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991, 2 V.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AULETE, C. **Aulete digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caudas Aulete, Lexikon, 2007. Acessado em 10 de outubro de 2015. Disponível em <<http://www.auletedigital.com.br>>
- BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- BARBOSA, J. A. Envoi, A tradução como resgate. In: _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 155-8.
- BARCHIESI, A. Traces of Greek Narrativa and the Roman Novel: A Survey. In: HARRISON, S. J. **Oxford Readings in The Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999.
- BECKETT, S. **Malone meurt Malone dies**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BELCHIOR, Y. K. Uma análise dos estudos críticos sobre Tácito em Portugal no século XIX. **Politeia: História e Sociedade. Vitória da Conquista**. v. 10, n. 1, 2010. pp. 187-202.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. [Por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro: **7Letras/PGET, 2007**.
- BIANCHET, S. M. G. B. O estatuto do narrador e da matéria narrada no *Satyricon* de Petrônio. **Nuntius antiquus**. Belo Horizonte, nº5, 2010. pp. 83-91. ISSN 19833636.
- BIANCHET, S. M. G. B. *Satyricon*, de Petrônio: fonte para o estudo do latim vulgar. In: BRASILIENSE: uma coleção chamada desejo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 dez. 1985, Ilustrada, p.99.
- CAMPOS, A. Ezra Pund: “Nec Spe Nec Metu” (introdução). In: POUND, E. **Poesia**. Trad. de Augusto de Campos [et all]; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: Hucitec, 1993. pp. 13-40.

- _____. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978. CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.31-48.
- _____. “Uma Leminskiada Barrocodélica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.213-220.
- _____. “Tradição, Transcrição, Transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico”. In: **Haroldo de Campos – Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CATULLI, C. V. **Carmina**. New York: Oxford University, 1958.
- CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: **Tradução e Comunicação** Revista Brasileira de Tradutores, nº 18. São Paulo: UNIBERO, 2009.
- CÉSAR, A. C. Bastidores da tradução. In: _____. **Escritos da Inglaterra**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.139-151.
- DAMAZIO, R. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. pp.313-322.
- DAVIDSON, P. **Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey**. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- ELIOT, T. S. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**, 1921.
- FANTE, J. **Ask the dust**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERLINGHETTI, L. **Endless life**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FIORILLO, M. P. Os livros que você não pode ler. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 set 1984. Ilustrada. p.63.
- FLORES, G. G. 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.
- GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary**. London: Oxford University Press, 1968.
- GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1966.
- GRIMAL, P. **Le Satiricon**. Paris: Générale Française, 1960.

- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- HORACIO. **Arte Poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- JARRY, A. **Le surmâle**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JOYCE, J. **Giacomo Joyce**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo**: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LEMINSKI, P. **Agora é que são elas**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Catatau**. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Ensaio e Anseios Críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- _____. Cenas de vanguarda explícita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 dez. 1985. Ilustrada. p. 44.
- _____. O crepúsculo dos críticos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1985A. Ilustrada. p. 36.
- _____. **Metaformose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Horácio, Ode X[I]. In: SIMON, Iuma Maria (org.) **Revista Remate de Males**, n. temático: Território da Tradução. Campinas, IEL, 1984. p. 97.
- _____. **Songbook**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Vida**: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- _____; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LEMONS, A. A Editora Brasiliense e a Oposição à Ditadura Civil-Militar Brasileira. **Revista Crítica Histórica**. dez/2014 Ano V, nº 10. ISSN 2177-9961. pp. 178-193.
- LENNON, J. **In his own write and A sparniard in the Works**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LIDELL, H. G. SCOTT, R. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 13-22, 2003.
- LONGO, G. **Ensino de latim: reflexão e método**. Araraquara: Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2011.

- MARQUES, J. B. Estruturas narrativas nos Anais de Tácito. **História da historiografia**. Ouro Preto. n. 5. 2010. pp.44-57.
- MARMORALE, E. V. **La questione petroniana**. Bari: Laterza, 1948.
- 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.
- MILTON, J. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MISHIMA. Y. **Tayo to tetsu**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MOREIRA, C. R. B. **Catatau de Paulo Leminski: occam versus cartésio contra a ditadura da razão**. Santa Catarina: Palhoça, 2006.
- MOREIRA, P. R. M. Espólio de Paulo Leminski: Literatura contemporânea? Patrimônio cultural? In: **Anais do IV ENECULT**, Faculdade de Comunicação/UFBa, 2008.
- MORENO, S. **Ecos e Reflexos: A construção do Cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. Campinas: Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- MOURA, A. R. de. **Dialogismo e Reflexão estética em Petrônio: A Guerra Civil**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.
- NIALL, W. S. **Reading Petronius**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- O QUE GRAVAR na TV. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 28 ago. 1986. Ilustrada. p.51
- PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PETERLINI, A. A. Viagem ao “baixo” – Roma. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 dez. 1985. Ilustrada. p. 98.
- PETERSMANN, H. Environment, Linguistic Situation, and Levels of Style in Petronius’s *Satyrical*. In: HARRISON, S. J. **Oxford Readings in The Roman Novel**. New York: Oxford University Press, 1999.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Ed. A. Ernout. 3ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- _____. **Le satiricon**. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.
- _____. **Traduction entière de Petrone**: suivant le nouveau manuscrit trouvé à Bellegrade em 1688. Trad. de Francisco Nodot. 1692.

- PETRÔNIO. **El satiricón**. Trad. de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos, 1978
- _____. **Satyricon**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. **Satíricon**. Tradução e posfácio: Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. **Satyricon**. Trad. Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- _____. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Satyricon**. Trad. de Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PETRONIUS. **The Satyricon and the fragments**. Translated by John P. Sullivan, introduction and notes by Helen Morales. Baltimore: Penguin Books, 2011.
- PRIMEIRO TOQUE. São Paulo, n.9 abr/jun 1984. p.2
- POUND, E. **A Arte da Poesia: ensaios escolhidos**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. **Abc da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. **Personae**. Londres: Faber&Faber, 1952.
- _____. **Poesia**. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino e Mário Faustino. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.
- QUERIQUELLI, L. H. **Satyricon e Tradução Poética: Traduções Brasileiras Perante Sutilezas Cruciais da Poesia de Petrônio**. (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.
- RICHLIN, A. E. **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.
- ROLLEMBERG, M. C. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: **VIII Nupecom** (Encontro dos Núcleo de Pesquisa em Comunicação). Natal: 2008.
- RUNDELL, M. (Ed.). **Macmillan English Dictionary**. London: Macmillan Publishers, 2007.
- RUTHVEN, K. K. **A guide to Ezra Pound's Personae** (1926). Los Angeles: University of California Press, 1969.
- SIMPSON, J. A., WEINER, E. S. C (Ed.). **The Oxford English Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- 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.

- SANTANA, I. J. **Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução**. São Paulo: (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- SANTANA, I. J.; GALINDO, C. W. James Paulo Joyce Leminski. 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. 77-101.
- SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.
- SCHMELING, G. *The Satyricon* of Petronios. In: _____. **The Novel in the Ancient World**. Leiden: E. J. Brill, 1996.
- SCHNAIDERMAN, B. Entrevista com Boris Schnaiderman. Campo Grande: 2000. **Babel: Revista de poesia, tradução e crítica**. v. 1, n.1, pp. 51-64. Abr. 2000. Entrevista concedida a Ademir Dermachi e Denise Helena Cora.
- _____. Tradução: “fidelidade filológica” e “fidelidade estilística”. In: **Boletim bibliográfico Biblioteca M. De Andrade**, v.47, n(1/4), 1986, p. 63-68.
- _____. Entrevista com Boris Schnaiderman. Campo Grande: 2000. **Babel: Revista de poesia, tradução e crítica**. v. 1, n.1, pp. 51-64. Abr. 2000. Entrevista concedida a Ademir Dermachi e Denise Helena Cora.
- SILVEIRA, J. G. da. **Dicionário de expressões populares da língua portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SULLIVAN, J. P. **Ezra Pound and Sextus Propertius: A study in Creative Translation**. University of Texas: Austin, 1964.
- _____. **The Satyricon of Petronius, a literary Study**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.
- TÁCITO. **Annales**. Trad. Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1938.
- TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.) **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VASCONCELLOS, P. S. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. **Scientia Traductionis**. v.10, 2011. pp.69-79.
- VAZ, T. **Paulo Leminski: O Bandido Que Sabia Latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIEIRA, B. V. G. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. In: SILVA, G. V. da S.; LEITE, L. R. (org.). **As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens**. Vitória: EDUFES, 2013.

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.

VIEIRA, B. V. G.; ZOPPI, P. C. De Optimo Genere Oratorum. **Scientia Traductionis**, n.10, 2011. pp.4-15.

ANEXO - Tradução de serviço do *corpus* (capítulos I a XXVI)

Apresentaremos em anexo a “tradução de serviço” do *corpus*, que nos auxiliou no desenvolvimento das análises. Como foi lembrado por nós na Introdução, segundo Lima (2003) por se tratar de um texto latino e considerando a distância do leitor moderno do idioma em questão, somos obrigados a realizar um trabalho de leitura “frase a frase”. Como destacou Longo (2011, p.68) este processo de tradução “é o resultado de uma prática metalinguística em que se busca transpor os componentes léxico e morfosintático do latim para o português a fim de ajudar o leitor a ter uma primeira compreensão do texto”. Dessa forma, a “tradução de serviço” funciona como uma demonstração da leitura que fizemos do texto latino, a partir de nosso ponto de vista, não se tratando, portanto, de uma leitura fechada em si mesma e não se pretendendo, assim, uma leitura fiel ao texto de partida.

Como podemos constatar em todo trabalho de crítica tradutória o pesquisador deve estar apto a uma leitura atenta e dedicada do texto de partida, porém, em se tratando do texto latino e diferente do que acontece com as línguas modernas essa leitura não é fluente, por isso a necessidade de se obter uma “tradução de serviço” como apoio à análise e como indicação da leitura que o estudioso concebeu do texto antigo. Outra marca importante da “tradução de serviço” é a de se apresentar para os leitores leigos em língua latina a leitura do próprio pesquisador, que e a partir daí, poderá ser cotejada com outras traduções do mesmo texto em língua portuguesa.

Caput I

[Jam dudum, quae mihi acciderunt, vobis ita narrare pollicitus sum, ut hodie promissis stare decreverim: nobis, ad scientias non solum explicandas, sed etiam ad hilária colloquia, fabulis jucundioribus animanda, opportune congregatis. Fabricius Vejento de religionis erroribus, jam nunc ingeniose locutus est, et detexit, quo doloso vaticinandi furore sacerdotes mysteria, illis saepe ignota, audacter publicant. Sed] num alio genere Furiarum declamatores inquietantur? qui clamant: 'haec vulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro vobis impendi: date mihi ducem, qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent'. Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent; nunc, et rerum timore, et sententiarum vanissimo strepitu, hoc tantum proficiunt, ut, cum in forum venerint, putent se in alium terrarum orbem delatos. Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae usu habemus, aut audiunt, aut vident; sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur; sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.

Capítulo 1

Já há muito tempo, assim como prometi narrar a vós coisas que aconteceram a mim, hoje cedi a manter as promessas: a nós, reunidos oportunamente, não somente para explicar a ciência, mas também para animar hilários colóquios, com mais agradáveis histórias.

Fabício Vajento, sobre os erros da religião, já falou agora mesmo com engenho, e desvendou como, os sacerdotes audaciosamente tornam público os mistérios amiúde desconhecidos por eles com doloso furor. Mas, por acaso seria por outra espécie de Fúrias que se inquietam os declamadores? Os quais gritam: ‘Estas feridas recebi pela liberdade pública, este olho por vocês dediquei: dêem-me um líder que me conduza até meus filhos, pois as pernas cambaleantes não sustentam os membros. Estas mesmas seriam toleráveis, se oferecesse a direção aos que caminham à eloquência. Agora, com estilo empolado dos assuntos e com ruídos completamente inúteis de opiniões, esses avançam tanto, que, embora venham ao fórum, pensam que foram carregados para outra região da terra. E por essa razão, julgo que os adolescentes nas escolas se tornam completamente estúpidos, porque lá eles não ouvem ou vêem nenhuma experiência que possuímos. Mas, piratas com correntes aportados no litoral, mas tiranos que escrevem os editos, nos quais ordenam aos filhos que cortem a

cabeças de seus pais, mas em resposta dada à epidemia, de que três virgens ou mais devem ser imoladas, mas açucarados glóbulos de palavras e de tudo que se diz e que se faz como que salpicado com papoula e sésamo.

Caput II

Qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt, quam bene olere, qui in culina habitant. Pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis, ut corpus orationis enervaretur et caderet. Nondum juvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere non timuerunt. Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona, neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse video. Grandis, et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit, animosque juvenum ad magna surgentes, veluti pestilenti quodam sidere afflavit, semelque corrupta eloquentia regula stetit, et obmutuit. Quis postea Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit.

[Haec taliaque olim declamabam, cum Agamemnon nobis se admovit, et oculo curioso inspexit, quem contiones tam diligentius audiebant.]

Capítulo 2

Aqueles que são nutridos entre tais coisas, não podem ter mais sabor que os que habitam na cozinha e cheiram forte. Com vossa licença, permita-se que se diga, de todos os primeiros vocês que arruínam a eloquência. Pois, ao extimular zombarias com sons fracos e vazios, vocês fizeram com que o corpo do discurso enfraquecesse e sucumbisse. Os jovens ainda não tinham sido mantidos em discursos banais, quando Sófocles e Eurípedes descobriram palavras com as quais deveríamos falar. Um mestre ruim ainda não tinha destruído os talentos, quando Píndaro e os nove líricos não tiveram medo de cantar com versos homéricos. E para que não se cite apenas poetas como testemunha, percebo que nem Platão nem Demóstenes tinham se aproximado desse tipo de exercício. Um grande, e por assim dizer, virtuoso discurso, não é maculoso, nem túrgido, mas eleva-se de beleza natural.

Recentemente, essa inconstante e enorme loquacidade emigrou-se da Ásia para Atenas, e elevando as mentes dos jovens com grandiosas realizações, como se soprasse uma constelação infectada, e uma só vez corrompida a regra, a eloquência estagnou e silenciou-se. Depois disso, quem avançou a fama de Tucídides, ou Hiperides? E nenhum outro poema de cores saudáveis reluziu, mas tudo que foi alimentado como que com o mesmo alimento não podem envelhecer. A pintura também não produziu outro resultado, depois que a audácia dos egípcios descobriu, além disso, o caminho mais curto para a grande arte. [Coisas semelhantes a estas eu falava naquele momento, quando Agamemnon aproximou-se de nós, e examinou, com olhos curiosos, a quem a assembleia ouvia com tanto cuidado.]

Caput III

Non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu, quam ipse in schola sudaverat, sed “Adulescens” inquit “quoniam sermonem habes non publici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo te arte secreta. Nihil nimirum in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere. Nam nisi dixerint quae adulescentuli probent, ut ait Cicero, soli in scholis relinquuntur. Sicut ficti adulatores, cum cenas divitum captant, nihil prius meditantur, quam id, quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt, nisi quasdam insidias auribus fecerint); sic eloquentiae magister, nisi, tanquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae morabitur in scopulo.

Capítulo 3

Agamemnon não permitiu que eu declamasse no pórtico mais tempo do que ele mesmo souou na escola, mas disse: “Jovem, porque você tem um discurso que não é do gosto do público e, o que é raríssimo, ama o bom-senso, não tirarei de ti a arte secreta. Os mestres, sem dúvida, não cometem nenhum erro nesses exercícios, os quais tem necessidade de enlouquecer com insanidade. Assim, a não ser que se diga aquilo que os adolescentes aprovem, como diz Cícero, serão abandonados sozinhos nas escolas. Da mesma forma que os falsos aduladores, quando procuram jantares dos ricos, nada pensam antes, do que aquilo que pensam ser mais agradável aos ouvintes (pois, de outra forma, não obteriam aquilo que buscam, a não ser que produzam algumas armadilhas aos ouvidos); da mesma forma, o mestre da eloquência, se não tiver colocado, assim como um pescador, no rochedo uma isca, que saiba que irá atrair os peixinhos, permanecerá sem esperança de presa sentado na pedra.

Caput IV

Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos severa lege proficere. Primum enim sicut omnia, spes quoque suas ambitioni donant. Deinde, cum ad vota properant, cruda adhuc studia in forum impellunt et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut studiosi iuvenes lectione severa irrigarentur, ut sapientiae praeceptis animos componerent, ut verba atroci stilo effoderent, ut quod vellent imitari, diu audirent, ut persuaderent sibi nihil esset magnificum, quod pueris placeret, iam illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus. Nunc pueri in scholis ludunt, iuvenes ridentur in foro; et, quod utroque turpius est, quod quisque perperam didicit, in senectute confiteri non vult. Sed ne me putes improbasse schedium Lucilianaе improbitatis, quod sentio, et ipse carmine effingam:

Capítulo 4

Então, o que significa isto? Os pais são dignos de repreensão, por não quererem que seus filhos avancem na lei severa. Primeiro, de fato assim como todos, também dão esperanças pelas suas ambições. Depois, quando se apressam aos desejos, estimulam ao forum estudos ainda imaturos e eloquência, por onde confessam nada é maior, atribuindo-se a meninos ainda nascidos. Porque, se permitissem que se fizesse uma gradação dos estudos, que os jovens estudiosos espalhassem com leituras severas, que compusessem pensamentos com preceito da sapiência, que extraísse palavras com instrumento atroz, que desde muito tempo ouviam aqueles que queriam imitar, que convencessem de que não há nada de magnífico naquilo que agrada aos meninos, agora aquele grande discurso teria a importância de sua majestade. Hoje, os meninos brincam na escola, os jovens riem no fórum, e, o que é pior que essas outras coisas, o que cada um por engano aprendeu, na velhice não querem confessar. Mas, para que não penses que eu reprovos a má qualidade dos improvisos de Lucílio, o que eu sinto, reproduzirei eu mesmo em um poema:

Caput V

*Artis severae si quis ambit effectus,
Mentemque magnis applicat, prius more
Frugalitatis lege poliat exacta:
Nec curet alto regiam trucem vultu,
Cliensve cenas impotentium captet:*

*Nec perditis addictus obruat vino
 Mentis calorem, neve plausor in scaenam
 Sedeat redemptus histrioniae addictus.
 Sed sive armigerae rident Tritonidis arces,
 Seu Lacedaemonio tellus habitata colono,
 Sirenumque domus, det primos versibus anos,
 Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
 Mox, et Socratico plenus grege mittat habenas
 Liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma.
 Hinc Romana manus circumfluat, et modo graio
 Exonerata sono, mutet suffusa saporem.
 Interdum subducta foro det pagina cursum,
 Et Fortuna sonet celeri distincta meatu;
 Dent epulas et bella truci memorata canore,
 Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.
 His animum succinge bonis: sic flumine largo
 Plenus, Pierio defundes pectore verba.*

Capítulo 5

Se alguém procura obter os efeitos da arte severa,
 E aplica a mente com grandezas, antes tolamente
 Faria arremates pela lei exata da frugalidade;
 Nem cuide da feroz realeza com expressão elevada,
 Ou, como cliente, procure banquetes de quem não é poderoso;
 Nem escravo de pervertidos aniquile com vinho
 a coragem de sua mente, nem sente no teatro como espectador,
 escravo subornado de um ator.
 Mas, se as cidades da guerreira Tritonia sorriem,
 Ou a terra habitada pelo colono Lacedemônio,
 E a casa das sereias, dedique os primeiros anos aos versos,
 E beba a fonte meônia (de Homero) com peito feliz;
 Em breve, farto da trupe Socrática, solte as rédeas,
 Livre, e agite as armas do grandioso Demóstenes.

A partir daí, que o partido romano transborde, e, logo,
 Aliviado do som grego, encharcado mude o sabor.
 Por vezes, retirada do fórum, dê avanço na página,
 E celebre a Fortuna, distinta pelo seu movimento rápido.
 Que deem banquetes as guerras lembradas com canto cruel E
 ameacem as grandiosas palavras do invencível Cícero.
 Envolve o espírito com estas coisas boas: assim, saciado desse abundante rio,
 Derrames as palavras de um peito inspirado pelas musas piérides.

Caput VI

Dum hunc diligentius audio, non notavi mihi Ascyli fugam; Et dum in hoc dictorum aestu in hortis incedo, ingens scholasticorum turba in porticum venit, ut apparebat, ab extemporali declamatione nescio cuius, qui Agamemnonis suasoriam exceperat. Dum ergo juvenes sententias rident, ordinemque totius dictionis infamant, opportune subdixi me, et cursim Ascyton persequi coepi. Sed nec viam diligenter tenebam, nec, quo loco stabulum esset, sciebam. Itaque quocumque ieram, eodem revertabar, donec et cursu fatigatus, et sudore jam madens, accedo aniculam quandam, quae agreste olus vendebat.

Capítulo 6

Enquanto eu estava ouvindo atentamente isto, não notei que me fugia Ascilto; E, enquanto eu caminhava para o jardim, na segura desses discursos, uma enorme multidão de escolares veio ao pórtico, como parecia, para uma declamação improvisada de não sei quem, que respondia à suasória de Agamemnon. Então, enquanto os jovens riam das opiniões, e censuravam a ordem de todas as falas, oportunamente me escapuli, e rapidamente comecei a perseguir Ascilto. Mas, nem observei cuidadosamente o caminho, nem sabia em que lugar era a hospedaria. Assim, para qualquer lugar que ia, voltava para o mesmo lugar, até que não só cansado da caminhada, mas também já molhado de suor, aproximei de uma certa velhinha, que vendia legumes agrestes.

Caput VII

‘Te rogo, inquam, mater, numquid scis ubi ego habitem?’ delectata est illa urbanitate tam stulta, et: ‘Quidni sciam?’ inquit, consurrexitque, et coepit me praecedere. Divinam ego putabam; at subinde, ut in locum secretiorem venimus, centonem anus urbana reiecit; et, ‘hic, inquit, debes habitare’. Cum ego negarem me cognoscere domum, video quosdam inter titulos

nudasque meretrices furtim conspatiantes. Tarde, immo jam sero, intellexi, me in fornicem esse deductum: execratus itaque aniculae insidias, operui caput, et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem, cum ecce in ipso aditu occurrit mihi aequae lassus ac moriens Ascyltos: putares ab eadem anicula esse deductum. Itaque ut ridens eum consalutavi, quid in loco tam deformi faceret quaesivi.

Capítulo 7

Por favor, mamãe, eu disse, será que você saberia onde eu moro? Ela ficou encantada com gracejo tão tolo, e disse: “Por que eu não saberia?” Levantou-se e começou a andar na minha frente. Eu a considerava divina; mas, de repente, quando chegamos em um lugar meio isolado, a espirituosa senhora lançou para trás a manta de retalhos e disse: “Você deve morar aqui”. Enquanto eu negava reconhecer aquela casa, vi, em meio a letreiros, meretrizes nuas e alguns homens que passeavam furtivamente. Tarde, ou melhor, já bem tarde, percebi que fui levado a um bordel: então, amaldiçoando os ardis da senhorinha, escondi a cabeça, e comecei a fugir pelo meio do bordel para outro lugar, quando eis que vem ao meu encontro justamente cansado e quase morto Ascilto: pode-se imaginar que teria sido levado pela mesma senhora. Então, rindo dele, cumprimentei, e perguntei o que fazia naquele lugar tão degradante.

Caput VIII

Sudorem ille manibus detersit, et: ‘Si scires, inquit, quae mihi acciderunt. - Quid novi?’ inquam ego. At ille deficiens: ‘Cum errarem, inquit, per totam civitatem, nec invenirem quo loco stabulum reliquisset, accessit ad me paterfamilias, et ducem se itineris humanissime promisit. Per anfractus deinde obscurissimos egressus, in hunc locum me perduxit, prolatoque peculio coepit rogare stuprum. Jam pro cella meretrix assem exegerat, jam ille mihi injecerat manum; et nisi valentior fuisset, poenas dedissem. [Dum sortem suam mihi narrat Ascyltos, ipse paterfamilias, comitatus muliere haud inculta, supervenit, et, respiciens ad Ascylton, rogavit ut domum intraret, certiore faciens nil timendum; sed, cum patiens esse nollet, saltem agens foret. Aliunde mulier urgebat consensum, ut secum veniret.

Subsequimur ergo, et conducti inter títulos, aspiciamus complures utriusque sexus ludentes in cellis], adeo ubique omnes mihi videbantur satyrion bibisse.

[Ut conspicimur, nos cinaedica petulantia allicere conati sunt, statimque unus alte succinctus invadit Ascylton, et super eum, grabato prostratum, molere conatus est. Succurro statim patienti, et] junctis viribus molestum contempsimus.

[Egreditur Ascylos, et fugit, meque eorum libidini obnoxium relinquit; sed valentiosem viribus et animo illaesum dimisit.]

Capítulo 8

Ele limpou o suor com as mãos, e disse: “Se você soubesse, todas as coisas que me aconteceram”. “Qual a novidade?”, perguntei. E ele desfalecendo, disse: “Quando andava por toda cidade, não consegui descobrir onde ficava a hospedaria, aproximou-se de mim um pai de família, e se ofereceu, muito educadamente, como guia do caminho Depois, tendo saído por becos muito obscuros, conduziu-me a este lugar, e mostrando os bens começou a pedir uma relação ilícita. Já em frente ao quarto a prostituta cobrou o dinheiro, e ele já lançou a mão em mim; e se não tivesse sido mais forte teria sofrido uma punição. [Enquanto Ascilto narrava para mim sua sorte, o tal pai de família, acompanhado de uma mulher educada, apareceu, e olhando para Ascilto, pediu que entrasse na casa, certo de que não havia nada a temer; mas, quando permitido fosse não querer, pelo menos fosse feito. Enquanto isso, a mulher insistia para que eu fosse com ela. Nós fomos, e conduzidos entre os cartazes, vimos vários de outros sexos transando nos cantos.] Até esse ponto e em todos os lugares parecia-me que todos tinham bebido uma bebida afrodisíaca. [Quando observávamos, com ardor lascivo tentaram nos aliciar, e imediatamente, um deles, excitado, ataca Ascilto, e em cima dele, prostrado no leito, tenta violentá-lo. Socorro-o imediatamente, com resistência”] e reunidas as forças fugimos daquele lugar nocivo. [Afastando-se, Ascilto foge e me abandona exposto à devassidão deles; mas, com bastante valentia e força escapei ileso.]

Caput IX

[Lustrata paene urbe,] quasi per caliginem vidi Gitona in crepidine semitae [liminique diversorii] stantem, et in eundem locum me conieci. Cum quaererem, num quid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum, et manantes lacrimas pollice extersit. Perturbatus ego habitu fratris, quid accidisset quaesivi. At ille tarde quidem et invitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui: ‘Tuus, inquit, iste frater, seu comes, paulo ante in conductum accucurrit, coepitque mihi velle pudorem extorquere. Cum ego proclamarem, gladium strinxit; et: ‘Si Lucretia es, inquit, Tarquinius invenisti.’

Quibus ego auditis, intentavi in oculos Ascyli manus; et: ‘Quid dicis, inquam, muliebris patientiae scortum, cujus ne spiritus quidem purus est?’ Inhorrescere se finxit Ascylo; mox, sublatis fortius manibus, longe majore nisu clamavit: ‘Non taces, inquit,

gladiator obscene, quem [hospitis homicidam] de ruina arena dimisit? Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti? Cujus eadem ratione in viridario frater fui, qua qua nunc in deversorio puer est! – Subduxisti te, inquam, a praeceptoris colloquio?

Capítulo 9

[Percorrida toda a cidade,] pelo nevoeiro, vi Gitão no passeio da viela e parado em frente à porta, e dirigi-me ao mesmo lugar. Quando perguntei ao meu amigo o que tinha preparado para nós de almoço, o rapaz caiu em cima da cama, e enxugou com o polegar as lágrimas que escorriam. Eu, perturbado pela condição de meu amigo, perguntei o que tinha acontecido. E ele mais ou menos lento e relutante, mas depois que misturei súplicas e também indignação, disse: “Esse seu amigo, seu camarada, surgiu agora há pouco repentinamente no quarto, e começou a querer violentar o meu pudor. Quando eu reclamei, ele empunhou a espada; e disse: ‘Se você é Lucrecia, encontrou um Tarquínio’.” Depois que ouvi, estendi as mãos aos olhos de Ascilto, e disse: “O que você diz, sua bicha de passividade feminina, de quem nem o hálito, certamente, é puro?” Fingiu estar indignado com Ascilto; a seguir, ergueu mais fortemente as mãos, gritou mais alto ainda: "Por que não se cala, gladiador indecente, a quem na arena salvou da ruína o homicida do seu hospede Não vai calar a boca, contraventor noturno, que nem sequer quando agia energicamente, se meteu com uma mulher pura? De quem fui amigo no jardim pela mesma razão, pela qual agora tem o menino na hospedaria! Por que você escapuliu do discurso do professor?

Caput X

Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est, vitrea fracta et somniorum interpretamenta? Multo me turpior es tu, Hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti.’ Itaque ex turpissima lite in risum diffusi, pacatius ad reliqua secessimus.

Rursus in memoriam revocatus injuriae: ‘Ascylte, inquam, intellego nobis convenire non posse; itaque communes sarcinulas partiamur, ac paupertatem nostram privatis quaestibus tentemus expellere. Et tu litteras scis, et ego; ne quaestibus tuis obstem, aliquid aliud promittam: alioqui mille causae nos quotidie collident, et per totam urbem rumoribus different.’ Non recusavit Ascyltos, et: ‘Hodie, inquit, quia tanquam scholastici ad cenam promisimus, non perdamus noctem: cras autem, quia hoc libet, et habitationem mihi

prospiciam, et aliquem fratrem. – ‘Tardum est, inquam, differre quod placet.’ Hanc tam praecipitem divisionem libido faciebat: jam dudum enim cupiebam amoliri custodem molestum, ut veterem cum Gitone meo rationem reducerem. [Contumeliam aegre ferens Ascylos, et silens, cum impetu egreditur. Tam praeceps eruptio laevum augurabat: etenim nota erat mihi ejus animi impotentia, notus et amor impatiens. Subsequor ergo abeuntem, exploraturus concilia, illisque obstiturus; sed aculis se subripuit meis, et frustra illum diu quaesivi].

Capítulo 10

“O que eu deveria fazer, homem imbecil, quando eu morria de fome? Sem dúvida, ficar ouvindo aquelas frases, quer dizer, vidros quebrando e interpretações de sonhos? Muito mais torpe do que eu é você, por Hércules, que para jantar fora, elogiou o poeta.” Assim, por causa dessa desagradável discussão, imersos no riso, e, mais tranquilamente, nos retiramos para o que restava.

Novamente, tendo eu sido chamado de volta à injúria pela memória, disse: “Ascilto, acredito que não seja possível um acordo entre nós; Assim, dividamos as bagagens em comum, e tentemos escapar de nossas demandas particulares. Você conhece as letras tanto quanto eu. Para que eu não prejudique suas demandas, prometerei uma e outra coisa: Por outro lado, mil razões nos confrontarão diariamente, e nos difamarão com boatos por toda a cidade”. Ascilto não recusou e disse: “Hoje, já que como retóricos nos prometemos um jantar, não percamos a noite: amanhã, contudo, porque assim tem vontade, procurarei para mim um quarto e algum companheiro.” Eu disse: “É tarde para deixar o que nos reconcilia”. O desejo fazia essa separação ser tão urgente: pois, há muito tempo, eu queria afastar esse guardião desagradável, para que eu reestabelesse a antiga relação com meu Gitão. [Deixando a companhia, de má vontade, Ascilto, silencioso, afastou-se num impulso. Esta saída impetuosa renunciava algo favorável: já tinha sido conhecida por mim a impotência do estado de espírito dele, conhecido também o amor impassível. Sigo, então, ao que saía, a ponto de explorar seus planos e tocado por aquelas coisas; e, por um tempo, questionei-o, em vão, pelo fato de ter me roubado as agulhas.

Caput XI

Postquam lustravi oculis totam urbem, in cellulam redii; osculisque tandem bona fide exactis alligo arctissimis complexibus puerum, fruorque votis usque ad invidiam felicibus. Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascylos furtim se foribus admovit, discussisque fortissime

claustris, invenit me cum fratre ludentem: risu itaque plausuque cellulam implevit, opertum me amiculo evolvit, et: 'Quid agebas, inquit, frater sanctissime? Quid? Vesticontubernium facis?' Nec se solum intra verba continuit, sed lorum de pera solvit, et me coepit non perfunctorie verberare, adjectis etiam petulantibus dictis: 'Sic dividere cum fratre nolito'

[Res tam inopinata injuriam, ictusque silere constrinxit; casum igitur irrideo, et prudenter: aliter enim proeliandum erat cum aemulo. Hilaritate mentita animum illius sedavi. Subrisit etiam Ascylos. 'Et tu, inquit, Encolpi, deliciis sepultus, non cogitas nos pecunia? deficere, et quae supersunt nullius esse pretii? In aestivis temporibus urbs sterilis est, rus erit fortunatius: eamus ad amicos.'

Consilium probare coegit necessitas, dolorisque senum cohibere. Itaque, onerato Gitone sarcinulis, urbe egredimur, et ad castellum Lycurgi, equitis romani, pergimus.

Cum olim illi frater fuisset Ascylos, pulchre nos accepit; coetusque ibi congregatus jucundiora effecit oblectamenta. Imprimis erat Tryphaena, pulcherima mulier, quae venerat cum Lyca, navigii domino, et fundorum in vicinia maris possessore. Quas in hoc loco gratissimo voluptates hausimus, nulla vox comprehendere potest, quamvis Lycurgi mensa frugalis esset. Scias oportet Venerem nos omnes quam primum conjunxisse. Formosa Tryphaena placuit mihi, et vota mea libens audivit. Sed vix eam amplexui jungebam, cum Lycas indignatus raptas sibi furto delicias me de repetundis insimulavit. Illa enim erat vetus amor illius: itaque mercedem jacturae sic festive agressus est. Libidine concitatus me prosequitur. Tryphaena autem cor meus possidente, aures Lycae negavi: denegatione tamen ardentior factus me quoque sequebatur, et meam noctu cellulam intravit; sed, precibus fastiditis, ad violentiam in me conversus, tam vehementer exclamavi, ut, excitata familia, et Lycurgo favente, a molesti impetu liberatus evasi. Ut denique Lycurgi domus illius votis non commoda videbatur, mihi suadere tentavit ut hospitium ejus peterem; sed repudiata propositione, auctoritate Tryphaenae usus est: eo libentius illa me rogavit, Lycae voluntati consentirem, quod ibi liberius vivere speraret. Sequor igitur amorem; sed Lycurgus, cum Ascylo veteri ratione renovata, eum discere non passus est. Propterea pacti sumus, quod ille cum Lycurgo remaneret, nos autem Lycam sequeremur. Insuper et decrevimus, quod unusquisque secundum occasionem praedaretur in communem usum. Accepta propositione, incredibilis fuit Lycae laetitia: acceleravit discessum, et continuo valere jubemus amicos, eodemque die ad ejus domum pervenimus.

Tam gnaviter res disposuerat Lycas, ut in itinere secundum me sederet, Tryphaena vero assideret Gitoni; idque propter notissimam sibi hujus mulieris inconstantiam ita

struxerat; nec deceptus: arsit enim illa puerum statim, et id de facili perspexi. Lycas quoque illud mihi accurate notavit, jussitque credere. Quamobrem gratiosius illum accepi, et gaudio perfusus fuit; certus scilicet, ex illata mihi a sorore injuria contemptum nasciturum: quo facto, Tryphaenae succensus, eum libentius acciperem. Sic res se habebat in aedibus Lycae: Tryphaena Gitonem amore deperibat; Gito ei serviebat toto pectore, et utrumque oculis meis minime gratum erat, dum Lycas, mihi placere cupidus, quotidie nova excogitabat oblectamenta; quae Doris, ejus formosa uxor, certatim augebat; et tam concinne, ut Tryphaenam e corde meo statim expulerit.

Oculorum nictu meus innotuit amor Doridi, et mihi blanda oculorum petulantia Doris annuit, adeo ut haec tacita loquela, linguam antecedens, quam animorum propensionem eodem momento senseramus, furtim expresserit. Zelotypia Lycae, jam mihi nota, causa erat silentii, et amor ipse animum mariti erga me perfecerat uxori. Ubi primum nobis licuit colloqui, quod deprehenderet, retulit, et cadide fassus sum, narravique, qua severitate semper illum exceperam. At mulier prudentissima: 'Et nunc ingenio utendum est', inquit secundumque ejus concilia unius concessio fuit, et possessio alterius.

Interim dum attritus Giton vires reficit, Tryphaena ad me rediit, sed repulsa, ex amore in rabiem efferata est. Ardens ergo secutuleia meum cum utroque conjuge commercium detexit. Petulantiam erga me mariti, nihil sibi auferentem, sprexit. Doridis autem furtivos amores agressa est, notavitque Lycae, qui amorem zelotypia superante ad ultionem decurrit. At Doris, ancilla Tryphaenae admonita, ut procellam averteret, a secreta familiaritate abstinuit.

Haec ut intellexi, Tryphaenae perfidiam, ingratumque animum Lycae exsecratus, abeundi formavi consilium; et favit Fortuna: pridie enim sacrum Isidi navigium, manubiis oneratum, vicinis scopulis alliserat. Consilio igitur Gitone habito, libenter ille assensus est, quia Tryphaena exhaustum eum negligere videbatur.

Multo mane ergo ad mare proficiscimur, et navigium conscendimus eo facilius, quod custodibus, Lycae ministris, noti eramus. Sed cum nos comitatu semper honorarent, nec ideo nobis praedandi locus esset, Gitone cum eis relicto, opportune me subdixi, subrepsique in puppim, ubi Isidis simulacrum erat, quod veste pretiosa sistroque argenteo spoliavi, et alias manubias e diaeta magistri sustuli, furtimque descendi per funem, Gitone solo advertente; qui se quoque custodibus subduxit, et clam me scutus est. Ut illum vidi, fortum ostendi, et Ascyllon celeriter adire decrevimus, nec ante posterum diem Lycurgi domum licuit pervenire.

Ascylton igitur accendens paucis narravi latrocinia, et quomodo amoris ludibrium fueramus. Nobis consilium dedit Lycurgi animum in nostri gratiam occupare, et asserere, novam Lycae petulantiam migrationis nostrae furtivae et praecipitis causam fuisse: quibus auditis, Lycurgus juravit se nobis adversus inimicos in praesidio semper futurum.

Fuga nostra latuit, donec Tryphaena Dorisque expergefatae surrexerunt: nos enim ad earum ornamentum matutinum quotidie urbanissime assidebamus. Cum ergo praeter morem defuimus, Lycas exploratores misit, et praecipue ad maris litus, accepitque, nos ad navigium ivisse, sed de latrocinio nihil; latebat quippe: nam puppis pelagus respiciebat, et magister in navigium nondum redierat. Fuga denique nostra pro certo habita, et Lycas pertaesus fugae, in Dorida, quam discessus causam autumabat, vehementer furit. Tacebo verborum manusve atrocitates, singulas ignoro. Dicam tantum, Tryphaenam, perturbationis materiam, Lycae suasisse, ut apud Lycurgum, refugium fortasse nostrum, perquireret fugitivos, seque ipsam comitem voluit ut contumelia nos, pro merito, obrueret. Postero die proficiscuntur, et in castellum prevenere. Aberamus; nam Lycurgus ad Herculea sacra, quae celebrabantur in oppidulo vicino, nos duxerat. Quod ut intellexerunt, obviam venerunt veloces, et in porticu templi occurrerunt. Quibus conspectus, valde turbati fuimus; Lycas de fuga nostra apud Lycurgum vehementer conquestus est. Sed tam constricta fronte altoque supercilio exceptus fuit, ut ego, audacior factus, gravia et turpia probra alta você jeci in ejus libidinosos impetus, tum in Lycurgi, tum in propriis aedibus, in me factos; et Tryphaena obluctans etiam poenas dedit, me turpitudinem ejus praedicante contionibus, quae ad clamorem confluerant, et, pro veritatis argumento, Gitona exsuccum, meque tentigine meretricis prope enectum, prodebam. Ad contionum risus inimici obstupere, maestique, meditantes ultionem, recesserunt. Ut ergo Lycurgi animum notarunt a nobis esse circumventum, domi eum exspectare voluerunt, ut ab errore averterent.

Solemniis tardius finitis, castellum adire non potuimus, et Lycurgus in villam, medio itinere distantem, nos conduxit, posteroque die adhuc dormientes reliquit, castellum petiturus as negotia expedienda. Ibi Lycam Tryphaenamque invenit exspectantes, qui tam blande eum allocuti sunt, ut nos suis manibus imponere eum incitaverint. Lycurgus natura crudelis, et fidem servare nescius, qua ratione nos traderet, jam meditans, Lycae persuasit, ut auxilium iret quaesitum, dum ipse in villa nos daret custodiendos. In villam venit, primaque fronte nos excepit ut Lycas ipse excepisset, et postquam, manibus inter se contritis, nostrum in Lycam mendacium exprobravit, in cella, qua discumbebamus, Ascylto excluso, nos includi jussit, noluitque etiam illi in defensionem nostram aures praebere, et postea Ascylton secum

abducens in castellum, custodibus, usque ad reditum, nos tradidit. Inter faciens incassum Ascylos Lycurgi animum tentat effrangere: nihil preces, nihil amor, nihil lacrimae promoverunt. Fratri ergo in mentem venit nos a vinculis liberare; et certe, Lycurgi contumaciae succensus, dormire cum eo noluit, sicque, quod animo conceperat, facilius exsecutus est. Familia primo somno sepulta, Ascylos nostras sarcinulas humeris imposuit, et per muri ruinam, antea observatam, transiens, diluculo ad villam pervenit, quam nullo obstante, intravit, cubiculumque petit nostrum, quod custodes claudi curaverant. Apertura vero non difficilis; ligneum erat claustrum, cujus firmitatem, inserto ferro, laxavit; et sera delapsa, nos excitavit: sterbamus enim invita fortuna. Utque ob pervigilium, altus custodes habebat somnus, ad fragorem soli expergiscimur: et Ascylos ingressus paucis narravit quae nostri gratia fecerat. Pluribus non opus fuit.

Dum amicum diligenter, mihi in mentem venit occidere custodes, villamque expilare. Consilium Ascyton declaravi: expilatio placuit, sed absque sanguine optabilem exitum dedit: omnes enim noscens aedium aditus, in recessum supellectarium, quem ipse reseravit, nos conduxit; et quod pretiosius erat, subducimus, dein summo mane egredimur, et vias publicas declinantes, non quievimus, donec nos securos esse credidimus.

Tunc Ascylos, collecto spiritu, exaggeravit, quanta cum laetitia villam Lycurgi, hominis avarissimi, expilaverat; de cujus parcimonia juste conquerebatur: nullam enim mercedem noctium acceperat, mensaque sicca et sterili victitavit; adeo quippe sordidus erat Lycurgus, ut, invitis opibus immensis, etiam quae sunt vitae necessaria sibi denegaret.

Neapolim eodem die intrare volebat Ascylos: 'Sed imprudenter est, inquam, eo nos recipere, ubi, quantum conjicere licet, perquirendi sumus; absentes ergo pro tempore peregrinemur; habemus, ut bene sit.' Placuit consilium, et ad pagum progredimur praedorium amoenitate formosissimum, ubi non pauci ex nostris familiaribus voluptate tempestiva fruebantur; sed vix ad mediam itineris pervenimus, ecce nimbus urceatim detumens in vicum proximum fugere nos coegit, et diversorium ingressi, notavimus se plures, imbris vitandi causa, eo recepisse. Impediebat frequentia ne observaremur; sic facilius in turba quid furari possemus curiosis investigabamus oculis, cum Ascylos humi saccellum, nemine advertente, collegit, in quo multos invenit aureos. Hoc primo faustoque omine plurimum exsultamus; timentes tamen ne quis illos repeteret, per pseudotyrum clam egredimur, ibique servum ephippiis equos instruentem vidimus, qui aliquid oblitus, domum repetens ab equis discessit, et, eo absente, superbum pallium ephippio alligatum loris solutis subripuit; dein secundum mapalia in silvam proximam effugimus. In nemoris recessu magis in

tuto positi, de occultanto auro jactavimus multa, ne aut latrocinii argui possemus, aut ipsimet expilari: tandem statuimus illud pannis tunicae detritae intus consuere, quam ego portea scapulis impossui, curaque pallii Ascylto commissa, viis obliquis urbem petere destinamus. Ast egredientes laeva haec audivimus: 'Non effugient; nemus ingressi sunt; diversis perquiramus, ut facilius prehendi possint.' His auditis, terror ingens ita nos invasit, ut Ascyltos, Gitonque, secundum dumos ad urbem fugerint, ego vero tanta festinatione reduxit gradum, ut ex humeris, me non sentiente, pretiosa tunica ceciderit, fessusque tandem, et ulterius progredi impotens, sub tegmine arboris recubui, ubi primum jacturam tunicae notavi. Tum dolor vires restituit, surrexique ad thesaurum perquirendum, et diu frustra discurri, donec labore tristitiaque attritus, in tenebrosius nemoris latibulum penetravi, ubi quattuor horis commoratus, et in tam horrenda solitudine maestus, exitum quaesivi. Sed procedens rusticum quemdam conspexi: tunc omni constantia mihi opus fuit; nec defuit: audacter ad illum progressus sum, et, qua ad urbem iretur, petii, conquerens me diu in silva deerrare. Ille habitum meum miseratus, qui leto, pallidior eram, lutoque oblitus, interrogavit num aliquem in silva vidissem. 'Neminem', inquam. Dein humanissime ad viam regiam me conduxit, ubi duos sibi familiares offendit, qui retulerunt se per omnes silvae semitas discurrisse, nihilque praeter tunicam, quam ostendunt, invenisse. Illam repetere audacia non valuit, ut fas est credere, licet, quanti erat, probe nossem. Tunc vehementius dolere coepi, raptumque gemens thesaurum, rusticis non advertentibus; et ingravescente debilitate, solito lentius gradiebar. Tardius igitur in urbem perveni, et stabulum intrans Ascylton semimortuum grabatoque resolutum inveni, in alium quoque lectum ipse decidi, et ne quidem verbum proferre potui. Perturbatus ille, quod tunicam mihi creditam, non videret, praecipiti voce illam a me petiit. Sed ego deficiens, quod vox negabat, oculorum languore explicui; viribus tandem paulatim redeuntibus, Ascylto infortunium declaravi. At me joculari putavit; et quamvis ambitiosus lacrimarum imber sacramenti testis foret, plane revocavit in dubium, credens se aureis me fraudare velle. Giton, inter haec stans, aequae maestus erat ac ego ipse, et dolor pueri tristitiam augebat meam; sed perquisitio, quae de nobis fiebat, magis torquebat animum: rem Ascylto delaravi, qui leviter commotus fuit, quia se feliciter a negotio expedierat. Persuasus insuper nos esse securos, ignotos scilicet, et a nemine visos. Morbum tamen mentiri voluimus, ut diutius in cubiculo morari liceret; sed deficiente pecunia, citius quam statueramus migrare, et cogente necessitate, manubria vendere oportuit.]

Capítulo 11

Depois que percorri com os olhos toda a cidade, voltei para o quartinho; e, finalmente, após beijá-lo de verdade, apertei o menino com abraços mais profundos e gozei desejos de causar inveja até nos mais felizes. Ainda não tínhamos feito tudo, quando Ascilto se aproximou, furtivamente, e sacudindo com muita força a porta, encontrou-me brincando com meu companheiro: então, encheu de riso e aplauso o quartinho, e afastou-me do segredo de meu amiguinho, e disse: "O que você está fazendo, ó venerabilíssimo irmão? O que? Está fazendo alguma intimidade por baixo das cobertas?" Não se conteve apenas com palavras, mas soltou a correia da bolsa, e começou a me chicotear, não ligeiramente, e também adicionou palavras petulanetes: "Assim, com um amigo não queira dividir".

[A ocasião inesperada constrangeu a injúria, tendo me lançado no silêncio; então, zombo do acaso, também prudentemente, caso contrário, de fato, devia duelar com meu rival. Com alegria mentirosa acalmei seu ânimo. Também Ascilto sorriu e disse: "Encólpio, você fica enterrado em prazeres, não percebe que nos falta dinheiro, e que não nos resta nenhuma moeda? No verão a cidade é estéril, no campo teremos mais sorte: "vamos aos amigos".

A necessidade forçou-me a aprovar a ideia e reprimir o velho ressentimento. Então, com Gitão carregando uma pequena bagagem, deixamos a cidade, nos dirigimos para o castelo de Licurgo, cavaleiro romano.

Outrora, ele tinha sido companheiro de Ascilto, e nos recebeu belamente. E, tendo ele nos reunido lá, congregando-nos, fez agradáveis prazeres. Em primeiro lugar, era Trifena, belíssima mulher, que tinha vindo com Licas, proprietário de navio, dono de propriedades à beira-mar. Naquele lugar agradabilíssimo aproveitamos de prazeres que nenhuma palavra é capaz de expressar, embora a mesa de Licurgo fosse frugal. Sabia-se que era preciso que Vênus, quanto antes, nos juntasse. A bela Trifena agradou a mim, e devota ouvia meus agradados. Mas, apenas me juntei a ela em um abraço, Licas, indignado que as suas delícias fossem tomadas furtivamente por mim, fingiu se tratar de extorção. De fato, o amor entre eles estava ficando envelhecido: e assim, alegremente, propôs estabelecer a recompensa da perda. Excitado pelo desejo, perseguiu-me. Mas, como Trifena tomava posse do meu coração, não dei ouvido a Licas: contudo, mais ardente pela negativa ele se fez, e continuou me perseguindo, e à noite entrou em meu quarto; mas desprezando com súplicas, maltratou-me com violência, então, gritei fortemente, acordando os criados e favorecido por Licurgo escapei, livrado pelo ataque pernicioso. Enfim, percebendo que na casa de Licurgo seus desejos não teriam proveito, tentou persuadir-me a pedir-lhe hospitalidade; mas, uma vez recusada a proposta, serviu-se da autoridade de Trifena, para que ela me perguntasse mais

livremente, se eu consentia à vontade de Licas, para que ela tivesse esperança de viver mais libertinamente. Segui, portanto, o amor; mas Licurgo, tendo renovado com Ascilto a antiga relação, não permitia que ele tomasse conhecimento disso. Daí, fizemos um trato, que ele permaneceria com Licurgo, enquanto nós seguiríamos com Licas. Por outro lado, decidimos que, de acordo com a vicissitude de cada um de nós, roubaríamos para nosso bem comum. Aceita a proposta, foi incrível a alegria de Licas: apressou a partida, saudamos os amigos, e no mesmo dia partimos para casa dele.

Licas dispôs tão desembaraçadamente as querelas, que, na viagem, sentou-se ao meu lado, quanto a Trifena, sentou-se com Gitão; ele, logo, se cobria por causa da inconstância dessa mulher; e nem foi decepcionado: de fato, ela, imediatamente, ardeu de amor pelo menino, e eu percebi isto fácil. Licas, cuidadosamente, também notou aquilo em relação a mim e fez gosto que eu acreditasse nisso. Como aceitei aquilo muito graciosamente, e estava cheio de prazer; confiante, certamente, de que o desprezo nasceria da afronta (illata iniuria - SARAIVA) da amiga: pelo fato de que eu, ardente, percebesse-o de modo mais libertino propenso a Trifena. Assim, as coisas aconteciam na casa de Licas: Trifena morria de amor por Gitão. Gitão a servia de todo coração, e aqueles dois não estavam nem um pouco gratos dos meus olhos, enquanto Licas desejoso de me agradar, diariamente inventava novos prazeres; os quais Doris, sua formosa esposa, aumentava com insistência; tão elegantemente, que imediatamente tirei Trifena do meu coração.

O meu amor por Doris tornou-se conhecido num piscar de olhos, e a doce petulância dos olhos de Doris me confessou, a tal ponto que aquelas palavrinhas silenciosas, anteriores à fala, fizeram-nos compreender ao mesmo momento a propensão dos ânimos. O ciúme de Licas eu já tinha notado, era a causa do silêncio, e o próprio amor em relação a mim a tinha percebido o marido face à esposa. Quando, pela primeira vez, nos foi permitido conversar, revelou o que descobrira, e simplesmente confessei, e contei que sempre o repeli isso com dureza. A mulher muito honesta disse: “Agora a inteligência deve ser usada”. A permissão foi unirmos juntos dele e depois alterar o proprietário. Disse e segundo os planos de uma houve a concessão e a posse do seu par.

Enquanto Gitão, cansado, refazia as forças, Trifena veio até mim, mas repelida, enraiveceu de amor. A perseguidora ardente descobriu a minha relação um e outro cônjuge. Ela desprezou a petulância do marido para comigo, que não tinha tirado nada dela. Mas, resolveu perturbar os amores furtivos com Doris, contou a Licas, que, superando o amor pelo

ciúme precipitou-se à vingança. Mas, Doris, prevenida pela serva de Trifena, para que a tempestade se dissipasse, absteve-se da secreta intimidade.

Quando entendi aquilo tudo, a traição de Trifena, e o coração ingrato de Licas amaldiçoando, resolvi abandonar o plano; A Fortuna era favorável: no dia anterior, de fato, um navio sagrado da deusa Isis, carregado com oferendas, tinha batido nos rochedos próximos. Comunicando, então, o plano a Gitão, ele aprovou com prazer, pois estava exausto por Trifena, que ignorava seu olhar. Então, bem de manhã partimos para o mar, e embarcamos com facilidade no navio, já que os guardas, servos de Licas, eram nossos conhecidos. Mas, como nos honravam sempre nos acompanhando, não tínhamos oportunidade de roubar, quando os deixei com Gitão, retirei-me oportunamente, e subi na popa, onde estava a imagem de Isis, cuja veste preciosa e o sistro de prata roubei, depois com as oferendas embarquei na cabine do piloto, desci furtivamente por uma corda, só gitão percebeu; e também se livrou dos marinheiros, e secretamente me acompanhou. Quando o vi, mostrei a fortuna, e decidimos rapidamente encontrar Ascilto, mas só consegui chegar a casa de Licurgo um dia depois. Então, animando Ascilto, narrei em poucas palavras o roubo, e como fomos enganados no amor. Deu-nos um conselho, apoderarmos do reconhecimento de Licas em favor de nossa vontade, e afirmar que o novo atrevimento de Licas foi a causa de nossa mudança furtiva e precipitada: ouvindo isto, Licurgo jurou aplicar a nossa proteção contra todos os inimigos no futuro e sempre.

Nossa fuga foi percebida, quando Trifena e Doris levantaram-se despertando: de fato assistíamos religiosamente e diariamente a maquiagem matutina das duas. Além disso, quando faltamos ao hábito, Licas mandou investigadores, especialmente até a costa do mar, e soube, da nossa ida até o navio, mas nada sobre o roubo; desconhecia, é claro: pois a popa estava voltada para o alto mar, e o piloto ainda não tinha voltado ao navio. Constatada nossa fuga e certamente, Licas aborrecido com a fuga, em Doris, julgou estar a culpa e com veemência o afastou, pois estava furioso. Fiz silêncio, mãos cruéis e palavras, as quais ignoro. Direi apenas que, Trifena, a causa da perturbação, persuadiu Licas, para que procurássemos nosso refúgio próximo a Licurgo, e queria ela mesma nos acompanhar, pra que, por mérito, escondesse nosso dano. No dia seguinte, partiram, e chegaram no castelo. Estávamos ausentes, Licurgo tinha nos levado à consagração de Hércules, que era celebrada na cidadezinha vizinha. Quando eles souberam, vieram velozes pelo caminho e dirigiram-se ao pórtico do templo. Quando os vimos, ficamos muito perturbados; Licas queixou-se com veemência a Licurgo por causa da nossa fuga. Mas, Licurgo acolheu com o semblante

totalmente fechado e com o supercílio levantado, enquanto eu, feito audacioso, proferi, em alta voz, insultos pesados e torpes, sobre os seus ataques libidinosos, ao me excitar, tanto na casa de Licurgo, quanto em sua própria casa. Trifena lutou contra, mas também rendeu-se ao castigo, proclamei à multidão a indignidade dela, aos quais reunimos o clamor, e para provar o argumento, revelei Gitão esgotado, morto pelos ardores amorosos da prostituta. Ficaram estupefatos com o riso da multidão inimiga, e abatidos, retiraram-se repetindo vingança. Quando notaram que a vontade de Licurgo se voltava para nós, preferiram esperar em sua casa, para que fossem afastados do erro.

Com as solenidades acabando tarde, não conseguimos ir ao castelo e Licurgo nos conduziu a uma vila, que ficava no meio do caminho, no dia seguinte nos deixou ainda dormindo, arranjando os negócios solicitados no castelo. Lá, encontrou Licas e Trifena esperançosos, falaram com ele tão carinhosamente, que o induziram a nos colocar sobre suas mãos. Licurgo, naturalmente cruel e não sabendo preservar a fidelidade, já considerava um plano que nos entregasse, persuadiu Licas a ir buscar ajuda, enquanto ele mesmo nos aprisionava na casa de campo. Chegou na casa, e primeiramente, nos recebeu com ar grave, como o próprio Licas nos receberia, e depois, cruzando os braços, nos repreendeu por iludir Licas, no quarto em que dormimos, excluindo Ascilto, que decidiu nos defender, ele também não quis dar ouvidos à nossa defesa, e depois, foi logo saindo com Ascilto para o castelo e nos entregou aos guardas até o seu retorno. Entre o feito, Ascilto tenta abrandar a mente de Licurgo: nem as preces, nem o afeto, nem as lágrimas fizeram avançar. Veio, portanto, à mente do companheiro nos libertar das algemas; e certamente, incendiado pelo orgulho de Licurgo, não quis dormir com ele, e assim, executou facilmente o que tinha concebido em mente. No momento em que os escravos caíram no sono, Ascilto colocou nossas bagagens nos ombros, e atravessando pela ruína do muro, observada anteriormente, ao romper do dia, chegou à casa de campo, e não fazendo nenhum obstáculo, entrou, e dirigiu-se para o nosso quarto de dormir, que os guardas vacilantes estavam velando. Na verdade, a abertura não era difícil, a fechadura era de madeira, cuja firmeza, introduzida por um ferro, abriu; e caindo a fechadura, nos acordou: na verdade, dormíamos profundamente, em constrangida sorte. Em todo caso, por estarem sem dormir, os guardas estavam em sono profundo, e somente acordamos com o barulho: e Ascilto, entrando, narrou aos poucos o que tinha feito em nosso reconhecimento. Nem foi necessário mais.

Enquanto nos vestíamos, cuidadosamente, veio em minha mente matar os guardas e roubar a casa. Ascilto anunciou uma reunião: o roubo agradou, mas sem sangue, deu o fim

desejável: de fato, todos conheciam os acessos da casa, afastando os móveis, ele mesmo descobriu os lugares e nos conduziu; carregamos o que era precioso, e depois, finalmente, saímos de manhã, e desviando pelas ruas públicas, não descansamos, até nos julgarmos seguros.

Então, Ascilto, adquirindo ar, enfatizou, com quanta alegria tinha roubado a casa de Licurgo, de homem tão avarento; de cuja parcimônia, justamente, nos queixávamos: nunca nenhuma recompensa tinha recebido por noites de amor, tanto refeição sem beber, quanto alimentação vazia. Porque tão sórdido era Licurgo, que mesmo com imensas riquezas involuntárias, até as coisas que são necessárias para a sua vida negava.

Ascilto queria entrar em Nápoles no mesmo dia: “Mas é imprudente”, eu disse, “com eles a nos recuperar, onde, na medida que pode lançar, somos perseguidos; vamos peregrinar, portanto, ausentes, segundo as circunstâncias; o que temos está bem”. O plano agradou, e avançamos para uma aldeia de propriedades com encantos belíssimos, onde não pouco dos nossos amigos gozavam os prazeres oportunos; mas apenas chegamos ao meio do caminho, eis que uma tempestade cheia aos cânteros, nos forçou a fugir para o vilarejo próximo, e entrando na pousada, notamos outros muitos, fugindo por causa da chuva, indo recolher-se. A multidão impedia que nem sequer nos observassem; assim, no tumulto, facilmente investigávamos com olhos cuidadosos o que podíamos roubar, quando Ascilto recolheu uma sacola do chão, sem ninguém prestar atenção, na qual encontrou muitas moedas de ouro. Primeiramente, exultamos com muitos e favoráveis presságios; todavia, amedrontados de que alguém a recuperasse, saímos pela passagem oculta, então vimos um escravo preparando a sela de um cavalo, que esquecendo alguma coisa e voltando para a casa, afastou-se do cavalo, e, afastando-se dele, roubei um manto soberbo amarrado à sela com as rédeas soltas; então, fugimos para a floresta mais próxima ao lado da cabana. Na floresta, estabelecidos em maior segurança, debatemos onde acultaríamos as muitas moedas de ouro, ou não podíamos indicar o roubo, ou roubar o próprio: finalmente, estabelecemos costurar dentro do pano de uma túnica velha, que eu coloquei atrás das costas, e Ascilto colocando o manto roubado, determinamos dirigir à cidade por caminhos oblíquos. Por outro lado, saindo daquele lugar sinistro, ouvimos: “Não escapariam, eles entraram na floresta; procuraremos separados, facilmente podem ser capturados”. Ouvindo isso, então, invadiu-nos um enorme terror, quando Ascilto e Gitão fugiram em direção da selva para a cidade. Eu, na verdade, me retirei com passo tão rápido, não sentindo, que dos ombros, tinha caído a preciosa túnica, enfim, cansado, e tão impossibilitado de avançar, sentei embaixo, à sombra, de uma árvore, quando

pela primeira vez notei a perda da túnica. Então, a dor restituiu as forças e levantei procurando pelo tesouro, e durante muito tempo, percorri, em vão, até que enfraquecido pela fadiga e tristeza, penetrei no esconderijo mais tenebroso da floresta, onde me detive por quatro horas, abatido por tão horrenda solidão, procurei pela saída. Mas, avançando, avistei um camponês: então, com toda a minha firmeza necessária, não deixei de cumprir o dever: fui até ele, e perguntei, como chegaria à cidade, lamentando-me estar perdido por longo tempo na floresta. Considerando meu lamento, porque era mais pálido do que a morte, e com a morte distraído, perguntou se eu tinha visto alguém na floresta. “Ninguém”, respondi. Então, ele afetuosamente me conduziu ao caminho principal, onde esbarrou com dois amigos seus, que responderam, tinham corrido por todas as veredas da floresta e tinham encontrado nada além de uma túnica, que mostraram. Ela não tinha valor, com audácia retomar, avaliou, o que era legítimo crer, tinha reconhecido o valor. Então, comecei a sofrer com veemência, lamentando o rapto do tesouro, não escutando os camponeses; e agravando o cansaço, caminhava lentamente solitário. Portanto, cheguei na cidade muito tarde, e entrando na estalagem encontrei Ascilto, semimorto, estendido em um pobre leito, cáí eu mesmo em qualquer outra cama, nem sequer pude revelar uma palavra. Ele perturbado, porque não via a túnica, acreditando estar comigo, pediu-a a mim com voz precipitada. Mas, eu abandonado, por que a voz recusava, expliquei com a languidez dos olhos; com as forças, finalmente, devagar retornando, contei o infortúnio a Ascilto. No entanto, ele pensou que eu estava brincando. Ainda que fosse envolvente a chuva de lágrimas do testemunho de juramento, recuou completamente na dúvida, acreditando que eu queria reter o ouro. Gitão, estando entre nós, estava, como eu, igualmente triste, e a dor do garoto aumentava a minha tristeza; mas a perseguição, que acontecia por nós, atormentava mais a alma: contei isso a Ascilto, que ficou levemente comovido, já que, felizmente, tinha se livrado daquele embaraço. Além de estar convencido de que estávamos seguros, evidentemente, desconhecidos e não vistos por ninguém. Queríamos fingir ainda doente, para poder morar mais um bom tempo no quarto; mas acabando o dinheiro, decidimos mais depressa mudar, obrigando por necessidade, precisou vender os despojos.

Caput XII

Veniebamus in fórum, deficiente jam die, in quo notavimus frequentiam rerum venalium, non quidem pretiosarum, sed tamen, quarum fidem male ambulanti obscuritas temporis facillime tegeret. Cum ergo et ipsi raptum latrocinio pallium detulissemus, uti occasione

opportunitissima coepimus, atque in quodam angulo laciniam extremam concutere, si quem forte emptorem splendor vestis posset adducere. Nec diu moratus rusticus quidam familiaris oculis meis, cum muliercula comite propius accessit, ac diligentius considerare pallium coepit. Invicem Ascyrtos iniecit contemplationem super umeros rustici emptoris, ac subito exanimatus conticuit. Ac ne ipse quidem sine aliquo motu hominem conspexi: nam videbatur ille mihi esse qui tuniculam in solitudine invenerat; plane is ipse erat. Sed cum Ascyrtos timeret fidem oculorum ne quid temere faceret, prius tanquam emptor propius accessit, detraxitque humeris laciniam, et diligentius tentavit.

Capítulo 12

Chegamos no fórum, com o dia já acabando, onde notamos grande quantidade de coisas expostas à venda, na verdade nada de valioso, mas apenas, das quais pela má garantia um ambulante na obscuridão do tempo facilmente ocultaria. Então, como nós mesmos tínhamos trazido o manto arrebatado no roubo, assim, com ocasião oportuna, começamos a sacudir as pontas externas num canto qualquer, caso o forte brilho da veste pudesse levar algum comprador. Não muito tempo, um certo homem de costume camponês, familiar aos meus olhos, aproximou-se acompanhado de uma mulher e começou a examinar muito cuidadosamente o manto. Por sua vez, Ascilto lançou um olhar atento sobre os ombros do rústico comprador, e subitamente, cortando a respiração, calou-se. Eu mesmo, certamente, não observei o homem sem algum abalo: de fato, para mim ele parecia ser aquele que tinha visto a túnica naquela solidão; nitidamente era ele mesmo. Mas, como Ascilto temia a confiança dos olhos e para que não fizesse às cegas, primeiramente, assim como um comprador aproximou-se mais perto, e puxou para baixo a franja aos ombros, e apalpou cuidadosamente.

Caput XIII

O lusum fortunae mirabilem! Nam adhuc nec suturae quidem attulerat rusticus curiosas manus, sed tanquam mendici spoliium etiam fastidiosè venditabat. Ascyrtos postquam depositum esse inviolatum vidit, et personam vendentis contemptam, seduxit me paululum a turba; et: 'Scis, inquit, frater, rediisse ad nos thesaurum de quo querebar? Ilia est tunicula adhuc, ut apparet, intactis aureis plena. Quid igitur facimus; aut quo jure rem nostram vindicamus?' Exhilaratus ego, non tantum quia praedam videbam, sed etiam quod fortuna me a turpissima suspicione dimiserat, negavi circuitu agendum, sed plane jure civili dimicandum, ut, si nollet alienam rem domino reddere, ad interdictum veniret.

Capítulo 13

Oh jogo maravilhoso da sorte! De fato, o camponês ainda não tinha levado as mãos curiosas à costura, mas como também, com desdém, ainda a vendia como despejo de mendigo. Ascilto, depois de ver que o depositado estava inviolado e o papel do vendedor era de desprezo, disse: “Sabes, amigo, que o tesouro pelo qual eu lamentava retornou para nós?” Até agora, aquela é a túnica, e o que parece, com as moedas de ouro todas intactas. Então, o que fazemos; ou melhor, com que direito reivindicamos como nossa, a túnica? Eu muito alegre, não tanto porque via o lucro, mas porque a sorte tinha afastado de mim a suspeita desagradável, neguei indo dar voltas, mas claramente lutando pelo direito civil, porque se ele não quisesse devolver a mercadoria alheia ao dono, apresentaríamos ao pretor.

Caput XIV

Contra Ascyltos leges timebat, et: ‘Quis, aiebat, hoc loco nos novit? aut quis habebit dicentibus fidem? Mihi plane placet emere, quamvis nostrum sit, quod agnoscimus, et parvo aere recuperare potius thesaurum, quam in ambiguam litem descendere.

*Quid faciant leges, ubi sola pecunia regnat, Aut
ubi paupertas vincere nulla potest? Ipsi, qui
Cynica traducunt tempora pera, Nonnunquam
nummis vendere vera solent. Ergo iudicium
nihil est, nisi publica merces, Atque eques, in
causa qui sedet, empta probat.*

Sed praeter unum dupondium, quo cicer lupinosque destinaveramus mercari, nihil ad manum erat. Itaque ne interim praeda discederet, vel minoris pallium addicere placuit, ut pretium majoris compendii leviolem faceret jacturam. Cum primum ergo explicuimus mercem, mulier operto capite, quae cum rustico steterat, inspectis diligentius signis iniecit utramque laciniae manum, magnaue vociferatione latrones tenere clamavit. Contra, nos perturbati, ne videremur nihil agere, et ipsi scissam et sordidam tenere coepimus tunicam, atque eadem invidia proclamare nostra esse spolia quae illi possiderent. Sed nullo genere par erat causa nostra, et cociones, quae ad clamorem confluerant, nostram, scilicet de more, ridebant invidiam, quod pro illa parte vindicabant pretiosissimam vestem, pro hac pannuciam ne centonibus quidem bonis dignam. Hinc Ascyltos bene risum discussit, qui, silentio facto:

Capítulo 14

Contrariamente, Ascilto temia as leis, e dizia: Quem nos conhece nesse lugar? Ou, quem considerará verdade o que dissermos? Certamente, agrada a mim comprar o que reconhecemos, tanto que seja nosso, e, com pouco dinheiro, recuperar, bem depressa, o tesouro, do que entrar em um processo incerto.

O que as leis podem fazer, onde o dinheiro reina sozinho,

Ou onde a pobreza não pode vencer?

Os mesmos que conduzem as oportunidades na sacola cínica,

Algumas vezes costumam vender a verdade por dinheiro.

Portanto, o tribunal nada mais é do que um negócio público,

E o homem, que está a frente do processo, aprova subornos.

Mas, exceto uns dois centavos, que tínhamos destinado para comprar grão de bico e tremoço, não tinha nada na mão. Assim, nesse meio tempo, para não dispersar a mercadoria, agradou entregar o manto, mesmo por menor valor, já que o preço do maior tornava o prejuízo da economia mais leve. Então, quando, primeiramente, desenrolamos a mercadoria, a mulher com a cabeça coberta, que tinha estado em pé com o camponês, examinando cuidadosamente as marcas, agarrou as pontas com as duas mãos e gritou, com grande gritos, que segurassem os ladrões. Contrariamente, nós, perturbados, como se não percebemos, sem fazer nada, começamos a segurar aquela túnica rasgada e suja, e com a mesma antipatia, declarar que eram nosso os produtos dos quais eles tinham se apoderado. Mas, não tinha nenhuma espécie de causa semelhante à nossa, e os negociantes que tinham se reunido com o grito, evidentemente riam da antipatia de nosso comportamento, porque pela parte deles reivindicavam uma veste preciosíssima, para o nosso lado, certamente, nem bem apropriada para uma colcha de retalhos. A partir daí, Ascilto dispersou muito bem a zombaria, quando foi feito silêncio:

Caput XV

‘Videmus, inquit, suam cuique rem esse carissimam: reddant nobis tunicam nostram, et pallium suum recipiant.’ Etsi rustico mulierique placebat permutatio, advocati tamen, jam poenae nocturni, qui volebant pallium lucri facere, flagitabant uti apud se utraque deponerentur, ac postero die judex querellam inspiceret. Neque enim res tantum, quae

viderentur in controversiam esse, sed longe aliud quaeri, quod in utra parte scilicet latrocinii suspicio haberetur. Jam sequestri placebant, et nescio quis ex cocionibus, calvus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando ad causas agere, invaserat pallium, exhibiturumque crastino die affirmabat. Ceterum apparebat nihil aliud quarei, nisi ut semel deposita vestis inter praedones strangularetur, et nos metu criminis non veniremus ad constitutum. Idem plane et nos volebamus. Itaque utriusque partis votum casus adjuvit. Indignatus enim rusticus, quod nos centonem exhibendum postularem, misit in faciem Ascyli tunicam et liberatus querela jussit pallium deponere, quod solum litem faciebat. Ergo recuperato, ut putabamus, thesauro, in diversorium praecipites abimus, praeclusisque foribus, ridere acumen non minus cocionum quam calumniantium coepimus, quod nobis ingenti calliditate pecuniam reddidissent.

[Cum aureos extraheremus, tunicam dissuendo, audivimus aliquem a diversitore petentem, quod hominum genus stabulum jam nunc intraverat. Hac voce perterritus eo egresso, ad sciendum quid esset descendi, accepique praetoris lictorem, qui pro officio curabat exterorum nomina inscribi in publicis codicibus, duos vidisse advenas domum ingredi, quorum numina nondum in acta retulerat, et idcirco de illorum patria et occupatione inquirere. Haec ita perfunctorie narravit diversitor, ut mihi suspicionem dederit, nos hic non in tuto esse; atque, ne deprehenderemur, placuit egredi; nec, nisi noctu, domum repetere: itaque discedentes officium cenae Gitoni mandavimus. Ut nobis in animo erat vias publicas declinare, per solitárias urbis regiones gradimur, et sub vesperum in loco semoto obvias habuimus duas mulieres stolatas haud indecores, quas lento gradu secuti sumus usque ad sacellum, quod ingressae sunt, et unde murmur insolitum, quasi voces ex antri penetralibus erumpentes, audivimus. Curiositas sacellum intrare etiam nos impulit ibique complures, Bacchantium instar, mulieres vidimus, quae in manu dextra Priapinos fascinos gestabant. Plus videre non licuit: nam, ut nos animadverterunt, tam magnum clamorem sustulere, ut intremuerit templi câmera; et nos corripere conatae sunt: sed velociter ad diversorium confugimos.]

Capítulo 15

Disse: “Vemos que para cada um é mais estimada sua mercadoria: devolvam para nós a túnica e recuperarão seu manto”. Embora a troca agradasse ao camponês e à mulher, todavia os advogados, já com expiações noturnas, que queriam fazer lucro com o manto, exigiram que ambas fossem guardadas junto deles, no dia seguinte o juiz examinaria a queixa. Na verdade,

não somente as queixas, que pareciam estar na controvérsia, mas procurar longamente por outras, porque para ambas as partes, evidentemente, seria considerada a suspeita do roubo. Os depósitos já agradavam, e não sei qual dos negociantes, um calvo, cheio de pretuberâncias na face, que costumava conduzir algumas vezes as causas, puxou o manto e afirmou que no dia seguinte apresentaria ao juízo. Mas, era evidente não procurar nada além de outras, se a veste guardada entre os ladrões fosse de uma vez por todas contraída e que nós, por medo do julgamento, não nos apresentássemos como determinado. Nós consentimos isto completamente. Assim, a promessa de ambas as partes favoreceu o fim. De fato, o camponês indignado, porque tínhamos pedido que a colcha de ratalhos fosse apresentada em juízo, atirou a túnica na face de Ascilto e ordenou que, libertos da acusação, renunciássemos ao manto, porque exercia o único objeto de debate. Depois que pensávamos ter recuperado o tesouro, fomos embora rapidamente para a hospedaria, e com as portas fechadas, começamos a rir não menos da sutileza dos negociadores do que pela sutileza dos caluniantes, porque pela nossa enorme esperteza tinham devolvido o dinheiro.

[Quando extraímos as moedas de ouro, descosturando a túnica, ouvimos alguém perguntando ao atendente, que tipo de pessoas tinham entrado agora mesmo na hospedaria. Apavorado com aquela voz e com ela se afastando, desci para saber de quem era, ouvi dizer ser oficial do consul, que por ofício cuidava dos nomes dos estrangeiros inscritos nos registros públicos, e tinha visto dois estrangeiros entrar na hospedaria, ainda não tinha conhecimento destes na ação, e por isso investigar a pátria e ocupação destes. Então, o atendente narrou isto, quando ofereceu para mim a suspeita, ali não era seguro para nós; Então, para que não fôssemos apanhados, decidimos sair; retornando à hospedaria somente à noite: então, mandamos ao Gitão a obrigação de preparar a janta. A nossa vontade era desviar das ruas públicas, andamos pelas regiões solitárias da cidade, ao cair da tarde, em um lugar remoto, conhecemos, no caminho, duas mulheres, nada indignas, vestidas de estola, fomos seguindo-as, a passo lento, até um santuário, onde elas entraram, e ouvimos lá de dentro um murmúrio insólito, como se fossem vozes saindo do fundo de uma caverna. A curiosidade nos impeliu a entrar, também, no santuário, nesse lugar vimos muitas mulheres, semelhantes às Bacantes, as quais levavam na mão direita varas de Priapo. Não foi permitido ver mais: pois, quando prestaram atenção em nós, ergueram um grande grito, que começou a tremer a abóboda do templo; e a nos agarrar como cães: mas, mais rápidos, fugimos para a hospedaria.]

Caput XVI

Sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos implevimus cena, ostium satis audaci strepitu impulsum exsonuit.

Cum et ipsi ergo pallidi rogaremus, quis esset: 'Aperi, inquit, jam scies.' Dumque loquimur, sera sua sponte delapsa cecidit, remissaeque subito fores admiserunt intrantem.

Mulier autem erat operto capite, illa scilicet quae paulo ante cum rustico steterat; et: 'Me derisisse, inquit, vos putabatis? Ego sum ancilla Quartillae, cujus vos sacra ante cryptam turbastis. Ecce ipsa venit ad stabulum, petitque ut vobiscum liceat loqui: nolite perturbari; nec accusat errorem vestrum, nec punit: immo potius miratur, quis deus juvenes tam urbanos in suam regionem detulerit?'

Capítulo 16

Mas, primeiramente, quando fartávamos com o jantar preparado pelo serviço prestado por Gitão, a porta ressoou, impulsionada por um estrondo suficientemente audacioso.

Quando nós, já pálidos, perguntamos, quem era: “Abra”, respondeu, “já saberás.” Enquanto conversávamos, a fechadura, escapando espontaneamente, caiu, e subitamente, as portas abertas permitiram a entrada. No entanto, era a mulher com a cabeça coberta, ela que, evidentemente, um pouco antes, tinha estado em pé com o camponês, e disse: “Vocês pensaram zombar de mim? Eu sou a escrava de Quartilha, cujo sacrifício em frente à cripta vocês atrapalharam. Eis que ela mesma vem à estalagem e pede permissão para conversar com vocês: não queiras perturbar, ela não acusa nem pune o erro de vocês: pelo contrário, antes é admirado, que deus trouxe jovens tão polidos para a sua região?”

Caput XVII

Tacentibus adhuc nobis, et ad neutram partem assentationem flectentibus intravit ipsa, una comitata virgine, sedensque super torum meum, diu flevit. Ac ne tunc quidem nos ullum adjecimus verbum, sed attoniti expectavimus lacrimas ad ostentationem doloris paratas. Ut ergo tam ambitiosus detumuit imber, retexit superbum pallio caput, et manibus inter se usque ad articulorum strepitum constrictis: 'Quaenam est, inquit, haec audacia? aut ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis? Misereor me Dius Fidius, vestri: neque enim impune quisquam, quod non licuit, aspexit. Utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus, ut facilius possis deum quam hominem invenire. Ac ne me putetis ultionis causa huc venisse, aetate magis vestra commoveor, quam injuria mea. Imprudentes enim, ut adhuc puto,

admisistis inexpiabile scelus. Ipsa quidem illa nocte vexata, tam periculoso inhorruí frigore, ut tertianae etiam impetum timerem: et ideo medicinam somno petii, jussaue sum vos perquirere atque impetum morbi, monstrata subtilitate, lenire. Sed de remedio non tam valde laboro: major enim in praecordiis dolor saevit, qui me usque ad necessitatem mortis deducit, ne scilicet juvenili impulsu licentia, quod in sacello Priapi vidistis, vulgetis, deorumque consilia proferatis in populum. Protendo igitur ad genua vestra supinas manus, petoque et oro ne nocturnas religiones jocum risumque faciatis neve traducere velitis tot annorum secreta, quae mille vix homines noverunt.'

Capítulo 17

Nós ainda em silêncio, e sem fazer aprovação a nenhum lado, ela mesmo entrou, acompanhada de uma virgem e sentando sobre minha cama chorou por muito tempo. No momento, nós, certamente, não dirigimos nenhuma palavra, mas atônitos esperamos as lágrimas preparadas para a exibição da dor. Então, quando começou a diminuir a chuva de lágrimas tão ambiciosas, descobriu a cabeça arrogante do manto, e com as mãos entre ela apertadas, estralando a articulação, disse: “Mas que audácia é essa? Ou, onde vocês aprenderam trapaças que antecedem até as histórias? Eu juro por deus, tenho pena de vocês: pois, ninguém viu o que não era permitido sem impunidade. Certamente, nossa região é tão plena de divindades poderosas, que se pode encontrar mais facilmente um deus que um homem. E não penses que a causa da minha vinda aqui seja a vingança, sou comovida mais pela juventude de vocês do que pela injúria a mim. De fato, imprudentes, penso até agora, permitistes um crime inextinguível. Naquela mesma noite, atormentada, tremi de frio tão perigoso, que até tive medo de uma crise terçã. Por isso, pedi um remédio para o sono, fui ordenada a procurá-lo por toda a parte e abrandar a crise da doença com a simplicidade aconselhada. Mas, não preocupo-me tão excessivamente com o remédio, pois, uma dor maior maltrata os sentimentos, que me leva até à necessidade da morte, certamente, impulsionados pela liberdade da juventude, que divulgues o que vistes no santuário de Priapo e reveles ao povo as deliberações dos deuses. Portanto, estendo as mãos, de joelhos dobrados a vós, tanto peço quanto imploro, que não façam das práticas religiosas noturnas brincadeira e risada, ou não queiras expor ao riso os segredos de tantos anos, os quais somente mil homens conheceram.

Caput XVIII

Secundum hanc deprecationem lacrimas rursus effudit, gemitibusque largis concussa, tota facie ac pectore torum meum pressit. Ego eodem tempore et misericordia turbatus, et metu bonum animum habere eam jussi, et de utroque esse securam. Nam neque sacra quemquam vulgaturum, et, si quod praeterea aliud remedium ad tertianam deus illi monstrasset, adjuvaturos nos divinam providentiam, vel periculo nostro. Hilarior post hanc pollicitationem facta mulier, basiavit me spissius, et ex lacrimis in risum mota, descendentes ab aure capillos meos lenta manu duxit, et: ‘Facio, inquit, indutias vobiscum, et a constituta lite dimitto. Quod si non annuissetis de hac medicina, quam peto, jam parata erat in crastinum turba, quae et injuriam meam vindicaret, et dignitatem:

Contemni turpe est; legem donare, superbum;

Hoc amo, quod possum qua libet ire via.

Nam sane et sapiens contemptus jurgia nectit:

Et, qui non jugulat, victor abire solet.’

Complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est, ut timeremus. Idem ex altera parte et ancilla fecit, quae prior venerat; idem virguncula, quae una intraverat.

Capítulo 18

Depois dessa súplica, derramou lágrimas novamente, e com gemidos abundantes agitando toda face e o peito relaxou em minha cama. Eu perturbado, ao mesmo tempo pela misericórdia e pelo medo, pedi que ela tivesse bom ânimo e ficasse segura nos dois sentidos, além disso, se um deus tinha mostrado a ela algum remédio para a crise terçã, nós auxiliaríamos a divina providência, mesmo com nosso perigo. Mais feliz, depois dessa promessa, a mulher feita beijou-me devagar e mudando da lágrima para o riso, tirou meus cabelos caídos na orelha com a mão lenta e disse: “Dou trégua a vocês e afasto o processo estabelecido. Porque se vocês não tivessem feito um sinal sobre este remédio, que busco, já prepararia para amanhã um confusão, que vingasse a injúria a mim e a dignidade:

Ser desprezado é vergonhoso; dar ordem é magnífico;

Amo isto, porque posso ir pelo caminho que tenho vontade.

Até mesmo um sábio e são desprezado mete-se em brigas:

E quem não se abate, costuma ser vitorioso.”

Caput XIX

Omnia mimico risu exsonuerant, cum interim nos, quae tam repentina esset mutatio animorum facta, ignoraremos, ac modo nosmet ipsos, modo mulieres intueremur. [‘Tandem, inquit Quartilla,] ideo vetui hodie in hoc deversorio quemquam mortalium admitti, ut remedium tertianae, sine ulla interpellatione, a vobis acciperem.’ Ut haec dixit Quartilla, Ascyrtos quidem paulisper obstupuit; ego autem frigidior hieme Gallica factus, nullum potui verbum emittere. Sed ne quid tristius expectarem, comitatus faciebat. Tres enim erant mulierculae, si quid vellent conari, infirmissimae, scilicet contra nos, quibus si nihil aliud, virilis sexus esset. Et praecincti certe altius eramus. Immo ego sic jam paria composueram, ut, si depugnandum foret, ipse cum Quartilla consisterem, Ascyrtos cum ancilla, Giton cum virgine. [Dum haec mente volvebam, accessit Quartilla, ut tertianae mederer; sed delusa spe furibunda egreditur, et reversa paulo post, nos invadi ab ignotis, et in palatium superbissimum transferri iussit.] Tunc vero excidit omnis constantia attonitis, et mors non dubia miserorum oculos coepit obducere.

Capítulo 19

Tudo ressoou com o riso fingido, enquanto isso, visto que ignorávamos porque tinha sido feita tão repentina mudança de ânimos, olhávamos ora para nós mesmo, ora para as mulheres. [Por fim, Quartilha disse:] “Por esse motivo, hoje, proibi que fosse recebido qualquer mortal nesta hospedaria, para que eu recebesse de vós o remédio para crise terçã sem qualquer interrupção.” Assim que Quartilha disse isto, Ascilto, certamente, ficou imóvel por algum tempo; eu, por outro lado, feito mais gelado do que o inverno da Gália, não consegui emitir uma palavra. Mas, porque o companheiro não fazia que esperasse o pior. Pois, eram três mulheres, muito fracas, que certamente, se quisessem tentar algo contra nós, seríamos para nós nada mais que do sexo masculino. E certamente, estávamos profundamente cercados. Eu, ao contrário, já tinha reunido os pares, assim, caso fosse travado combate, eu mesmo me colocaria com Quartilha, Ascilto com a escrava, Gitão com a virgem. [Enquanto eu refletia isto em minha mente, Quartilha chegou, para que eu desse o remédio da crise terçã; mas, abusando da esperança, saiu furiosa, e voltando um pouco depois, avançou sobre nós com uns desconhecidos, e ordenou muito soberba a nos transferir para o palácio.] Então, atônitos, de fato, a firmeza escapou de nós, e a morte, não duvidosa, começou a escurecer os olhos dos miseráveis.

Caput XX

'Rogo, inquam, domina, si quid tristius paras, celerius confice: neque enim tam magnum facinus admisimus, ut debeamus torti perire.' Ancilla quae Psyche vocabatur, lodiculam in pavimento diligenter extendit; [et] sollicitavit inguina mea, mille jam mortibus frigida. Operuerat Ascyltos pallio caput, admonitus scilicet periculosum esse alienis intervenire secretis. [Interim] duas institas ancilla protulit de sinu: alteraque pedes nostros alligavit, altera manus. [Constrictus ita vinculis: 'Non, inquam, hac ratione frui poterit votis domina tua. – Fateor, inquit ancilla, sed alia medicamenta sunt mihi ad manum, et certiora', subitoque vas satyro plenum attulit, et jocosae fabuloseque multa jactitans ita effecit, ut fere totum liquorem exhausserim, et, quia nuper ejus blanditias spreverat Ascyltos, extrema satyrii portine ejus dorsum, illo non sentiente, sparsit.] Ascyltos, jam deficiente fabularum contextu: 'Quid? Ego, inquit, non sum dignus qui bibam?' Ancilla risu meo prodita, complosit manus; et: 'Apposui quidem, inquit, adolescens: solus tantum medicamentum ebibisti. - Itane est, inquit Quartilla, quidquid satyrii fuit, Encolpius ebibit?' Non indecenti risu latera commovit. Ac ne Giton quidem ultimo risum tenuit, utique postquam virguncula cervicem ejus invasit, et non repugnanti puero innumerabilia oscula dedit.

Capítulo 20

Eu disse: “Por favor, senhora, se por acaso preparas o pior, fala o mais rápido possível: de fato, nem cometemos um crime tão grande assim, que devêssemos morrer torturados.” A escrava que se chamava Psiquê, estendeu, cuidadosamente, um cobertor no chão; [e] excitou meus órgãos genitais, já frios de mil mortes. Ascilto tinha encoberto a cabeça com o manto, advertido, certamente, de que era perigoso intervir nos segredos dos outros. [Enquanto isso], a escrava exibiu duas faixas do bolso: e com uma amarrou nossos pés, com a outra, as mãos. [Amarrado ainda pelo laço, disse: “Não poderá usufruir desse modo dos desejos de sua senhora.” A escrava respondeu: “Confesso, mas para mim outros medicamentos em mão são mais precisos.” Subtamente, traz um frasco cheio de substância afrodisíaca, e proferindo muitas fábulas engraçadas faz engolir quase todo o líquido, e, porque Ascilto tinha despistado recentemente suas carícias, derrama o restante da porção da bebida afrodisíaca em suas costas, para lá não sentindo.] Ascilto já desapontado com a sucessão das histórias, disse: “O que? Eu não sou digno de beber?” A escrava, entregue pela minha risada, bateu as mãos e disse: “Eu certamente servi, jovem: você bebeu todo o remédio sozinho?” Quartilha disse: “É verdade? Foi toda aquela bebida afrodisíaca que Encólpio bebeu?” não inconveniente, agitou com uma

larga risada. Até Gitão, certamente, enfim, não prendeu o riso, até mesmo depois que a mocinha avançou em seu pescoço, e deu inúmeros beijos no garoto, não resistindo.

Caput XXI

Volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam, et hinc Psyche acu comatoria, cupienti mihi invocare Quiritum fidem, malas pungebat; illinc puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascylton opprimebat. Ultimo cinaedus supervenit, myrtea subornatus gausapa, cinguloque succinctus. Modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinavit, donec Quartilla balaenaceam tenens virgam, alteque succincta, jussit infelicibus dari missionem. Uterque nostrum religiosissimis juravit verbis, inter nos periturum esse tam horribile secretum. Intraverunt palaestritae quamplures, et nos legitimo perfusos oleo refecerunt. Utcumque igitur, lassitudine abjecta, cenatoria repetimos, et in proximam cellam ducti sumus, in qua tres lecti strati erant et reliquus lautitiarum apparatus splendidissime expositus. Jussi ergo discubuimus, et gustatione mirifica initiati vino etiam Falerno inundamur. Excepti etiam pluribus ferculis, cum laberemur in somnum: ‘Itane est? inquit Quartilla, etiam dormire vobis in mente est, cum sciatis Priapi Genio pervigilium deberi?’

Capítulo 21

Infelizes, queríamos gritar, mas não tinha ninguém para ajudar, e desejando invocar para mim a proteção dos cidadãos romanos, Pisiquê espetava as faces com prendedor de cabelo; enquanto isso, a menina oprimia Ascilto com o pincel, que ela mesma tinha mergulhado na bebida afrodisíaca. Por fim, chegou um devasso, enfeitado com um manto feito de murta, e levantada até a cintura. Ora nos bateu com suas nádegas desconjuntadas, ora nos sujou com seus beijos muito mal-cheirosos, até que Quartilha segurando uma vara feita de osso de baleia, e levantando alto, ordenou dar a missão aos infelizes. Cada um de nós jurou com palavras muito sagradas que o segredo tão horrível morreria entre nós. Vários atletas entraram, restaurando-nos e nos banhando com óleo legítimo. Então, conseqüentemente, abandonando o cansaço, retornamos ao traje de mesa e fomos conduzidos ao quarto mais próximo, no qual tinha três camas estendidas e os apetrechos de luxo deixados esplendidamente expostos. Ordenando-nos logo a nos deitarmos e iniciados com um maravilhoso prato de entrada, também inundamo-nos de vinho Falerno. Já tínhamos recebido vários pratos, quando caímos no sono: “É assim?”, disse Quartilha. “Vocês tem em mente dormir, enquanto sabem que deveriam fazer vigília em honra a Priapo?”

Caput XXII

Cum Ascyrtos gravatus tot malis in somnum laberetur, illa, quae injuria depulsa fuerat, ancilla totam faciem ejus fuligine longa perfricuit, et non sentientis labra humerosque sopitionibus pinxit. Jam ego etiam tot malis fatigatus, minimum veluti gustum hauseram somni; idem et tota intra forisque familia fecerat; atque alii circa pedes discumbentium sparsi jacebant, alii parietibus appliciti, quidam in ipso limine conjunctis manrcbant capitibus. Lucernae quoque, humore defectae, tenue et extremum lumen spargebant, cum duo Syri expilaturi lagenam, triclinium intraverunt; dumque inter argentum avidius rixantur, diductam fregerunt lagoenam. Cecidit etiam mensa cum argento, et ancillae, super torum marcentis, excussum forte altius poculum caput paene fregit. Ad quem ictum exclamavit illa pariterque et fures prodidit et partem ebriorum excitavit. Syri illi, qui venerant ad praedam, postquam se deprehensos intellexerunt, pariter secundum lectum conciderunt, ut putares hoc convenisse, et stertere tanquam olim dormientes coeperunt. Jam et tricliniarches experrectus lucernis occidentibus oleum infuderat, et pueri deterisis paulisper oculis redierant ad ministerium, cum intrans cymbalistris, et concrepans aera, omnes excitavit.

Capítulo 22

Quando Ascilto, sobrecarregado por tantos males caiu no sono, ela, que tinha sido afastada com injúria, a escrava esfregou todo o seus rosto com bastante fuligem, e le não percebendo, pintou com entorpecentes os lábios e os ombros. Já eu, também fatigado por tantos males, tinha experimentado um pouco do gosto do sono; e também toda criadagem, de dentro e de fora, tinha feito o mesmo; e outros espalhados jaziam em volta dos pés dos convidados, e outros apoiando-se nas paredes, alguns permaneciam na entrada com as cabeças conectdas nelas mesmas. Também a lâmpada de azeite, apagando-se por causa da umidade, espalhava uma luz externa e tênue, quando dois sírios, roubando a bilha, entraram na sala de jantar; enquanto a disputavam com avidez entre a prataria, quebraram a bilha em dois pedaços. A mesa também caiu com a prataria, e um copo, derrubado por acaso do alto, quebrou perto da cabeça da escrava, adormecida sobre a cama. Com a pancada, ela gritou e junto entregou os ladrões e acordou parte dos embriagados. Os sírios, que vieram sobre a presa, depois que se perceberam descobertos, caíram juntos em sentido de um cama, para pensarem aquilo ser conveniente, começaram a roncar como se estivessem dormindo há muito tempo. O mordomo já acordado tinha derramado azeite nas lâmpadas apagadas e os jovens,

limpando os olhos rapidamente, tinham voltado ao trabalho, quando entrando uma tocadora de címbalo, fazendo barulho nos pratos de bronze, acordou a todos.

Caput XXIII

Refectum igitur est convivium, et rursus Quartilla ad bibendum revocavit. Adjuvit hilaritatem comessantis cymbalistris. Intrat cinaedus, homo omnium insulsissimus, et plane illa domo dignus, qui ut infractis manibus congemuit, ejusmodi carmina effudit:

*Huc, huc convenite nunc, spatolocinaedi,
Pede tendite, cursum addite, convolate planta
Femore facili, clune agili et manu procaces,
Molles veteres, Deliaci manu recisi.*

Consumptis versibus suis, immundissimo me basio conspuit. Mox et super lectum venit atque omni vi detexit recusantem. Super inguina mea diu multumque frustra moluit. Profluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretae, ut putares detectum parietem nimbo laborare.

Capítulo 23

Então, o banquete foi refeito, e novamente Quartilha convidou à bebida. A tocadora de címbalo manteve a alegria divertindo a festa. Entra um efeminado, o mais estúpido de todos os homens, e inteiramente digno daquela casa, o qual gemeu batendo as mãos, e verteu versos desta espécie:

Aqui, reúna-se aqui, agora, devassos
Estenda o pé, aumente a corrida, voe junto da planta
Com a coxa fácil, atrevidos com nádegas e mãos ágeis,
Veteranos efeminados, castrados com a mão da ilha de Delos.

Acabando seus versos, me sujou de baba com um beijo imundíssimo. Depois, veio sobre o leito, e mesmo rejeitando, descobriu-se com toda força. Moeu sobre meus órgãos genitais, muito e longamente, em vão. Uma torrente de suor de acácia corriam escorridas pela face, e entre as rugas tinham tanta maquiagem que pensava ser uma parede descascada pelo esforço da chuva.

Caput XXIV

Non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam: ‘Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetam jusseras dari.’ Complausit illa tenerius manus, et: ‘O, inquit, hominem acutum, atque urbanitatis frontem! Quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?’ Deinde, ut contubernali meo melius succederet: ‘Per fidem, inquam, vestram, Ascyltos in hoc triclinio solus ferias agit? – Ita? inquit Quartilla, et Ascylto embasicoetas detur.’ Ab hac voce equum cinaedus mutavit, transituque ad comitem meum facto, clunibus eum basiisque distrivit. Stabat inter haec Giton, et risu dissolvebat ilia sua. Itaque, conspicata eum Quartilla, cujus esset puer diligentissima sciscitatione quaesivit. Cum ego fratrem meum esse dixissem: ‘Quare ergo, inquit, me non basiavit?’ vocatumque ad se in osculum applicuit. Mox manum etiam demisit in sinum, et pertrectato vasculo tam rudi: ‘Hoc, inquit, belle cras in promulside libidinis nostrae militabit: hodie enim post asellum diaria non sumo.’

Capítulo 24

Não segurei as lágrimas por muito tempo, mas tendo levado até o limite a tristeza, disse: “Por favor, senhora, certamente tinha prometido dar uma bebida.” Ela aplaudiu muito delicadamente com as mãos, e disse: “Oh, que homem perspicaz e face da educação romana! Por que perguntar? Não percebeu que o afeminado é a bebida especial?” Depois, para que acontecesse de ser com meu companheiro melhor, eu disse: “Pela fidelidade a vós, Ascilto é o único nesta sala que desfruta do descanso?” “É verdade”, disse Quartilha, “Que a bebida especial seja dada a Ascilto.” Depois disso, o afeminado mudou de cavalo, e feita a troca ao meu parceiro, esfregou com suas nádegas e beijos. Gitão estava entre estes acontecimentos e até se dissolvi com o riso. Assim, Quartilha o observando, procurou saber, com indagação bem cuidadosa, de quem era o garoto. Quando eu disse que era meu parceiro, ela disse: “Por que razão, então, não me beijou?” e chamando aproximou-se para um beijo. Depois, também deixou cair a mão dentro da roupa, e examinando minuciosamente tão pequeno pinto, disse: “Este, será muito bom soldado, amanhã, no aperitivo de nossos desejos: hoje, de fato, não aceito o diário, depois da comida especial.”

Caput XXV

Cum haec diceret, ad aurem eius Psyche ridens accessit, et cum dixisset nescio quid: ‘Ita, ita, inquit Quartilla, bene admonuisti. Cur non quia bellissima occasio est, devirginatur

Pannychis nostra?’ Continuoque producta est puella, satis bela, et quae non plus quam septem annos habere videbatur, et ea ipsa quae primum cum Quartilla in cellam venerat nostram. Plaudentibus ergo universis, et postulantibus nuptias, obstupui ego, et, nec Gitona, verecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae, affirmavi; nec puellam ejus aetatis esse ut muliebris patientiae legem possit accipere. ‘Ita? inquit Quartilla, minor est ista, quam ego fui, cum primum virum passa sum? junonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim virginem fuisse. Nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde prodeuntibus annis, majoribus me pueris applicui, donec ad hanc aetatem perveni. Hinc etiam puto proverbium natum illud, ut dicatur:

Quae tulerit vitulum, illa potest et tolere taurum.’

Igitur ne majorem injuriam in secreto frater acciperet, consurrexi ad officium nuptiale.

Capítulo 25

Quando tinha dito isto, Psiquê, rindo, aproximou-se de seus ouvidos e tendo cochichado algo desconhecido, Quartilha, disse: “Isso mesmo, lembrou bem. Por que não aproveitamos essa belíssima ocasião e nossa Paniques não perde a virgindade?” E em seguida foi apresentada uma menina muito bonita, e que parecia ter não mais que sete anos, aquela mesma que tinha vindo com Quartilha ao nosso quarto. Então, todos aplaudindo e exigindo as núpcias, eu fiquei estupefato, e afirmei que nem Gitão, um garoto muito respeitado, seria capaz dessa petulância; nem a menina estava na idade de aceitar a submissão na condição de mulher. Quartilha, disse: “Será que é menor do que eu era quando me entreguei pela primeira vez a um homem? Que eu tenha a ira de Juno, se tiver lembrança de ter sido virgem algum dia. Até mesmo na infância fui exposta ao acasalamento, e frequentemente, com o avanço dos anos, aproximei dos garotos maiores, até que cheguei a esta idade. Também acho que nasceu daí aquele provérbio, que diz:

Quem carregou bezerro, é capaz de carregar touro”

Consequentemente, sem ter aceito meu parceiro maior injúria em segredo, pus-me de pé próximo ao trabalho nupcial.

Caput XXVI

Jam Psyche puellae caput involverat flammeo; jam embasicoetas praefererat facem; jam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant, thalamumque ingesta exornaverant

veste. Tum Quartilla, jocantium quoque libidine accensa, et ipsa surrexit, correptumque Gitona in cubiculum traxit. Sine dubio non repugnauerat puer, ac ne puella quidem tristis expaverat nuptiarum nomen. Itaque, cum inclusi jacerent, consedimus ante limen thalami, et in primis Quartilla, per rimam improbe diductam applicaverat oculum curiosum, lusumque puerilem libidiosa specularatur diligentia. Me quoque ad idem spectaculum lenta manu traxi; et quia considerantium haeserant vultus, quidquid a spectaculo vacabat, commovebat obiter labra, et me tanquam furtivis subinde osculis verberabat. [Libidine Quartillae ita fatigatus eram, ut recedendi vias meditarer. Ascylo mentem declaravi, quae multum placuit: cupiebat se ex Psyche vexationibus expedire; idque nobis non difficili, ni Giton cubiculo fuisset inclusus: volebamus enim abducere, et meretricum petulantiae subtrahere. Hoc ipsum anxie meditabamur, cum Pannychis lecto cecidit, Gitonaque suo traxit pondere, illaesum tamen; puella autem capite leviter laesa tanto exclamavit, ut concitata terrore, praecipiti gressu accurrens, Quartilla nobis effugiendi locum dederit: nec mora; céleres in hospitium pervolamus nostrum, et continuo] abjecti in lectis sine metu reliquam exegimus noctem. [Postero die egredientes duos ex nostris reptoribus offendimus, quos ut conspexit Ascylos, alterum animose agressus est, quo victo, et graviter vulnerato, mihi alterum urgenti praesto fuit. Ille vero tam strenue se gerebat, ut nos ambos, sed leviter, vulneraverit, illaesusque effugerit.]

Venerat jam tertius dies, id est, expectatio liberae cenae, sed tot vulneribus confossis fuga magis placebat, quam quies. Itaque [in diversorium citissime abimus, et, haud alte vulnerati, in lecto plagas óleo et vino medemur. Raptor tamen debellatus humi jacebat, et ne agnosceremur timebamus.] Itaque cum maesti deliberarem quonam genere praesentem evitarem procellam, unus servus Agamemnonis interpellavit trepidantes; et: 'Quid? Vos, inquit, nescitis hodie apud quem fiat? Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio, et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat, quantum de vita perdiderit.' Amicimur ergo diligenter, obliti omnium malorum, et Gitona, libentissime servile officium tuentem jubemus in balneo sequi.

Capítulo 26

Psiquê já envolveu a cabeça da menina com o véu nupcial, o efeminado já carregava o facho nupcial, as mulheres embriagadas fizeram uma longa fileira, e enfeitam o leito introduzindo a vesta. Então, Quartilha, acesa pela excitação dos brincantes, levantou-se ela mesma e agarrando bruscamente a Gitão, arrastou-o para o quarto. Sem dúvida, o garoto não

tinha se oposto, e a menina, sem tristeza, não tinha se assustado com a palavra núpcias. Assim, quando fechados, deitaram-se, sentamos diante da porta do quarto, e primeiramente estava Quartilha, que tinha aproximado o olho curioso pela fissura inapropriadamente dividida, e com caprichosa atenção observar o divertimento das crianças. Me puxou também, com a mão lasciva, para o espetáculo, e porque nossas faces de observadores estavam pregadas desviava-se do espetáculo, excitada pela passagem dos lábios, assim como me batia, constantemente, com beijos furtivos. [Estava tão fatigado com a excitação de Quartilha, que me considerava fugindo pelas ruas. Eu declarei o pensamento a Ascilto, que muito se alegrou: queria se livrar das investidas de Psiquê; o que não seria difícil para nós, se Gitão não estivesse preso no quarto: queríamos então fugir, e tirá-lo daquela prostituta petulante. Considerávamos isto, cuidadosamente, quando Paniques caiu do leito e puxou Gitão com seu peso, ainda inviolado; mas a menina batendo ligeiramente a cabeça, gritou muito, Quartilha apavorada com o alarde, precipitando apressou o passo o que nos ajuda a fugir do lugar: sem demora, corremos para o nosso albergue] abandonados no leito passamos o resto da noite sem medo. [No outro dia, saindo, encontramos com dois dos nossos raptos, Ascilto observou quando agrediu formente um deles, sobrevivendo, gravemente ferido, o outro estava a disposição para mim, foi ameaçado, ele realmente se manteve tão ativo, que feriu a nós dois e fugiu ileso.]

Já tinha vindo terceiro dia, isto é, a expectativa do jantar livre, mas como tínhamos recebido tantas feridas, a fuga parecia melhor do que o repouso. [Fomos para o quarto rapidamente e curamos as feridas não tão grandes com óleo e vinho. O raptor ainda jazia machucado no chão e temíamos que nos reconhecessem.] Assim, quando, tristes, considerávamos resolver de que modo evitaríamos a tempestade próxima, um escravo de Agamemnon interrompeu os mesmos e disse: “O que? Vocês não sabem na casa de quem será feito hoje? Trimalquião, um homem riquíssimo, que tem um relógio na sala de jantar e um tocador de corneta, para que saiba constantemente, quanto tempo perdeu de vida.” Então, vestimos as roupas rapidamente, esquecendo todos os males, e Gitão, que seguia com muito prazer a função de servo, nos encaminhou, protegendo, ao banho.

