

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**SATYRICON E TRADUÇÃO POÉTICA: TRADUÇÕES BRASILEIRAS
PERANTE SUTILEZAS CRUCIAIS DA POESIA DE PETRÔNIO**

LUIZ HENRIQUE MILANI QUERIQUELLI

Florianópolis

2009

LUIZ HENRIQUE MILANI QUERIQUELLI

**SATYRICON E TRADUÇÃO POÉTICA: TRADUÇÕES BRASILEIRAS
PERANTE SUTILEZAS CRUCIAIS DA POESIA DE PETRÔNIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de “Mestre em Estudos da Tradução”

Linha de pesquisa: Teoria, crítica e história da tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

Florianópolis

2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que até hoje, de algum modo, fizeram da minha vida parte da sua, contribuindo para a realização deste trabalho e para minha própria realização.

Agradeço especialmente aos meus pais, que sempre se doaram de forma incondicional a mim, e ao meu irmão, que comigo cresceu e sempre me fez crescer.

À minha avó, Neusa, aos meus tios, Sandra e Fernando, e aos meus primos, Guilherme e Isabela, que completam a parte essencial da minha família.

Ao Mauri, meu orientador neste trabalho, mestre e amigo, que me guia os passos e me brinda com sua amizade desde que ingressei na vida acadêmica.

À Cíntia, que me compreende a ponto de me amar, e que com ternura me apoiou durante todo o tempo em que escrevi este trabalho.

E a Deus, que me incita a buscá-Lo sempre que estou longe de mim.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	IV
LISTA DE QUADROS	V
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
1. A questão petroniana	
1.1. O tempo e o lugar	
1.2. O autor	
1.3. O texto	
2. A Roma de Petrônio	
2.1 A dinastia Júlio-Cláudia	
2.2. As letras no tempo de Nero	
3. <i>Satyricon</i> , sofisticada miscelânea	
3.1. Confluência de gêneros literários	
3.2. Mimo.....	
3.3. Sátira menipéia	
3.4. Ficção prosimétrica grega	
3.5. Uma questão em aberto	
CAPÍTULO II	
1. Sutilezas do Petrônio poeta	
1.1. Reinventando o passado épico	
1.1.1. Encolpius indignado	
1.1.2. Virgílio “transcrito”	
1.2. Outros poemas curtos	
1.2.1. Viver e comer	
1.2.2. A metáfora da queda	
1.2.3. Publilius Syrus	
1.2.4. Poeta sum	
1.2.5. Geografia da luxúria	

1.2.6. Elegia sobre a calvície repentina	
1.2.7. Sexo como morte	
1.2.8. Dignus amore locus	
1.2.9. Encolpius “epicurista”	
1.2.10. Dinheiro e Fortuna	
1.2.11. Tempestade no poema	
1.3. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrónio	
1.3.1. A abertura	
1.3.2. Escondidos no cavalo	
1.3.3. Oh pátria!	
1.3.4. Laocoonte	
1.3.5. Ecce alia monstra	
1.3.6. Tróia embriagada, Tróia enganada	

CAPÍTULO III

1. Teorias da tradução	
1.1. Georges Mounin e a tradução de línguas antigas	
1.2. Antoine Berman e a tradução da letra	
1.3. Paulo H. Bitto e a tradução de poesia	
2. As edições brasileiras e seus tradutores	
2.1. Miguel Ruas (1970)	
2.2. Paulo Leminski (1985)	
2.3. Alex Marins (2003)	
2.4. Sandra Braga Bianchet (2004)	
2.5. Cláudio Aquati (2008)	

CAPÍTULO IV

1. Reinventando o passado épico (traduções)	
1.1. Encolpius indignado	
1.2. Virgílio “transcrito”	
2. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrónio (traduções)	
2.1. A abertura	
2.2. Escondidos no cavalo	
2.3. Oh pátria!	
2.4. Laocoonte	

2.5. Ecce alia monstra	
2.6. Tróia embriagada, Tróia enganada	

CAPÍTULO V

1. Outros poemas curtos (traduções)	
1.1. Viver e comer	
1.2. A metáfora da queda	
1.3. Publilius Syrus	
1.4. Poeta sum	
1.5. Geografia da luxúria	
1.6. Elegia sobre a calvície repentina	
1.7. Sexo como morte	
1.8. Dignus amore locus	
1.9. Encolpius “epicurista”	
1.10. Dinheiro e Fortuna	
1.11. Tempestade no poema	

CONCLUSÃO

1. Avaliação geral de cada tradutor	
1.1. Miguel Ruas	
1.2. Paulo Leminski	
1.3. Alex Marins	
1.4. Sandra Braga Bianchet	
1.5. Cláudio Aquati	
2. A tradução e a letra de Petrónio: a experiência brasileira	
2.1. Retomando a tese	
2.2. Como a letra de Petrónio pode sobreviver	

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

LISTA DE TABELAS

- 1 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Miguel Ruas
- 2 Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Miguel Ruas
- 3 Avaliação geral dos poemas traduzidos – Paulo Leminski
- 4 Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Paulo Leminski
- 5 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Alex Marins
- 6 Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Alex Marins
- 7 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Sandra Braga Bianchet
- 8 Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Sandra Braga Bianchet
- 9 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Claudio Aquati
- 10 Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) – Claudio Aquati

LISTA DE QUADROS

- 1 Correspondências métricas e rítmicas
- 2 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Miguel Ruas
- 3 Avaliação geral dos poemas traduzidos – Paulo Leminski
- 4 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Alex Marins
- 5 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Sandra Braga Bianchet
- 6 Avaliação geral dos poemas traduzidos - Claudio Aquati

RESUMO

Habilidosas apropriações de gêneros populares da Antigüidade agregadas a uma exploração contestadora do cânone greco-romano da época em que *Satyricon* foi escrito reforçam a tese de que a obra de Petrônio seja antes um ambicioso projeto literário do que uma reação moralizante à idade de Nero. Segundo alguns estudos recentes de teóricos como Connors, Conte e Panayotakis, a combinação de prosa e verso em *Satyricon* é inusitada e sofisticada. A exploração de vários níveis de manipulação da linguagem e a complexa rede de trocadilhos evidenciadas por tais autores, ao invés de serem somente detalhes que enriquecem o texto, constituem em alguns casos o principal trabalho literário existente nele e implicam um cuidado redobrado ao tradutor. Por inspiração de tais estudos e das teorias da tradução de Mounin, Berman e Britto, neste trabalho, traduções de quatorze poemas do *Satyricon*, feitas por cinco tradutores no Brasil, são analisadas e submetidas a crítica.

Palavras-chave: *Satyricon*, Petrônio, Tradução poética.

ABSTRACT

***Satyricon* and poetic translation: brazilian translations before crucial subtleties of the Petronius poetry**

Smart appropriations of Antiquity's popular genres aggregated to a contesting exploration of the Greek-Roman canon from the time when *Satyricon* was written strengthen the thesis that the Petronius' workmanship is before an ambitious literary project than a moralizing reaction to the age of Nero. According to some recent studies of theorists like Connors, Conte and Panayotakis, the combination of prose and verse in *Satyricon* is unusual and sophisticated. The exploration of some levels of language-manipulation and the complex punning web evidenced for such authors, instead of being only details that enrich the text, constitute in some cases the main existing literary work in it and imply a redoubled care to the translator. For inspiration of such studies and based on the translation theories of Mounin, Berman and Britto, in this work, translations of fourteen poems of *Satyricon*, made by five translators in Brazil, are analyzed and submitted to critique.

Keywords: *Satyricon*, Petronius, Poetic translation.

INTRODUÇÃO

O *Satyricon* de Petrônio certamente não é apenas um retrato bem humorado do submundo romano, no primeiro século da era cristã, como muitos indiscriminadamente tendem a descrevê-lo. Estudos realizados em diferentes épocas, mas sobretudo recentemente, vêm chamando a atenção para importantes aspectos da obra que nos permitem vislumbrar sua grandeza propriamente literária. Habilidade de apropriações de gêneros populares da Antigüidade agregadas a uma exploração contestadora do cânone greco-romano da época em que foi escrito reforçam a opinião de que o *Satyricon* seja antes um ambicioso projeto literário, “um livro sofisticado e escabroso”, do que uma “reação moralizante à idade de Nero” (PANAYOTAKIS, 1995: 196).

Petrônio combina prosa e verso em sua obra. A tese mais aceita é a de que, ao fazer isso, participa de uma tradição de sátira já existente em seu tempo, da qual Mênipo de Gádara teria sido o pioneiro (BAKHTIN, 1981; FRYE, 1957). Alguns compartilham a opinião de que o *Satyricon* em particular, ao lado das sátiras de Varro e Sêneca, representa “uma transformação da sátira menipéia em uma paródia da sátira romana” (RELIHAN, 1993: 88). Estudos recentes ainda vinculam a obra de Petrônio a uma tradição literária grega que misturava prosa e verso, denominada ficção prosimétrica, cuja principal representante é uma obra que sobreviveu apenas em fragmentos, chamada *Iolaus* (STEPHENS & WINKLER, 1995). Quais sejam as influências de Petrônio, em um ponto há concordância: a combinação de prosa e verso em *Satyricon* é extremamente inusitada e altamente sofisticada (CONNORS, 1998).

Ainda que os poemas que permeiam a prosa do *Satyricon* possam parecer simples e por vezes até medíocres, um estudo apurado dos procedimentos poéticos usados por Petrônio pode revelar que eles estão repletos de sutilezas. Tais sutilezas, ao invés de serem somente detalhes que enriquecem o texto, constituem em alguns casos o principal trabalho literário existente nele. Tais sutilezas exigem um cuidado redobrado do tradutor, que deve, pois, estar atento aos vários níveis de manipulação da linguagem e à complexa rede de trocadilhos tecida por Petrônio. Em outras palavras, *as sutilezas dos poemas do Satyricon representam a maior qualidade desses poemas e também consistem na maior dificuldade para a tradução.*

Mas por que a poesia em *Satyricon* é tão importante e, mais ainda, por que é especialmente importante na análise e crítica de suas traduções? A obra de Petrônio faz parte de um distinto grupo de obras cuja presença de poemas em meio à prosa, segundo

uma série de importantes estudiosos, é diferenciada pela relação dialógica que existe entre uma e outra forma literária. Bakhtin e Frye, duas referências na discussão de formas literárias mistas, mas sobretudo Peter Dronke, autor de *Verse with Prose from Petronius to Dante*, chamam atenção para o desvio que Petronio e alguns outros autores realizam no curso de uma longa tradição literária, ao dar novas funções e potência ao uso combinado de verso e prosa.

De acordo com Dronke (1994), a alternância de verso e prosa pode ser um aspecto intrínseco à organização da obra, ou um aspecto incidental. Nas sátiras de Mênipo de Gádara, assim como na literatura de seus predecessores e da maior parte de seus consecutivos, o surgimento da poesia no meio da narrativa era incidental. Por exemplo, nos escritos de Luciano de Samósata, o mais prolífico praticante da sátira menipéia do mundo antigo, há pouco ou nenhum verso, e onde há tende a ser citado, ou adaptado, para se obterem finais cômicos; apenas ocasionalmente é livremente inventado. Em meio à imensa gama de obras que usam tanto verso como prosa na Europa antiga e medieval, o *Satyricon* é uma das poucas “em que o verso é substância ao invés de acidente, em que verso e prosa tornaram-se consubstanciais” (DRONKE, 1994: 2).

Como Bakhtin coloca, *Satyricon*, tal qual os diálogos platônicos, “mostra a verdade não como algo dado ou imposto, mas como algo que emerge dialogicamente, entre pessoas que procuram por ela juntas” (BAKHTIN, 1981: 98). No plano lingüístico e estilístico, essa relação dialógica entre as representações de Petronio se faz ainda mais presente. Em termos de dicção e estilo, os elementos menipeus explorados por Petronio corroboram uma intencional falta de unidade e decoro; tomando emprestada a expressão de Dronke, tendem a uma *discors concordia*. “As diferenças entre aquilo que os personagens parecem e aquilo que eles são, entre seus discursos e suas ações, sua retórica e sua natureza, são cruciais para quase todas as porções sobreviventes da obra” (DRONKE, 1994: 9). Portanto, repletos de sutilezas, os poemas – que em geral são discursos proferidos pelos personagens – contradizem, por vezes, as ações e a descrição de seus oradores, ora causando efeitos cômicos, por exemplo, ora dando ao leitor a possibilidade de conjecturar os contra-sensos de uma Roma pervertida culturalmente.

Tanto prosa quanto verso são cuidadosamente concebidos por Petronio, contudo a grandeza de seu trabalho poético é discreta e sutil, e até agora não foi seriamente considerada em nenhum estudo crítico das traduções publicadas no Brasil. Parece-nos, portanto, que verificar o quanto e de que maneira as traduções brasileiras de *Satyricon*

contemplaram as sutilezas e demais propriedades particulares de seus poemas é algo relevante, tendo em vista o valor deles mediante a totalidade da obra.

Neste trabalho serão analisadas e criticadas cinco diferentes traduções de treze poemas curtos e um poema longo; os poemas fazem parte do *Satyricon*, e cada tradutor teve uma tradução completa da obra oficialmente publicada no Brasil. Entre os objetivos subjacentes ao intento maior desse trabalho, estão:

- aprofundar a discussão de questões sobre as especificidades da poesia de Petrônio, levantadas nesta introdução, bem como sobre as polêmicas filológicas a respeito de sua identidade, a datação da obra e a erradica história dos manuscritos de *Satyricon*;
- apresentar uma breve explanação sobre o contexto histórico cultural de Petrônio e especialmente sobre o cenário literário a que ele pertenceu;
- delimitar uma concepção de tradução literária adequada ao problema;
- tecer considerações sobre os projetos e concepções de tradução – implícitos ou explícitos – de cada um dos tradutores cujos textos serão apreciados;
- estudar cada poema elegido para a pesquisa a fim de evidenciar e detalhar suas principais qualidades e, a partir desse estudo, analisar suas traduções, com base na metodologia a ser explicitada.

Para analisar os poemas tomarei como base e inspiração trabalhos de Catherine Connors, George Mounin, Antoine Berman e Paulo Henriques Britto. Ainda que venhamos a recorrer a trabalhos de diversos outros autores, especialistas em *Satyricon* ou em temas diretamente relacionados, Connors será a principal referência, o ponto de partida para o estudo dos poemas latinos. A autora considera três diferentes aspectos (ou posturas) de Petrônio como poeta: sua paródia épica através da novela, seu uso de formas poéticas curtas e menos elevadas, e seus dois longos poemas sobre a queda de Tróia e a Guerra Civil, que representam subprojetos muito particulares, embora sintonizados com o restante da obra. Tendo em conta tais aspectos, e mantendo um diálogo amplo com a tradição crítica do *Satyricon*, Connors analisa com minúcia cada verso interpolado na prosa. Os procedimentos de Petrônio evidenciados em seus trabalhos nos servirão de guia para eleger os elementos para os quais dirigiremos o olhar na crítica das traduções.

Considerando que estamos por lidar com um texto escrito em uma língua cuja sociedade já inexistiu, o latim, optamos por assumir e desenvolver as idéias de Mounin a respeito dos problemas teóricos concernentes à tradução de textos escritos em línguas antigas, tendo em vista a especificidade de nosso problema. A principal referência tanto teórica como metodológica será, no entanto, Berman. Sua concepção de texto literário, em nosso entendimento, coincide plenamente com a poética de Petronio, e seu conjunto de categorias destinadas à análise de tradução literária, a “sistemática da destruição”, nos parece igualmente conveniente para fazer um estudo crítico das traduções dos poemas do *Satyricon*.

Também nos serão úteis algumas proposições de Britto, principalmente quando se fizerem necessárias análises formais dos poemas. Aplicaremos alguns procedimentos estabelecidos em seu método para análise e crítica de traduções poéticas – método baseado nos conceitos de perda e correspondência. Grosso modo, Britto propõe relacionar todas as propriedades formais e semânticas do poema original a fim de buscar “correspondências” no texto traduzido.

Os capítulos que compõem este trabalho visam a cumprir os objetivos anunciados, no entanto não estão dispostos conforme a ordem que se poderia depreender de nossos procedimentos metodológicos. A ordem dos capítulos pretende antes levar o leitor deste trabalho ao encontro do texto e do contexto de Petronio, para depois debruçar-se sobre o problema da tradução propriamente. Embora a iniciativa de se estudar a fundo todas as questões (históricas, culturais, lingüísticas, literárias etc.) subjacentes à obra e seu autor decorra de nossas escolhas teóricas, entendemos que o leitor pode melhor compreender a problemática de nosso trabalho se primeiro entender as razões que nos despertaram um interesse extraordinário pela obra. Por isso, o primeiro capítulo traz um apanhado de informações sobre a questão petroniana (identidade do autor, datação da obra e estabelecimento do texto), sobre a época de Petronio e seu cenário literário, e sobre os principais gêneros literários manipulados no *Satyricon*. No segundo capítulo, examinamos a fundo cada um dos poemas escolhidos para o trabalho, buscando evidenciar os problemas de tradução existentes neles – especialmente os mais sutis. Em seguida, no terceiro capítulo, apresentamos e desenvolvemos as idéias dos teóricos que escolhemos para fundamentar nossa análise crítica das traduções; ou seja, primeiro apresentamos o texto e depois apresentamos a teoria da tradução que julgamos mais apropriada para esse texto. Ainda no terceiro capítulo, damos informações gerais sobre cada um dos cinco tradutores e as edições de suas traduções, e também comentamos,

dentro do possível, o projeto e a concepção de tradução de cada um. Por fim, partimos para as análises das traduções, que se dividem, de acordo afinidades temáticas, entre o quarto e o quinto capítulo.

CAPÍTULO I

1. A “questão petroniana”

1.1. O tempo e o lugar

1.2. O autor

1.3. O texto

2. A Roma de Petrônio

2.1. A dinastia Júlio-Cláudia

2.2. As letras no tempo de Nero

3. *Satyricon*, sofisticada miscelânea

3.1. Confluência de gêneros literários

3.2. Mimo

3.3. Sátira menipéia

3.4. Ficção prosimétrica grega

3.5. Uma questão em aberto

1. A “questão petroniana”

Toda sorte de conjecturas sobre a identidade do autor de *Satyricon*, o tempo em que foi escrito, o lugar onde a história é ambientada, a extensão da obra original, a montagem dos fragmentos restantes e sua relação com outras obras literárias da Antiguidade, constitui aquilo que os estudiosos convencionaram chamar de “questão petroniana”¹. Tais pontos, que vêm sendo disputados há séculos pela crítica especializada, já renderam vasta bibliografia, parte da qual inspirou este trabalho. Antes, pois, de tratar com mais profundidade os pontos específicos contidos nos capítulos que se seguem a este, é importante expor alguns aspectos gerais que compõem a temática.

1.1. O tempo e o lugar

Por muito tempo, o lugar onde se passa a narrativa realista de *Satyricon* e o ano estimado em que ela teria acontecido foram pontos tratados superficialmente dentro da questão petroniana. Apenas recentemente alguns estudiosos investiram seus esforços para alçá-los a um patamar importante. Entre eles, destaca-se K. F. C. Rose (1962), que reclama por uma atenção especial para tais pontos, argumentando que eles têm uma relevância considerável para uma questão mais ampla: a técnica realista de Petrônio.

Para Rose (1962a), Petrônio não fornece detalhes realísticos em abundância; ele varia em quantidade e frequência conforme a matéria que trata. Por exemplo, na *Cena Trimalchionis* (Jantar de Trimalchio), o maior e mais completo episódio entre os fragmentos restantes da obra, ele obviamente se empenha por fornecer uma pintura viva da cidade e de seus habitantes. Já no episódio que se passa em Crotona a preocupação maior é com a narração das aventuras em si, que se referem muito mais à captura dos heróis e às intrigas amorosas, e a descrição espacial é deixada em segundo plano. Portanto, em geral, Petrônio emprega graus variados de realismo, dependendo da matéria em questão; e como alerta Rose (1962a), devemos nos precaver especialmente do exagero nos momentos em que Petrônio está satirizando, assim como quando está descrevendo.

Para ilustrar isso, podemos, por exemplo, comparar a conversa realista e a descrição dos convivas de Trimalchio com a exagerada vulgaridade do próprio

¹ A expressão foi cunhada por Enzo V. Marmorale, que em 1948 publicou seu controverso *La questione petroniana*.

Trimalchio – e não é difícil encontrar outros exemplos semelhantes a este ao longo da obra. Este aspecto da técnica realista de Petrônio, ou talvez de sua poética, está no cerne do problema que motiva esta dissertação, pois as sutilezas com que Petrônio tempera os poemas presentes em meio à narrativa são quase sempre cruciais para dar o tom à fala dos personagens que os proferem.

A “atmosfera” é em muitos casos um importante aspecto da comédia ou sátira de Petrônio, pois que o lugar e o tempo em que acontecem certos episódios são dados relevantes. Todavia não é só para a composição da atmosfera de um episódio sujeito à sátira que os detalhes espaço-temporais se fazem importantes. Como ainda veremos com minúcia, Petrônio parodia, por exemplo, poemas de Lucano e Pérsio, dois poetas que lhe são contemporâneos e de algum modo rivais (PARATORE, 1987), e para isso dados temporais são especialmente relevantes, pois determinam o efeito de uma paródia.

Além disso, a obra que temos, como se sabe, está toda em fragmentos. Por vezes, há ao longo da narrativa menções a cidades por onde os personagens principais teriam passado ou a locais específicos destas cidades. Nesses casos, se não houver uma preocupação com certa reconstituição estimada do itinerário desses personagens, corre-se o risco de perder detalhes importantes e mal-entender outros.

A *Cena Trimalchionis* é o episódio que oferece mais informações espaciais. Passa-se com certeza em uma cidade litorânea², que, pelas menções a Cápua, Cumas e Baías, pertence à região da Campânia. Mommsen (1978) defende que a *Cena* se passa em Cumas, mas esta idéia é muito pouco aceita. Nápoles é o local apontado pela tradição, desde a idade média. Já Puteoli (também conhecida por Puzzuoli) foi sugerida pela primeira vez por Ignarra, no séc. XVIII, mas só veio a ser de fato defendida por Ianelli, no século seguinte. Hoje em dia, esta última é admitida como o local da *Cena* com grande adesão dos estudiosos (MOMIGLIANO, 1944; ROSE, 1962a).

O único ponto a favor de Nápoles é que Encolpius³ descreve a cidade como uma *Graeca urbs*: Nápoles é originariamente uma cidade grega. Qual tenha sido a intenção de Petrônio, aos estudiosos parece claro que se trata de uma cidade tipicamente romana, tanto pelas instituições que se apresentam durante a *Cena* quanto pela caracterização dos personagens, considerando que há elementos e pessoas estrangeiras nela. Ademais,

² Cf. Cap. 81.1 e Cap. 90.2 do *Satyricon*.

³ Cf. 81.3 do *Satyricon*.

acredita-se também que Encolpius quisesse dizer o mesmo que Juvenal, quando este escreveu sobre Roma:

non possum ferre, Quirites,
Graecam urbem.⁴

não posso agüentar, oh Romanos
uma cidade grega

O principal argumento de Mommsen a favor de Cumas é que no capítulo 64, versículo 5, o magistrado chefe é referido como um *praetor*, o que eliminaria as outras hipóteses, pois apenas Cumas, entre as três cidades, era uma pretoria. Porém na *Cena* os magistrados são referidos como *aediles*,⁵ e o termo *praetor* é por vezes encontrado num sentido não-técnico (ROSE, 1962b).⁶ De outro modo, não há nada mais que indique Cumas ao invés de Puteoli.

A objeção tradicional a Puteoli, e a princípio a única, é a passagem da *Graeca urbs*, comentada acima. Ademais, todos os detalhes da *Cena* levam a crer que ela se passa em Puteoli. Não há sentido em listar todos os detalhes, uma vez que coisas como *forum*, *popinae*, *insulae* e uma senhora vendendo hortaliças remetem quase que a qualquer cidade italiana. Todavia a cidade da Campânia em questão não é pequena, considerando que Encolpius se perdeu nela duas vezes⁷, considerando que há um porto onde grandes navios como o de Lichas podem atracar⁸, e considerando ainda que Trimalchio⁹ viveu nessa cidade durante a sua carreira de comerciante e construiu grandes embarcações ali. O loquaz Hermeros¹⁰ nos conta que há prosperidade na cidade e os lamentos de Ganymede são claramente aqueles de um típico personagem urbano; é relevante observar a maneira como Echion o repreende¹¹.

Como já foi comentado, a cidade é administrada por *aediles*, e além disso, tal como é tratada pelos habitantes locais, ela tem o status de uma *colonia*¹² – o que elimina a hipótese de Nápoles. A cidade ainda tem uma arena, onde gládios teriam sido

⁴ 3.60-61 das *Sátiras* de Juvenal.

⁵ Cf. Caps. 44.3 e 53.9 do *Satyricon*.

⁶ O *praetor* era o magistrado que, na Roma antiga, distribuía a justiça, enquanto o *aedil* era magistrado que se incumbia da inspeção e conservação dos edifícios públicos. O *praetor* é correspondente ao juiz moderno e só existia em cidades importantes do império, onde era necessário afirmar o poder romano e manter a ordem. Já os *aediles* desempenhavam funções administrativas e se encontravam também em cidades menores do império

⁷ Cf. Caps. 6.3 e 79.2 do *Satyricon*.

⁸ Cf. Caps 99.5 e 101.9 do *Satyricon*.

⁹ Cf. Cap. 76.5 do *Satyricon*.

¹⁰ Cf. Cap. 38 do *Satyricon*.

¹¹ Cf. Caps. 44.1-3, 16 e 45.4 do *Satyricon*.

¹² Cf. Caps 44.12, 57.9 e 76.10 do *Satyricon*.

promovidos por candidatos a cargos públicos¹³. A prova é, de todo modo, relativamente simples: a cidade é muito movimentada para ser Cumas, e Nápoles não era uma *colonia* até a época antonina.

Há uma série de outros pontos dentro da questão. Uns suscitam mais controvérsias ainda; outros reforçam a hipótese de Puteoli. Por exemplo, a existência de uma pinacoteca no pórtico de um templo, repleta de obras de arte de valor inestimável, é de algum modo surpreendente. No entanto a passagem¹⁴ é bastante estilizada: Petrônio faz com que Encolpius confunda as cópias com os originais. As apostas de Trimalchio nas corridas de carruagem¹⁵ provavelmente dizem respeito às corridas em Roma. A *basilica* à qual Hermeros se refere¹⁶, que teria sido construída cerca de 40 anos antes, é possível que seja a *Basilica Augusta Anniana*, de Puteoli. A *crypta* onde Quartilla organiza seu ritual de sacrifício¹⁷ não tem necessariamente nada a ver com a *crypta Neapolitana*. Estes outros tantos detalhes ainda motivam a polêmica, mas a verdade é que as objeções a Puteoli têm sido virtuais, e as objeções a Cumas e Nápoles têm sido, no entanto, fatais.

Em face de tantas controvérsias e considerando o caráter ficcional da obra, não podemos deixar de cogitar a hipótese de que seu ambiente também o seja, de que seu ambiente não seja real e histórico, mas ficcional. Se Petrônio nos mostra tanta capacidade inventiva, tanto potencial criativo, fazendo de tudo à sua volta matéria-prima para sua literatura, por que o ambiente do *Satyricon* também não seria outra invenção de Petrônio, travestido de referências reais? O fato de que as referências espaciais nos a leve a imaginar certos locais do império romano em nada desmonta essa hipótese. Afinal, Petrônio naturalmente tiraria de sua experiência real a base para imaginar lugares ficcionais. Pelo contrário, o grande número de contradições e imprecisões condiz muito mais com um propósito ficcional do que com um propósito realista.

Rose (1962a; 1962b), como Momigliano (1944) e Aquati (2008), endossa a suposição de que o romance começa em Massília (atual Marselha). O que teria passado no percurso de Massília até Baias – onde se acredita que começou a ação dos

¹³ Cf. Cap. 45.4-6 do *Satyricon*.

¹⁴ Cf. Cap. 83.1 do *Satyricon*.

¹⁵ Cf. Cap. 70.13 do *Satyricon*.

¹⁶ Cf. Cap. 57.9 do *Satyricon*.

¹⁷ Cf. Cap. 16.3 do *Satyricon*.

fragmentos restantes – é desconhecido. De lá, Encolpius vai então a Puteoli (ou Pozzuoli, como alguns preferem), volta a Baias, e depois viaja até Crotona.

Como ainda veremos melhor, o motivo dramático do romance é a fúria do deus Príapo com o herói Encolpius, quem o teria ofendido provavelmente por profanar um culto a ele. Isto leva alguns a crerem que o ponto final do itinerário dos heróis é Lâmpsaco (atual Lapseki, na Turquia), onde se encontra um templo de Príapo. Encolpius estaria então numa jornada até este templo, a fim de retratar-se com o deus.

Hoje em dia, como há muito tempo, é certamente um consenso que Petrónio tenha escrito sua obra durante o reinado de Nero, entre os anos 54 e 68 de nossa era. Em meados do último século, no entanto, surgiram alguns trabalhos que tentaram atacar esse consenso, sugerindo que ela teria sido escrita no tempo de Antonino Pio, entre 138 e 161. Isto incitou uma série de estudiosos a contra-atacar esses trabalhos, o que fez com que surgissem novos e mais fortes argumentos para sustentar a hipótese tradicional.

Rowel (apud ROSE, 1962b), num artigo publicado em 1958, deu fortes razões para comprovar que o gladiador Petraitis, mencionado e admirado por Trimalchio, é uma figura neroniana, reclamando que isso já seria suficiente para provar que a obra pertence ao tempo de Nero. No entanto, como considera Rose (1962b), isso não é convincente o suficiente, já que um gladiador de mesmo nome poderia ter existido em qualquer outra época do império romano. Mas, considerando que tenha havido um gladiador chamado Petraitis no tempo de Nero, é possível tecer argumentos relativamente mais fortes para endossar a tese de Rowel.

No *Satyricon*, um cantor chamado Menecrates¹⁸ e um gladiador chamado Petraitis¹⁹ são referidos como sendo contemporâneos à ação. Há ainda uma menção a outro importante cantor chamado Apelles²⁰, cujo nascimento (*floruit*) aconteceu cerca de 30 anos antes do tempo da ação. Ocorre, pois, que temos um gladiador chamado Petraitis, comprovadamente famoso, no tempo de Nero, e um cantor chamado Apelles no tempo de Gaius (Calígula). Ora, é virtualmente impossível que uma coincidência assim pudesse acontecer em algum outro tempo senão no de Nero.

Tanto Rose (1962b) como Marmorale (1948) acreditam que estes, além de todo o *background* econômico e social, são os únicos meios legítimos de argumentar e

¹⁸ Cf. Cap. 73.3 do *Satyricon*.

¹⁹ Cf. Caps. 52.3 e 71.6 do *Satyricon*.

²⁰ Cf. Cap. 64.4 do *Satyricon*.

provar que a obra data do tempo de Nero. Centenas de outras alusões no *Satyricon* têm sido percebidas, mas elas todas podem ser contestadas facilmente.

É todavia importante mencionar que os estudiosos custaram a admitir que o tempo da ação em *Satyricon* seja contemporâneo à sua composição. Em se tratando de uma obra que tem como um de seus principais atributos a sátira de costumes, isto é evidentemente estranho, pois o humor de Petrônio é claramente realista, e está, pois, ligado a figuras históricas, muito provavelmente conhecidas dele.

Seguindo o raciocínio de Rose (1962b), o único argumento razoável contra essa conclusão aparentemente natural é que Trimalchio, que se diz Maecenatianus quando chora sobre sua futura tumba, no capítulo 71, teria sido certa vez escravo de Maecenas (morto em 8 a.C.) – pelo que Trimalchio deveria ter pelo menos 80 anos ao final do reinado de Nero. A expectativa de vida dos romanos nunca foi tão alta, eles chegavam, no máximo, aos 60 anos. No episódio da tumba, Trimalchio pergunta a Encolpius se a inscrição que tinha imaginado para ela estava boa, e recita-lhe a pretensa inscrição, dizendo que foi escravo do glorioso Maecenas e que foi eleito por ele seu servo mais importante. No entanto, no capítulo 30, quando Encolpius, assim que tinha chegado à ceia, lê no triclinio uma inscrição parecida, não havia nenhuma menção ao qualquer Maecenas. Por isso, é bem possível que o clamor de Trimalchio por seu rico, importante e suposto ex-amo, pode ser tão vanglorioso quanto falso – perfeitamente condizente com o perfil do personagem.

Alguns estudiosos com autoridade na questão petroniana, como Paratore (1987), Terzaghi (1933) e Bagnani (1954), negligenciam de alguma forma a busca de uma precisão maior na datação da narrativa de Petrônio. Isso, porém, para este presente trabalho tem alguma importância, especialmente no que tange o comportamento de Petrônio em relação a seus pares ou rivais literários. Certas sutilezas com que permeia seus poemas aparentemente têm relação direta com o diálogo que pretendia manter ou com a crítica que desejava fazer a seus contemporâneos escritores.

A obra, pois, pode ser datada do final do reinado de Nero (que durou de 54 a 68 d.C.), já que o poema sobre a Guerra Civil apresenta similaridade com diversas passagens do *de Bello Civili* escrito por Lucano (39-65 d.C.) ao final de sua vida. Ademais, pouco se tem observado, como sugere Stubbe (1933 apud ROSE, 1962b), que o final do poema de Petrônio, por exemplo, não apresenta apenas similaridades, mas é de fato um eco do poema de Lucano. A menos que isso seja coincidência (considerando que tanto em Petrônio como em Lucano a passagem final trata da resolução de uma

dúvida), pode-se deduzir que Petrônio conhecia os versos de Lucano. Portanto, a data limite para a composição de Petrônio, o *terminus post quem*, é aquela na qual ele teria tomado conhecimento dos versos finais de Lucano. Antes disso ele não poderia ter feito sua paródia.

Haffter (apud MOMIGLIANO, 1944) acredita que Lucano não pretendia ir além com o tema das guerras civis, porém veio a falecer antes de finalizar propriamente a obra, deixando algumas passagens mal acabadas. Esta teoria é apoiada pelo fato de que Suetônio, em *Vitae Lucani*, enquanto discute a incompletude do *De Bello Civili*, menciona apenas a falta de uma *emendatio*, nada mais. Contudo Statius, poeta latino do séc. I, em suas epigramas, parece sugerir que Lucano quisera escrever mais (ROSE, 1962b). Se Haffter estiver certo, então Lucano deve ter recitado sua pretendida passagem final pouco tempo antes da morte. Mas apenas seus primeiros três livros foram publicados em vida, e pelas desavenças com Nero, ele se encontrava sem condições de recitar em público o resto de seu épico. É improvável que ele tenha recitado – mesmo num evento privado – passagens de um livro inacabado, e é difícil enxergar por que Petrônio introduziria em seu pastiche uma alusão a uma passagem desconhecida, que supostamente tivesse escutado num recital privado de Lucano. Ademais, Petrônio não demonstra muita simpatia por Lucano e, reiterando, num tempo em que Lucano se encontrava fora do círculo predileto do imperador é improvável que o “Árbitro da Elegância” de Nero – tal como Petrônio é descrito por Tácito – fosse convidado para participar do círculo literário estóico, ao qual Lucano pertencia.

Em todo caso, é comum acreditar que Lucano pretendeu ir mais além com seu épico histórico, e que nesse trecho em questão ele não pretendesse de fato uma conclusão. A partir disso, depreende-se que a imitação de Petrônio do “final” deve ter sido escrita depois da morte de Lucano, em 30 de abril de 65, como recorda Rose (1962b) a partir dos estudos de Heinse e Mössler. Isso fica claro pelo tom de Petrônio, que obviamente insinua um ataque a Lucano, mas que também sugere que Lucano já estivesse morto (cap. 118): “*multos iuvenes carmen decepit ... ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris sub onere labetur ... etiamsi nondum recepit ultimam manum.*” (a poesia já decepcionou muitos jovens ... a propósito, o tema das guerras civis, quem escolheu-lo sem ser grande literato acaba sendo derrubado por este encargo ... ainda que não tenha recebido a última mão.)

É de se esperar que a crítica e o pastiche de Petrônio tivessem sido escritos logo após a morte de Lucano, quando a maior parte de seu poema ainda era recente para os

círculos literários não-estóicos. Isto se confirma pela interessante alusão de Petrônio no capítulo 128 às vãs esperanças de se encontrar um tesouro enterrado. Os versos desse capítulo, considerando que Petrônio os tivesse escrito antes da primavera de 65, parecem ser claramente uma referência irônica ao escândalo de Caesellius Bassus e os lendários tesouros da Rainha Dido. Tácito, no livro 16 dos *Annais*, lembra que no ano 65 uma longa busca foi feita no norte da África por esses tesouros. Portanto, a alusão de Petrônio à futilidade da busca não poderia ter sido feita antes do começo do verão. Logo, o período compreendido entre maio e julho é provavelmente a data da *Bellum Civile* de Petrônio.

É provável que o uso que Petrônio faz das epístolas de Sêneca nos confirma esta data. A epístola 91 de Sêneca foi escrita antes de julho de 64, já que remete ao incêndio em Lugdunum, que ocorreu antes do incêndio em Roma (HIRSCHFELD, 1897 apud ROSE, 1962b). Assim, as epístolas de 92 a 124 teriam sido escritas depois de julho de 64 e antes de maio de 65 (assumindo, como é razoável, que as epístolas estão em ordem cronológica). O capítulo 118 de Petrônio contém vários possíveis ecos de Sêneca que se podem encontrar nessas últimas epístolas, e como admite Collignon (1982), lingüista autor de uma das edições mais bem cuidadas do *Satyricon*, Sêneca pode muito provavelmente ter imitado Petrônio.

Enfim, parece não haver uma data precisa da composição da *Cena Trimalchionis* e tampouco dos episódios precedentes (ROSE, 1962b), mas o período compreendido entre o final de 64 e o verão de 65 é uma boa estimativa para a composição do que nos resta do *Satyricon*.

1.2. O autor

São poucos e incertos os registros que nos descrevem o suposto autor de *Satyricon*. O mais completo entre eles se encontra nos *Annales* (ca. 115-117 d.C.), de Tácito (55-117 d.C.), um dos maiores historiadores e prosadores romanos. Tácito nos fala de certo Caio Petrônio, que teria sido cortesão de Nero, e que teria escrito uma narrativa satirizando os costumes deste imperador e as baixezas de seu reinado. Esta informação, pela aparente remissão à *Cena Trimalchionis*, é basicamente a que desde sempre sustentou a tese de que o Petrônio de Tácito é mesmo o criador de Encolpius e Trimalchio.

Todavia, Plínio-o-Velho, Plutarco, Macróbio, Isidoro de Servilha e ainda João de Salisbury também fazem menções a um Petrônio. Nos registros, a discordância em

relação ao prenome desse Petrônio, que ora é apresentado como Caio, ora como Públio ou Tito, é um dos aspectos que alimentam a polêmica a respeito da identidade do autor.

Confrontemos, pois, algumas destas menções, começando pela de Tácito, em *Annales*, livro 16, capítulos 18 e 19:

Tratarei um pouco mais detidamente o que respeita a Caio Petrônio. Consagrava o dia ao sono e a noite aos deveres e prazeres da vida. Se outros alcançam nomeada pelo trabalho, ele conseguiu-a pela voluptuosidade. E não tinha a reputação de um homem abismado no deboche, como a maior parte dos dissipadores, mas a dum voluptuoso, verdadeiro conhecedor do sensualismo refinado. A indiferença mesmo e o abandono que afixava nas suas ações e nas suas palavras davam-lhe um ar de simplicidade de que tiravam uma graça nova. Mas viu-se, contudo, procônsul na Bitínia, e em seguida cônsul, demonstrar vigor e capacidade. Voltando depois aos vícios, ou à imitação calculada dos vícios, foi admitido na corte entre os favoritos de predileção. Nela, era o árbitro do bom gosto; nada mais agradável, mais delicado, para um príncipe embaraçado na escolha, do que o que lhe era recomendado pelo sufrágio de Petrônio. Tigelino teve ciúme deste favor: julgou ter um rival mais hábil do que ele na ciência das voluptuosidades. Dirige-se, pois, à crueldade do príncipe, contra a qual não podiam alcançar primazia outras paixões, e denuncia Petrônio como amigo de Cevino: um delator tinha sido comprado entre seus escravos, sendo outros, a maior parte, lançados nos ferros, e proibida a defesa ao acusado.

O imperador achava-se então na Campânia, e Petrônio tinha-o seguido até Cumas, onde recebeu ordem de ficar. Não quis definhar-se entre o temor e a esperança; e, todavia, não quis também lançar fora bruscamente a vida. Abriu as veias; depois fechou-as; voltou a abri-las, falando com os seus amigos e escutando-os: nessas conversas, nada de grave, nenhuma ostentação de coragem; nenhuma reflexões sobre a imortalidade da alma ou máximas de filósofos; não queria ouvir senão versos joviais, e poesias ligeiras. Recompensou alguns escravos, castigou outros; saiu mesmo de casa; por fim, entregou-se ao sono, para que a sua morte, ainda que forçada, parecesse natural. Não procurou, como a maior parte dos que pereciam, lisonjear por seu codicilo ou Nero, os nomes de jovens impudicos e de mulheres perdidas, traçou a descrição dos deboches de Nero, com os mais monstruosos refinamentos, e enviou-lhe este escrito fechado com o seu sinete; depois quebrou o anel, receando que mais tarde viesse a servir para fazer vítimas.²¹

Plínio-o-Velho, em *Naturalis historia*, capítulo 37, versículo 20:

Tito Petrônio, membro do consulado, a ponto de morrer por causa da inveja de Nero, tendo sido deserdado de seu círculo predileto, quebrou uma preciosa taça de fluorita adquirida pelo preço de trezentos mil sestércios.²²

Plutarco, em *Quomodo adulator ab amico internoscatur*:

(...) quando se culpam os devassos e esbanjadores por uma vida feita de maldades e obscenidades (como Tito Petrônio fez com Nero).²³

²¹ Tradução direta do latim ao português por Manuel Losa (PARATORE, 1983: 637-638).

²² Tradução minha a partir do texto latino estabelecido por C.D. Fisher (1906).

Um escólio à sexta sátira de Juvenal nos fala de uma Pôncia, filha de um Públio Petrônio, que teria sido vítima de Nero (PARATORE, 1983). Qual seja seu verdadeiro prenome, todos os registros coincidem que esse personagem, Petrônio, foi alguém malogrado por Nero, e dada a completude do relato de Tácito, a tradição costuma designar o autor de *Satyricon* por Caio Petrônio Árbitro, ou apenas Petrônio Árbitro. Além disso, a narrativa está repleta de alusões a fatos ocorridos nos tempos de Tibério, Calígula e sobretudo no de Nero, o que endossa a associação tradicionalmente feita entre esse Petrônio mencionado pelos autores antigos e o autor de *Satyricon*.

1.3. O texto

Assim Ettore Paratore (1983: 638) abre seu conhecido ensaio sobre o *Satyricon*:

Manuscritos de vária natureza e extensão, os mais antigos e os mais lacunosos dos quais remontam ao século IX, transmitiram-nos fragmentos duma obra narrativa, que tem a forma de satura *Menippea*, é intitulada *Saturae* ou *Satyricon* (mas a tradição satírica que toma o seu ponto de partida nos Sátiros, sobretudo a desinência grega do título e o conteúdo forte e audazmente erótico da obra impõem a grafia *Satyricon*) e é atribuída a um *Petronius Arbiter* ou, nalguns manuscritos, *C. Petronius Arbiter*.

Sabe-se que o texto de Petrônio foi muito copiado ao longo da idade média (COURTNEY, 2001) e que inclusive se tornou um best-seller entre os soldados romanos (LEMINSKI, 1985). Curiosidades à parte, ocorreu que entrementes a maior parte da obra se perdeu. O grosso daquilo que hoje se conhece de *Satyricon* foi oficializado no séc. XVII, em 1664, quando pelos esforços de Pierre Pettit sucedeu-se sua primeira edição impressa, contendo fragmentos dos livros XIV, XV e XVI, três dos hipotéticos 24 livros que comporiam toda a obra (COURTNEY, 2001). As partes faltantes, as lacunas destes livros que restaram, foram supostamente preenchidas por um certo Nodot, que em 1692 publicou o *Satyricon* contendo alguns enxertos (SPALDING, 1968). As edições modernas costumam trazer esses enxertos de Nodot entre colchetes.

Entre as edições críticas mais bem reputadas, especialmente pelo tratamento que dão ao texto latino e pelo aparato crítico que o acompanha, estão as de Bücheler (1862), Heraeus (1922), Ernout (1922), Sage (1929), M. Rat (1934) e a Konrad Mueller (1961), cuja excelência é até hoje uma unanimidade no âmbito dos estudos clássicos. Das cinco traduções que serão analisadas mais adiante, apenas duas explicitam a edição de onde

²³ Tradução minha a partir do texto latino estabelecido por Goodwin (1878).

obtiveram o texto latino: tanto Bianchet como Aquati afirmam terem se baseado no texto estabelecido por Ernout.

O título da obra é outro motivo de contenda, pois também é incerto. O nome atualmente admitido é atribuído a Marius Victorinus, um gramático do século IV, que a chamou de *Satyricon*. Um título disposto assim poderia ser um genitivo plural grego com *libri* implícito (CONNORS, 1998). A palavra *satyricon* (ou *satiricon*, como também é encontrada) é composta por *satyra* (ou *satira*) e pelo sufixo *icus*, que significa “tem relação com”. Ou seja, um livro que tem relação com sátiras. Alguns estudiosos, no entanto, preferem chamar a obra de *Satyrica* por crer na existência de uma analogia ao título de novelas gregas da época, tal como *Aethiopica*, *Ephesiaca*, *Babyloniaca* e outras. De qualquer modo, um trocadilho de palavras entre *satura*, uma mistura gastronômica ou literária, e *satyrica*, coisas associadas com sátiras eróticas gregas, era disponível aos leitores.

Outra questão relevante sobre o texto diz respeito a uma série de poemas atribuídos a Petrónio, que no séc. XII apareceram num florilégio de autores latinos, conhecido como *Florilegio Gallicum* (CONNORS, 1998; AZEVEDO, 1962; MUELLER, 1995, WEIS, 1943). Quase todos estes poemas são epigramas, e a razão pela qual se os atribuem a Petrónio está diretamente relacionada com o tema desta dissertação: as matérias tratadas, a maneira como o gênero poético é manipulado transgressivamente e a fina ironia sobressalente fazem crer que tais poemas poderiam integrar perfeitamente o *Satyricon* (CONNORS, 1998).

Todavia dessas epigramas não se conhece nenhuma tradução publicada em língua portuguesa, e ademais não poderiam estar presentes neste trabalho por uma simples e definitiva razão: como ainda será mais bem enfatizado, as *sutilezas* poéticas de Petrónio que aqui importam estão diretamente ligadas à caracterização dos personagens que proferem os poemas e ao contexto da narrativa. É verdade que também estão ligadas ao posicionamento crítico de Petrónio em relação às escolas literárias de seu tempo, a seus pares e rivais, e nesse caso mesmo um poema isolado, ainda que não fizesse parte do *Satyricon* hoje estabelecido, poderia compor o corpus deste trabalho. No entanto, as epigramas especialmente, mais do que qualquer outra forma poética usada por Petrónio, estão relacionadas à sua exploração da literatura popular e logo teriam de ser ditas, em um específico contexto narrativo, por algum personagem, para

que certos efeitos cômicos pudessem ser percebidos (ABBOTT, 1907). Como estão isoladas, pela natureza e especificidade do problema desta pesquisa, essas epigramas não poderão ser contempladas.

2. A Roma de Petrônio

Como vimos, Petrônio muito provavelmente escrevera sua obra durante o reinado de Nero, conquanto tenha vivido ou certamente se inteirado dos principais acontecimentos da chamada dinastia Júlio-Cláudia (de 14 a 68 d.C.), que compreende os reinados de Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, consecutivamente, e é posterior ao reinado de Augusto. Este período é ainda enquadrado na fase clássica da cultura romana, embora seja por muitos considerado um período de *decadência anunciada*. Tal estado é decerto refletido e dilatado no panorama romano traçado por Petrônio, pelo que seja interessante deter-se um pouco sobre suas particularidades. Além disso, inteirar-se do estado geral das letras nesse período e particularmente do posicionamento de nosso autor perante as correntes artísticas e filosófico-literárias contemporâneas é imprescindível.

2.1. A dinastia Júlio-Cláudia

A partir de 14 d.C., ano da morte de Augusto – o *princeps*, sobrinho de César – costuma-se admitir que o mundo romano inicia o seu descenso. A despeito da impecabilidade que atribuem ao governo de Augusto, cabe admitir que ainda nele tiveram início os principais problemas que seus quatro sucessores enfrentariam.

É verdade que Augusto conduziu com brilho o estado romano por mais de 40 anos, buscando manter a paz e a solidez desta instituição a qualquer custo (ROSTOVTZEFF, 1977). Todavia não tinha o mesmo espírito expansionista de seu tio, que tanto fortaleceu Roma e lhe impôs uma missão civilizatória; e embora usasse a vocação agrícola do povo romano como elemento chave da propaganda de seu governo, acabou por preterir os agricultores, pequenos proprietários de terra. Como nos informa Corassin (1988), forçado pela oligarquia senatória, Augusto de algum modo desfez esta classe de pequenos proprietários, distribuindo terras aos veteranos, favorecendo o surgimento de grandes latifúndios e a ampliação do trabalho escravo. Com isso, aos poucos a população dividiu-se entre uma aristocracia restrita de grandes proprietários, cada qual com seu exército de escravos, uma plebe ociosa e revoltada que se concentrava na cidade, parasitando a casa imperial, e os círculos cada vez maiores de negociantes, libertos e delatores de profissão.

Este desaparecimento progressivo do trabalho agrícola dos livres e esta extensão mortífera do latifúndio tinham começado também noutras regiões do império,

especialmente no Oriente: cidades famosas decaíam e degradavam-se a aldeias. No romance de Petrónio, que nos oferece tantos motivos interessantes de vida vivida, aponta-se frequentemente para esta degradação progressiva da vida nos lugares consagrados por estas memórias gloriosas. (PARATORE, 1987: 536)

Um dos principais problemas enfrentados por Augusto foi o da redução de milícias. O exército romano fora tradicionalmente ligado à população de homens livres que trabalhavam no campo. Segundo Alfoldy (1989), aos legionários rurais eram oferecidas como recompensa generosas porções das terras conquistadas; isso contribuía para, entre outras coisas, a manutenção da crescente taxa demográfica do império e para assegurar a existência de cidadãos romanos por todo o território imperial. Como Augusto não tinha uma inclinação bélica, voltada para a conquista, e como acabou por enfraquecer e quase extinguir a classe de pequenos proprietários agrícolas, o império começou a enfrentar um problema crucial: a redução das milícias, obviamente, e a crise das finanças imperiais (ALFOLDY, 1989).

O novo sustento da economia romana eram as atividades comerciais e a indústria nascente. As relações comerciais com o oriente cresciam sempre mais, porém o dinheiro ficava na mão dos cavaleiros, que na maioria agora eram orientais. Estes libertos (como os retratados por Petrónio na *Cena Trimalchionis*) não asseguravam uma ligação estreita com o poder central de Roma, porque não lhes interessava o investimento de dinheiro no jogo político dos patrícios (CORASSIN, 1988).

Augusto, que tinha a intenção de manter herdeiros de sangue no poder, perdeu todos os parentes mais próximos, e segundo Rostovtzeff (1977), ele mesmo teve uma saúde muito frágil durante toda a vida. Ao pressentir que morreria, teve de adotar o único membro de sua família capaz de suportar o peso de um governo: Tibério, filho de sua esposa Lívia com o primeiro marido. A partir de então, até o suicídio de Nero, o trono seria assumido por membros da família Cláudia, sendo que os dois primeiros (Tibério e Calígula), foram adotados pela família de César e Augusto, a chamada casa Júlia; daí o nome dado à dinastia desse período.

Tibério (42 a.C. - 37 d.C.), embora tivesse sido um general bem sucedido, quando teve o império em suas mãos, assim como Augusto, não quis imprimir-lhe um caráter expansionista, voltado para as guerras, para a conquista de novos domínios. Procurou conservar o que existia e manter sobretudo a paz, sem maiores programas ou pretensões governamentais. Segundo Alfoldy (1989), esta conduta de Tibério, apesar de sua indisposição para a política, tinha uma razão bastante pragmática: durante seu governo o império conheceu o auge da crise econômica que recém tinha começado,

afetando o valor da moeda. Portanto não havia inspiração para investir em qualquer empresa dispendiosa, como são as guerras.

A sucessão de Tibério coube a Calígula (12 - 41 d.C.), filho rebelde de Germânico (15 a.C. - 19 d.C.) – este um general bem querido pelo povo romano e pelo senado, que porém não teve a sorte de viver para suceder Tibério. Segundo Paratore (1987), Calígula, para a desilusão de todos, instaurou um autêntico regime absolutista, rompendo o tradicional diálogo entre príncipe e senado. Assim que chegou ao poder, por exemplo, suspendeu uma norma instaurada por Tibério: a de que toda designação para cargos públicos feita pelo príncipe fosse ratificada pelo senado. Por este e outros feitos pouco razoáveis, a historiografia e a publicidade romana (quase toda vinculada à aristocracia senatorial) “tratou de pintar Calígula com as piores cores, criando a lenda de sua loucura” (PARATORE, 1987: 540). Em pouco tempo (em 41 d.C.), um assassinato foi tramado para pôr fim às atitudes desmedidas do jovem imperador, e assim o senado tentou restabelecer a velha ordem.

Todavia os pretorianos – segundo Grimal (1995), tradicionais opositores do senado – trataram de descobrir um esquecido parente de Calígula, sucessor por direito hereditário: Cláudio, tio de Calígula, tímido e alheio à vida pública, “homem enfiado em seus livros” (PARATORE, 1987: 541). Cláudio (10 a.C. - 54 d.C), dominado por suas mulheres e por seus libertos, exacerbou o absolutismo de Calígula e o desrespeito ao senado. Sua quarta mulher, Agripina menor, filha de Germânico, forçou Cláudio a adotar seu filho Domício (o futuro imperador Nero) e apressou a passagem do trono, envenenando seu marido (ROSTOVITZ, 1977). Neste momento (54 d.C.) o plano de Agripina, ao que a historiografia revela, era retomar a ligação do Senado com a casa de Germânico, personificada por ela.

Como analisa Paratore (1987), a princípio, o plano de Agripina parecia fluir. Os cinco primeiros anos do principado neroniano, o chamado “quinqüênio feliz”, foi bastante razoável e pacífico, chegando a lembrar os primeiros anos do governo de Augusto: “Calpúrnio Sículo cantava, nas suas élogos, com os modos da égloga IV de Virgílio, o regresso da idade de ouro; Sêneca, ministro do imperador, visava dar ao governo a marca do espírito da filosofia mais humana e compreensiva” (PARATORE, 1987: 543). O governo de Nero também retomou a política expansionista que andava suspensa desde Tibério, empreendendo campanhas bem sucedidas contra a Mauritânia, a Armênia e contra os Partos. As artes em geral, fossem a favor do projeto helenizante de Nero ou contra ele, acabaram por insurgir. Somente nesse período houve mais

produção artística que em todos os três reinados anteriores, haja vista a apatia atribuída a eles (ROCHA PEREIRA, 1984).

Todavia Nero começou a passar por cima de sua mãe e do próprio senado. Como entende Rostovtzeff (1977: 198), “seu espírito ambicioso e confuso levou-o a acometimentos extremos.” Vendo seu meio-irmão Britânico (41 - 55 d.C.), filho de Cláudio com Messalina (17 - 48 d.C.) e herdeiro legal do trono, como uma ameaça constante, Nero o assassina. Em seguida faz o mesmo com sua própria mãe, e com isso instala o terror na corte e destrói a harmonia que tinha conseguido. Mais adiante, Sêneca e Burro que o haviam educado e pretendiam orientar-lhe os passos também seriam silenciados, e o mesmo se passaria com Petrônio e com outros que estavam próximos a Nero. Governando sozinho, Nero passa a promover cada vez com mais frequência festas e distribuições de alimento, a fim de salvar a sua popularidade e consolidar seu reinado, conforme Tácito descreve em seus *Annales* (ROSTOVTZEFF, 1977).

Com isso, porém, surge a necessidade urgente de conseguir grandes somas de dinheiro, para sustentar o *panem et circenses*. De acordo com Alfody (1989), Nero tenta então emplacar uma reforma fiscal que tocava os interesses dos grandes proprietários de terra, ou seja, do senado. Obviamente a reforma não veio, mas o jovem imperador conseguiu o choque definitivo com a aristocracia romana. Os *optimates*, tradicionalistas, membros da mais alta nobreza, já não suportavam os atrevimentos daquele plebeu, que sequer pertencia a alguma linhagem nobre: Nero era da plebéia família Domícia e fora alçado à família Cláudia por sua mãe, que fez com que Cláudio o adotasse (ALFODY, 1989).

O crescente desagrado provocado pela frivolidade da corte fortaleceu a oposição, que adquiriu coragem para, ao invés de morrer bravamente, desfechar um golpe. Nero, que confiava inteiramente na guarda pretoriana, nunca inspecionara os exércitos nas províncias, e as legiões estavam descontentes. A oposição aproveitou-se disso. Os exércitos foram informados da conduta de Nero e das violações da tradição romana – especialmente da sua paixão pelo teatro e sua atuação no palco, e pela preferência que demonstrava a favor dos gregos, em detrimento dos romanos. (ROSTOVTZEFF, 1977: 198)

Logo, portanto, vieram as tentativas de golpe. A primeira delas, a conjuração de Pisão e Viniciano, fez com que Nero, por desconfiança e insensatez, matasse alguns dos mais caros membros de seu círculo predileto. Como avalia Rostovtzeff (1977), isso representou um tiro no próprio peito, pois daí em diante Nero já não podia confiar nem em si mesmo: estava absolutamente enfraquecido. No oriente, região forte de Nero, ocorria então a insurreição judaica; no ocidente, na Gália, a insurreição das legiões de

Víndex preparavam a subida de Galba ao trono. Assim, em 68 d.C., desesperado, Nero se suicida.

Tácito define a dinastia Júlio-Cláudia como uma orgia contínua de delitos e de horrores, capaz de renegar toda a noção de convivência civil e de nos fazer perguntar como é que o império pôde se manter de pé. Apesar de toda a desgraça, os quatro autores a que nos referimos até aqui para explicar a dinastia, Rostovtzeff (1977), Rocha Pereira (1984), Grimal (1995) e Paratore (1987), consentem sobre os êxitos do período em que ela durou: manteve-se com relativa estabilidade a paz e o funcionamento da máquina administrativa; abriu-se a cultura romana para as contribuições orientais; apesar de minar os pequenos agricultores, floresceram as trocas comerciais e a economia dos consulados como um todo; e, como veremos a seguir, conseguiu-se alguns avanços nas artes, especialmente na educação e nas letras.

2.2. Petrônio e as letras no tempo de Nero

É consentimento entre a crítica literária e a historiografia que uma das principais falhas dos sucessores de Augusto foi a de não terem sabido assegurar nenhum apoio significativo das classes culturais. Enquanto que os maiores literatos da época de Augusto compuseram um verdadeiro tributo à obra do príncipe, interpretando com penetração a crise espiritual que deu origem a ela, aqueles que fizeram a literatura do período seguinte não souberam ou não quiseram encontrar uma correspondência no plano cultural para a obra de seus príncipes. Mesmo Nero, que teve homens de raro talento e capacidade intelectual ao seu lado, não os soube aproveitar.

Todavia, contra, a favor ou em ignorância a quem estava no trono, existiu muita arte e vida intelectual durante a dinastia Júlio-Cláudia, notadamente durante o reinado de Nero. A educação nunca foi tão ambicionada no mundo antigo como nessa época:

No oriente como no ocidente milhares de professores ensinavam às crianças das cidades o latim ou grego e em algumas, especialmente no ocidente, ensinavam-se as duas línguas. Os livros publicados em Roma tornavam-se logo conhecidos nas províncias da Espanha, Gália e África. Todo homem educado no ocidente conhecia os nomes dos grandes escritores do oriente, dos principais homens de ciência, professores e filósofos. (ROSTOVTZEFF, 1977: 203)

A narrativa que nos restou de *Satyricon* começa, por exemplo, com um discurso proferido numa escola de retórica pelo personagem Agamenon, que se queixa da decadência da eloquência clássica, embora ele mesmo mescle uma série de gêneros

vulgares em seu discurso, como suposta prova de suas capacidades e de seu domínio. Seja como for, até Cláudio, segundo Rocha Pereira (1984), a vida cultural, especialmente a literatura, enfraquece. Em Tibério como em Cláudio (Calígula, educado entre soldados, foi um autocrata surdo à arte) prevaleceu um sentimento surgido com força em Augusto, o aticismo: uma atitude purista em relação à língua, surgida como reação ao asianismo (ROCHA PEREIRA, 1984). Portanto, não havia muita abertura para novas influências orientais que eram, todavia, latentes.

Num interessante estudo sobre a adolescência dos romanos, Daly (1993) afirma que Quinto Hortêncio Hortalo (114 a.C. - 50 a.C.), um retor que exerceu muita influência sobre Cícero, foi quem introduziu o estilo asiático na tradição romana. A principal característica atribuída ao chamado asianismo era a exuberância. Segundo Cícero, Quinto Hortêncio teve mais sucesso quando jovem; por um lado, porque ele acabou ficando descuidado quando mais velho, e por outro, porque ele era um ícone do estilo asiático, ou asianista, “algo tolerado quando se era jovem, mas menos permitido aos mais velhos” (DALY, 1993: 149). O próprio Cícero foi um asianista em sua juventude. Seus primeiros discursos, segundo ele próprio, tendiam a ser impetuosos e exuberantes, e quando diz isso, Cícero não está se criticando, mas de alguma forma elogiando suas tendências juvenis. Segundo Daly (1993), no auge de sua fama ele encontrou uma dura oposição e – de maneira injustificada – a acusação do asianismo. Como escreve Quintiliano (35 - 95 d.C.), “mesmo seus próprios contemporâneos se aventuraram a atacá-lo, chamando-o de bombástico, asiático, redundante, [...] sensual, extravagante e quase efeminado em seu ritmo” (DALY, 1993: 150). Contra seus oponentes – os aticistas, que advogavam um estilo clássico, sóbrio – Cícero declarou ter sido um asianista quando jovem, porém seu estilo já tinha alcançado maturidade àquela altura.

O mais curioso é que o aticismo, a antítese do asianismo, foi um movimento de jovens. Seu orador mais proeminente foi Calvo (Gaius Licinius Macer Calvus, 82 a.C. - 47 d.C.), que também veio a ser um poeta e se tornou um dos maiores rivais de Cícero em eloquência. Segundo Daly (1993), possivelmente Calvo foi o fundador do aticismo como uma escola literária consciente.

A diferença básica entre Cícero e homens como Calvo é clara. Enquanto Cícero enriquecia suas *copia rerum et verborum* [muitas coisas e palavras], com todos os meios e artifícios, quer fossem áticas e ‘clássicas’ ou helenistas e ‘modernas’, e as empregava tão somente de acordo com seu efeito no público geral, os aticistas foram mais seletivos e artísticos, e preferiram a harmonia clássica à

extravagância helenística. Seus ideais estéticos foram ascéticos e mais voltados à exatidão que os de Cícero. (LEEMAN apud DALY, 1993: 150)

Certamente simpático ao asianismo, Nero, como já comentado, quis imitar Augusto e entendeu que para isso deveria pôr em prática um programa de helenização dos costumes, que só viria a suceder quase um século depois, com Adriano (BONECQUE & MONET, 1976). É notável a influência grega nos escritores de sua época, no entanto talvez não tenha sido isso o que mais surtiu efeito para motivar a produção deles. Contra o imperador, formou-se uma verdadeira coligação no mundo das letras, “de tal forma que o período neroniano acaba por ser a única fase vital e significativa da época, sob o aspecto histórico-literário” (PARATORE, 1987: 547).

Filósofos, poetas épicos, poetas satíricos passaram a abominar a transformação dos costumes expressa nas formas do asianismo mais convulso e patético que entrava em voga, reclamando pela tradição republicana. Ocorre que tamanha era a intransigência da elite intelectual tradicionalista, que também acabavam incluindo no objeto de sua crítica as expressões literárias modernistas, como o *Satyricon*, que nenhuma consonância tinha com aquele asianismo desmedido (BAGNANI, 1954).

Esta elite tradicionalista veio a constituir o círculo estóico, o qual em certo momento, quando o ímpeto terrorista de Nero se manifestou, representava o núcleo intelectual expressamente contrário ao jovem imperador e a quem mais fosse alheio aos ideais do grupo. O estoicismo caracterizou-se sobretudo pela consideração do problema moral, e seus adeptos visavam a austeridade de caráter, a rigidez moral, a impassibilidade em face da dor ou do infortúnio. Buscavam, pelo equilíbrio e moderação na escolha dos prazeres sensíveis e espirituais, atingir o que lhes parecia ser o ideal supremo da felicidade: a imperturbabilidade (SALMON, 1989). No entanto se o estoicismo grego fora fértil e vivaz, como mais tarde até mesmo o estoicismo romano de Marco Aurélio (121 d.C. - 80 d.C.) seria, o estoicismo dessa época foi “desolado e combativo” (PARATORE, 1989). A poesia lírica que tinha alcançado o esplendor no tempo de Augusto com os poetas elegíacos, no tempo de Nero obscurecia-se e debilitava-se no clima doentio de uma literatura tendenciosa:

Políticos como Tráseas Peto, paduano como o “pompeiano” Lívio, ambicionaram decalcar também na prática as pegadas de Catão Uticense; o filósofo e gramático Ateu Cornuto, liberto de Sêneca, escrevia tragédias, é certo que com gosto de cores sombrias e desoladas como as empregadas pelo seu patrono, e educava para um rígido estoicismo o jovem rebento da família dos seus ex-patrões, Lucano, e o seu aluno predileto, Pérsio, que trazia para a sátira de tipo horaciano o azedume diatríbico mais retrógrado. (AZEVEDO, 1962: 35)

Ao passo que, na época de Augusto, a literatura passara quase que totalmente para mãos de personagens alheias à política militante e desta constituíra apenas um comentário discreto, em nome dos mais elevados princípios e ideais que a iluminavam, agora a própria poesia volta a ser instrumento de luta e, muitas vezes, os seus criadores mergulham na ação e desejam ardentemente a bela morte, no clima inflamado pelas suas paixões e pelo gosto teatral e barroco da época. (COURTNEY, 2001: 47)

É, pois, do círculo estóico que vêm os principais representantes dessa literatura de combate, por assim dizer. Pérsio²⁴ e Lucano²⁵ formam o par dos jovens poetas da época de Nero, influenciados pela educação estóica de Aneu Cornuto²⁶ e pelo estilo diatríbico de Lucílio,²⁷ e afetados por uma intemperança juvenil, conquanto não tivessem muito mais que uma “cabeça cheia de esquemas” (BAGNANI, 1954). Lucano concebe a sua *Pharsalia*, “uma espécie de *pamphlet* político em defesa dos ideais republicanos, e constrói-o com ideais claramente anti-*virgilianos*, substituindo o epos histórico à epopéia mitológica” (PARATORE, 1987: 547). De Pérsio, que morreu jovem e não escreveu muito, foram salvas seis sátiras; seu mestre, Cornuto, não permitiu que seus escritos mais jovens perdurassem. As sátiras de Pérsio consistem num apanhado de temas diatríbicos sugeridos pelas sátiras de Horácio e Lucílio, expostos através de um asianismo rebuscado e mascarado de aticismo, já que – afinal – pertencia ao círculo dos tradicionalistas (AZEVEDO, 1962).

Sêneca,²⁸ pelas frustrações por que passou na vida, os exílios, as enfermidades, e talvez amargurado por se sentir responsável pela subida de Nero ao trono, emprestava à sua obra alguns dos mais belos exames de consciência cotidianos, “criticando-se a si mesmo e aos feitos de seu pupilo no poder”, conforme entende Salmon (1989: 203). Nas *Epístolas a Lucílio* apresentava sua visão imanentista do ser humano; com o *Ludus de morte Claudii* renovava a sátira menipéica, fazendo por detrás uma forte crítica ao regime autocrático; e nas tragédias expressava suas paixões mais tumultuosas, que ilustram sua visão dramática do homem (SALMON, 1989).

O outro lado, que afligia os estóicos e tradicionalistas, era o novo mundo de *graecissantes* (imitadores de gregos), de retores de cultura exótica, de novos-ricos vindos da ralé do Oriente, toda uma multidão ruidosa de aventureiros, de malabaristas, de mimos, de músicos e de apátridas, que parecia contribuir com o propósito do

²⁴ Aulus Persius Flaccus, 34 - 62 d.C.

²⁵ Marcus Annaeus Lucanus, 39 - 65 d.C.

²⁶ Lucius Annaeus Cornutus, 54 a.C. - 68 d.C.

²⁷ Lucilius Junior, um amigo e correspondente de Sêneca, provavelmente autor de *Aetna*, um poema sobre a origem da atividade vulcânica, variavelmente atribuído a Virgílio, Cornélio Severo (poeta épico da idade augusta) e Manílio.

²⁸ Lucius Annaeus Seneca, 4 a.C. - 65d.C.

imperador de tirar do Império a sua marca de romanidade (MARMORALE, 1948). Ao que parece, de acordo com a argumentação de Daly (1993), o debate confuso entre o asianismo e o aticismo era resultado de uma crise de identidade cultural promovido por toda uma avalanche de influências estrangeiras, dentro de uma Roma que recém havia conhecido seu apogeu.

Petrônio, por sua vez não teve simpatia e tampouco compromisso com nenhum dos dois lados, e sequer com Nero, como se poderia afirmar, pois que pertenceu à sua corte. Em sua obra traçou uma representação sarcástica deste asianismo convulso e manifestou igual impaciência e escárnio para com os profissionais do moralismo, para com os retores da tradição. “Fora e acima dos dois grupos em luta, erguia-se a obra de um dos maiores gênios da literatura latina, do espírito mais moderno e sem preconceitos que a cultura romana pôde ostentar: a obra de Petrônio” (BAGNANI, 1954: 19). Aberto às riquezas da literatura augusta, plena de clareza e simplicidade, assim como às formas vulgares que vinham tomando espaço e valor, e aos movimentos modernistas do asianismo contemporâneo, Petrônio absorveu tudo o que pôde e devolveu à sua obra, numa representação crítica de tudo o que havia ou se insinuava na cultura romana; sem tomar nenhum partido senão o da sua própria arte.

Trazendo os solecismos da plebe para a literatura, numa linguagem “pirotécnica e infernal, as mesmas pequenas frases sentenciosas, os mesmos esboços, as mesmas elipses, as mesmas variações insistentes dum conceito e duma imagem, todos os artifícios típicos do estilo asiático” (AZEVEDO, 1962: 38), porém com mais naturalidade e sabor, porque colocados na boca da gente do povo, tagarela e fantasioso, Petrônio fez o que Pérsio supostamente não tinha conseguido: recorreu a termos obscenos e licenciosos em proporção muito menor e com mais sutileza. E ademais, também usou uma série de temas diatrípicos de Horácio, os mesmos que Pérsio usou, como que em resposta ou ataque a este: por exemplo, abjeção e mesquinhez humanas (sátira II,8 de Horácio), a avidez desmedida e a complacência com receitas culinárias rebuscadas (sátira II,4 de Horácio) e também o tema dos caçadores de testamentos, assunto da sátira II,5 de Horácio (CONNORS, 1995).

Lucano, porém, foi certamente o mais atacado por Petrônio. Na boca do personagem Eumolpus, um velho poeta importuno e degenerado, Petrônio colocou uma engenhosa paródia da *Pharsalia (De Bello Civilis)* de Lucano. Em outro momento ainda, no capítulo 18, quando se concluem as cenas de exorcismos das Canídias (Enotéas e Proselano) com o típico motivo dos gansos enfurecidos, parece que Petrônio

não quis outra coisa senão desmontar as maquinarias de Lucano, reduzindo as Erictos do exuberante poeta épico aos gansos, personagens da fábula popular (CONNORS, 1995). Igualmente, na cena que conclui aquilo que nos restou de *Satyricon* (na cena que conclui a obra que temos), quando Eumolpo em seu testamento impõe aos *heredipetae* comerem seu cadáver se quiserem receber a herança (uma piada com o fato de não ter nada mais para deixar senão suas vestes), e ainda assim, crédulos, eles se põem ansiosos sobre o cadáver, parece claro que aí se faz um “contracanto parodiado dos horrores macabros elaborados por Lucano sobre o tema dos cadáveres” (PARATORE, 1987: 645).

Petrônio também insinua alusões a Sêneca, além de Catulo, Propércio e Ovídio. Todavia ainda em relação ao diálogo que mantém com as letras de seu tempo cabe um último comentário a respeito dos retóricos. Como já foi dito, a narrativa inicia com um discurso do personagem Agamenon sobre a situação das artes retóricas. Encolpius, o personagem narrador, possível alter ego de Petrônio, parece contrapor-se a essa situação como um todo. Porém, como interpreta Azevedo (1962), num momento assume uma defesa do asianismo de Teodoro²⁹ a despeito do aticismo intransigente de Apolodoro³⁰ e de Cecílio de Calacte, pois menciona a peste que da Ásia (Pérgamo, pátria de Apolodoro) se difundiu no Ocidente para degenerar a arte oratória. A seguir, reclama por Tucídides (460 - 400 a.C.), grande referência dos seguidores de Teodoro, e parece emprestar algumas expressões da *História da guerra do Peloponeso*, a obra de Tucídides (AZEVEDO, 1962). Em seguida, à sua típica maneira, Petrônio faz com que Agamenon, em uma dissimulada e incoerente apologia a vários gêneros discursivos (CONNORS, 1995), revele os defeitos que Sêneca já atribuía à retórica asiática da época augustal: “Encólpio cita, como exemplo da decadência das escolas de retórica, temas de exercícios do gênero das *controversiae* e *suasoriae* coligidas por Sêneca, e toda a discussão se desenrola com cadência e clausuras rítmicas caras ao estilo ciceroniano” (PARATORE, 1987: 650).

Algumas dessas muitas alusões que Petrônio faz aos autores e às escolas literárias que lhe eram contemporâneos são de grande importância e estão

²⁹ Teodoro (Theodorus) de Gádara. Foi um retórico grego do século 1 a.C., que fundou uma escola de retórica em Gádara (atual Jordânia), onde ensinou ao futuro imperador romano Tibério a arte da retórica.

³⁰ Apolodoro (Apollodorus) de Pérgamo, um dos dois mais proeminentes professores de retórica do século 1 a.C. ao lado de Teodoro de Gádara. Seu estudante mais famoso veio a se tornar o primeiro imperador romano, César Augusto.

compreendidas no problema deste trabalho. Portanto, serão mais bem explicitadas e detalhadas nos capítulos que se seguem, de acordo com a conveniência.

3. *Satyricon*, sofisticada miscelânea

Parte do que foi dito até aqui já nos permite vislumbrar a complexidade literária do trabalho de Petrônio. Reiterando a afirmação que abre nossa introdução, o *Satyricon* certamente não é apenas um retrato bem humorado do submundo romano, no primeiro século da era cristã, como muitos indiscriminadamente tendem a descrevê-lo. Possivelmente, suas habilidosas apropriações de gêneros populares da Antigüidade, agregadas a uma exploração contestadora do cânone greco-romano da época, façam dele o ambicioso projeto literário, conforme o reconhecemos. Cabe-nos, portanto, *pontuar* algumas questões relativas aos gêneros literários que confluem na obra, especialmente aquelas que contribuirão para a análise da tradução dos poemas.

3.1. Confluência de gêneros literários

Bret Boyce, autor de *The Language of the freedmen in Petronius' Cena Trimalchionis* (1991), importante obra dentro da recente safra de estudos a respeito do *Satyricon*, introduz seu trabalho com uma razoável afirmação a respeito da confluência de gêneros literários na obra de Petrônio:

O mais antigo dos romances, do qual possuímos substanciais reminiscências, ele [o *Satyricon*] tem desafiado as tentativas dos críticos de enquadrá-lo em uma categoria de gênero: já classificado como romance erótico, novela picaresca, sátira menipéia, relato de viagem, mimo e paródia épica, ele é ao mesmo tempo tudo isso e nada disso; é o produto de um autor que imergiu na tradição literária e que, não obstante, presta-se a empreender uma ruptura deliberada nas normas clássicas de estilística, gênero e propriedades tópicas. (BOYCE, 1991: 1)

A afirmação é tão definitiva quanto sugestiva. Definitiva, porque de fato a maior parte dos estudiosos relevantes ultimamente tem chegado a essa conclusão; a de que Petrônio vai além dos gêneros os quais manipula; de que é um praticante muito peculiar de qualquer um deles, difícil de ser tomado como exemplo puro; de que procede a uma exploração contestadora de tais gêneros etc. E sugestiva simplesmente porque nos lista todos os principais gêneros literários que se reconhece no trabalho de Petrônio (alguns dos quais trataremos a seguir), além de relembrar uma significativa hipótese: a de que o *Satyricon* seria o mais antigo dos romances. Começemos, portanto, comentando esta hipótese, para depois estudar a maneira como Petrônio manipula um ou outro gênero.

A etimologia do próprio termo romance remonta supostamente a Roma: acredita-se que deriva da locução *romanice loqui*, que se distinguia de *latine loqui* e *barbarice loqui* para indicar as variações do latim vulgar, em oposição ao latim clássico e às línguas bárbaras (D'ONOFRIO, 1981). O *Satyricon*, pois, é talvez a maior referência do baixo latim em fins do período clássico. Além disso, como admite D'Onofrio (1981: 150):

(...) o romance, especialmente nas suas primeiras formas de aparecimento na literatura ocidental, se apresenta como a confluência de quase todos os gêneros literários preexistentes; é o *mare magnum* onde deságuam todas as correntes vitais da literatura, quer escrita quer oral, quer culta quer popular. O motivo do surgimento deste gênero novo, que engloba elementos da épica, da comédia, da retórica, da historiografia, da lírica, do conto popular, prende-se a profundas mudanças sociais.

Ao que parece, portanto, não é uma coincidência que haja essa “confluência de quase todos os gêneros literários preexistentes” no *Satyricon* e que, sendo ele talvez a obra mais antiga com tal conformação, considerem-no o primeiro dos romances – no *stricto sensu* moderno deste termo. Como vimos também, Petrônio escreve sua obra num momento de intensa revolução cultural, que afetava diretamente as artes; logo, de acordo com D'Onofrio, faz todo sentido assentir à sugestão de que o *Satyricon* seria o primeiro dos romances. Todavia, é verdade que há narrativas em prosa mais antigas que, embora tenham surgido como exercícios de retórica, também são consideradas formas embrionárias do romance por uns, ou romances propriamente por outros (ABBOTT, 1911).

O próprio *Satyricon* não é aceito como romance por todos. Dentro da taxonomia de Northrop Frye (1947), por exemplo, o *Satyricon*, assim como o *Asno de ouro*, de Apuleio, se encaixam na categoria “anatomia”, que como ficção em prosa diferencia-se do romance, do romanesco e da confissão – outras três categorias definidas por Frye. A anatomia é entendida como a forma enciclopédica da ficção em prosa, muito próxima da novela picaresca, embora esta, por seu realismo, se aproxime mais do romance propriamente. A estrutura de uma anatomia, como comenta D'Onofrio (1981), não se fundamenta sobre o enredo, que normalmente é muito fraco, mas sim sobre a intelectualização dos problemas sociais e morais, discutidos através da forma dialógica. Discursos, proferidos de preferência no decorrer de banquetes, digressões, reflexões sobre qualquer tipo de assunto, narrações de viagens imaginárias e fantásticas, de aventuras ou casos presumivelmente acontecidos, sátira de costumes, mistura sério-cômico e do religioso-profano, análise dos sentimentos humanos, “tudo isso e mais

ainda, bem embaralhado, constitui a matéria de um tipo de narrativa que N. Frye, por falta de um nome específico, chama de ‘anatomia’” (D’ONOFRIO, 1981: 154).

Sem contestar a classificação proposta por Frye, cabe afirmar que no *Satyricon* – ainda que ele não apresente toda aquela estrutura fixa que mais tarde se estabeleceria, repleta de elementos recorrentes e regulares – já se reconhecem aspectos fundamentais de um romance, como enredo e motivo dramático razoavelmente bem definidos, além de arranjos amorosos conflituosos. Ademais, D’Onófrio (1977) em sua análise também reconhece situações e movimentos, como afastamento, luta, interdição, transgressão, dano, fuga, derrota, ajuda, reencontro, punição, reparação, contrato enganoso e decisão, típicos componentes do drama de um herói. “A narrativa petroniana, na sua totalidade, devia ser uma espécie de romance cíclico em que se representava a vida das cidades helenizadas da Itália meridional do século 1º. d.C.” (D’ONÓFRIO, 1977: 54). O “motivo eficiente”, como define Abbott (1911), é o motivo erótico, enquanto que o “motivo convencional” – ao que parece, devido a todas as desventuras do anti-herói Encolpius – é a fúria de uma deidade ofendida: o deus Príapo.

A propósito, o motivo da ira de Príapo foi o que colocou definitivamente o *Satyricon* dentro da tradição do romance. Em 1889, face ao problema de restabelecer a ordem dos fragmentos, e contestar a Rohde, que teria excluído o *Satyricon* ao considerar a evolução do gênero romance, Klebs argumentou que a história estava estruturada entorno de uma paródia do tema épico de um herói possuído pela ira de um deus (CONNORS, 1998). Esboçando um esquema de todas as referências a Príapo presentes no texto, Klebs sustentou que as desventuras de Encolpius eram resultado da ira de Príapo, incorrida através de várias ofensas, algumas das quais não ficaram totalmente claras. Por exemplo, logo no começo dos fragmentos sabemos que em suas vagâncias pela Baía de Nápoles Encolpius interrompeu Quartilla enquanto conduzia um rito de Príapo³¹, porém depois temos que fazer algumas emendas e inferir os desfechos. Mais tarde, em Crotona, ele está orando em um santuário de Príapo quando se depara com a velha Proselenos, que o acompanha até uma ante-sala do santuário da sacerdotisa Oenothea³². Em certo momento, em que se defende das investidas de um ganso enfurecido, matando-o, ele descobre que ofendeu mais uma vez a Príapo³³. Assim, a impotência de Encolpius, bem como outras dificuldades, é tomada como uma

³¹ Cf. Caps. 16.3 e 17.8 do *Satyricon*.

³² Cf. Cap. 134.3 do *Satyricon*.

³³ Cf. Cap. 137.2 do *Satyricon*.

manifestação do deus ofendido. Obviamente, Príapo é bem diferente de um deus épico. Suas preocupações não são patrióticas ou cósmicas, mas individuais: ele zela pelos jardins e ameaça estuprar os invasores. “Príapo está para Poseidon (que persegue Odisseu) assim como o romance está para o épico” (CONNORS, 1998: 27).

A intenção aqui não é fazer um estudo aprofundado do *Satyricon* enquanto romance e tampouco tomar uma posição na discussão sobre se o *Satyricon* é ou não é um romance. Importa-nos o fato de ser romance basicamente porque, assim o sendo, os poemas contidos na obra devem ter, no mínimo, conexão com a trama, as situações, os personagens etc. Sabemos que é uma grande narrativa, majoritariamente em prosa, em que o autor se vale de diferentes gêneros, entre eles alguns que combinam prosa e verso – são estes os que nos mais interessa. Veremos que Petrônio interrompe a narrativa com poemas, tendo intenções bem específicas, porquanto sua técnica poética implique uma série de sutilezas formais e semânticas. Petrônio, como poeta, varia desde motivos épico-mitológicos, até a sátira e a epigrama, a tragédia, e o épico histórico. Em relação a seu trabalho poético, entre os gêneros presentes na obra, o mimo, a ficção prosimétrica grega (o romance erótico grego) e a sátira menipéia são os que mais interessam aqui: estes três gêneros mesclam prosa e verso, e foram claramente explorados por Petrônio.

3.2. Mimo

Muitos têm notado similaridades entre o *Satyricon* e os motivos do mimo, forma de teatro popular tipicamente romana. O primeiro a chamar a atenção para tais similaridades foi Marius Mercator, no século XV, num texto em que denuncia obscenidades do imperador Juliano (CONNORS, 1998). Desde então, vários autores se puseram a discernir motivos mímicos no *Satyricon*, e recentemente Panayotakis (1995) publicou um importante trabalho, argumentando que as situações mímicas e também os enredos constituem dispositivos estruturantes ao longo da obra.

O mimo romano, que sobreviveu apenas em fragmentos, parece ter sido caracterizado por vivas performances, assuntos geralmente obscenos e finais abruptos. Os papéis femininos podiam ser interpretados por mulheres. Além disso, canções improvisadas espontaneamente, especialmente durante a cena, parecem também evocar o universo do mimo. Um dos poemas do *Satyricon* descreve a maneira como um mimo acaba e os atores então voltam aos seus papéis na “vida real”; como afirma Slater em

seu estudo dos processos de interpretação e manipulação de artifícios na obra, “este poema deveria figurar como uma epígrafe para o *Satyricon* inteiro” (1990: 89).

grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, assimulata perit.

a trupe representa o mimo no palco: aquele é chamado de pai,
este de filho; aquele leva um nome importante.
tão logo a peça encerra os papéis cômicos,
a face da verdade retorna, e a do mimo se vai.³⁴

Dentro de um contexto narrativo mais amplo, o poema chama atenção para as sagazes decepções do *Satyricon* como um todo e indica a auto-consciência que tem de sua própria ficcionalidade (COURTNEY, 2001). O mimo imitava pessoas reais, ao invés de reis ou deuses, e entre todas as formas teatrais romanas, o mimo é a “mais próxima” da vida real: um ator de mimo não usava os calçados especiais (*soccus* e *cothurnus*) que os atores cômicos e trágicos usavam; era um *planipes*, um pé-chato, geralmente descalço. Além do mais, ao que parece, os atores mímicos não usavam máscaras. Assim como o mimo, pois, o *Satyricon* imita e caricatura certos tipos de pessoas relativamente “comuns”, de um modo relativamente “transparente” (CONNORS, 1998). A identificação dos motivos mímicos nos episódios de Quartilla e Trimalchio, assim como no mimo enganoso do episódio de Crotona, aguça o humor do texto em várias ocasiões, por trazer uma imaginação física e viva à leitura das cenas construídas por Petronio. Com efeito, dois contextos distintos, o *Satyricon* e o mimo, são conciliados em boa parte das situações (PANAYOTAKIS, 1995). Todavia a paródia épica não parece ter o mimo como um dos aspectos principais, e os longos poemas sobre Tróia e a Guerra Civil tampouco têm alguma afinidade com os padrões mímicos.

3.3. Sátira menipéia

A sátira menipéia, entretanto, é sem dúvida o gênero literário predominante na obra. Abbot (1911), por exemplo, levanta a hipótese de que o *Satyricon* seja em si uma grande sátira menipéia, contudo Cardoso (1989), Paratore (1937) e, entre outros, especialmente Bakhtin (1981) afirmam enfaticamente que o *Satyricon não é mais que uma grande sátira menipéia*. Sem a intenção de discutir tal afirmação, mas antes

³⁴ O poema consta no capítulo 80.9, 5-8 do *Satyricon*. A tradução é minha, com fins apenas de oferecer uma idéia do significado do poema perante a discussão que se faz o mimo enquanto gênero.

reconhecendo a importância desse gênero e sua onipresença no *Satyricon*, detenhamo-nos um pouco sobre suas particularidades.

Bakhtin, uma das grandes autoridades críticas nas discussões sobre a sátira menipéia, considera-a, em partes, um produto da desintegração do diálogo socrático, gênero que teve vida breve, mas no entanto suscitou o surgimento de outras tantas formas literárias. Apesar daqueles que às vezes vêem a sátira menipéia como produto genuíno do diálogo Socrático, Bakhtin afirma, todavia, que suas raízes remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco, “cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no diálogo socrático” (BAKHTIN, 1981: 96).

Seu nome se deve a um filósofo do século III a.C., chamado Mênipo de Gádara (ou de Gadare, como alguns preferem), que lhe teria dado uma forma clássica. De Mênipo propriamente não restou nada, porém Diógenes de Laércio (Diogenes Laërtius, 200 - 250 d.C.) nos informa sobre sua responsabilidade no estabelecimento desta forma satírica. O gênero foi oficialmente introduzido na tradição literária pelo erudito romano Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), que nomeou uma sátira sua de “*saturae menippeae*”, entretanto sabe-se que surgiu propriamente bem antes, com Antistheno, um discípulo de Sócrates, praticante de diálogos socráticos (COURTNEY, 2001). Sátiras menipéias foram escritas também pelo contemporâneo de Aristóteles, Heráclito de Ponto (388 - 312 a.C.), que, segundo Cícero, foi ainda o maior criador do gênero *logistoricus* (uma combinação do “diálogo socrático” com histórias fantásticas). Para muitos, porém, o indiscutível representante da sátira menipéia foi Bión de Borístenes (325 - 230 a.C.), um literato que viveu na região da atual Ucrânia. Somente depois destes viria Mênipo de Gádara, que, como já foi dito, lhe daria uma forma clássica, cunhando assim o próprio nome à sátira; e em seguida Varrão, cuja obra nos restou em fragmentos, e Sêneca, que nos deixou bons exemplares do gênero (CONNORS, 1998). Reiterando, Bakhtin (1981: 97) entende que o *Satyricon*, assim como o *Asno de Ouro* de Apuleio, “não passa de uma ‘sátira menipéia’ desenvolvida até os limites do romance”. Para ele a noção mais completa do gênero se encontra nas sátiras menipéias de Luciano, que chegaram perfeitas até nós, mas também o *Romance de Hipócrates* pode ser considerado um interessante protótipo. A etapa antiga da evolução da menipéia se conclui com a *Consolação da Filosofia*, de Boécio. De acordo com Bakhtin, encontram-se elementos da menipéia em algumas variedades do “romance grego”, no romance utópico antigo e na sátira romana (em Lucrécio e Horácio).

A sátira menipéia exerceu forte influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina. “Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna” (BAHKTIN, 1981: 98). Não é por menos que o *Satyricon* é sempre associado à novela picaresca e ao romance de cavaleiro, por exemplo:

A estrutura formal e o tom geral satírico e parodístico do *Satyricon* fazem correr instintivamente a mente do leitor para a comparação com os poemas e romances satíricos do Renascimento, que são paródia do poema e do romance cavaleiresco: o *Morgante* de Pulci, o *Baldus* de Folengo, o *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, o *Dom Quixote* de Cervantes. E, efetivamente, também o *Satyricon*, como o *Dom Quixote*, é a paródia de toda uma orientação sentimental e aventureira da prosa narrativa; como o *Baldus*, leva a paródia até aos tons mais veristas, contrapondo ao mundo das grandes figuras, o mundo da mais abjeta vulgaridade contemporânea; como o *Baldus*, o *Morgante* e o *Gargantua*, exprime o seu mundo também com representações anormais (as feiticeiras que tentam curar Encólpio, a paradoxal situação crotoniata, a intervenção final de Mercúrio); como o *Gargantua* e o *Dom Quixote*, varia o fundamental tema parodístico com digressões literárias, de caráter parodístico e polêmico; como Folengo Rabelais, Petronio recorre muitas vezes a combinações lingüísticas de clamorosa singularidade, como que para dar a impressão física, o correspondente fônico do seu mundo característico, daquela sua inspiração faunesca e priapesca. (PARATORE, 1987: 646)

Bahktin (1981) lista quatorze aspectos fundamentais da menipéia, que a diferem especialmente de outros gêneros antigos:

- O peso particular do elemento cômico nela, em relação a outros gêneros, como o diálogo socrático.
- Liberdade em relação a limitações histórico-memoralísticas: a menipéia está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências de verossimilhança externa vital.
- As fantasias e aventuras são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas por um fim puramente filosófico-ideológico: criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica.
- Combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro.
- Excepcional universalismo filosófico: não se atém a nenhuma corrente, e de uma forma ou outra, questiona todas.

- Estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno.
- Presença do *fantástico experimental*, uma modalidade específica, totalmente estranha à epopéia e à tragédia antiga.
- Presença da experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios etc.
- Presença de cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações importunas, ou seja, contra-sensos que violam a ordem universal.
- Onipresença de contrastes agudos, jogos paradoxais, passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.
- Incorporação freqüente de elementos da *utopia social*, introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos.
- Amplo emprego de gêneros intercalados (novelas, cartas, discursos oratórios, *simpósios* etc.) e fusão dos discursos da prosa e do verso.
- Multiplicidade de estilos e pluritonalidade.
- *Publicística* atualizada: trata-se de uma espécie de gênero “jornalístico” da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica.

Uma menipéia clássica é o *Apolokyntosys Claudii* de Sêneca, que conta a história engraçada da morte de Cláudio e da rejeição dos deuses à sua proposta de deificação. Conforme a análise de Connors (1998), a narrativa descreve uma jornada fantástica da terra até o céu e, por fim, ao inferno, enquanto alterna entre registros de humor e seriedade, verdade e ficção, prosa e verso. O verso é usado por vinte vezes, e pelo narrador; há citações e composições originais. As citações de versos impulsionam a ação adiante; ou seja, se fossem omitidas, ficaria uma lacuna na narrativa.³⁵ Os versos originais não acrescentam nada à narrativa necessariamente, ao contrário, criam irônicas

³⁵ Veremos adiante, na crítica às traduções, que um dos tradutores omitiu a maior das citações feitas no *Satyricon*.

descontinuidades. Eles não dependem da evocação de um modelo específico para gerar seus efeitos literários, portanto são mais longos que as citações, as quais precisam ser curtas a fim lembrar os leitores de algum contexto memorável. Então, por exemplo, a estação do ano e a época da morte de Cláudio são descritas em hexâmetros grandiosos, embora o narrador igualmente especifique a data e a época na prosa³⁶. O poema em hexâmetros descreve o desenrolar de uma longa e gloriosa linhagem representando o reinado de Nero; a majestade da ocasião é cerceada pelo fato de que a linhagem é tão longa simplesmente porque o Destino tem estado distraído, ouvindo o canto de Apolo. Ao encontrar Cláudio pela primeira vez, Hércules interpreta o papel de um bufão cômico, amedrontado, pensando estar face ao seu tredécimo trabalho. Após algumas indagações iniciais, Hércules se faz trágico (*et quo terribilior esset, tragicus fit et ait*)³⁷ e passa a interrogar Cláudio em 14 linhas de “trágicos mas zombeteiros trímetros jâmbicos” (CONNORS, 1998: 15).

Acima de tudo, parece que as súbitas mudanças e as justaposições incongruentes (que podem ser tanto intertextuais como intratextuais) diferenciaram, por exemplo, os trabalhos de Varrão e Sêneca. Primeiro, porque o cômico é a todo momento balanceado pelo sério, e assim a opinião fica dividida em relação ao que prevalece. Segundo, porque a flexibilidade e a infinita abertura da prosa é constantemente justaposta com as limitações inerentes ao metro. Varro aparentemente discute essa justaposição formal no *Bimarcus*: em coriambos – um metro também conhecido como “jâmbico manco” por causa da penúltima sílaba, que é longa, conquanto um verso jâmbico deva terminar com uma breve – um orador enfatiza com ironia consciente a lentidão e os limites da poesia; enquanto que na prosa alguém parece celebrar sua própria realização poética (RELIHAN, 1993). No nível ético, há numerosas justaposições de passados virtuosos com um presente decadente. Historicamente, o passado mítico é colocado contra o presente mundano. Intelectualmente, as pretensões dos filósofos são contrastadas com o engenhoso senso comum. A visão aviária de um sonhador ou de um viajante fantástico é contrastada com o olhar comum, ordinário.

Parte do impulso de ver Petrônio dentro de uma tradição menipeia deve-se, sem dúvida, à sarcasticidade e à fragmentação dos antigos textos menipeus. Considerando Petrônio um satirista menipeu, aumentar-se-ia o número de autores menipeus antigos

³⁶ Tais valores atribuídos aos diferentes metros serão de suma importância para nosso trabalho crítico. Ainda nos deteremos com mais vagar sobre tal tema.

³⁷ “...e como fosse ainda mais terrível, fez-se trágico e disse”. Tradução minha.

relativamente bem preservados de dois (Sêneca e Luciano) para três (CONNORS, 1998: 16). Seria difícil, entretanto, sustentar que o próprio Petrônio pretendia que seu trabalho fosse lido estritamente dentro da tradição menipéia (por mais flexíveis e pouco convencionais que os padrões menipeus possam ter sido). Petrônio não mistura elementos cômicos com elementos sérios da mesma maneira que Sêneca e Varro. Para Barchiesi (1991), há modos de tratamento paródico do mito no *Satyricon*, especialmente no episódio de Crotona, mas os deuses não são representados diretamente. A narrativa extensa do *Satyricon*, que se move de modo bastante realístico pelo espaço e pelo tempo, não parece se parear com a sátira menipéia, e nela – na narrativa – não há nenhuma insinuação dos tipos jornadas fantásticas que se encontra em Sêneca ou nos fragmentos de Varro. “Petrônio mistura verso com prosa, contudo os versos do *Satyricon* parecem mais ambiciosos, mais variados, dizem mais a respeito dos personagens, e estão integrados de modo mais complexo dentro da narrativa, comparado àquilo que encontramos na tradição menipéia” (BARCHIESI, 1991: 120).

3.4. Ficção prosimétrica grega

A ficção prosimétrica grega e suas possíveis relações com a forma do *Satyricon* vieram à tona apenas há pouco tempo. Alguns estudos recentes vêm deixando claro que a antiga ficção em prosa grega possuía um conteúdo muito mais substancial do que o ostentado por certas histórias idealizantes de amor verdadeiro entre um herói e uma heroína, tema de algumas novelas remanescentes, de autores como Caritón de Afrodísias (final do séc. I), Aquiles Tácio (metade do séc. II), Xenofonte de Éfeso (metade do séc. II), Longo (séc. III) e Heliodoro de Émesa (séc. III). Tornou-se então devidamente possível argumentar que o *Satyricon* está de algum modo conectado a um gênero estabelecido de ficção prosimétrica grega, uma espécie de romance não-idealizante (CONNORS, 1998).

A principal referência desse gênero é um fragmento conhecido como *Iolaus*. É impossível afirmar se *Iolaus* (preservado num papiro do séc. II d. C.) influenciou ou foi influenciado pelo *Satyricon*, ou se, como Stephens e Winkler (1995: 365) supõem, “os dois não estavam necessariamente relacionados; uma vez que havia uma variedade suficiente de tipos de narrativa disponível no primeiro século d.C., tanto Petrônio como *Iolaus* poderiam surgir na cena independentemente um do outro”. Referências à

iniciação aos ritos de Cybele, a um *cinaedus* (pederasta, efeminado) e a um *gallus*³⁸ são recobráveis no fragmento. Uma verdadeira iniciação como um *gallus* nos ritos de Cybele envolveria castração; tem sido sugerido que Iolaus, o protagonista da narrativa, estaria aprendendo a disfarçar-se como um *gallus* a fim de ter acesso a “algo mais” (DODDS, 1974 apud STEPHENS & WINKLER, 1995); ou seja, segundo certas leituras, *Iolaus* seria um personagem que se disfarça para participar de círculos secretos, que envolvem práticas sexuais. Dentro do breve fragmento há dois momentos em que a narrativa se interrompe com versos. O protagonista anônimo dirige-se a Iolaus e a um *cinaedus* em sotádicos,³⁹ o verso usado alhures pelos *galli* e *cinaedi*. Um segundo exemplo de verso é a citação do *Orestes*, de Eurípedes, a respeito do valor da amizade:

E Iolaus ensinou pela mística todas as coisas que aprendera, e ele é um *gallus* completo, confiante em seu amigo Neikon. “Nada é maior do que um amigo sincero, nem riqueza nem o ouro; a turba, de um nobre amigo, é uma ridícula substituta.” (STEPHENS & WINKLER, 1995: 371)

No *Orestes*, quando Píades intimida Orestes cometendo suicídio por sugerir que teriam tramado para matar Helena, Orestes diz que “Nada é maior que um amigo sincero, nem a riqueza nem o soberano.” No contexto da novela, o elogio do amigo é cômico, porque a situação de Iolaus é absolutamente absurda (CONNORS, 1998).

Um outro fragmento conhecido como *Tinouphis* também contém uma mistura de prosa e verso (tetrâmetro cataléptico jâmbico) (STEPHENS & WINKLER, 1995). *Tinouphis*, um profeta condenado à morte, é salvo pelo subterfúgio de um executor. O subterfúgio envolve uma enorme câmara de execução e um tal tijolo especial, inventados para permitir a fuga. O evento é descrito primeiro em verso e depois em prosa: os versos mencionam o tijolo especial e remetem ao salvamento do profeta; a prosa oferece uma narrativa aparentemente rasa desses eventos, informando que quando o executor foi questionado sobre por que tinha construído uma câmara (*megiston*) tão grande, ele habilidosamente disse que ela assim o era porque *Tinouphis* era um *magos*. Apenas possivelmente, o verso dava uma versão ligeiramente mais obscura e concentrada dos eventos (exatamente como o tijolo especial permite a fuga?) “enquanto a prosa explica as coisas de um modo mais pediátrico” (CONNORS, 1998: 18).

³⁸ Certo tipo de papel sexualmente passivo assumido por jovens nesse rito.

³⁹ No caso, refere-se ao metro que compreende tetrâmetros catalépticos (verso grego ou latino terminado por um pé incompleto) compostos por jônicos maiores, e tinha geralmente conotação licenciosa. Também é conhecido por verso sotádico o verso greco-romano que tanto se pode ler da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda, ou invertendo a ordem das palavras, mas não é essa a conotação a que se refere aqui.

Segundo Connors (1998), baseado nessas escassas evidências, parece haver uma ligeira diferença entre o desenvolvimento do verso nos fragmentos gregos e no *Satyricon*. O fragmento conhecido como Iolaus apresenta uma incorporação do verso relativamente “realística”: o *gallus* fala num metro apropriado aos *galli*, e a introdução da citação de Eurípides é relativamente naturalística. O *Tinouphis* é sugestivo, mas nem de longe podemos enxergar nos fragmentos gregos “a justaposição extremamente planejada de uma versão poética grandiosa da ação com a mais mundana consideração em prosa, presente no *Satyricon*” (CONNORS, 1998: 19)

3.5. Uma questão em aberto

Assim, a poesia de Petrônio tem algumas semelhanças com aquilo que é evidente nas reminiscências da sátira menipéia, do mimo e da ficção prosimétrica grega, todavia fica em aberto a questão sobre se um gênero particular exerceria influência dominante sobre outros no *Satyricon*. Para Connors (1998), momentos de contraste absurdo e moralização hipocrítica evocariam a sátira menipéia, versos e performances musicais espontâneas poderiam fazer com que os personagens se parecessem com habitantes de um universo mímico, e alguns versos (talvez ligados especialmente a personagens indecorosos – como, por exemplo, a canção do *cinaedus* no episódio de Quartilla) quiçá soariam como coisa de novelista grego.

A respeito dos poetas romanos, Conte (1994: 120) afirma que eles “tinham tendência a colocar a escolha da linguagem e do gênero em ‘termos dramáticos’, quase ao ‘topo’ do problema da escolha da forma literária”. Ou seja, para usar a metáfora de Connors, cujo trabalho me servirá de guia aqui, os sistemas genéricos que os autores romanos elegiam para trabalhar “são mais guarda-roupa que camisa-de-força”, e isso é especialmente verdadeiro para um autor que trabalha com uma forma flexível de ficção em prosa. Determinados a esclarecer as confusas obscuridades do texto fragmentado de Petrônio, os críticos geralmente tendem a formular seus argumentos de modo a restringi-lo, em termos de que efeitos o texto “produziria”. Mas talvez, como de certa maneira consentem Abbott (1911) e Connors (1998), pode-se aprender mais explorando os efeitos que ele “poderia” ter. Para os leitores, escolher o mimo ou a sátira menipéia ou a “ficção satírico-criminal” como um gênero rígido que “teria” conseqüências particulares para a exploração das formas mistas de Petrônio, necessariamente esconderia aquilo que há de mais inventivo e surpreendente a respeito de sua poesia –

precisamente porque em nenhum dos exemplares remanescentes dessas formas literárias encontram-se as mesmas maneiras “excitantemente amplas e artísticas” (ABBOTT, 1911: 268) com que Petrônio usou o verso. Para encerrar, faço minhas as palavras de Connors: “(...) uma vez que o *Satyricon* é texto tão rico e sofisticado e engraçado, e tão frustrantemente fragmentado, me parece uma pena desperdiçar qualquer uma de suas palavras” (CONNORS, 1998: 20).

CAPÍTULO II

1. Sutilezas do Petrônio poeta

1.1. Reinventando o passado épico

1.1.1. Encolpius indignado

1.1.2. Virgílio “transcrito”

1.2. Outros poemas curtos

1.2.1. Viver e comer

1.2.2. A metáfora da queda

1.2.3. Publilius Syrus

1.2.4. Poeta sum

1.2.5. Geografia da luxúria

1.2.6. Elegia sobre a calvície repentina

1.2.7. Sexo como morte

1.2.8. Dignus amore locus

1.2.9. Encolpius “epicurista”

1.2.10. Dinheiro e Fortuna

1.2.11. Tempestade no poema

1.3. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrônio

1.3.1. A abertura

1.3.2. Escondidos no cavalo

1.3.3. Oh pátria!

1.3.4. Laocoonte

1.3.5. Ecce alia monstra

1.3.6. Tróia embriagada, Tróia enganada

1. Sutilezas do Petrônio poeta

Este capítulo é dedicado ao detalhamento do que aqui chamamos de sutilezas da poesia de Petrônio. Seguindo uma divisão proposta por Connors (1998), os poemas de Petrônio estão separados em três grupos. Do primeiro deles, constam poemas ou versos esparsos em que Petrônio procede a uma reinvenção ou reformulação do passado épico, evocando e transformando diferentes monumentos literários greco-romanos, conforme a sua maneira de fazer paródia e manipular os gêneros com que trabalha. Julgamos que dois pequenos poemas que se encaixam nesse grupo temático ofereciam problemas propriamente tradutórios; são esses que serão avaliados. Do segundo, constam onze poemas que têm uma peculiar relação com o contexto da narrativa em que se inserem e especialmente com a composição dos personagens que os proferem. Ou seja, poemas que têm uma relação dialógica com a prosa que interrompem e que só podem ser bem entendidos através de detalhes contextuais, e poemas que, entre outras coisas, servem para desenhar, compor, traçar o perfil dos personagens que os proferem. O terceiro e último contém o poema sobre a Tomada de Tróia, um dos poemas mais extensos do *Satyricon* ao lado do poema sobre a Guerra Civil, parodia da *Pharsalia* de Lucano. Esse poema representa um subprojeto importante dentro do *Satyricon* e por isso merece ser assim separado. Portanto dos trinta poemas que aparecem ao longo da narrativa, incluindo os dois poemas longos e os menores, analisaremos quatorze.

Neste segundo capítulo, todo texto em prosa ou poema citado em latim acompanha uma tradução feita por mim para o português. A intenção dessas traduções, considerando que a língua de partida não é acessível a todos, é apenas oferecer uma idéia do significado que esteja o mais próximo possível do latim, a fim de facilitar ao menos a explicação dos trocadilhos e demais jogos de significados. Nessas traduções não há nenhum esforço para contemplar as características formais dos poemas, já que estas podem ser apontadas referindo-se ao próprio texto em latim. Todos os excertos do *Satyricon* expostos neste capítulo foram retirados da edição de Konrad Muller (1995). Tive também à disposição a edição de Ernout, usada pelos tradutores Aquati e Bianchet, porém a edição de Muller, a mais recente das edições oficiais, me pareceu oferecer um aparato crítico mais completo, trazendo inclusive todos os comentários e alterações feitos por outros editores importantes.

1.1. Reinventando o passado épico

“No *Satyricon*, o épico está constantemente sendo despedaçado e reformulado em ficção diante dos nossos olhos” (SLATER, 1990: 19). Criações de Virgílio e Homero são apropriadas e transformadas no *Satyricon*, num diálogo constante com a tradição lírica e satírica greco-romana. Nos tópicos seguintes veremos dois poemas compostos por Petrônio dentro desse processo de reinvenção do épico e vamos enfatizar suas sutilezas. Outros quatro poemas que respeitam essa temática, mas que no entanto não apresentam problemas propriamente tradutórios, foram omitidos, já que este trabalho não tem a intenção de oferecer uma coletânea de traduções de *todos* os poemas do *Satyricon*, mas sim de analisar os poemas que apresentam problemas específicos de tradução, tais como problemas relativos a instituições, história, língua, cultura etc. Antes de seguir adiante, entretanto, vale a pena deter-se sobre um episódio em prosa do *Satyricon* em especial, pois é bastante representativo para compreender os procedimentos parodísticos de Petrônio, aos quais subjazem suas técnicas poéticas.

Durante a *Cena*, o anfitrião Trimalchio nos conta uma peculiar história a respeito da origem do bronze de Corinto:

Cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus stelio, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam congescit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea. Ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. Sic Corinthea nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud.⁴⁰

Tendo capturado o Ílio,⁴¹ Aníbal, homem sagaz e de grande astúcia, amontoou todas as estátuas de bronze, de ouro e de prata, e tocou-lhes fogo, transformando-as numa miscelânea bronzeada. Então, daquela massa, os artífices retiraram partes e fizeram pequenos pratos e tigelas, e estatuetas. Assim nasceu o bronze de Corinto, feito de todos os metais juntos, nem só de um nem só de outro.

A história de Trimalchio joga com o conhecimento do povo romano a respeito do autêntico bronze de Corinto. Velleius Paterculus, um historiador romano da época de Augusto e Tibério, usa, por exemplo, o bronze de Corinto como um indicador para diferenciar dois gêneros de conquistadores: Cipião Emiliano (Scipio Aemilianus, séc. II a.C.), a quem ele descreve como sendo culto (*elegans*), e Múmio (Mummius, séc. II a.C.), quem ele chama de ignorante, rude (*rudis*). Mummius seria tão ignorante que certa vez, quando voltava de uma expedição trazendo peças de bronze de Corinto, acreditou na promessa de seus carregadores de que se acaso alguma delas se perdesse durante a viagem eles poderiam substituí-las por outras novas, sem problemas

⁴⁰ Excerto do Cap. 50 do *Satyricon*.

⁴¹ Nome pelo qual a cidade de Tróia também era conhecida.

(EMANUELE, 1989). Trimalchio faz questão de enfatizar sua habilidade para distinguir um bronze de Corinto falso de um verdadeiro, já que ele seria o único a possuir um exemplar verdadeiro, pois o teria conseguido com um artesão chamado Conrinthus.⁴² Em contrapartida, mesmo a história contada por Plínio, o Velho, soa também bastante fantasiosa, confirmando o quão incerto e confuso era o conhecimento dos romanos em geral a respeito: o metal teria surgido no saque de Múmio a Corinto, em 146 a.C.; a amálgama de metais ocorreu acidentalmente quando Corinto foi queimada.⁴³

Connors (1998) chama atenção para o fato de que, em um plano, a maneira falsa e completamente implausível com que Trimalchio reconta a história do bronze de Corinto evidencia suas pretensões estúpidas e ignorantes, e brinca com a falta de conhecimento dos romanos a respeito das origens desse metal, a despeito do valor que lhe davam. Porém, em outro plano, essa nova versão da história faz todo sentido em termos artísticos. Estátuas são derretidas e misturadas, e o metal resultante transformado em tigelas, pratos e estatuetas: a mudança de estátua para estatueta (diminutivo) enfatiza a mudança de escala. O aparato de ostentação honorífica e religiosa é convertido em ornamentos de consumo e deleite privado. Igualmente, quando o *Satyricon* desapropria motivos, cenas e palavras do épico, e as reinventa em seu crisol criativo, os monumentos literários das culturas grega e romana são convertidos em ficção, uma forma mais satisfatória para o deleite privado. De fato, tanto o deslocamento da origem do lendário bronze, da cidade Corinto para Tróia, quanto o adjetivo *aeneas*, que (apesar da diferença na pronúncia) parece ter alguma ressonância em Aeneas (Enéas), o herói épico de Tróia, são reconhecíveis fragmentos do passado épico confundido e reformulado na história de Trimalchio. Trimalchio, dessa forma, reescreveu a história do bronze de Corinto à semelhança da história de Roma, começando pela queda de Tróia, com a confluência⁴⁴ adicional de Enéas e Aníbal. “Esta história do bronze de Corinto tem uma significância programática ou metapoética, funcionando como uma metáfora para a reformulação paródica do *Satyricon* do épico como ficção” (CONNORS, 1998: 21).

Ocorre que talvez o exemplo mais extremo e concentrado desse procedimento de destruição e reinvenção do épico venha logo em seguida, no capítulo 68, com a declamação de um trecho da Eneida por um escravo de Habinnas, chamado Massa, a

⁴² Cf. Cap. 50.2-4 do *Satyricon*.

⁴³ Cf. Cap 34.6 da *Naturalis Historia*, de Plínio.

⁴⁴ Quando elementos de duas histórias se combinam para formar uma nova.

mesma palavra usada antes para se referir à “mistura grosseira” de metais derretidos a partir da qual o bronze de Corinto é feito. Ele mutila o material épico com sua fraca técnica vocal (conforme descreve o narrador), misturando versos atelanos aos versos clássicos da Eneida, o que deixa Encolpius aborrecido e o faz pela primeira vez “ofender-se com Virgílio”. O verso atelano era usado nas chamadas farsas atelanas, e foi considerado um tipo de verso grosseiro pela tradição literária. Alguns gramáticos acreditam que os versos atelanos não tinham um metro fixo, outros no entanto afirmam que seu principal metro era o septenário jâmbico (BEARE, 1964), o que não se pode verificar no caso em questão, já que no texto que nos resta, aparece apenas o primeiro verso do quinto livro da Eneida *ipsis litteris* e nada mais. A mutilação de Virgílio, pela mistura de seus versos com outros versos atelanos improvisados é apenas mencionada por Encolpius.

Em seguida à sua declamação, à típica maneira do mimo romano, Massa ainda realiza imitações esdrúxulas de um tocador de trombeta (usando uma lâmpada), de um flautista (usando pedaços de cana) e de um carroceiro – certamente em alusão aos temas bucólicos de Virgílio. Contudo, para terminar, o motivo da “mistura grosseira” (Massa) imitando uma porção de coisas modula⁴⁵ uma cena de mimo para o tema da comida: quando todos acreditavam que o prato que estava por ser servido fosse um combinado de aves finas, Trimalchio exalta seu cozinheiro dizendo que fizera tudo aquilo a partir de um só material: carne de porco. E continua dizendo que ele mesmo havia posto em seu cozinheiro o admirável nome de Daedalus. Conforme sugerem Connors (1998) e Saylor (1987), mencionando o nome do cozinheiro aqui, Petrônio pode ter seguido a linha de ação de Virgílio: Massa começa com o primeiro verso do quinto livro da Eneida, e a obra de Daedalus é eminentemente representada na chegada de Aeneas (Enéias) a Cumae (Cumae), no começo do sexto livro da Eneida. Há ainda um jogo de significados com a etimologia do nome Daedalus, que porém aqui já não cabe comentar.⁴⁶

Isso tudo se explica para mostrar que a paródia de Petrônio pode ser muito mais sofisticada do que se imagina, e sobretudo para mostrar que os poemas, por mais que possam parecer, nunca são gratuitos, estão sempre inseridos dentro de um contexto e de um procedimento poético maior, assim como suas qualidades formais. Esse exemplo

⁴⁵ A idéia de modulação aqui tem a mesma conotação que na teoria musical, ou seja, uma variação na tonalidade.

⁴⁶ Cf. CONNORS, 1998: 22.

concentrado da história do bronze de Corinto é extremamente representativo para entender os demais casos, nos poemas. Assim como esse arranjo de detalhes corrobora a idéia de mutilação do épico, transformado em ficção banal, perfeitamente cabível naquele contexto do romance, durante a *Cena Trimalchionis*, uma série de detalhes preenche e corrompe os significados de outros poemas, mutilando o passado épico. Isso ficará claro no exame que faremos a seguir.

1.1.1. Encolpius indignado

Aqui se faz necessário retomar um tema discutido no capítulo anterior, o da ira de Príapo como motivo estruturante do romance e aspecto principal da paródia do gênero épico, em que consiste todo o *Satyricon*. Vale lembrar que a principal potência do deus Príapo diz respeito ao seu descomunal dote fálico. Príapo, originário do Helesponto, teria sido expulso de sua terra pela ameaça que representava, e fora posteriormente admitido entre os deuses após suas vagâncias, o que tem plena relação com o drama de Encolpius no *Satyricon*: uma referência a Petrônio feita por Sidônio Apolinário (Sidonius Apollinaris, ca. 430-483 d.C.) numa lista de grandes escritores latinos sugere que as cenas do *Satyricon* começam em Massília (atual Marselha), de onde Encolpius teria sido banido (COLLINGNON, 1892). Comentários à parte, ocorre que a potência de Príapo, que compõe a temática da obra, converte-se recorrentemente em inspiração para a linguagem empregada por Petrônio: assim como Príapo, Petrônio parece estuprar ou violar o gênero épico, ou ao menos brincar com essa idéia.

No capítulo 132, por exemplo, aparentemente após um fracasso sexual, Encolpius é enxotado da casa de Circe. Retirando-se para a cama, Encolpius, ofendido, dirige-se a seu pênis em versos sotádicos. Reiterando o que já foi comentado no primeiro capítulo, no caso, refere-se ao metro que compreende tetrâmetros catalépticos (verso terminado por um pé incompleto) compostos por jônicos maiores, que tinha geralmente conotação licenciosa. Também é conhecido por verso sotádico o verso greco-romano que tanto se pode ler da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda, ou invertendo a ordem das palavras, mas não é essa a conotação a que se refere aqui. O desabafo de Encolpius começa assim:

ter corripui terribilem manu bipennem
ter languidior coliculi repente thyrsos

ferrum timui,⁴⁷

três vezes tive nas mãos o intrépido facão
três vezes e eu, mais mole que o talo de uma couve
de repente temi aquela lâmina,

A tripla tentativa de castração, segundo Zeitlin (1971), mimetiza a tripla tentativa do herói da Eneida de abraçar as sombras da amada falecida.⁴⁸ Com o *ter* de *terribilem*, a sílaba *ter* se repete três vezes, e ao final o som se dissolve em *thyrsos*. O metro, associado ao poeta grego Sótades (séc. 3 a.C.), é especialmente vinculado aos *cinaedi*, que no mundo antigo são figuras taxadas de homossexuais passivos.⁴⁹ Acima de tudo, parece haver um interesse persistente em rearranjar os hexâmetros épicos na forma de sotádicos: esse processo de conversão de hexâmetro em sotádico é descrito como um arranjo ou uma leitura invertida dos versos (*retro*, ou *retrorsus*).⁵⁰ Os sotádicos podem, assim, ser considerados outra forma de paródia épica romanesca, assim como a paródia da Matrona e outras, pois colocam um assunto trivial dentro de um molde que possui traços de origens épicas. De acordo com Demetrius, o rearranjo sotádico da *Ilíada* (Canto XXII-133) logra um verso que “parece ter mudado de forma, assim como as figuras mitológicas mudaram de sexo” (DEMETRIUS, 189, apud CONNORS, 1998: 31). Analogamente, no caso em questão, a forma do metro é intimamente relacionada com o conteúdo: num nível social, o *cinaedus* inverte as normas que determinam o comportamento social do homem livre; no nível da forma literária, o metro sotádico inverteria as estruturas normativas do hexâmetro.

Basicamente, tomaremos como sutilezas inerentes a esse poema, a fim de analisar suas traduções, dois aspectos seus. Um deles é a repetição da sílaba *ter*, que está diretamente associada à mimese da tripla tentativa de castração e à suposta alusão à também tripla tentativa de Enéas de abraçar as sombras de sua amada já falecida. O outro é, obviamente, o uso dos sotádicos, isto é, a idéia da conversão de hexâmetros para sotádicos, considerando a carga de significado deste metro e toda a explanação recém feita.

⁴⁷ Excerto do cap. 132 do *Satyricon*.

⁴⁸ Cf. versos 791-93 do livro 2 e 700-1 do livro 6 da Eneida, de Virgílio.

⁴⁹ O termo *cinaedus*, palavra grega que significa algo como “aquele que move as genitálias”, é aplicado àqueles que cumprem o papel passivo no sexo entre homens. Richlin (1992) argumenta que as representações romanas do *cinaedus* constituem traços de uma subcultura real de homossexualidade passiva.

⁵⁰ Daí que posteriormente, na tradição literária, os versos sotádicos ficaram conhecidos como versos que podem ser lidos de trás pra frente e vice-versa, porém inicialmente esse efeito era apenas uma consequência da paródia formal em que ele consistia.

1.1.2. Virgílio “transcrito”

Logo em seguida a este, Petrônio comete outro ataque à tradição épica, em especial a Virgílio. As maiores dificuldades interpretativas nesse caso talvez escapem ao escopo deste trabalho, pois não dizem respeito à tradução propriamente, todavia há alguns detalhes que pedem preservação, e neste ponto nos aproximamos do nosso problema. Numa reversão da reformulação sotádica do hexâmetro épico (CONNORS, 1998), ele concebe três versos hexâmetros construídos a partir de citações literais de Virgílio. Os versos constam do capítulo 132 do *Satyricon*:

illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo.

voltada para baixo, mantinha os olhos fixos no chão
e o vulto não se movia nem mesmo com esse discurso
qual lânguidos salgueiros ou papoulas de lasso caule.

A passagem já ofendeu muitos leitores por ser uma das mais transgressivas paródias épicas do *Satyricon*. Até mesmo Collignon, sempre propenso a ver Petrônio como um homem de gostos literários conservadores e tradicionalistas, é forçado a admitir que as frases de Virgílio foram transcritas “com um despudor singular” (COLLIGNON, 1982: 131). A sutileza de Petrônio neste caso especificamente está em pinçar versos inteiros e expressões virgilianas que, postas naquele momento da narrativa do *Satyricon*, em que Encolpius dirige-se a seu membro após frustrar os desejos de Circe, mudam de significado e sugerem interpretações bastante cômicas. A seleção de Petrônio é engenhosa e cuidadosa, e ademais está completamente coerente com a sua maneira de manipular os gêneros. Petrônio vinha pouco antes disso dialogando com a tradição da antiga paródia grega, que convertia os épicos em novelas sobre temas de comida ou animais, porém quando faz a citação de Virgílio está claramente recorrendo à sátira menipéia. No capítulo anterior, foi dito que a interrupção da prosa com breves citações literais de versos épicos era característica do gênero menipeu, o que sugere que no caso em questão Petrônio está claramente brincando com as regras do gênero: tudo o que cita aí são palavras de Virgílio, porém combinadas e contextualizadas como não fora feito antes. Ou seja, Petrônio cumpre a regra, fazendo a citação literal breve, mas brinca com a regra, citando e unindo partes dispersas originalmente, resignificando-as.

O pronome *illa* no original de Virgílio se refere à rainha Dido, que enfurecida e magoada com Enéias se nega a lhe falar, e segue calada e imóvel qual uma rocha ou uma montanha (*nec magis incepto vultum sermone movetur / quam si dura sílex aut stet Marpesia cautes*).⁵¹ No *Satyricon*, *illa* passa a se referir a uma implícita “parte do corpo” (*pars corporis*) mencionada no parágrafo seguinte. Aí, portanto, é importante manter o sujeito feminino, já que a citação deve ser, via de regra, *ipsis litteris*, e já que o próprio Petrônio parece ter se preocupado em preservar o gênero da palavra, a fim de sustentar a ambigüidade. A primeira parte do terceiro verso (*quam lentae salix*) remete, segundo Connors (1998), à oliveira mencionada na quinta écloga de Virgílio (*lenta salix quantum pallenti cedit olivae...*⁵²); já a segunda parte (*lassove papavera collo*), por sua vez, remete à morte de Euryalus, o amado de Nisus na Eneida.⁵³ Virgílio, ao usar essa metáfora, estaria aludindo à Catulo e sua comparação entre a morte do amor e uma flor cortada à beira de um campo.⁵⁴ “Catulo e Virgílio estão moldando suas símiles tendo em conta os versos 8.306-07 da *Ilíada*, uma símile que compara um soldado caído a uma flor, e que já justapõe ela mesma o mundo épico da batalha à imagem ‘bucólica’ de uma flor” (CONNORS, 1998: 32). No caso, o que Petrônio faz é justapor o fracasso sexual de Petrônio às representações de desgraça e perda da Eneida, evocando não apenas Dido, mas também Nisus e Euriyalus: “o valoroso auto-sacrifício dos heróis de Virgílio foi parodicamente depreciado no surto histriônico de Encolpius” (SLATER, 1990: 179). Assim, sem mais digressões e explicações, outra coisa a ser preservada aí são as imagens usadas por Virgílio, já que se trata de uma paródia dirigida diretamente a ele, ou seja: os salgueiros lânguidos (*lentae salices*), que remetem à oliveira da quinta écloga, e as papoulas de lasso caule (*lasso papavera collo*), que remete à símile empregada na Eneida. Ademais, o uso do hexâmetro épico também é bastante significativo, justamente por corroborar o contraste entre a nobreza do épico e a baixaza de Encolpius.

1.2. Os poemas curtos

Além de Encolpius, Petrônio faz outros de seus personagens interromperem a narrativa com breves poemas. Diferente dos três casos que recém analisamos, nos onze poemas

⁵¹ Cf. livro 6, versos 470 e 471 da *Ilíada*, de Virgílio.

⁵² Bucólicas, V, 16. (Débil salgueiro cede à pálida oliveira)

⁵³ Cf. livro 9, verso 436 da Eneida, de Virgílio.

⁵⁴ Cf. livro 11 de Catulo, versos 21 a 24.

que veremos a seguir, Petrônio parece se preocupar não apenas em reinventar o passado épico, mas também e principalmente em dilatar o significado de suas paródias, combinando prosa, personagem e poesia. Trimalchio, Eumolpus, Encolpius e Tryphaena interrompem a narrativa com poemas que, além de contribuir para a composição de seus perfis, provocam uma resignificação da prosa, ampliando e “bagunçando”, sob a regência de Petrônio, todo o universo de temas que compõe a obra.

Alguns dos poemas curtos do *Satyricon* foram omitidos pelo mesmo motivo explicado no tópico anterior: suas sutilezas não se encaixam na abordagem deste trabalho, por não apresentarem problemas tradutórios diretamente ligados às técnicas de poesia e paródia específicas de Petrônio.

1.2.1. Viver e comer

Os poemas interpretados por Trimalchio estão repletos de trocadilhos de linguagem figurada, os quais transcendem a função de demonstrar as pretensões e limitações literárias desse personagem medíocre e tipicamente petroniano. O primeiro de seus poemas é, por exemplo, à primeira vista, uma epigrama trivial e moralista, declamada enquanto um servo trazia um esqueleto de prata, mais um de seus ornamentos ostensivos.

eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
ergo vivamus, dum licet esse bene.⁵⁵

pobre de nós, já que todo mísero homem não é nada!
assim seremos todos, depois que o Orco nos levar.
portanto vivamos, enquanto se permite tal deleite.

O aspecto moralista é banal (o rato da cidade, de Horácio, usa o mesmo raciocínio para convencer o rato do campo a se aventurar na cidade)⁵⁶ e a técnica poética nada impressionante: “ao invés de usar o padrão elegíaco, ele dispõe um simples pentâmetro depois de dois hexâmetros, e o som das duas monossílabas ao final do primeiro verso é particularmente rude” (BARNES, 1971: 255). Porém, se voltarmos nosso olhar do poema para o momento da prosa onde ele se insere, perceberemos que o poema não é assim tão simplório. No poema, a imagem do Orco que nos leva embora

⁵⁵ Cap. 34 do *Satyricon*.

⁵⁶ Cf. livro 2, cap. 6 das *Sátiras*, de Horácio.

(*aufferet*) representa a morte; logo em seguida, um novo prato (*ferculum*, da mesma raiz de *auffero*) é literalmente trazido,⁵⁷ enquanto o poema é “levado embora”. Assim, a convencional exortação a “viver bem enquanto puder” se torna particularmente engraçada se lida no contexto da narrativa. A possibilidade de relacionar vida e morte com comida está embutida através de trocadilhos no próprio poema, pois, como bem observa Huxley (1970), *esse* é o infinitivo tanto de *sum* (ser) como de *edo* (comer). O próprio *ferculum* sugere uma simbologia relacionada à morte, já que seus ingredientes representam os doze signos do zodíaco. Para os astrólogos e para os crêem neles, a posição das estrelas no nascimento de uma pessoa contém o segredo a respeito de sua morte, porque a morte de um indivíduo é astrologicamente determinada pelo alinhamento do zodíaco no momento em que ele nasce. Logo, o prato zodiacal que é trazido reafirma nele mesmo o fato inevitável de que a morte nos a leva a todos, assim como Trimalchio havia afirmado com seu esqueleto de prata e com o poema (CONNORS, 1998).

As sutilezas desse poema aparentemente simples, enfim, não são tão simples. Recapitulando, há a pobreza técnica intencional no uso metro, que diz respeito à caracterização de Trimalchio; a relação etimológica entre *aufferet* e *ferculum*, e a ambigüidade implícita no uso do infinitivo *esse*, que dizem respeito a todo o discurso que Petronius quis claramente construir a respeito de vida, morte, comida e deleite.

1.2.2. A metáfora da queda

Depois do jantar Trimalchio declama uma segunda epigrama. Aí também uma rede de trocadilhos liga os versos ao momento da narrativa. Quando um acrobata cai em cima de Trimalchio, ele declara o jovem livre, e afirma que o fato (*casum*) deve ser registrado com uma “inscrição.” Em seguida chama os inscultores e lhes recita três versos:

quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
nostra> et supra nos Fortuna negotia curat.
quare da nobis vina Falerna, puer.⁵⁸

o que não esperas, transcorre em qualquer parte,
e acima de nós a Fortuna cuida dos nossos negócios.
Por isso, dá-nos vinho de Falerno, garoto.

⁵⁷ Cf. cap. 35 do *Satyricon*.

⁵⁸ Cap. 55 do *Satyricon*. As palavras sinalizadas (*ubique*, *nostra*) não aparecem em todas as edições do texto latino. Mueller (1961) as atribui a um gramático chamado Hensius.

Outra vez, a técnica poética não é nada impressionante e a justaposição de prazeres convivais momentâneos a incertezas futuras é banal. O que aguça o humor é a relação entre o poema e seu encaixe na narrativa. O sentimento moral abrange tanto a “transformação” trivial e momentânea da vida de Trimalchio pela queda do garoto, como a “transformação” significante e permanente do garoto pela alforria repentina que recebeu (caso não seja um blefe de Trimalchio). Uma metáfora convencional da *romanice loqui* existente na palavra *casus* geralmente associava acontecimentos casuais com a queda; ou seja, algo que caiu do céu, algo que aconteceu: um caso (BARNES, 1971). Esta metáfora convencional torna-se literal e concreta na queda do acrobata. Com efeito, a ameaça real apresentada pela queda do acrobata é contida ao ser transformada em metáfora, e ao mesmo tempo, as metáforas convencionais da queda são motivadas pelo infortúnio do acrobata (CONNORS, 1998). Na discussão que antecede a libertação do acrobata, a metáfora da queda está implícita na formulação de que os negócios humanos estão *in praecipiti* (em precipício, “à beira do abismo”),⁵⁹ tal como na palavra *casum* empregada por Trimalchio. Em seu poema, Trimalchio de fato parece estar pensando no acrobata que sentiu vir de cima quando imagina a Fortuna acima (*supra*) de nós (WALSH, 1970).

Assim, mais uma vez a técnica poética intencionalmente pobre combinada com o jogo de significados estabelecido em conjunto com a narrativa são responsáveis pelo efeito cômico e pela função desse poema. A imagem da Fortuna como algo que vem de cima ou que está acima, pela alusão ao acrobata, é algo a ser considerado. Essa analogia à queda, contudo, está implícita em todo o poema, o que dá margem a estratégias de tradução livre.

1.2.3. Publilius Syrus

Uma outra performance mímica desempenhada por Trimalchio sugere conexões que fogem um pouco de seu controle. Depois que Trimalchio se mete numa discussão comparando os méritos poéticos de Cícero e de certo poeta mímico chamado Publilius Syrus, ele “cita” versos de apelo moral a respeito da luxúria, os quais atribui a Publilius, conquanto sejam provavelmente uma criação de Petronio (COURTNEY, 2001). Antes Trimalchio já insinuava um discurso sobre a luxúria, porém aqui ele fica explícito:

⁵⁹ Cf. cap. 55 do *Satyricon*.

luxuriae rictu Martis marcent moenia.
tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado;
ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix gracilipes crotalistris,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit tuae.
quo margaritam caram tibi, bacam Indicam?
an ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?
zmaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
quo Carchedonius optas ignes lapideos?
nisi ut scintillet probitas e carbunculis.
aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostare nudam in nebula linea?

as muralhas de Marte morrem na boca da luxúria.
um pavão aprisionado é engordado para o teu paladar
coberto por um áureo tapete babilônico de plumas;
uma galinha da Numídia a ti, a ti um capão da Gália;
mesmo a cegonha, grata peregrina estrangeira
filha leal, que tem patas graciosas e toca castanholas,
ave exilada no inverno, sinal de tempo quente,
fez ninho no caldeirão da tua perversão.
pra que te serve uma pérola valiosa, uma baga indiana?
acaso pra que a matrona enfeitada de fáleras do mar
arraste, indomável, as patas pra cama alheia?
pra que raios uma esmeralda verde, um vidro precioso?
por que preferes as pedras ígneas de Cartago?
a menos que a honra brilhe dos carbúnculos.
convém envolver uma noiva num tecido de vento
e expô-la nua em público numa névoa de linho?

Talvez seja este um dos momentos em que Petrónio se posiciona de maneira mais clara em relação à polêmica que envolvia as principais escolas literárias de sua época – o asianismo e o aticismo, movimentos supostamente antagônicos. De alguma forma, o moralismo e a suposta simplicidade do poeta preferido por Trimalchio combina perfeitamente com os aticistas, defensores da pureza e da retidão dos costumes. No entanto, a exuberância de seu estilo é exatamente aquilo que os aticistas condenavam nos asianistas. De acordo com a historiografia e a tradição crítica, como vimos no capítulo anterior, muitos dos pretensos aticistas, da escola estóica por exemplo, como Pérsio e Lucano, fizeram uma literatura apenas travestida de aticismo. Por trás do rótulo do aticismo, estavam todas as características do asianismo, repugnada por eles.

Em termos formais, o jogo de palavras do poema, baseado no som ou no sentido, parece ser uma versão radical do tipo de coisa alhures celebrada ou depreciada em citações de Publilius (SANDY, 1976). O estilo é enfeitado e a expressão pontuada. Como observa Connors (1998), a aliteração é bastante recorrente: *Martis marcent*

moenia (1),⁶⁰ *palato ... pavo pascitur / plumato* (2-3), *titulus tepidi temporis* (7), *nequitiae nidum* (8), *strato extraneo* (11), *palam prostrare* (16), *nudam in nebula* (16). O poema toma Roma como interlocutor, dirigindo-se a ela na segunda pessoa, e acusando que a cidade estaria sendo devorada pela luxúria, a qual possuiria uma boca (*rictus*, 1). A cegonha, contra a sua natureza, faz um ninho (*nidum*, 8) num caldeirão. Os bens materiais são representados pelas jóias da matrona indecorosa, e a crítica ao materialismo se consoma na retórica sarcástica da frase *nisi ut scintillet probitas e carbunculis* (“a menos que a honra brilhe dos carbúnculos,” 14).

O poema apresenta o tradicional argumento de que o luxurioso comércio marítimo seria a ruína da dignidade romana: três aves da primeira metade do poema (o pavão, a galinha-d’Angola e a cegonha) chegaram a Roma de muito longe, assim como as jóias e as roupas finas (geralmente associadas à seda)⁶¹ da segunda metade (SANDY, 1976; CONNORS, 1998). As imagens criam conexões analógicas entre os diferentes objetos de crítica no poema. A primeira luxúria, o pavão, é “coberto por um áureo tapete babilônico de plumas,” enquanto a noiva descrita no final é envolta numa seda transparente. O contraste entre a textura do pavão, o tapete de plumas decorado com ouro e o tecido de brilho fino da noiva contribuem para a estruturação do poema (SOCHATOFF, 1970). Uma outra ligação entre as aves do começo e a matrona adornada da segunda parte é o fato de que frequentemente imaginavam-se as plumas do pavão como se fossem cravadas com pedras preciosas: Fedro, Marcial e Plínio fizeram essa associação (CONNORS, 1998). Um tipo semelhante de analogia entre as mulheres e as jóias aparece em uma discussão que Plínio faz a respeito do âmbar, um item precioso mas tão decadente à época que só as mulheres o estimavam. Plínio faz tal comentário quando diz que Nero num poema chamou o cabelo de Pompéia de “âmbar” (*sucinos*), dando assim às mulheres uma terceira opção de cor para seus cabelos (além do claro e do castanho).⁶²

Cada uma das aves mencionadas foi estrategicamente escolhida. Na literatura romana, especialmente do período clássico, há copiosos exemplos de sátiras e críticas morais relacionadas ao consumo do pavão e da galinha-d’Angola, animais delicados e bonitos. Horácio, Plínio e Cícero versaram sobre o tema (COURTNEY, 2001). Contudo, a escolha da cegonha merece destaque, particularmente pela maneira como ela

⁶⁰ Numeração relativa à ordem dos versos.

⁶¹ Daí o uso das metáforas *ventum textilem* (tecido de vento) e *nebula linea* (névoa de linho).

⁶² Cf. cap. 37.50 da *Naturalis Historia*, de Plínio.

é predicada no poema. O comportamento migratório da cegonha tem uma singularidade marcante: acredita-se que a cegonha não costuma mudar seu ninho de lugar e que sempre regressa a ele, a fim de cuidar dos parentes mais velhos. O conceito romano de piedade dizia respeito à lealdade familiar, por isso o poema chama a cegonha de *pietaticultrix* (“filha leal”, literalmente “cultora da piedade”), embora a acuse em seguida de fazer ninho no caldeirão da perversão romana. Aqui há uma ligação com toda a temática da infidelidade, presente nas cenas de adultério do *Satyricon*. Isso fica claro nos termos seguintes a *pietaticultrix*: *gracilipes crotalistria*. *Crotalistria* (“que toca castanholas”) deve-se seguramente ao som que a cegonha faz com o bico (COURTNEY, 2001), mas há uma associação adicional: as dançarinas ciganas que tocavam castanholas levavam naquela época o estigma da lascívia (CONNORS, 1998). O terceiro termo *gracilipes* (que tem pés/patas graciosas) vincula a cegonha diretamente à matrona lasciva e infiel da segunda parte do poema: a matrona, seduzida pelas jóias preciosas, arrasta seus pés para a cama alheia, para uma cama estranha (*tollat pedes ... in strato extraneo*), assim como a preciosa cegonha migra com seus pés graciosos para o caldeirão romano.

Pouco antes, na prosa, um conviva sentado ao lado de Encolpius tinha chamado a esposa de Trimalchio, Fortunata, de *pica pulvinaris* (gralha de sofá) e dito que as posses de Trimalchio iam até onde um papagaio consegue voar. Na *Cena*, enquanto Fortunata (“Dinheirista”) e Scintilla (“Cintilante”) exibiam suas jóias uma para outra, Trimalchio e Habinnas reclamavam do quanto elas lhes custavam, do quanto elas lhes eram dispendiosas. Ao longo da mesma cena, Scintilla mostra seus brincos, chamando-os de *crotalia* (castanholas). Mais adiante na narrativa, depois do poema e sua menção a uma matrona, aparece o conto milésio da Matrona de Éfeso. Logo após a declamação do poema em questão, Trimalchio fala do talento de Fortunata no *cordax*, uma dança cigana, embora ela se negue a dançar. Trimalchio, o mesmo que repugna a luxúria romana, é um grande pervertido degenerado e materialista; isto é, contém em sua personalidade as mesmas contradições implícitas no poema. Ou seja, evidentemente, estrategicamente e intencionalmente todos os elementos do poema estão vinculados com seu contexto narrativo, e portanto não podem ser ignorados.

Por fim, enfatizando e resumindo as sutilezas do poema, vale lembrar e afirmar propriamente que a exploração radical da aliteração e dos trocadilhos entre as imagens e seus significados tem a ver com a alusão ao estilo do poeta mímico Publilius que aparente se quer fazer. Igualmente, um forte tom moralista atravessa todo o poema.

O tema geral da crítica que se faz à luxúria de Roma (muralhas de Marte) é a ânsia estúpida pelo exótico. O exótico diz respeito a aves delicadas – então cobiçadas e devoradas – e a pedras e tecidos luxuosos, que eram banalizados pelo gosto feminino e por sua vez provocavam a perversão de toda a virtude romana. Por isso, cada detalhe na caracterização das aves, cada detalhe na descrição das jóias e das mulheres é sistematicamente importante, perante o próprio poema, perante a narrativa como um todo, perante o projeto engenhoso de Petrônio.

1.2.4. Poeta sum

Não são poucos os estudiosos que consideram o personagem Eumolpus, ao lado de Trimalchio e Encolpius, uma das maiores criações de Petrônio. Assim como os retratos de Trimalchio e Encolpius, o retrato de Eumolpus é desenvolvido de modo gradual e engenhoso, à medida que o poeta é definido através de suas ações na narrativa, através de uma linguagem própria usada sob diferentes formas (verso, prosa crítica, anedota, réplica), e finalmente através de comentários às reações dos outros. Seu próprio nome – que deriva do grego e significa “aquele que canta bem” – já remete diretamente a uma vasta tradição poética: Homero, Ovídio, Platão e Sêneca, entre outros, reportaram-se a Eumolpus como sendo uma entidade maior, ancestral dos poetas (BECKER, 1979). Com Eumolpus, pois, Petrônio comete o seu maior ataque metaliterário, seja à tradição épica ou a seus pares e rivais contemporâneos. E o faz porque ridiculariza esta figura, representante dos poetas, apresentado-a como alguém importuno, arrogante e vaidoso embora rude, que banaliza a poesia justamente porque a usa sem medida.

Em sua primeira aparição, no capítulo 83, Eumolpus aborda Encolpius afirmando sua identidade poética: “*ego*” *inquit* “*poeta sum*” (“Eu,” disse ele, “sou um poeta”). Aparentemente ele crê que a idade avançada lhe permite vestir-se roto como quer, e igualmente sugere que seu aspecto de pobreza é a prova de que tem virtudes poéticas – ou seja, é uma caricatura um tanto debochada do estereótipo do poeta. Em seguida, sem que Encolpius dissesse nada, defensivo, como que arranjando uma desculpa para exibir sua eloquência, Eumolpus dirige-se outra vez a Encolpius, de uma maneira que evoca o contemporâneo Pérsio:⁶³ “*quare ergo*” *inquis* “*tam male vestitus*

⁶³ Como nota Connors (1998), na primeira sátira de Pérsio (verso 44) há uma fala cuja estrutura é semelhante: *quisquis es, o modo quem ex adverso dicere feci... (quem quer que sejas, já te fiz contradizer-te...)*.

es?” (“então,” te perguntas, “por que estás tão mal vestido?”). E logo emenda um poema:

qui pelago credit, magno se faenore tollit;
qui pelago et castra petit, praecingitur auro;
vilis adulator picto iacet ebrius ostro,
et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:
sola pruinosi horret facundia pannis
atque inopi lingua desertas invocat artes.⁶⁴

quem crê no mar, tira dele grande proveito;
quem busca guerras e castros, é coberto de ouro;
o vil adulator jaz bêbado na púrpura bordada,
e quem alicia a mulher alheia, peca pelo prêmio:
só a eloquência treme em trapos gelados
e com a pobre língua invoca artes esquecidas.

Este breve poema em hexâmetros brinca com a modalidade tradicional da sátira romana, isto é, o *sermo* (discurso ou conversação). Eumolpus adota as convenções das sátiras poéticas e crê que o poeta deveria “realmente” falar em *sermones* versificados. “Um livro de poesia satírica ganha vida na forma de *sermones*” (CONNORS, 1998: 63).

Esses versos também criam outra impressão, a de um livro de poesia vivo, pois remetem diretamente a algo já feito por outros autores romanos. A lista de ocupações que o poema apresenta (o pescador, o guerreiro, o adulator, o aliciador), mais lucrativas que a poesia, porém menos íntegras no caso das duas últimas, é muito similar às listas de ocupações apresentadas de modo programático por Horácio, na primeira de suas *Odes*, e por Tíbulo (55 a.C - 19 a.C), no primeiro de seus poemas. Os versos de Eumolpus, assim como os de Horácio e Tíbulo, podem ser lidos como sendo o começo de uma antologia poética (LOPORCARO, 1984). Ou seja, Eumolpus, o “representante ancestral da poesia”, é ele mesmo um livro de poesia vivificado, um importuno que se apresenta sem que lhe peçam, levantando bandeira pela dignidade da poesia, de um modo um tanto estúpido e risível. “Obviamente ele sabe a diferença entre ele mesmo e um livro de poesia, mas se diverte confundindo (ou fingindo confundir) as distinções entre o que é metafórico e o que é real” (BECK, 1979: 242). Logo em seguida ao poema, um pensamento expresso pelo narrador Encolpius sugere que Eumolpus pudesse ser “lido,” ao chamá-lo de “letrado,” termo usado tanto em sentido literal (marcado com letras) quando figurado (homem das letras).

Enfim, para corroborar a aparente intenção de Petrônio de fazer com que a entrada de Eumolpus se parecesse à abertura de um livro de poemas, há que se prestar

⁶⁴ Cf. cap. 83 do *Satyricon*.

atenção em algumas qualidades desse seu primeiro poema. Recapitulando, Eumolpus usa convenções do *sermo* romano, e compõe um poema à semelhança dos poemas introdutórios de Horácio e Tíbulo, antes comentados. Assim, o tradicional hexâmetro – característico da maior parte da poesia romana e também dos *sermões* satíricos – e a elocução típica desse gênero são elementos importantes. Igualmente, o significado dos elementos que compõem a lista de ocupações bem sucedidas, em contraposição ao malogro da poesia como profissão, é outro aspecto a ser cuidado. Ou seja, esse contraste entre as profissões bem sucedidas e a poesia é remarcado no poema.

1.2.5. Geografia da luxúria

Depois da cena na galeria de artes, Eumolpus se reencontra com Encolpius, que está de volta à hospedaria e outra vez reunido com Giton. Eumolpus então exalta a simplicidade da refeição deles:

ales Phasiacis petita Colchis
 atque Aerae volucres placent palato,
 quod non sunt faciles: at albus anser
 et pictis anas involuta pennis
 plebeium sapit. ultimis ab oris
 attractus scarus atque arata Syrtis
 si quid naufragio dedit, probatur:
 mullus iam gravis est. amica vincit
 uxorem. rosa cinnamum veretur
 quicquid quaeritur, optimum videtur.

a ave caçada na Cólquida Fásica⁶⁵
 e os pássaros d'África aprazem o paladar,
 porque não são fáceis: mas o ganso branco
 como o pato coberto de penas pintadas
 tem sabor plebeu. os escaros trazidos
 das costas mais longínquas e um lavrado de Sirte⁶⁶
 qualquer que seja, se deu para um naufrágio, é provado:
 o ruivo⁶⁷ já não tem graça. a amante vence
 a esposa. a rosa reverencia o cinamomo.
 tudo o que é desejado parece ótimo.

Assim como o poema de Publilius recitado por Trimalchio, os versos de Eumolpus mapeiam uma geografia moral bastante familiar: a vida na terra natal é simples e segura; o mar é perigoso e decadente (COURTNEY, 2001). Nessa geografia

⁶⁵ Referência à antiga cidade de Fásis (Phasis) na Cólquida. Atualmente esta cidade se chama Poti, e pertence à República da Geórgia.

⁶⁶ Referência à região do Golfo de Sirte (Syrtis) no mediterrâneo, atualmente conhecido como Golfo de Sidra.

⁶⁷ Nome de um peixe, então comum na dieta romana.

da luxúria, faisões da Cólquida e galinhas-d'angola são desejados apenas pela raridade e pelo valor comercial que têm, enquanto que gansos e patos selvagens têm um sabor plebeu, conforme confirmam Plínio e Horácio (CONNORS, 1998). A rosa, bela mas popular, se rende ao cinamomo, importado e luxurioso. A analogia entre mulheres e aves luxuriosas, que predomina no poema de Trimalchio, aparece aqui também, já que o poema equipara a amante às luxúrias importadas, ao passo que a esposa é equivalente às aves rasteiras locais.

Todavia os perigos que Eumolpus condena no poema tornam-se realidade quando os protagonistas, a bordo do navio de Lichas, são surpreendidos por uma tempestade, que leva a embarcação ao naufrágio. Nesse momento eles estão acompanhados por Tryphaena, mais uma rival dos admiradores de Giton. Tryphaena viaja por causa do prazer (*voluptatis causa*).⁶⁸ Ela ostenta um nome que deriva da palavra luxúria em grego, e estava então rumo ao “exílio” em Tarentum, cidade notoriamente luxuriosa.⁶⁹ Tudo isso leva a crer que tal personagem incorpora aquelas mulheres licenciosas contra as quais o poema se volta (BALDWIN, 1976). Os poemas moralistas de Trimalchio e Eumolpus, que ligam mulheres licenciosas ao comércio marítimo, tornam-se particularmente significativos aqui – e coerentes dentro da obra – se lidos mediante as desgraças que acometem Encolpius, no navio de Lichas: no mar, a representante da luxúria, Tryphaena, cobiça seu amado Giton; no mar, a bordo de um navio mercante, ele experimenta o naufrágio.

Ou seja, todos os elementos do poema de Eumolpus são programaticamente escolhidos, para que adiante, na cena do naufrágio, possam ser retomados pelo leitor sintonizado com Petrônio, apto a fazer tais tipos conexões. Todos esses elementos também dizem respeito à técnica realista de Petrônio, pois estão diretamente relacionados com a realidade romana de então. Referências a certas luxúrias exóticas trazidas pelo comércio marítimo e suas respectivas origens (como a cidade de Fásis, na Cólquida, o golfo de Sirte e a África), bem como referências a trivialidades da cultura romana de então (aves típicas da dieta romana e a popular rosa, por exemplo) são componentes importantes dentro da “geografia da moral” de Eumolpus. Todos eles, juntos, reforçam o específico discurso moralista que o personagem quer fazer aqui e contribuem para composição das analogias comentadas, que serão reafirmadas depois: mulheres licenciosas, aves e demais luxúrias trazidas pelo comércio marítimo, causa da

⁶⁸ Cf. cap. 101 do *Satyricon*.

⁶⁹ Cf. cap. 100 do *Satyricon*.

ruína romana. Todos eles, pois, em detalhe e em conjunto, constituem a sutileza desse poema.

1.2.6. Elegia sobre a calvície repentina

Após Gitão e Encolpius, a mando de Eumolpus, raspem a cabeça, numa tentativa frustrada de se disfarçarem para fugir da ira dos tripulantes e passageiros do navio de Lichas, Eumolpus lhes dedica uma elegia a respeito da calvície repentina.⁷⁰ Tal poema, como observa Courtney (2001), é uma versão engraçada e extravagante do tipo de moralismo a respeito da mortalidade presente nas epigramas de Trimalchio. A calvície está ligada às “fases” da vida, *vernantesque comas tristis abegit hiemps* (o inverno severo faz desaparecer as cabeleiras resplandecentes), e a palavra para a mancha da calvície (*area*) também evoca a eira (*area*); ambas são chamuscadas (*adusta*) pelo sol (COURTNEY, 2001). Em geral a calvície é o sinal da mortalidade do corpo:

o fallax natura deum: quae prima dedisti
aetati nostrae gaudia, prima rapis.

Oh falaz natureza dos deuses: as alegrias que à nossa
juventude primeiro deste, primeiro tiras.

Esse momento parece indicar uma quebra; os versos recomeçam em hendecassílabos e se dirigem a Encolpius em termos mais pessoais. As alusões à natureza continuam, enquanto Eumolpus diz o quão atraentes são Encolpius e Giton com seus cabelos (mais encantadores que Phoebus e sua irmã) e o quão ridículos eles se parecem então (lisos qual um bronze polido ou uma trufa redonda). E a calvície, ele completa, mostrará o quão rápido a morte virá:

ut mortem citius venire credas,
scito iam capitis perisse partem.

E para que creias que a morte vem mais rápido,
fica sabendo que parte de tua cabeça já perecera.

Depois do poema, o “infortúnio” da calvície repentina e seus maus presságios são deixados para trás tão logo a escrava de Tryphaena devolve a felicidade a Encolpius e Giton, restituindo-lhes os cachos ao tirá-los de uma peruca de sua senhora.

Inicialmente, a maneira como Eumolpus banaliza a morte em seus versos parece ridícula. Mas assim como os de Trimalchio, os poemas curtos de Eumolpus são

⁷⁰ Cf. cap 109 do *Satyricon*.

construídos de modo a combinar o que é geral e metafórico nos versos com o que é particular e concreto na narrativa (CONNORS, 1998). Seu primeiro poema o faz entrar no texto como se fosse um livro de poesia; seu segundo poema sobre a luxúria e os perigos das viagens marítimas que trouxeram esse mal para Roma pressagia ironicamente seu próprio envolvimento na viagem posterior, no navio de Lichas, e a luxuriosa Tryphaena. Sua elegia sobre os cabelos não é diferente. De acordo com uma visão supersticiosa dos fatos, a calvície repentina de Encolpius e Giton foi vinculada diretamente ao naufrágio e, logo, à morte de Lichas. O personagem Hesus, que viu Encolpius e Giton enquanto raspavam suas cabeças, interpreta a ação deles como um mau agouro, porque no mar somente aqueles ameaçados por um naufrágio cortariam seus cabelos e os dedicariam aos deuses: *execratusque omen, quod imitaretur naufragorum ultimum votum* (“e execrou o presságio, pois lhe pareceu ao último voto dos náufragos”). E depois ele completa, “*audio enim non licere cuiquam mortalium in nave neque unguis neque capillos deponere nisi cum pelago ventus irascitur*” (“ouço falar que não é permitido a nenhum mortal a bordo de um navio cortar suas unhas ou cabelos, a não ser que o vento e o mar estejam enfurecidos”).⁷¹ Lichas resolve punir os culpados com quarenta chibatadas cada como forma de expiar sua transgressão, mas o castigo é interrompido quando Giton e Eumolpus são reconhecidos, embora Lichas insistisse na punição mais tarde, levando-a adiante com o consentimento de Tryphaena. Eumolpus intervém fisicamente e verbalmente para impedir o espancamento, e o acaba interrompendo provocando uma briga, a qual só termina com o apaziguamento de Tryphaena.⁷² Assim, na interpretação supersticiosa, ao ordenar que Encolpius e Giton cortassem o cabelo para se disfarçar, Eumolpus torna-se ele mesmo parte da causa do naufrágio. Quando o navio é devastado pela tempestade e Lichas morre, os versos banais de Eumolpus a respeito da calvície repentina sussurram como uma lembrança da morte que acompanha um mau presságio.

Todos os detalhes da composição do poema antes mencionados (formais e semânticos) tecem um discurso que combina perfeitamente com a situação narrativa onde ele está inserido. Este, assim com os outros poemas curtos, contribui para a caracterização do personagem, está em concordância com a exploração crítica de formas poéticas populares feita na obra, e não apenas cumpre uma função na narrativa, como também a complementa, fornece novas informações e sugere novas possibilidades

⁷¹ Cf. caps. 103 e 104 do *Satyricon*.

⁷² Cf. cap 106 do *Satyricon*.

interpretativas. O uso da elegia, um tipo de poema-lamento, geralmente bastante sóbrio e moralista, deve ser remarcado: o poeta ridículo de Petrônio resolve se lançar a uma elegia sobre o cômico tema da calvície num momento inoportuno, numa espécie de *mea culpa* dissimulada. Na primeira parte do poema ele mantém as convenções da elegia antiga, usando dois dísticos elegíacos⁷³ e respeitando tom sóbrio de lamento, porém na segunda, como dissemos, há uma quebra inusitada para hendecassílabos e uma mudança no tom das palavras, que passam a ser menos gerais e mais pessoais, dirigidas a Encolpius e Giton. Essa é uma sutileza importante a ser notada: Eumolpus continua usando a poesia clássica sem cuidado e conveniência, como manda seu figurino, enquanto que a quebra do padrão da elegia e o uso de termos informais pode ser interpretado como um descuido do personagem, um descuido que denuncia sua dissimulação; e fora isso, Petrônio continua brincando com os padrões dos gêneros que manipula, como o faz em todo o *Satyricon*. A associação da calvície com a natureza, a comparação das fases da vida com as estações, as analogias a elementos naturais são evidentemente intencionais, e constituem outra sutileza importante. A ambigüidade no emprego da palavra *area* (que sugere tanta a “área” calva como a eira) é, por exemplo, um detalhe bem pontual que reflete essa associação (vida-natureza) presente em todo o poema.

1.2.7. Sexo como morte

Encolpius como poeta diferencia-se de Trimalchio e Eumolpus por um simples motivo: ele é o narrador, e assim sendo controla a narrativa e pode manipular as conexões dela com seus poemas de modo mais completo que outros personagens. Como entende Beck, “Encolpius compõe a maior parte de seus poemas não para declamá-los para seus companheiros, mas como se fizesse um comentário auto-deprecatório bastante sofisticado a respeito de sua *naïveté* perdida” (BECK, 1975: 272). Ou seja, é como se nos poemas Encolpius se permitisse ser ingênuo, idealista, suplicando por uma pureza que já se foi ou nunca existiu, enquanto que na prosa é malicioso, sarcástico, debochado e realista. Dois de seus poemas aparecem quando ele perde Giton para Ascyltus; os outros se concentram nos episódios com Circe e Oenothea em Crotona. Ele não declama

⁷³ Dístico elegíaco era o metro geralmente utilizado na composição de elegias e epigramas na Antigüidade greco-romana. Trata-se de uma estrofe de dois versos dactílicos, sendo o primeiro um hexâmetro e o segundo um pentâmetro.

nunca na frente de Eumolpus, “e constrói os poemas de um modo que as próprias imagens e metáforas poéticas, bastante convencionais e irrelevantes segundo ele mesmo, ironicamente cortam a idealização erótica que elas projetam ostensivamente” (CONNORS, 1998: 69). Antes de narrar o jantar de Trimalchio, Encolpius celebra os prazeres do amor quando fala de uma noite passada com Giton:

qualis nox fuit illa, di deaque,
quam mollis torus. haesimus calentes
et transfudimus hinc et hinc labellis
errantes animas. valete, curae
mortales. ego sic perire coepi.⁷⁴

que noite foi aquela, oh deuses e deusas,
que leito macio. nos abraçamos ardentes
e pelos lábios vertemos de um lado pro outro
nossas almas errantes. Adeus, preocupações
mortais. Eis que então eu comecei a morrer.

O sexo é explicitamente celebrado: almas passam de uma boca para a outra aos beijos, o amante se despede das preocupações mortais, e o sexo, pelo uso da palavra *perire*, é representado como “morte” (ADAMS, 1892). Ainda que os motivos sejam os padrões (pois, de fato, Petrônio repete o tema da mistura de almas no cap. 132), a particular linguagem da paixão empregada no poema, que enfatiza a errância, a partida e a morte, nos leva a crer que foi escolhida para se obter o máximo efeito irônico, já que logo em seguida, na prosa, Encolpius, como narrador, resume secamente a narração de sua noite de prazeres com: *sine causa gratulor mihi* (e sem razão me pus contente). Alcylos leva Giton para a cama; assim que descobre a traição, Encolpius pensa em fazer do sono deles a morte; depois de uma luta parodicamente mortal, Alcylos determina que Giton escolha qual companhia prefere, e Giton parte com Alcylos. No poema, *errantes* se refere simplesmente às almas que vagam de uma boca para a outra, mas quando a traição e a partida se sucedem, outras acepções da palavra relacionadas ao erro e ao abandono parecem perfeitamente possíveis também. Em outros contextos, *transfundo* pode ser usado para falar de afeições transferidas indiscriminadamente;⁷⁵ considerando a escolha que Giton faz logo em seguida ao poema, a presença desse termo aí torna-se ironicamente profética.

Aparentemente não há nenhuma sutileza no plano formal desse poema. Além da celebração exagerada dos prazeres amorosos feita através de metáforas banais (intencionalmente usadas), está, pois, o emprego de termos que ganham polissemia em

⁷⁴ Cap. 79 do *Satyricon*.

⁷⁵ Cícero, nas *Filípicas*, faz tal uso (CONNORS, 1998).

seu contexto narrativo e resignificam o poema pela mistura dos temas da errância, partida, morte e traição amorosa, com a celebração comovida do sexo, como *perire*, *errantes* e *transfundo*.

1.2.8. Dignus amore locus

No tópico 1.1 já mostramos um poema que Encolpius declama após seu fracasso sexual com Circe. Um outro poema seu, que aparece também após o fracasso, descreve um lugar perfeito para o amor. Esse poema traz várias referências a uma paisagem idílica, porém mais uma vez contém uma série de termos ambíguos, que ganham outros significados dentro da narrativa, e jogam com os temas do fracasso e do desapontamento, ao mesmo tempo em que brincam com referências épicas. No capítulo 131, pois, Encolpius fala de seu *dignus amore locus*:

mobilis aestivas platanus diffunderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus et querulo vexabat rore lapillos.
dignus amore locus: testis silvestris aedon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant.

o plátano balangante propagara sombras estivais
e Daphne cingida de bagas, e ciprestes trêmulos
e pinos tosados, com seus vértices trépidos.
entre essas plantas corria um riacho espúmeo de águas errantes
e as pedras sacudia com sua água querelante.
o lugar perfeito para o amor: são testemunhas o rouxinol silvestre
e a Procne cidadina, que espalhadas ao redor da relva
e das tenras violetas, lavravam seus campos com o canto.

A paisagem idílica contém a sombra de várias árvores, um riacho e o canto dos pássaros. Mas as frases que são de fato usadas para designar essas características tradicionais sugerem desapontamento e frustração. Ao se escolher a palavra grega Daphne ao invés da latina *laurus* para o loureiro, o desejo de Apolo contrariado por Daphne é evocado (CONNORS, 1998; COURTNEY, 2001). O adjetivo *redimita* “cingida de” transfere ironicamente para o loureiro o vocabulário apropriado para o uso das coroas de louro.⁷⁶ O cipreste remete ao desapontamento de Apolo na morte de sua amada Cyparissus.⁷⁷ O pino também é associado em outros contextos à tentativa

⁷⁶ No livro 3 da Eneida, verso 81, há esse mesmo uso de *redimita*.

⁷⁷ Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, livro 1, versos 452-567, e livro 10, versos 106-142.

malograda de Pan vencer Pitys (CONNORS, 1998). Os pássaros cujo som lavra os campos são o rouxinol e a Procne (também conhecida como andorinha da cidade), *silvestris aedon atque urbana Procne*; a história etiológica de Procne e Philomela é seguramente um bom presságio para um ato de amor. O riacho indiretamente também sugere problemas para esses amantes. A metáfora de uma água querelante, queixosa, usada para descrever o som do riacho (*querelo ... roro*), e as conotações geralmente violentas de *vexo* sugerem que essa paisagem ideal para os amantes deve conter em si mesma suas nuances entre prazer e desagrado. E por último, o adjetivo para o plátano (*mobilis*, “móvel”, “balangante”) também leva conotações de inconstância e mutabilidade (BECK, 1995).

Assim como no poema anterior, também neste, não a forma, mas a seleção cuidadosa de vocábulos que cobrem os versos de hipertextualidade constitui-se a principal sutileza do poema. Portanto, mais uma vez o peso do trabalho parodístico de Petrônio no poema recai sobre uso de específicos termos; neste caso: *mobilis*, *Daphne*, *redimita*, *pinus*, *Procne*, *querelo*, *vexabat*... Termos combinados de tal maneira que o poema passa a oferecer múltiplas leituras, sendo que uma delas certamente leva a veia cômica de nosso autor.

1.2.9. Encolpius “epicurista”

Expulso da casa de Circe (provavelmente pelo fracasso sexual), Encolpius retira-se para a cama. Estruturalmente, a cena tem um paralelo com o solilóquio de Encolpius na praia, depois de perder Giton (cap. 81). É difícil falar muito a respeito da função dos versos sobre Tântalo no capítulo 82, mas considerando as conexões feitas em outros textos entre o desejo frustrado de Tântalo⁷⁸ e a frustração de um desejo erótico, Di Simone (1993) elaborou o razoável argumento de que os versos sobre Tântalo poderiam perfeitamente seguir o episódio da impotência descrito no capítulo 132. Depois de seus

⁷⁸ Na mitologia grega, Tântalo foi um mitológico rei da Frígia ou da Lídia, casado com Dione. Ele era filho de Zeus e da princesa Plota. Segundo outras versões, Tântalo era filho do Rei Tmolos da Lídia (deus associado à montanha de mesmo nome). Teve três filhos: Níobe, Dascilo e Pélope. Certa vez, ousando testar a onisciência dos deuses, roubou os manjares divinos e serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope num festim. Como castigo foi lançado ao Tártaro, onde, num vale abundante em vegetação e água, foi sentenciado a não poder saciar sua fome e sede, visto que, ao aproximar-se da água esta escoava e ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos moviam-se pra longe de seu alcance sob a força do vento. A expressão suplício de Tântalo refere-se ao sofrimento daquele que deseja algo aparentemente próximo, porém inalcançável, a exemplo do ditado popular “Tão perto e, ainda assim, tão longe” (GRIMAL, 1983).

sotádicos e da citação “descarada” de Virgílio, Encolpius se envergonha de sua falta de vergonha e fica vermelho por isso, embora ninguém pudesse vê-lo (*coepi secreto ... rubore perfundi*, “... comecei a ser tomado por um rubor secreto”). Depois, recuperando-se de sua vergonha, ele se encoraja a falar em sua própria defesa e profere um poema em versos elegíacos, coroando sua apologia da candura:

quide me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus?
sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro?
ipse pater veri doctos Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος.

por que me olhais com a fronte franzida, Catões
e condenais esta obra de original simplicidade?
a graça nada triste de um linguajar puro faz sorrir,
o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica.
pois quem não sabe o que é uma transa, os prazeres de Vênus?
quem se proíbe esquentar os membros num leito tépido?
o próprio pai da verdade, o douto Epicuro, amar
ordenou e disse que vida tem esse τέλος.

Porque era notadamente difícil fazer o Catão jovem sorrir, como Plutarco chegou a comentar,⁷⁹ seu olhar severo servia como uma imagem popular de retidão moral. Uma famosa anedota chegou a dramatizar isso: quando Catão fazia parte de uma platéia em uma edição da Floralia,⁸⁰ o público ficou aparentemente relutante a exortar as atrizes do mimo a fazer o strip-tease de costume. Com efeito, Catão tornou-se árbitro do espetáculo a que tinha ido assistir. Dando-se conta de que sua presença estava inibindo o espetáculo, Catão foi embora, levando consigo seu olhar severo. A anedota sobre Catão e a retirada de seu olhar severo opõe mimo e moral, determinando para cada qual um tempo e um espaço apropriado: o público, os atores e Catão todos conheciam as regras.⁸¹ Marcial, por sua vez, pergunta maliciosamente se Catão teria ido à Floralia e sentado na primeira fileira apenas para fazer de sua retirada um espetáculo (COURTNEY, 2001). O poema de Encolpius sobre Catão, assim como outras tantas referências ao mimo, associa a narrativa do *Satyricon* à licença festiva do mimo.

Sendo parte de um padrão de referências oportunistas ao Epicurismo no *Satyricon*, numa clara correspondência de forma e conteúdo, o poema termina com a

⁷⁹ Catão foi um político romano, protótipo de retidão moral. Plutarco em *Vidas Paralelas*, livro 1, cap. 2, refere-se à dificuldade de fazer Catão sorrir, especialmente quando ainda era jovem.

⁸⁰ Floralia era um festival da Roma Antiga celebrado em honra da deusa Flora.

⁸¹ Valério Máximo, Sêneca e Marcial fazem menção a essa anedota (COURTNEY, 2001).

palavra que designa o fim (τέλος) e que sinaliza uma distorção paródica de idéias mais complexas, presentes no περί τέους de Epicuro, uma obra que não sobreviveu, mas foi referenciada por autores antigos (PURINTON, 1993, apud CONNORS, 1998). Além disso, Encolpius também toma representações feitas do próprio Epicuro como modelo. Courtney (2001) afirma Cícero e Ateneu ambos enfatizam a coragem de Epicuro ao afirmar nesse trabalho – o περί τέους – que os prazeres físicos são centrais para “o bem”: de acordo com Ateneu, Epicuro fala essas coisas em tom de exclamação;⁸² e Cícero, nas *Controvérsias Tusculanas*, imagina que Epicuro tenha deixado o pudor de lado ao dizê-lo: *quid tergiversamur, Epicure, nec fatemur eam nos dicere voluptatem, quam tu idem, cum os perfricuisti, soles dicere?* (“Por que hesitamos, Epicuro, e não dizemos que estamos falando do mesmo tipo de prazer do qual tu mesmo falou a respeito certa vez quando dispensou o rubor da vergonha?”). Ao deixar de lado o rubor da vergonha, Encolpius alude indiretamente ao gesto que Cícero em sua imaginação atribuiu ao próprio Epicuro: antes de citar Epicuro no poema, ele se descreve a si próprio nos mesmos termos que Cícero usou para descrever o suposto comportamento de Epicuro.

Analisa ainda Courtney que mesmo na tradição epicurista não há a noção de um poder do olhar para induzir alguém à vergonha. Por isso Sêneca cita Epicuro em uma discussão sobre a inibição do poder da vergonha: *sic fac, inquit, omnia, tamquam spectet Epicurus* (“faz, ele disse, qualquer coisa, mesmo que Epicuro esteja olhando”). Sêneca traduz a imagem à situação romana, sugerindo que alguém imagine Catão (aparentemente o Catão velho) ou Cipião, ou se se preferir uma opção menos severa, Laélio, observando tudo o que se faz (COURTNEY, 2001). Essa noção de que todas as ações de alguém estão disponíveis ao olhar de Epicuro é seriamente traduzida para os romanos por Sêneca, substituindo um Catão por Epicuro. Petrônio, por sua vez, interpolando a narrativa com o padrão elegíaco, explora parodicamente essa noção, contrastando *Catones* com Epicuro, e afirma: “o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica.”

1.2.10. Dinheiro e Fortuna

⁸² Ateneu, conhecido como Ateneu de Náucrates (séc. 200 d.C.), faz tal comentário em sua única obra, “O banquete dos eruditos”.

No capítulo 137, quando Encolpius aplaca Oenoea, oferecendo-lhe dinheiro como compensação por ter matado seu ganso, ele celebra o feito num poema. Encolpius começa o poema declarando que a riqueza pode controlar a fortuna para que ela obedeça a nossa vontade:

quisquis habet nummos, secura navigat aura
fortunamque suo temperat arbitrio.
uxorem ducat Danaen ipsumque licebit
Acrisium iubeat credere quod Danae.
carmina componat, declamet, concrepet omnes
et peragat causas sitque Catone prior.
iurisconsultus “parret, non parret” habeto
atque esto quicquid Servius et Labeo.
multa loquor: quod vis nummis praesentibus opta,
et veniet. clausum possidet arca Iovem.

quem tem dinheiro, navega com vento seguro
e controla a fortuna conforme a sua vontade.
pode desposar Dânae e fazer
o próprio Acrísio acreditar em Dânae.
componha poemas, declame, mexa com todo mundo
meta-se em causas e seja melhor que Catão.
jurisconsulto, haverá de dispor do “está claro, não está claro”
e haverá de ser tal qual Sêrvio e Labeão.
eu falo demais: escolhe o que queres com dinheiro na mão,
e terá. o baú possui Júpiter preso dentro dele.

A partir da afirmação geral de que o homem controla a fortuna como quer, o poema procede a uma versão depreciada e racionalizada do mito de Dânae,⁸³ na qual a visita de Júpiter como um banho (ou uma chuva) de ouro se transforma no suborno ilícito de um amante. Depois da lista de feitos bem sucedidos por conta do dinheiro (o poema, a declamação, o sucesso como advogado), o final do poema afirma que o baú (objeto onde se guardam tesouros, fortunas) contém Júpiter preso dentro dele, revertendo claramente o mito, segundo o qual Dânae é atirada ao mar dentro de um baú, com seu filho Perseu. O poema é introduzido como uma celebração de Encolpius da aplacação de Oenoea, depois de ter-lhe oferecido dinheiro. Em outros poemas, no

⁸³ Na mitologia grega, Dânae é filha de Acrísio e Eurídice. Acrísio, rei de Argos, era descontente por não ter um herdeiro homem e maldizia sua filha. Um dia Acrísio consultou o oráculo e soube que mesmo que se escondesse no fim da Terra, seria morto pelo filho de Dânae. Segundo uma versão do mito, Acrísio aprisiona a filha num calabouço, para que ninguém pudesse fecundá-la. Zeus, porém – Júpiter na versão romana do mito, malogra o plano de Acrísio e se infiltra no calabouço na forma de chuva (uma chuva de ouro, segundo a versão romana), fecundando Dânae. Acrísio então prende a filha grávida num baú e a manda jogarem no mar. Poseidon, no entanto, a pedido de Zeus (Júpiter), salva a vida da princesa, que vai parar com seu filho na ilha de Sérifo. Polídetes, o monarca local, e Dites, seu irmão, acolhem a naufraga, que dá ali a luz a seu filho Pérsio. Dites se apaixona por Dânae, e mais tarde, quando Pérsio já crescera, temendo que este se revoltasse por ciúmes da mãe, encoraja-o a ir derrotar a Medusa, esperando que fosse derrotado e pudesse assim ficar em paz com sua mãe. Pérsio, porém, vence o monstro e na volta, festejando a vitória nos jogos comemorativos, acaba acertando um dardo por acaso em Acrísio, que estava presente na platéia, cumprindo assim a profecia (GRIMAL, 1983).

entanto, como lembra Connors (1998: 75), “essas generalizações mais plácidas contêm insinuações de decepções futuras.” Isto é, em outros poemas, como naquele que nomeamos Geografia da Luxúria, proferido por Eumolpus, generalizações serenas sobre a vida insinuam decepções que estão por vir na narrativa. De qualquer maneira, a afirmação de que a riqueza pode tornar o mar seguro é obviamente implausível. Encolpius desmonta a oposição convencional entre acaso e desígnio, entre *fortuna* e *arbitrium*, da qual se vale, por exemplo, Horácio, ao representar o vento Notus como um árbitro do mar Adriático.⁸⁴ Assim como o baú mítico de Dânae, jogado à toa no mar por Acrísio para proteger-se do perigo, “o próprio poema contém os materiais da anulação de seu orador” (CONNORS, 1998: 75). O “naufrágio” fatal que Acrísio obviamente pretendia para Dânae e Perseu nunca viria a acontecer. Colocar Dânae banhada de ouro num baú como forma de custódia não significou proteção para Acrísio, e a lição que a moral romana quer sublinhar é a de que um baú cheio de dinheiro não é proteção contra as adversidades da fortuna. Aí, portanto, ao que parece, há outra ironia metaliterária. Num engenhoso ensaio seu, Barchiesi (1984) argumenta que o nome Árbitro é uma descrição especialmente perspicaz do tipo de controle tácito que Petrônio exerce sobre sua narrativa:

o poema também está aberto a uma leitura auto-reflexiva que desvela a ficcionalidade do acaso: sinalizando ironicamente a usual incapacidade de Encolpius de sujeitar a *fortuna* a seu *arbitrium*, ele [o poema] reconhece que o máximo controle sobre a *fortuna* no *Satyricon* é sem dúvida de Petrônio Árbitro. (BARCHIESI, 1984: 173)

Despojado das regras tradicionais de gêneros estabelecidos, livre de impedimentos impostos por personagens lendários, Petrônio arma um complô contra seu próprio desígnio – ou seja, até a *fortuna* tem vez no seu texto (BARCHIESI, 1984). Nesse poema, portanto, a “bagunça” que faz com todos os elementos e personagens do mito de Dânae é em si a sutileza, a graça... paradoxalmente, a qualidade do poema no contexto da narrativa e da obra como um todo. Petrônio brinca com a tradição mitológica e com a moral romana, diluindo o significado moral do mito ao perverter seus elementos, e se afirma como árbitro de sua literatura, ao mesmo tempo em que ridiculariza seu herói e a si mesmo.

1.2.11. Tempestade no poema

⁸⁴ Livro I das *Odes*, 3-15.

Esse aparente discurso construído no *Satyricon* que opõe acaso e desígnio, sugerido no item anterior, pode ser percebido com mais clareza ao se interpretar o naufrágio “real” sofrido pelos personagens. No episódio de Lichas, Petrônio justapõe uma tempestade literal a outra figurativa, enquanto alude ao uso moralizante do naufrágio como metáfora da imprevisibilidade da vida. O uso dessa figura era recorrente entre alguns literatos de seu tempo – o “rival” Lucano fez tal uso, por exemplo – e portanto, a escolha desse tema e a manipulação que Petrônio faz dele não são gratuitas (MORFORD, 1967).

A primeira justaposição é discernível num trocadilho sutil presente num poema “épico” do capítulo 108, declamado por Tryphaena no momento em que ela repreende seus companheiros por brigarem. “Por que travar batalhas como essa,” ela pergunta, “quando o próprio mar está cheio de incerteza e perigo?”

“quis furor” exclamat “pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
sed contemptus amor vires habet. ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immitte fluctus.”

“que furor,” ela exclama, “converte a paz em guerra?”
que desgraça mereceram nossas mãos? o herói de Tróia
não leva na esquadra a prenda do átrida traído,⁸⁵
nem a furiosa Medeia luta pra ver o sangue do irmão.
mas o amor desprezado tem força. ai de mim! quem
em meio a estas ondas evoca o fado brandindo as armas?
pra quem uma morte não basta? não ousai vencer o mar
e nem lançai outras ondas neste turbilhão feroz.”

Como Slater (1990) bem observa, a presença de *exclamat* no primeiro verso acentua uma tensão entre a realidade vivida e as convenções literárias: “O ouvinte/leitor de repente quer saber: Enéas e os outros personagens do épico realmente falavam entre si em hexâmetros? Que partes das falas deles teria sido excluída quando o narrador insere *exclamat* ou *ait* no meio de uma passagem em discurso direto?” (SLATER, 1990: 173). Outros detalhes lingüísticos dessa passagem também confrontam realidade vivida com linguagem literariamente figurada. O último verso de Tryphaena justapõe claramente o “turbilhão” real (*gurgitibus*), para onde o navio se dirige, às “outras ondas” metafóricas (*alios ... fluctus*), referentes à briga: assim como Trimalchio, ela usa

⁸⁵ Referência ao espartano Menelau, filho de Atreu (por isso átrida), esposo de Helena, cujo rapto deu início à Guerra de Tróia.

oportunamente o verso para criar correspondências entre linguagem figurada e realidade vivida. Logo após o poema, Encolpius como narrador usa esse trocadilho como um gancho para descrever a elocução de Tryphaena, que traz para a sua linguagem os perigos meteorológicos sugeridos no poema: *haec ut turbato clamore mulier effudit* (“assim que a mulher precipitou aquelas palavras num clamor tempestuoso”). O verbo *turbo* pode ser usado no sentido de “agitar” o mar; *effundo* pode ser encontrado ao se falar da chuva que “precipita”; e *clamor* também é usado para se referir ao “trovão” (COLLIGNON, 1892; ZEITLIN, 1971). Embora nenhuma dessas palavras individualmente sugira a metáfora de uma tempestade para todos os leitores, uma vez combinadas e contextualizadas, para um leitor em sintonia com a prática de Petrônio, a própria mistura caótica de motivos épicos no poema poderia sugerir uma tempestade de modelos literários, pressagiando a tempestade épica que destruirá o navio mais adiante, no capítulo 114.

Não só Lucano, mas também Virgílio e Sêneca exploraram bastante esse uso figurativo da tempestade, e Petrônio, em todo o episódio que se passa no navio de Lichas, enche a narrativa de alusões a esses usos feitos por seus pares literários. Em dois dos poemas atribuídos a Petrônio que apareceram pela primeira vez no florilégio medieval mencionado no capítulo 1 também existe esse mesmo jogo dialético que envolve fortuna, naufrágio e arbítrio. Muller (1995), Sullivan (1968), Courtney (2001) e Connors (1998) acreditam que tais poemas fariam parte desse episódio, o que nos indica que Petrônio aparentemente teve uma larga intenção de explorar essa temática em todo o episódio do navio, e através dela estabelecer um diálogo crítico com específicos autores da tradição romana.

As referências a Menelau, Helena e Medeia, o uso do hexâmetro e a cena da tentativa de conciliação feita pela mulher cobiçada, elementos explicitamente épicos do poema; a interrupção do verso com o comentário do narrador e as referências literais e metafóricas à tempestade, através de termos específicos ou através da mescla caótica de modelos literários, tencionando realidade e ficção, esses elementos todos constituem-se a sutileza do poema, difíceis de serem percebidos senão analisados tanto em detalhe como em conjunto.

1.3. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrônio

Assim como os poemas mais curtos analisados até aqui, os dois poemas mais extensos do *Satyricon*, proferidos por Eumolpus, são absolutamente dissimulados na simplicidade que aparentam. No entanto, de modo mais objetivo e pontual que nos poemas menores, nesses dois grandes poemas, sobre a queda de Tróia e sobre a Guerra Civil – ainda que siga fazendo alusões críticas a diversos fatos históricos, problemas e casos curiosos das mais diversas ordens relativos a Roma, personagens mitológicos e políticos, entre outros alvos de sua veia cômica – Petrônio deixa mais explícitos os personagens literários e as obras as quais parodia: no poema sobre a queda de Tróia, Virgílio e, indiretamente, Sêneca são os “atacados”; no poema sobre Guerra Civil é indubitavelmente Lucano e sua principal obra que Petrônio, através de seu Eumolpus, está parodiando. Neste tópico vamos nos concentrar no poema sobre a queda de Tróia, procedendo ao mesmo tipo de análise poética que vimos fazendo até aqui. O poema sobre a Guerra Civil, entretanto, por ser demasiado grande (295 versos) e por conter técnicas de paródia muito concentradas e complexas (o que demandaria um longo e demorado trabalho de análise), teve que ser omitido neste trabalho, pois excederia seus limites. Os poemas aqui analisados certamente dão conta dos objetivos propostos: o de tomar consciência dos problemas teóricos da tradução dos poemas do *Satyricon*, e o da avaliação de algumas traduções de tais poemas feitas ao português do Brasil.

“Galerias de arte em ficções antigas são verdadeiros viveiros de significados: em suas atmosferas confinadas e luxuriantemente descritivas, uma ecfase⁸⁶ causa rebuliço, intensificando em muito os temas e obsessões do romance” (CONNORS, 1998: 84). Na galeria de artes de Petrônio, Encolpius e Eumolpus revelam seus interesses e opiniões quando põem a arte em palavras. A princípio não fica claro porque Encolpius vai à galeria de artes, se foi apenas um esconderijo rápido para a fuga, se entrou ali por acidente, ou se teria entrado ali intencionalmente para ver as obras de arte – embora ele estivesse claramente aflito por causa da perda de Giton. Assim como fez com o mito de Dânae no poema que analisamos há pouco, Encolpius, em suas observações sobre os personagens e os mitos representados nas obras da galeria, inverte e modifica suas estruturas, pervertendo o significado deles conforme a sua vontade, deixando a ecfase à mercê de seu senso crítico debochado. Seus comentários são repletos de alusões retóricas a Ovídio e Virgílio – especialmente à Eneida. Entretanto, a maneira como

⁸⁶ Ecfase é, lato sensu, a descrição de algo. O entendimento mais comum desse termo, no entanto, diz respeito à longa descrição de uma obra de arte visual que aparece em meio a uma narrativa. Por exemplo, na Eneida, há uma longa ecfase dos muros de Dido, detalhando a Guerra de Tróia. Tanto na *Ilíada* como na Eneida há ecfases de muralhas (FOWLER, 1991).

Encolpius manipula esses elementos épicos ao trazer as obras de arte à prosa tem uma abordagem e uma função bastante específicas: assim como a maioria de seus poemas, a ecfrase de Encolpius pretende idealizar o desejo que as figuras míticas carregam, sugerindo por conseguinte a frustração desse desejo, o que condiz perfeitamente com os motivos do seu personagem e do romance como um todo.

Contudo, ainda mais interessante para o nosso trabalho aqui é como Petrônio prolonga a ecfrase da sua obra através de Eumolpus. Eumolpus se insinua na história justo no momento em que Encolpius tecia seus comentários na galeria. Sua entrada seguida de um poema moralista sobre a dignidade da poesia já foi analisada no item 1.2.4. Assim como Encolpius, porém com menos detalhes, Eumolpus também oferece suas considerações a respeito das obras e seus respectivos mitos, a partir dos motivos e obsessões de seu personagem – obsessões estas que são mais bem explicitadas adiante, nos capítulos 85-87, quando faz uma digressão e insere o conto milésio do garoto de Pérgamo, expondo suas inclinações pederastas, no capítulo 88, onde ele faz uma denúncia (desinformada) da decadência moderna da arte (SLATER, 1990), e no capítulo 89, com sua interpretação poética da pintura sobre a Guerra de Tróia.

Não há um consenso em relação ao motivo que teria levado Petrônio a inserir aí o poema sobre a Guerra de Tróia. Walsh (1970: 47), a partir de sua avaliação da forma literária do poema, conclui que “Petrônio demonstra o quão fatalmente fácil é escrever tragédias como as de Sêneca”, e Sullivan (1968) argumenta mais particularmente que Petrônio parodia Sêneca fazendo um ataque político a ele, a fim de ganhar a predição de Nero. O foco principal da argumentação de Zeitlin (1971) é o conteúdo do poema; ela argumenta que a história de Petrônio sobre o cavalo de Tróia subverte valores augustos presentes na Eneida e epitoma os temas do engano e do disfarce, que atravessam o *Satyricon*. A leitura de Slater (1990: 96) põe o processo de interpretação em primeiro plano, argumentando que “o fracasso do poema em atingir as expectativas da ecfrase (...) é parte do padrão de falhas de interpretação que caracteriza o resto do romance também.” A abordagem de Connors (1998) procura considerar todas essas linhas argumentativas, pois volta sua atenção para as conexões entre forma e conteúdo, contexto narrativo e poema, e levando em conta também o contexto mais amplo da Roma de Nero. “O uso obsessivo de repetição e similaridade no poema de Eumolpus chama atenção insistentemente para o próprio status do poema, uma imitação⁸⁷ tardia do

⁸⁷ Considere-se o conceito romano de imitação, que não era pejorativo.

tratamento épico que Virgílio deu ao tema do segundo livro da Eneida” (CONNORS, 1998: 86). Sob esse aspecto, o poema é uma instância máxima daquele fenômeno caracteristicamente neroniano descrito de modo sucinto por Gowers (1993, apud CONNORS, 1998: 87): “Nero e seus escritores, a despeito do golfo que havia entre eles, compartilharam a herança enfadonha da perfeição augusta, as responsabilidades de uma nova promessa e os esperados padrões de uma outra idade de ouro ... Tudo o que surgisse estava fadado a ser ‘tardio.’” Além disso, uma preocupação explícita com a repetição e a imitação na história de Tróia tem uma ressonância especial para Roma, onde as lendas traçam a identidade histórica do povo no crisol da conflagração troiana. Se Roma era Tróia renascida, sempre que os romanos olhassem para ou através de Tróia, em certa medida, estariam implicados em considerações sobre a relação de sua própria cidade – e eventualmente de seus imperadores – com o passado épico distante.

1.3.1. A abertura

Por causa da proeminência da queda de Tróia na Eneida, o documento cultural central na Roma antiga, os leitores de Petrônio terão lido esse poema tendo sempre em mente a versão de Virgílio. O passado troiano é inelutavelmente o passado virgiliano. Eumolpus imita a primeira parte da destruição de Tróia narrada na Eneida. Assim como na narrativa de Virgílio, absolutamente mais extensa, a narrativa de Petrônio inclui a construção do cavalo, a decepção dos troianos, a resistência de Laocoonte, a chegada das serpentes e o ataque delas a Laocoonte e seus filhos, e a matança dos troianos pelos gregos. Diferente de Virgílio, Eumolpus diminui o papel de Sinon, e não narra a passagem do cavalo na cidade. Uma crítica cética alegaria que a semelhança entre os dois textos não é forte ou particularmente significativa, pois o poema de Eumolpus é composto em trímetro jâmbico, ao invés do hexâmetro épico, e, como num testemunho de eventos míticos, tem a estrutura do discurso de um mensageiro trágico (SLATER, 1990). Entretanto, toda a literatura latina está sobre a sombra de Virgílio: o metro não sinaliza independência da influência de Virgílio, mas submissão a ela, fazendo do poema uma versão menos extensa, e secundária, da história épica de Tróia.

Por meio de uma introdução a seu poema, Eumolpus anuncia que vai tentar “explicar” (*pandere*) a pintura da queda de Tróia em verso (cap. 89). O anúncio de Eumolpus não vem a ser uma surpresa, uma que vez que posto em termos

convencionais.⁸⁸ Além disso, o anúncio de Eumolpus é também particularmente apropriado para iniciar o poema, pois *pandere* pode ser usado no sentido de “abrir” em empregos mais físicos e concretos da palavra. De fato, essa palavra é usada pelo Enéias de Virgílio ao narrar a maldita abertura dos portões de Tróia. Os portões são abertos primeiro para que os troianos pudessem sair para verificar se o litoral estava realmente desocupado, após a partida dos gregos, *panduntur portae* (“os portões são abertos,” livro 2, verso 227 da Eneida), e depois quando o cavalo é puxado pra dentro da cidade (*moenia pandimus urbis*, “abrimos os muros da cidade,” livro 2, verso 234 da Eneida). O poema de Eumolpus, embora não repita as descrições que Virgílio faz da abertura dos portões de Tróia, considera todos os eventos, desde a admissão do cavalo dentro da cidade até a própria abertura do cavalo. Como conclui Connors (1998: 88):

A metáfora escolhida por Eumolpus para descrever seu projeto poético acaba criando uma estreita correspondência entre a abertura do significado da pintura, proporcionada por suas palavras, e a abertura de Tróia, proporcionada pelo artefato dos gregos, a partida decepcionante, o cavalo inscrito, e a mentira de Sinon.

Poderíamos esperar que Eumolpus oferecesse uma descrição efrástica da pintura. Entretanto, em sua abertura, o poema não apresenta evidências de que seja uma efrase de alguma pintura, tais como indicadores espaciais ou referências a uma técnica artística. É, por exemplo, especialmente difícil imaginar os primeiros versos em termos visuais, pois suas referências parecem mais temporais que espaciais:

iam decuma maestos inter ancipites metus
Phyrgas obsidebat messis et vatis fides
Calchantis atro dubia pendebat metu,
cum Delio profante [ferro] caesi vertexes
Idae trahuntur scissaque in molem cadunt
robora, minacem quae figurabunt equum.

a décima safra sitiava então os infelizes frígios
em meio a medos ambíguos, e a confiança do profeta
Calcas pendia dúbia num medo sombrio,
a mando do délio, os cumes do Ida abatidos
são trazidos, e caem aos montes os carvalhos cindidos
que darão forma ao cavalo ameaçador.

Esses versos são sobremodo diferenciados por conta da sintaxe bastante “torturada” que eles apresentam, o que pode sugerir que o controle de Eumolpus sobre o discurso literário seja imperfeito ou insatisfatório (WALSH, 1968). É claro que é o

⁸⁸ Lucrécio no livro 1 de *De rerum natura*, verso 55, Virgílio, no livro 4 das *Geórgicas*, verso 284, e no livro 6 da *Eneida*, verso 723, e Statius no livro 5 de *Silvae*, cap. 3, verso 156, apresentam elocução semelhante para abrir o poema (CONNORS, 1998).

exército grego quem sitia Tróia e confecciona o cavalo, mas *messis*, não os gregos, é o sujeito gramatical de *obsidebat* e o pronome *quae* (referente a *robora*), em lugar dos gregos, é o sujeito de *figurabunt*. Evidentemente, o poeta não nomeia os gregos até que o escondimento deles no cavalo seja descrito de modo bastante elaborado – o que será feito nos versos seguintes.

Portanto, primeiro, como aspecto constitutivo de todo o poema, há o trocadilho da abertura, que é sugerido por vários jogos de significados (a abertura do significado da pintura, a abertura do poema, a abertura dos portões de Tróia, a abertura do cavalo etc.). Depois, mais específico dessa primeira parte do poema, há a idéia da sintaxe “torturada”, como indicador da mediocridade poética de Eumolpus. E, por fim, a intencional não designação dos gregos como atores da tomada de tróia, da desgraça troiana. Nesse começo do poema, reiterando, é a “décima safra” que sitia Tróia (não o exército grego) e são os “carvalhos” que confeccionam o cavalo (não os gregos). Ainda em relação a isso, há um último detalhe a se observar: “délió” (referente à ilha de Delos) era o nome usado especialmente pelos romanos para se referir a Apolo, deus admitido pelos romanos, mas originalmente grego (GRIMAL, 1983). Ou seja, não foi à toa que Eumolpus usou o epíteto délio e não mencionou o nome Apolo, o que poderia levar o leitor a pensar imediatamente nos gregos, quebrando essa tensão, essa expectativa que aparentemente se quis gerar ao não mencionar os gregos nesses primeiros versos.

1.3.2. Escondidos no cavalo

Após descrever a aflição dos gregos e a preparação para a construção do cavalo, Eumolpus então passa a falar mais especificamente sobre o artefato elaborado pelos gregos para minar os troianos, após dez anos de guerra:

aperitur ingens antrum et obducti specus,
qui castra caperent. huc decenni proelio
irata virtus abditur, stipant graves
Danai recessus, in suo voto latent.

é aberto um amplo antro com cavidades ocultas
que instalariam o exército. ali é escondido um orgulho
inflamado por dez anos de guerra; apertam-se nos recessos
os bravos dânaos, enfurnando-se na própria oferenda.

A forma lingüística aqui é apropriada a seu respectivo conteúdo literário: o poeta “esconde” o exército grego até que os guerreiros tomem seus lugares dentro do cavalo. É como se ele “desse cobertura” aos gregos até eles entrarem no cavalo. O tema do

escondimento perpassa esses versos: três dos verbos usados têm o sentido de esconder (*obducti, abditur e latent*), e os gregos, mencionados só no último verso dessa parte, ainda são designados através de um epíteto, “dânaos.”⁸⁹ Todo esse jogo semântico ligado à idéia de esconder-se é sutil embora evidentemente intencional. À parte, o uso do trímetro jâmbico continua, assim como no resto do poema.

1.3.3. Oh pátria!

No décimo primeiro verso o poeta quebra decisivamente com a ficção ecfrástica:

o patria, pulsas mille credidimus rates
solumque bello liberum

oh pátria, julgamos banidos os mil navios
e livre da guerra a nossa terra

A exclamação *o patria* e o verbo em primeira pessoa *credidimus* mudam o ponto de vista da narrativa, de um observador de uma obra de arte para alguém que testemunhou os eventos retratados, contribuindo para confirmar assim a suspeita de que o poema seja um tipo de discurso de mensageiro (SLATER, 1990). E além disso, pela gravidade histórico-textual da frase *o patria* dentro de toda a literatura ligada à queda de Tróia, ela tende a mudar o rumo do poema, deixando de lado uma descrição ecfrástica centrada numa imagem particular, e partindo para uma exploração mais literária dos textos ancestrais. Segundo Connors (1998: 89):

No livro 2, versos 241 e 242 da Eneida, Enéas exclama: *o patria, o divum domus Ilium et incluta bello / moenia Dardanidum!* Esta exclamação alude a um verso da Andrômaca de Ênio citado no livro 3 das Tusculanas de Cícero: *O pater o patria o Priami domus*, que por sua vez imita o verso 394 da Andrômaca de Eurípides e é parodiado por Plauto no verso *o Troia, o patria, o Pergamum, o Priame periisti senex* (verso 933 das Baquíades).

Portanto, quando Eumolpus abandona a obrigação de descrever a pintura, ele o faz aludindo à exclamação mais intimamente vinculada à literatura sobre a queda de Tróia, *o patria*. A frase chega a parecer mesmo uma exigência em textos literários sobre a queda de Tróia; ao incluí-la Eumolpus caminha sobre uma linha tênue entre a mais alta tradição literária e a banalidade.

1.3.4. Laocoonte

⁸⁹ Relativo a Dânao: na Mitologia grega, filho de Belo, irmão gêmeo de Egito e pai de cinquenta filhas, as danáides.

Na representação de Laocoonte, Eumolpus continua com a exploração dos textos ancestrais, partindo especialmente da versão de Virgílio. “Eumolpus faz de seu Laocoonte uma pálida imitação daquele descrito por Virgílio (WALSH, 1968): enquanto o Laocoonte de Virgílio é dotado de uma *validis ... viribus* (“força descomunal,” livro 2 da Eneida, verso 50), o Laocoonte de Eumolpus tem apenas uma *invalidam manum* (“mão fraca,” verso 23); na Eneida (versos 50-53) o dardo perfura o cavalo, mas no poema de Eumolpus o dardo apenas resvala na armadilha (*ictus resilit*, verso 22).

Além disso, o Laocoonte de Eumolpus tenta perfurar os flancos do cavalo não só uma, mas duas vezes, primeiro com uma *cuspis* (dardo) e depois com uma *bipennis* (machadinha de dois gumes): *iterum tamen confirmat invalidam manum / altaque latera pertemptat* (“outra vez, contudo, ele firma sua mão fraca / e volta a atentar os flancos do cavalo,” versos 23 e 24). Os sons similares de *uterum* (começo do verso 21, na primeira tentativa) e *iterum* (começo do verso 23, segunda tentativa) parecem enfatizar essa idéia de repetição. A ação reprisada de Laocoonte vem a representar a própria reiteração de Virgílio pretendida por Eumolpus, e a escolha da machadinha de dois gumes (*bipenni*) como substituta do dardo na segunda tentativa é uma figura bastante apropriada para a idéia da duplicação na manipulação que Eumolpus faz do material de Virgílio. A fraqueza de Laocoonte e o detalhe adicional da segunda tentativa de perfurar o cavalo confirmam a fraqueza poética de Eumolpus em sua tentativa “secundária” de dar expressão literária à história que ganhou forma de autoridade com Virgílio (CONNORS, 1998).

1.3.5. Ecce alia monstra

O poema faz a transição da resistência de Laocoonte para a ameaça das serpentes através da frase *ecce alia monstra* (cap. 89, versos 29-34):

ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare
dorso replevit, tumida consurgunt freta
undaque resultat scissa tranquillo minor,
qualis silenti nocte remorum sonus
longe refertur, cum premunt classes mare
pulsumque marmor abiete imposita gemit

eis que surgem outros portentos: onde a excelsa Tênedos
encheu o mar com seu dorso, águas túmidas se levantam

e a onda rebentada volta menor ao mar tranqüilo,
tal como o som de remos numa noite silenciosa
é levado longe, entrementes os navios premem o mar
e sua superfície geme ao bater contra a quilha.

A frase *ecce alia monstra*, como observa Collignon (1892: 138), imita Virgílio ao anunciar a chegada das serpentes na Eneida (livro 2, versos 203-205):

ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt

mas eis que de Tênedos, pelo tranqüilo mar alto
(digo horrorizado!), serpentes gêmeas com suas imensas espiras
deitam-se no pélogo, e rumam emparelhadas ao litoral

Roland G. Austin, tradutor da Eneida, compara o *ecce autem* (verso 203, livro 2) com outras expressões usadas nos versos 318, 526 e 673, também do livro 2 da Eneida. Segundo ele, “a fórmula em cada caso marca uma interrupção da ação em andamento” (AUSTIN, 1964, apud CONNORS, 1998). Petrônio, cuja audiência deveria conhecer bem essa famosa passagem de Virgílio, não surpreende o leitor aí. Petrônio faz o que seria esperado quando se retira da narrativa sobre Laocoonte com o *ecce alia monstra*, no verso 29. No entanto, assim como fez antes com os gregos, ele não menciona especificamente as serpentes até o verso 35 – algo de certa maneira imprevisto. Em contrapartida, Eumolpus sugere que a própria ilha de Tênedos seja um monstro marítimo, quando diz que ela encheu o mar com seu *dorso*, termo que pode ser usado pra descrever uma encosta ou o dorso de um ser vivo (BORGHINI, 1991). Assim como a *cuspis* e a *bipennis* de Laocoonte apenas resvalam no cavalo, a onda bate no “monstro” e volta mansa, *minor*. Alongando ainda mais o período, habitualmente longo em textos latinos, ele acrescenta uma comparação óbvia e tediosa entre as ondas que quebram em Tênedos e as águas batendo nos remos de um navio que navega pelo mar à noite. Na Eneida a aproximação das serpentes vindas de Tênedos pressagia a aproximação noturna dos navios guerreiros gregos, vindos também de Tênedos. Na imitação de Eumolpus, as próprias serpentes são comparadas a navios assim que aparecem (versos 35-37):

respicimus angues orbibus geminis ferunt
ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
rates ut altae lateribus spumas agunt.

olhamos pra trás: as ondas traziam às rochas
serpentes gêmeas espiraladas, cujos peitos túmidos
impeliam espumas das laterais como grandes navios.

Virgílio faz conexões simbólicas entre as serpentes e os navios e Tênedos: primeiro as serpentes e depois os navios mortais emergem do esconderijo atrás de Tênedos. Eumolpus sugere essas conexões simbólicas e dá um passo além. Sua símile representa Tênedos, fonte das serpentes monstruosas e dos navios perigosos em Virgílio, como sendo ela mesma um monstro ameaçador, que assim como os navios se move furtivamente pela noite. Assim, Tênedos figurativamente se transforma nas serpentes “reais” e nos navios que Virgílio escondeu por detrás dela. As serpentes esperadas pelos leitores são elas mesmas num primeiro momento escondidas pela representação que Eumolpus faz de Tênedos como um monstro marítimo. Como sintetiza Connors (1998), esses versos de fato podem ser lidos como uma brincadeira metaliterária:

Virgílio literalmente esconde as serpentes “atrás” de sua Tênedos; Eumolpus figurativamente esconde as cobras “atrás” de sua descrição de Tênedos; o verbo *respicimus* tem o sentido primário de olhar pra trás na direção de Tênedos, mas também pode sugerir o olhar pra trás de Eumolpus, na direção de seu modelo virgiliano. (CONNORS, 1998: 91)

Essas e outras engenhosas manipulações de Petrônio, com as quais ele cumpre a tarefa da imitação – principal fundamento poético da literatura romana – ao mesmo tempo que impõe seu espírito criativo, tornam sua literatura e especialmente sua poesia algo único. A intenção última de Petrônio é fazer algo engraçado e genial: olhando seus poemas de frente, de trás, por baixo, por cima, por dentro, qualquer leitor encontrará motivo para rir e para se deleitar com a genialidade deles.

1.3.6. Tróia embriagada, Tróia enganada

As símiles um tanto banais na descrição de Tênedos e das serpentes demonstram a fascinação de Eumolpus com a construção de estreitas congruências entre o metafórico e o real. A símile final do poema também põe o metafórico e o real em um justo alinhamento (versos 56-60):

cum inter sepultos Priamidas nocte et meto
Danai relaxant claustra et effundunt viros.
temptant in armis se duces, ceu vi solet
nodo remissus Thessali quadrupes iugi
cervicem et altas quater ad excursum iugas.

foi quando à noite os dânaos soltaram as travas e derramaram
seus homens entre os filhos de Príamo, derrubados pelo vinho.

os líderes se atentam nas armas, vigorosos como um cavalo
que solto dos laços do jugo de uma carruagem da Tessália
costuma sacudir o pescoço e a longa crina, pronto pra corrida.

A escolha da palavra *effundunt* (derramaram) para descrever o surgimento dos gregos de dentro do cavalo assemelha a ação deles ao derramamento de vinho, que tinha levado os troianos ao sono da embriaguez. Em seguida, a símile compara seu tenor, os homens que saem do cavalo, a cavalos, o próprio veículo da símile.⁹⁰ Tenor e veículo numa boa símile geralmente não estão muito próximos (FILIPAK, 1983). Nesse sentido Zeitlin (1971: 75) questiona: “Por que os homens que saem do cavalo de Tróia são comparados a cavalos reais? Isso é simplesmente engraçado? É só para nos mostrar que Eumolpus é um mau poeta com uma sensibilidade estética estéril?” Talvez sim, e isso, como admite Beck (1979), faz parte do modo como Petrônio compõe seu personagem. Mas assim como o cavalo de Tróia, o cavalo na símile tem mais do que parece ter à primeira vista. Símile comparando homens se preparando ou indo para a batalha com cavalos correndo soltos são bastante comuns em épicos: no final do sexto livro da *Iliada*, quando Paris volta ao combate ele é comparado a um cavalo que escapa de um estábulo e corre em direção ao rio, sacudindo a crina e exultando de sua força (CONNORS, 1998). Segundo Connors (1998), Ennio⁹¹ faz uma imitação bem próxima da passagem de Homero, e Virgílio em diferentes passagens descreve um cavalo que escapa do cercado ou do jugo, enfatizando sua força vigorosa. A passagem de Petrônio, na qual homens que se preparam para a batalha são comparados a um cavalo desencilhado sacudindo a crina, alude a essa símile épica, diminuindo e depreciando sua força: o cavalo em questão não escapou, mas foi solto (*remissus*) do jugo de uma carruagem tessália. Ou seja, “modelos épicos são evocados para serem justapostos em uma imitação enfraquecida de suas glórias tradicionais” (CONNORS, 1998: 92).

Os exemplos anteriores da insistência de Eumolpus em colocar o metafórico e o real num justo alinhamento demonstram uma fascinação com a reiteração e a semelhança ao recontar a história da queda de Tróia. Contudo há um número ainda mais cruel de momentos de repetição no poema. O poema de Tróia é geralmente criticado por sua repetição de palavras ou sons: *iam* e diferentes formas de *metus*, *iubae* e *iubar* são particularmente notáveis. Também evidente é o som repetitivo dos muitos verbos compostos com *re-* (um prefixo que por si só já denota vários tipos de duplicação,

⁹⁰ Tenor e veículo são dos termos usados na teoria da metáfora. A interação entre tenor (a idéia, o significado) e veículo (a imagem, a metáfora) produz a resultante semântica em que consiste a símile.

⁹¹ Quinto Ennio (Rudiae, 239 a. C. - Roma, 169 a. C.) dramaturgo e poeta épico romano.

reciprocidade etc.): *reflet, reducta, resilit, replevit, resultat, refertur, respicimus*. Considerando isso, provavelmente não é por acidente que Eumolpus repete o começo do verso *laxat claustra Sinon* (“Sinon abre a clausura,” verso 259, livro 2 da Eneida) no começo de um verso seu: *Danai relaxant claustra* (“os dânaos abrem a clausura,” verso 57). Portanto todos esses pequenos detalhes conciliados corroboram a intenção de enfado e aborrecimento (ligado ao personagem Eumolpus) e a idéia da repetição, da reiteração (ligada à imitação cômica que se faz do poema de Virgílio principalmente).

Embora não seja algo imediatamente útil para nosso trabalho aqui, vale ainda comentar um ponto muito importante que diz respeito ao poema sobre a guerra de Tróia. Como admite Connors (1998), a disposição obsessiva de repetição, semelhança e imitação imperfeita significa tanto a falta de controle literário de Eumolpus quanto o reconhecimento consciente de Petrônio da condição tardia de sua própria literatura e da literatura de seu tempo. Ademais, a própria ênfase temática do poema na repetição é devidamente arranjada em seu contexto narrativo: a galeria de artes é o espaço das três histórias de capturas, as quais se passam no mesmo lugar, Tróia. Em sua ecfrase, Encolpius conta que Ganymede foi seqüestrada por Zeus apaixonado, e o pagamento pelo seqüestro na forma de cavalos foi entregue por seu pai nas imediações de Tróia (cap. 83). A própria Tróia cai na armadilha do cavalo de madeira (cap. 89). E segundo Eumolpus, em Pérgamo, geralmente associada a Tróia pelos romanos (COURTNEY, 2001), é onde ele teria feito a promessa enganosa de um cavalo que lhe rendeu um belo rapaz – imitação depreciada da tomada de Tróia/Pérgamo através do estratagema de um cavalo (caps. 85-87). A narrativa do *Satyricon* sobre a obsessão amorosa de Encolpius (por Giton) é espelhada nas histórias de Zeus e Ganymede, de Eumolpus e o garoto de Pérgamo, e do logro de Tróia pelos gregos: “os temas gêmeos do engano e do disfarce exemplificados pelo Cavalo de Madeira constituem talvez padrão mais consistente e persuasivo ao longo do *Satyricon* ... O Cavalo de Madeira é um símbolo da queda de Tróia; e é também uma metáfora do *Satyricon* em si” (ZEITLIN, 1991: 63).

Em um sentido amplo, a cidade de Roma foi de fato feita de fragmentação e reinvenção do passado épico. Organizando imitações da mesma trama (a captura de Tróia ou sua versão análoga através do estratagema do cavalo) em pinturas, em poesia e na própria vida de Eumolpus, a galeria de artes de Petrônio reconstituiu os interesses culturais e políticos dos romanos, que construíram a própria Roma tal qual uma Tróia renascida. A rima de Eumolpus, *ibat iuventus capta, dum Troiam capit* (“os mais jovens iam presos [dentro do cavalo], enquanto prendiam Tróia,” verso 27), remete a uma

formulação de Horácio em suas epístolas sobre a conquista cultural de Roma pelos gregos: “*Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio* (Grécia capturada capturou seu feroz vencedor e trouxe as artes ao Lácio agreste)” (COURTNEY, 2001: 94). A reiterar a fórmula *capta ... capit*, a *Troiae Halosis* de Eumolpus sugere que a vitória grega sobre Tróia seja o original no qual mais tarde a conquista cultural de Roma pelos gregos é modelada (CONNORS, 1998). No poema, portanto, todos os elementos de alguma forma ligados a essa temática são escolhidos minuciosamente, a fim de que combinem com as demais analogias que concorrem no episódio da galeria, num primeiro plano, e com todo o discurso do *Satyricon* e seu conjunto, num segundo plano.

CAPÍTULO III

1. Teorias da tradução

- 1.1. Georges Mounin e a tradução de línguas antigas
- 1.2. Antoine Berman e a tradução da letra
- 1.3. Paulo H. Bitto e a tradução de poesia

2. As edições brasileiras e seus tradutores

- 2.1. Miguel Ruas (1970)
- 2.2. Paulo Leminski (1985)
- 2.3. Alex Marins (2003)
- 2.4. Sandra Braga Bianchet (2004)
- 2.5. Cláudio Aquati (2008)

1. Teorias da tradução

Até aqui viemos apontando, à luz de especialistas na obra de Petrônio, uma série de problemas inerentes aos poemas do *Satyricon*. Vimos que as paródias feitas por Petrônio em seus poemas se manifestam em diferentes níveis de linguagem, através de distintas relações intertextuais, contextuais e, por que não dizer, hipertextuais. O objetivo maior deste trabalho é verificar como algumas traduções brasileiras consideraram esses problemas, que aqui chamamos de sutilezas da poesia de Petrônio – o que será feito nos próximos três capítulos. Antes, porém, tendo recém apresentado os poemas e suas particularidades, vamos apresentar agora os pressupostos teóricos os quais julgamos convenientes para a análise de suas traduções.

Pode-se dizer que os procedimentos usados por Petrônio jogam com o significado das características formais dos poemas (metro e ritmo) e com o significado das palavras em si, seja explorando potencialidades do latim, seja usando o peso histórico e o peso literário que têm certas palavras, figuras de estilo em geral e especialmente símiles; tudo geralmente sempre feito de modo combinado, ou seja, propondo trocadilhos, combinando no poema a forma e o significado de suas palavras, que, justapostas ao personagem que as profere, aos detalhes da narrativa, a implícitas referências épicas e a referências a literaturas menores, produzem distintos efeitos. Portanto, acredita-se que uma teoria da tradução apropriada ao corpus deste trabalho deve considerar três fatos inerentes a ele: o fato de ter sido escrito em latim, na Roma do século I d.C.; o fato de se tratar de literatura clássica; e o fato de se tratar mais especificamente de poesia antiga, com todas as implicações que isso pode vir a ter. Levando em conta essas questões, foram eleitos três autores cujas considerações teóricas vêm a contribuir com os objetivos desse trabalho, no que se refere ao embasamento para a crítica das traduções. São eles Georges Mounin, Antoine Berman e Paulo Henriques Britto. Cada um deles, com suas proposições teóricas, nos dá ferramentas para refletir sobre cada um daqueles três fatos que distinguem nosso corpus. Suas idéias e proposições serão discutidas nos tópicos que seguem.

1.1. Georges Mounin e a tradução de línguas antigas

Georges Mounin (pseudônimo de Louis Leboucher), lingüista francês que viveu até meados dos anos 90, participou de alguns dos principais debates da lingüística no século

XX. Sua obra, essencialmente teórica, centra-se no campo da lingüística, porém compreende um grande número de temas afins, entre eles literatura e tradução. Seus trabalhos mais importantes relacionados à teoria da tradução são *Linguistique et traduction*, de 1976, *La machine à traduire*, de 1964, *Les Belles Infidèles*, de 1955, e *Les Problèmes théoriques de la traduction*, de 1963. Neste último, partindo de uma série de pressupostos da lingüística moderna, especialmente daqueles difundidos por sucessores de Wilhelm von Humboldt, Mounin chega a considerar com bastante profundidade uma das questões que aqui nos interessa particularmente: a tradução de línguas antigas.

A lingüística do século XX beneficiou-se especialmente de uma ciência social irmã, a antropologia, para admitir as línguas como “visões de mundo” e promover assim uma mudança de paradigma, derrubando certas noções tradicionais, como a noção de sentido que se tinha antigamente. A antiga noção de sentido estava apoiada na concepção da língua como “língua-repertório”, tal como chama Mounin. Essa noção implicava em que as línguas teriam, ou melhor, consistiriam num grande repertório de termos que serviriam para se referir às estruturas do universo e às estruturas universais do espírito humano:

Havia nomes e pronomes nas línguas porque havia seres no universo, verbos nas línguas porque havia processos no universo, adjetivos nas línguas porque havia qualidades dos seres do universo; advérbios nas línguas porque havia qualidades dos processos e qualificações das próprias qualidades, no universo; preposições e conjunções porque havia relações lógicas de dependências, de atribuição, de tempo, de lugar, de circunstância, de coordenação, de subordinação, tanto entre os seres, como entre os processos, e como entre os seres e os processos no universo. (MOUNIN, 1975: 48)

Sob a noção de língua-repertório, acreditava-se que uma operação de tradução seria a simples substituição de um termo do repertório de uma língua pelo termo equivalente no repertório de uma outra língua. Tais termos eram colocados em igualdade, eram considerados equivalentes, porquanto se acreditava que o pensamento humano – em qualquer tempo, em qualquer parte – distribuía sua experiência em categorias lógicas ou psicológicas universais. Esta crença na *equivalência* repousava em outra crença: a de que as línguas compartilhavam a mesma *substância do conteúdo*. Ou seja, se todas as línguas podiam se comunicar porque falavam do mesmo universo e porque o organizavam da mesma maneira, tirante as diferenças lexicais, o conteúdo deveria ser o mesmo.

No entanto, os chamados neo-humboldtianos, inspirados pelas teses filosóficas de Humboldt sobre a linguagem, vieram a contestar essas concepções da lingüística tradicional, fazendo uma série de alegações. Recusavam-se a encarar a língua como um instrumento passivo da expressão; consideravam-na um princípio ativo, que impõe ao pensamento um conjunto de distinções e valores: “Todo sistema lingüístico contém uma análise do mundo exterior, que lhe é peculiar e que difere da de outras línguas” (MOUNIN, 1975: 50). Como entende Ullmann, todo sistema lingüístico, “depositário da experiência acumulada pelas gerações passadas, fornece à geração futura uma maneira de ver, uma interpretação do universo; lega-lhe um prisma através do qual ela terá de ver o mundo não-lingüístico” (ULLMANN, 1952 apud MOUNIN, 1975: 50). Assim como Ullmann, outros tantos lingüistas se esforçaram para chegar a interpretações razoáveis das teses de Humboldt e promover assim uma mudança em suas concepções de língua e conseqüentemente em suas concepções de tradução.

Logo perceberam que cada língua reflete uma cultura e um mundo diferente – não só um mundo imaginado, mas um mundo físico mesmo: uma língua falada em determinada região do planeta é também condicionada por suas características geográficas, climáticas etc., e isso simplesmente já a torna diferente de uma outra língua, que se desenvolveu em uma outra região. Cada língua, portanto, percebe o real à sua maneira, e assim cria elementos próprios e prioriza usos específicos desses elementos conforme a sua realidade.

Essas constatações transtornaram a problemática da tradução, pois como admite Mounin, as estruturas do universo estão longe de se refletirem mecanicamente, isto é, logicamente, em estruturas universais da linguagem. André Martinet em uma de suas obras principais expressa um consenso da lingüística neo-humboldtiana que vale a pena ser remarcado: “A cada língua corresponde uma organização particular dos dados da experiência (...). Uma língua é um instrumento de comunicação segundo o qual a experiência humana é analisada *diferentemente* em cada comunidade” (MARTINET, 1960 apud MOUNIN, 1975: 62). À primeira vista, todas essas teses destroem teoricamente a possibilidade de traduzir, já que afirmam profundas diferenças entre as línguas e suas estruturas, já que de alguma forma afirmam um abismo entre as línguas. No entanto, Mounin sugere que é somente no reconhecimento e na aceitação dessas diferenças entre as línguas, e logo entre as culturas e seus prismas e seus mundos, que o tradutor, o ponto de contato entre duas línguas, poderá considerar e quiçá solucionar os problemas da tradução. “Os problemas teóricos da tradução só podem ser

compreendidos, e talvez resolvidos, se aceitarmos – em lugar de os evitarmos, de os negarmos, ou mesmo de os ignorarmos – esses fatos aparentemente destruidores de qualquer possibilidade de traduzir” (MOUNIN, 1975: 62).

Dando um passo adiante nessa discussão, Mounin entende que não se pode encerrar a tradução dentro das fronteiras da lingüística descritivista moderna ou da lingüística estrutural. Ele compara tal método de análise lingüística àquele que é próprio da álgebra – a parte da matemática que estuda as leis e processos formais de operações com entidades abstratas. Se a lingüística estrutural fosse suficiente para pensar a tradução, reduziríamos seus problemas “à passagem mecânica das fórmulas lingüísticas de um sistema [como o português] para as fórmulas lingüísticas de um outro sistema” como o francês, por exemplo (MOUNIN, 1975: 209).

Assim como Mounin, todos nós que alguma vez nos deparamos com a experiência da tradução, sabemos que as coisas não são assim. Para ele, ainda que em toda língua seja possível reconhecer um sistema, ainda que toda língua tenha sua morfologia e sintaxe, há uma outra parte – o léxico – que resiste a esse tratamento. Essa outra parte, ainda em alusão à matemática, seria comparável à aritmética – a parte da matemática em que se investigam as propriedades elementares dos números inteiros e racionais. Ou seja, ele sugere que atentemos principalmente para o estudo e interpretação dos signos lingüísticos.

A tradução, portanto, nos termos de Mounin, não pode se restringir ao domínio da álgebra lingüística, do cálculo *não-interpretado* das estruturas formais, mas deve sempre, e finalmente, voltar-se para o campo da aritmética lingüística, para o mundo das significações. Em suas palavras, “como atividade prática, a tradução não se pode contentar com essa posição metodológica, cientificamente inatacável, da lingüística moderna: esperar que as leis da estruturação semântica sejam descobertas para depois utilizá-las.” (MOUNIN, 1975: 214)

A partir disso, privilegiando a dimensão semântica, o léxico das línguas, Mounin defende a tese de que tradução e etnografia, semântica e cultura estão intimamente ligadas. Etnografia é entendida como uma descrição completa da cultura total de uma determinada comunidade, e cultura como o conjunto de atividades e de instituições através das quais essa comunidade se manifesta. Definições simples; tão coerentes quanto suficientes para seu intento: sustentar a idéia de que, idealmente, para se traduzir, deve-se ter uma noção bastante adequada da cultura correspondente à língua da qual se traduz. Em outras palavras, antes de se empreender uma tradução, deve-se fazer

uma etnografia da cultura que produziu o contexto em que o texto original foi escrito. É por isso que Mounin considera que “o conteúdo da semântica de uma língua é a etnografia da comunidade que fala essa língua.” (MOUNIN, 1975: 214)

Essas considerações têm implicações muito pertinentes para a tradução, bem como para a sua crítica. Entender que a tradução não é uma operação apenas lingüística, mas, sim, uma operação sobre fatos associados a todo um contexto cultural, uma operação sobre fatos a um só tempo lingüísticos e culturais, significa entender, por exemplo, que a tradução de uma série de termos (de significantes) oportunamente empregados em certos textos só é possível a partir de uma perfeita compreensão do contexto histórico-cultural em que se deu o emprego deles. Suponhamos, como disse Michel Bréal, o autor do primeiro tratado de semântica, escrito no final do século XIX, “que para conhecer as magistraturas romanas só contássemos com a etimologia e não com a história de termos como *consules* (os que tomam assento juntos), *praetor* (o que caminha na frente), *tribunus* (o homem da tribo) etc.: nós leríamos os textos latinos, sem entretanto, os compreender” (BRÉAL, 1897 apud MOUNIN, 1975: 215). Duas condições seriam, portanto, indispensáveis ao tradutor ideal: estudar a língua estrangeira e estudar sistematicamente a etnografia da comunidade da qual esta língua é a expressão. Todo signo lingüístico reflete e também refrata a ideologia de certa comunidade lingüística, como diria Mikhail Bakhtin (1995). Não é por menos que Eugene Nida estabelece o seguinte princípio: “As palavras não podem ser compreendidas corretamente quando isoladas dos fenômenos culturais localizados dos quais constituem os símbolos” (NIDA, 1945 apud MOUNIN, 1975: 217).

Assim, no entendimento de Mounin, todo tradutor – idealmente – deveria, antes de iniciar o seu trabalho, realizar uma etnografia da comunidade onde o texto foi produzido. Pois ainda que o estudo de uma língua estrangeira possibilite a aquisição das definições lingüísticas dos enunciados, não se pode somente com o estudo compreender perfeitamente as definições referenciais. Ou seja, estudar uma língua e estudar os enunciados que lhe são próprios não basta para compreender as coisas às quais cada enunciado se refere. Para o tradutor, seria preciso, portanto, ir colher *in loco* todas as definições referenciais da língua de uma determinada comunidade, para compreender e traduzir o mais integralmente possível o sentido dos enunciados dessa língua, tornando-se assim um etnógrafo mesmo.

No entanto, se esse procedimento considerado ideal por Mounin pode ser eventualmente inviável para muitos dos tradutores de línguas que se encontram em

atividade, parece impossível para aqueles que traduzem de línguas de sociedades mortas, como são o latim e grego clássico, por exemplo. Pois como fazer uma etnografia do império romano se ele não existe mais? É precisamente esse o ponto em que o problema da tradução de uma língua como o latim se releva, na teoria de Mounin. Como ter acesso às significações de uma vasta gama de termos presentes em textos que exprimem visões de mundo e civilizações que já inexistem?

A resposta a esta pergunta trará inevitavelmente a filologia como solução. Mounin, que entende a filologia como uma etnografia não-orgânica do passado, considera que, assim como a etnografia, a filologia é uma tradução; mais precisamente, ela constitui uma pré-edição do texto a ser traduzido. E não são poucos os estudiosos com autoridade que corroboram essa concepção de filologia aplicada à tradução de textos antigos. “A língua não é o único objeto da filologia, [diz Saussure] (...). Este primeiro estudo dos textos o leva a dar também atenção à história literária, dos costumes, das instituições, etc.” (SAUSSURE apud MOUNIN, 1975: 223). Santoli, por exemplo, declara que a filologia é simplesmente “o conhecimento integral de determinadas civilizações,” e Jespersen elabora uma formulação semelhante, ao definir a filologia como “a compreensão da cultura total de uma nação qualquer” (MOUNIN, 1975: 224). Retomando a questão da tradução de termos ligados à magistratura romana, levantada por Michel Bréal na citação feita anteriormente, podemos afirmar que, se dispensarmos o trabalho filológico, não poderemos realizar uma tradução minimamente satisfatória de qualquer texto latino. Sem, portanto, servir-se de procedimentos filológicos, a fim empreender uma etnografia não-orgânica de Roma em dado período histórico, um tradutor de latim certamente terá dificuldades para captar o sentido de certos termos elementares.

Em toda a primeira parte deste capítulo, através de esforços próprios mas principalmente através de análises feitas por outros estudiosos de cultura clássica, especialistas no *Satyricon*, boa parte do que fizemos foi tentar esboçar um estudo filológico do contexto de Petronio, foi tentar encontrar razões das mais diversas ordens que nos auxiliassem a compreender distintos empregos da língua usada por Petronio, da língua que moldou seu pensamento e que foi de alguma forma moldada por ele. Pela concepção de Mounin, concepção que aqui se assume, qualquer tradução de um texto latino deveria *a priori* proceder a um estudo filológico, independente da estratégia, da modalidade, do estilo, enfim, do caminho que venha a seguir.

Voltando rapidamente à discussão mais geral sobre a diferença entre as línguas, a fim de encerrar esta exposição sobre parte das contribuições teóricas de Mounin, vale recordar Zellig S. Harris, outro importante intérprete de Humboldt. Ele nos concita a levar em conta “que a estrutura da linguagem não se amolda necessariamente à estrutura da experiência subjetiva, do mundo subjetivo das significações” (HARRIS, 1954: 151). Parafraseando Harris, não é indispensável lembrar que, embora *entre as línguas* haja evidentes diferenças em todos os seus níveis possíveis (léxico-morfológico, sintático, semântico, pragmático), um indivíduo nem sempre pode se expressar, ou expressar uma idéia ou sentimento que experimenta *em sua própria linguagem*, motivo pelo qual ele questiona: por que motivo nos acontece com tanta freqüência não saber dizer tudo que queremos, ou ter a impressão de ter dito muito mal o que pensávamos? Mounin chega a comentar essa questão levantada por Harris, e evidentemente vincula o problema à realidade do tradutor. Além de todas as barreiras impostas pelas divergências entre as línguas, há que se lidar ainda com os limites que qualquer língua oferece para expressar determinados sentimentos, idéias e experiências em geral. Frequentemente a qualidade de um grande escritor, por exemplo, consiste nessa capacidade que alguns têm de transcender os limites da linguagem e expressar com precisão e arte aquilo que deseja, fazendo assim alta literatura. Ao tradutor, portanto, especialmente ao tradutor literário, caberia também a tarefa de alcançar na língua de chegada, por assim dizer, a mesma potencialidade inventiva que o autor do texto de partida imprimiu em seu texto, aproveitando ao máximo os recursos da língua e superando seus limites. Sobre isso, porém, Mounin, que é lingüista, fala pouco ou quase nada.

1.2. Antoine Berman e a tradução da letra

Antoine Berman, lingüista francês, que viveu até o começo dos anos 90, é um dos grandes críticos da tradição ocidental de tradução, tendo sido ele mesmo um tradutor literário, especialista em romantismo alemão e literatura hispânica. Em uma de suas obras teóricas mais maduras, *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain* (A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo), surgida por ocasião de um seminário realizado em 1984, e publicada pela primeira vez como livro em 1985, Mounin chega a considerar o que ele chamou de movimento de retradução moderno. Tal movimento, histórico em sua essência, remete a uma necessidade de aproximação à nossa origem manifestada especialmente por certos proeminentes literatos ocidentais que, no século

XX, empreenderam traduções de clássicos da antiguidade greco-romana. Estas traduções vieram a ter considerável significância para os rumos da literatura e da cultura moderna de um modo geral. Ao submeter nossas línguas tardias à queimadura do grego clássico e do latim, quando estas línguas se tornaram novas e estranhas, ao sujeitá-las ao peso da alteridade e antiguidade delas, Berman entende que tais tradutores buscaram “reabrir” o acesso às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético; às obras que modelaram decisivamente nosso modo de sentir e existir” (BERMAN, 2007: 109).

Mas por que “reabrir”? Berman corrobora um ponto de vista contrário ao da tradição ocidental de tradução, uma tradição de tradução extremamente etnocêntrica, como ele mesmo considera, e domesticadora, como considera Venuti (2002); uma tradição defensora de uma tradução que “deixa o leitor o mais possível em paz e leva o autor ao seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2007: 6). As obras literárias gregas e romanas exerceram uma influência dominante durante muito tempo na criação literária ocidental, desde seu surgimento até à época clássica moderna, e foram quase sempre oferecidas aos leitores por meio de traduções livres, adaptações ou imitações. O Renascimento já havia promovido uma revolução, que se caracterizou por uma reação à prática medieval e a um retorno aos textos originais, com traduções tais como as concebemos atualmente. No entanto, com a revolução científica que impulsionou a modernidade, no século XIX, se por um lado houve um movimento de ruptura da literatura – que queria ser moderna – com qualquer tradição que propiciasse uma origem ou modelos para imitação, por outro ocorreu uma crescente dominação da filologia sobre todos esses textos fundadores.

Aos poucos, uma onda de filólogos, não propriamente tradutores, em reação às traduções anteriores – que entendiam ser transmissões livres (inexatas) – e aspirando a uma exatidão pretensamente modesta, “tendeu cada vez mais a acatar de forma autoritária todos os prestígios da cientificidade – e, portanto, a desqualificar os outros modos de tradução, que não têm primeiramente tal aspiração” (BERMAN, 2007: 111). Essa aspiração, que se tornou obsessão, ao invés de nos aproximar dos clássicos, acabou por nos distanciar completamente deles. Pois a filologia, de um modo geral, ao se aproximar da tradução, produziu desastres. Na intenção de fazer com que os textos fossem “pela primeira vez” acessíveis em sua integridade, ela os tornou entediantes e estranhos à nossa sensibilidade; ela os embalsamou.

Como afirma Berman (2007: 113), “o movimento de retradução do século XX esbarra imediatamente na espessa muralha que a filologia erigiu ao redor das obras clássicas.” A tentativa de oferecer um acesso efetivo às nossas origens malogrou, pois, com a inventiva filológica, que, ao contrário, tornou-as inacessíveis; fechou o acesso para nós. Definitivamente, se a filologia teve um papel importante na busca pela integridade semântica, morfológica e sintática dos textos clássicos, ela procedeu a traduções que desrespeitaram o estado das línguas modernas e suas literaturas; traduções sem horizonte, tal como aponta Berman. Seria preciso então reinstaurar uma tradição interrompida, a fim de restabelecer uma relação viva com os clássicos. Seria preciso reabrir o acesso ao nosso solo cultural.

Se tomarmos com ponderação as considerações de Mounin e levarmos em conta os desastres causados pela filologia, assim considerados por Berman, logo deveremos buscar outros caminhos para a tradução de textos literários escritos em línguas de sociedades já mortas, como o latim. Continuando a acompanhar a linha de raciocínio de Berman, chegaremos ao ponto em que ele aponta a maneira pela qual certas traduções, realizadas no século XX, reabriram o acesso ao solo fecundo da literatura da antiguidade clássica, aproximando-nos de sua origem épica e mítica. Para Berman, tradutores como Hölderlin, Chateaubriand e especialmente Klossowski, que traduziu a *Eneida*, de Virgílio, para o francês, realizaram trabalhos que constituem bons exemplos daquilo que ele chama de traduzir a “letra”.

Traduzir a letra, pois, seria restituir na língua de chegada toda a urdidura que compõe a literalidade do texto de partida. Seria traduzir sua forma e sentido com tal sofisticação que pudesse elevar o texto traduzido à mesma altura do original, sem, no entanto, proceder a uma adaptação ou a uma imitação, sem, no entanto, deixar de realizar uma “verdadeira tradução”, como considera Schleiermacher. É diferente, portanto, da tradução literal, como é vulgarmente conhecida; é diferente da tradução de “palavra-por-palavra”, caricaturalmente ilustrada pelos “calcos” que a filologia moderna produziu.

Assim, traduzir a “letra” de textos literários latinos, por exemplo, tem implicações específicas, e tal intento pode surtir efeitos efetivamente inovadores nas línguas e sistemas literários modernos. Como se sabe o latim é uma língua sintética, flexional, de ordem livre. Assim como observa Foucault (apud BERMAN, 2007: 115):

A frase latina [...] pode obedecer simultaneamente a duas ordens: a da sintaxe, que as declinações tornam sensível; e outra, puramente plástica, que uma ordem das palavras sempre livre, mas nunca gratuita, revela.

Seja em relação aos valores flexionais ou ao arranjo de palavras na frase, de qualquer maneira o português, bem como o francês e as demais línguas neolatinas, se distanciou do latim, enrijecendo sua estrutura, assumindo regras que determinam o posicionamento das palavras, renunciando, por exemplo, certas funções dos adjetivos e condenando algumas inversões. Como Foucault também aponta, referindo-se ao francês, “a sintaxe prescreve a ordem, e a sucessão das palavras revela a exata arquitetura do regime” (*ibidem*). A ordem puramente plástica do latim, como define Foucault, fica evidente, sobretudo nos gêneros discursivos que constam dos textos literários latinos. Na *Eneida*, por exemplo, “o dizer épico está fundamentalmente ligado a esse jogo ‘livre’ de palavras latinas, às suas possibilidades de rejeição, de inversão, de suspensão, etc.” (BERMAN, 2007: 117). Como o próprio Klossowski explica no prefácio à sua tradução:

O poema épico de Virgílio é, de fato, um teatro onde são as palavras que *mimetizam* os gestos e o estado de alma dos personagens, do mesmo modo que pelas suas posições, mimetizam também os acessórios próprios da ação. São as palavras que tomam uma atitude, não o corpo; que se tecem, não as roupas; que brilham, não as armaduras; que ribombam, não o trovão; que ameaçam, não Juno; que riem, não Citeréia; que sangram, não as feridas.” (KLOSSOWSKI apud BERMAN, 2007: 117)

Mas se na literatura latina a *mimesis* própria da língua se insinua naturalmente, a rigidez imposta pelas regras das línguas modernas, criadas ao longo de uma formação calcada num racionalismo ansioso, trata de reprimi-la e apagá-la. É, pois, especialmente neste ponto que uma tradução da letra, uma tradução “estrangeirizadora” que abnega o imperativo da fluência nas línguas de chegada (VENUTI, 2000), uma tradução “que deixa o autor o mais possível em paz e leva o leitor ao seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2007: 6), faz-se urgente e necessária.

Entre outras coisas, é essa substância mimética (plástica) da língua latina que confere à sua literatura uma simplicidade tão potente. Ora, parece que a tradição ocidental de tradução leva os tradutores a fugir do desafio em que consiste esta simplicidade, ao invés de enfrentá-lo, e não é de hoje que pensadores preocupados com a tradução literária vêm considerando tal problema. Madame de Staël já apontava algo nesse sentido quando comenta no início do século XIX:

Mas, para que este trabalho seja realmente proveitoso, é preciso que não se dê, como os franceses, sua própria cor a tudo que se traduz; e mesmo transformando em ouro tudo que toca, não se deixaria de obter um só resultado, não se podendo dele alimentar; não se encontraria nele alimentos novos para o pensamento, defrontando-se sempre com o mesmo rosto, com enfeites minimamente diferentes. (STÄEL, 2004: 143)

Nessa mesma direção, Giacomo Leopardi também já observava no século XVIII:

O fato é que a principal beleza da escrita deriva da naturalidade e não da afetação ou do rebuscamento. Ora, o tradutor necessariamente simula, isto é, esforça-se por exprimir o caráter e o estilo do outro, e repete o dito do outro à maneira e gosto deste. Observem, então, como é difícil uma boa tradução em se tratando de alta literatura, de uma obra que deve ser composta de propriedades que parecem discordantes, incompatíveis e contraditórias. (LEOPARDI, 2005: 163)

Não é por menos que Berman inclui o “embelezamento” entre as categorias que compõe aquilo que chama de “sistemática da destruição” da tradição ocidental. Os que respeitam essa tradição, acanhados pela potente simplicidade do texto clássico, ou menosprezando-a presunçosamente, recorrem a recursos de embelezamento do texto a fim de tentar alcançar um efeito equivalente, que, porém, não se equipara à potência da naturalidade, enfatizada por Leopardi.

A tradução da letra é totalmente compatível com as idéias a respeito da tradução de um pensador como Étienne Dolet. Dolet, em certo texto, prescreve cinco princípios que considera básicos para qualquer tradutor. Entre eles, há um que demanda do tradutor um perfeito conhecimento tanto da língua de partida quando da língua de chegada. “Assim não violará e nem diminuirá a majestade de cada uma das línguas” (DOLET, 2006: 201). Ao condenar a violência cometida pelas traduções obsessivamente filológicas, Berman observa que se deve traduzir a partir de certo *estado* de sua língua e de sua literatura. Tal consideração parece ter um fundamento muito semelhante ao da consideração de Dolet, que sugere um respeito à “majestade” de cada língua. Portanto, “a poesia estrangeira se traduz a partir da nossa poesia *contemporânea*”, porquanto a “tradução é impensável sem as *possibilidades poéticas*” abertas pelos poetas de nossa língua (BERMAN, 2007: 114).

Todavia, o tradutor – de modo especial o tradutor de literatura latina – não se comporta de modo simplesmente passivo em relação ao horizonte poético de sua língua. Ele também intervém nele em três níveis diferentes: quando resgata formulações poéticas derivadas do latim; quando se apropria de formulações dos poetas de sua língua; e quando acaba por inventar novas formulações inevitavelmente requeridas ao se

pretender uma tradução da letra. O tradutor, pois, capta, de ideologias historicamente separadas, diferentes formas discursivas (e aqui argumentamos de acordo com o pensamento de Bakhtin), para então intervir criativamente na linguagem, após submeter aquelas formas à sua consciência individual.

Enfim, somos levados a entender que o tradutor pode e deve reinstaurar as propriedades que constituem a letra do texto latino, sem decalcá-las em sua língua, nem violentá-la gratuitamente. Para que isso seja possível, um tradutor do latim precisa buscar o “não-normatizado”, precisa fugir de tudo aquilo que o aprisiona em sua língua, precisa resgatar a liberdade permitida pela frase latina, precisa reinventar a língua nativa a partir das melhores qualidades que se pode encontrar em suas raízes. Não por menos, Berman concebe uma tradução do latim assim realizada como uma *memória repatriante* da língua, por meio da qual podemos *ressuscitar* os clássicos romanos, e pela qual também podemos inovar e reavivar qualquer língua derivada do latim, como o português.

Se por um lado Mounin oferece formulações mais gerais, que nos esclarecem questões lingüísticas inerentes à tradução em si e particularmente à tradução de línguas antigas, como o latim, em detrimento de ferramentas analíticas propriamente ditas, Berman, por outro lado, embora também ofereça um conceito lingüístico de tradução bastante elaborado, se preocupa em oferecer um conjunto de ferramentas analíticas que vêm a ser muito úteis para nosso trabalho. Um capítulo inteiro de *A tradução e a letra*, sua obra que aqui nos serve de referência, é dedicado à definição de diferentes modalidades de “tendências deformadoras”, como ele as define. Tal capítulo leva o título – já mencionado aqui – de “A analítica da tradução e a sistemática da deformação”. Como o nome já sugere, a partir da identificação de diferentes modalidades de deformação do texto literário observadas em uma infinidade de traduções domesticadoras que predominam na tradição ocidental de tradução, Berman sugere um método de análise crítica de traduções literárias. São treze as tendências identificadas por ele: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

A *racionalização* diz respeito às estruturas sintáticas do texto de partida e à sua pontuação. “A racionalização re-compõe as frases e seqüências de frases conforme uma certa idéia de *ordem* de um discurso” (BERMAN, 2007: 48). Essa tendência procura corrigir o elemento da imperfeição, que por vezes representa, como entende Berman, uma condição de possibilidade. A informidade significativa, ou a significativa ausência de uma forma bem definida no texto, indica que o texto *afunda* nas profundezas polilógicas da língua, ou seja, mergulha no mar de possibilidades da língua. Uma tradução que procure racionalizar o texto fatalmente acaba minando essas possibilidades.

A *clarificação* é uma tendência bem próxima à racionalização, porém tem mais a ver com a clareza sensível das palavras, isto é, uma clarificação do sentido da palavra. “Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no *indefinido*, a clarificação tende a impor algo definido. (...) A clarificação é inerente à tradução, na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante” (BERMAN, 1975: 50). É como se o esforço tido pelo tradutor para compreender o texto de partida – especialmente para compreender suas passagens mais ambíguas, mais difíceis – se refletisse numa busca de clareza de sentido no texto traduzido, numa tentativa de tornar seu texto mais compreensível, mais claro, em detrimento de uma ambigüidade, uma indefinição, uma polissemia muitas vezes querida pelo autor daquele texto.

O *alongamento* é, em certa medida, uma conseqüência das tendências anteriores: na tentativa de dar uma ordem mais “lógica” para frases que transgridem as convenções da língua, tornando-as mais inteligíveis, e um sentido mais claro para palavras ou expressões que parecem demasiado ambíguas, o tradutor frequentemente acaba por alongar o texto, em muitos casos dobrando a quantidade de palavras em relação ao texto de partida. Pode-se argumentar que isso diz respeito também a uma diferença entre as línguas – algumas são mais sintéticas, outras têm mais artigos, preposições e conectivos em geral. No entanto, Berman, comparando diversas experiências de tradução, verifica que essa tendência existe em qualquer tradução que se faça, não importe a língua de partida e a língua de chegada. O alongamento tem implicações geralmente prejudiciais às qualidades literárias do texto; Berman é enfático neste sentido ao mencionar um exemplo: “O *Moby Dick* ‘alongado’ [de Armel Guerne], de oceânico torna-se inchado e inutilmente titânico. O alongamento, aqui, agrava a informidade originária da obra, fazendo-a passar de uma informidade plena à uma informidade vazia” (BERMAN, 1975: 51).

O *enobrecimento* é geralmente observado na tradução dos clássicos. Na tentativa de obter um texto à altura do original, isto é, do texto de partida, alguns tradutores procuram empolar seu texto. “Chega-se a traduções ‘mais belas’ (formalmente) do que o original. (...) A estética vem aqui completar a lógica da racionalização: todo discurso deve ser um *belo* discurso. Em poesia, isto produz a ‘poetização’; na prosa, uma ‘retoricização’” (BERMAN, 1975: 52). O avesso do enobrecimento é a tentativa de encontrar equivalências para partes do texto de partida que jogam com a oralidade, partes do texto em que se manipula, por exemplo, o linguajar rural ou os falares urbanos. Algumas traduções, julgando essas passagens “populares”, recorrem ao que Berman chama de pseudo-gíria, que vulgariza o texto de modo inconveniente, provocando uma confusão entre o *oral* e o *falado*.

O *empobrecimento qualitativo* tem a ver com a perda da corporeidade icônica de uma palavra. Muitas vezes determinada palavra consiste num ícone daquilo que ela significa, muitas vezes ela evoca fortemente certas qualidades ou características de seu significado. A palavra borboleta, por exemplo, parece de alguma forma evocar o som emitido pelo bater das asas de uma borboleta. Isso seria uma qualidade iconográfica da palavra borboleta, pois contribui para torná-la um ícone daquele animal que ela designa. Berman dá o exemplo da palavra peruana *chuchumeca*, geralmente traduzida por “puta”: “... consegue-se devolver o sentido, mas nunca a verdade sonora e significante desta palavra. É assim com todos os termos chamados normalmente de ‘saborosos’, ‘densos’, ‘vivos’, ‘coloridos’ etc., epítetos que remetem a essa corporeidade icônica da palavra” (BERMAN, 1975: 54).

O *empobrecimento quantitativo* diz respeito a uma economia desnecessária e inoportuna, a uma subutilização do repertório lexical. Isso acontece geralmente na prosa, mas também pode acontecer na poesia. Na prosa, por exemplo, muitas vezes se usam várias e diferentes palavras para se referir à mesma coisa, e isso é intencional, é próprio do estilo, é legítimo. Há uma proliferação de significantes e cadeias (sintáticas) de significantes perfeitamente cabível, cujos efeitos podem contribuir para a dinâmica de uma narrativa e especialmente para a dinâmica de uma descrição. Berman cita o escritor argentino Roberto Arlt. Em um de seus romances Arlt usa, em diferentes oportunidades, as palavras *semblante*, *rostro* e *cara* para se referir à mesma coisa. Em uma tradução desse romance para o francês, as três palavras foram traduzidas por “visage”. A tradução, pois, não respeitou a triplicidade pretendida pelo escritor. Como

entende Berman (1975: 54), “é atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância.”

A *homogeinização* é uma tendência que se nota no todo de uma tradução, sendo assim difícil de demonstrá-la com exemplos isolados. É, de certa forma, uma resultante de todas as tendências já citadas: “ela agrupa a maioria das tendências do sistema de deformação. No entanto, é preciso considerá-la como uma tendência em si, que mergulha profundamente suas raízes no ser do tradutor” (BERMAN, 1975: 55). Ou seja, a homogeinização está relacionada com a concepção de tradução do tradutor, ou melhor, é uma tendência inerente ao seu modo de conceber, de fazer, de pensar, de encarar a tradução, e muitas vezes é uma tendência instintiva. Berman cita o comentário de um tradutor de Tolstoi para exemplificar essa tendência: “O tradutor, querendo ou não, é obrigado a dar ao texto uma penteada; se ele se permite deliberadamente uma correção, uma construção defeituosa [...], ela não será de modo algum equivalente àquelas do original” (SCHLOEZER apud BERMAN, 1975: 55). A metáfora da *penteada* é perfeita para explicar a tendência da homogeinização. De fato, o tradutor é levado a atenuar irregularidades do texto de partida, muitas vezes por sentir que uma simulação de tal irregularidade na tradução poderia não ser bem sucedida, mas também por temer que seu texto pareça ruim ou feio, condenando assim sua tradução.

A *destruição dos ritmos* é evidente e dispensa muitas explicações quando se fala em tradução de poesia – falaremos um pouco mais a respeito logo adiante, quando estivermos tratando da busca de correspondências formais segundo o pensamento de Paulo H. Britto. Um dos exemplos mais significativos de prejuízos causados pela destruição dos ritmos está ligado à mimese. Grandes escritores clássicos, especialmente os antigos, têm como qualidade central de sua literatura a mimese, que se apóia quase sempre no ritmo para representar o real. Uma vez destruído o ritmo, perde-se a mimese, e o texto perde muito com isso. No *Satyricon*, como em toda a literatura greco-romana antiga, a mimese é constante. No entanto, há um aspecto inerente à poesia do *Satyricon* particularmente que é diretamente afetado por uma outra tendência deformadora observada por Berman, a *destruição das redes significantes subjacentes*.

Como vimos, praticamente em todos os poemas do *Satyricon*, certos significantes dentro do poema ou em seu entorno (na prosa) se correspondem e se encadeiam, formando redes de trocadilhos sob a superfície do texto. No entendimento de Berman, isso é o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. “Assim, ressurgem certas palavras que formam, quer seja pelas suas

semelhanças ou seus modos de intencionalidade, uma rede específica” (BERMAN, 1975: 56). Podemos citar, por exemplo, os poemas moralistas de Trimalchio (item 1.2.3) e Eumolpus (item 1.2.5) cujos elementos sugerem uma rede de trocadilhos (por ex., pássaros, mulheres e luxúrias). Os elementos são repetidos quase que obsessivamente, e o discurso formado pelo encadeamento deles – alguém poderia supor – se manifesta no inconsciente do leitor. Trata-se sem dúvida de algo de difícil tradução, porém o simples reconhecimento dessas redes significantes subjacentes pelo tradutor pode levá-lo a uma conduta bastante diferenciada.

Por mais desorganizada que possa parecer, por mais caótica, por mais heterogênea que seja, uma obra literária genuína contém uma organização intrínseca, uma lógica própria, um sistema, que lhe dá consistência, firmeza, sustentação. A *destruição dos sistematismos*, como Berman define os elementos que formam em conjunto o sistema de um texto, é outra resultante de diferentes tendências deformadoras, assim como a homogeneização. Assim como esta, a destruição dos sistematismos se percebe no todo da obra, e é difícil de se apontar em casos isolados. Essa tendência, aliás, está curiosamente relacionada com a homogeneização:

Embora o texto da tradução (...) seja mais *homogêneo* que o do original, ele também é mais *incoerente*, mais heterogêneo e mais inconsistente. É um *pout-pourri* de diversos tipos de escrituras. *Tanto que a tradução tende sempre a parecer homogênea e incoerente ao mesmo tempo.* (BERMAN, 1975: 58)

A homogeneização, portanto, não dissimula a sistematicidade de um texto, assim como a sistematicidade, no texto de partida, não significa homogeneidade. A maioria das traduções tende a deixar o texto homogêneo e, ao mesmo tempo, carente de um sistema orgânico que lhe dê consistência.

Um outro aspecto bastante característico do *Satyricon* também é objeto de uma das tendências apontadas por Berman, a *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*. O vernáculo está mais presente na prosa, e por isso tal tendência é mais frequentemente observada em traduções de romances modernos, porém como vimos, no *Satyricon*, o linguajar do povo está presente tanto na prosa quanto nos poemas, que por vezes têm de ser medíocres, “baixos”, “vulgares”. O apagamento ou a destruição dos vernaculares prejudica em muito a textualidade original. Muitas vezes os tradutores tentam conservá-los, exotizando-os. A exotização ocorre de duas maneiras. A primeira recorre a um procedimento tipográfico: coloca-se em itálico o que não estava destacado no original, isolando o termo para que se entenda

que ali há (ou havia) um significado peculiar. A segunda caminha para a vulgarização, ao passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local. Por exemplo, substitui-se uma gíria estrangeira por uma local. Para Berman (1975: 59), “infelizmente, o vernacular não pode ser traduzido a outro vernacular. *Só as coínés, as línguas ‘cultas’, podem entretraduzir-se.* Tal exotização, que transpõe o estrangeiro de fora pelo de dentro, só consegue ridicularizar o original.” Berman, portanto, condena tanto a destruição quanto a exotização, afirmando a impossibilidade de se traduzir o vernáculo.

A *destruição das locuções* também está relacionada com o vernacular. Locuções, modos de dizer, expressões idiomáticas, provérbios, idiotismos etc. – que dizem respeito ao vernacular – geralmente carregam um sentido ou uma experiência que também se encontra em locuções de outras línguas. Por exemplo, a expressão brasileira “Deus ajuda quem cedo madruga” tem equivalentes em outras línguas:

Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt. (francês)

[O mundo pertence aos que levantam cedo.]

L’heure du matin a de l’or dans la bouche. (alemão)

[A hora da manhã tem ouro na boca.]

L’oiseau du matin chante plus fort. (russo)

[O pássaro da manhã canta mais forte.]

Al que madruga, Dios le ayuda. (espanhol)

[A quem madruga, Deus ajuda] (BERMAN, 1975: 60)

Traduzir, no entanto, como assevera Berman, não é buscar equivalências. Se, por exemplo, substituíssemos o provérbio alemão ou o russo, que usam metáforas bastante distintas, pelo nosso “Deus ajuda quem cedo madruga”, estaríamos deixando de incorporar elementos novos à língua, afirmando nosso etnocentrismo. Para Berman, existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que percebe imediatamente um novo provérbio, e ignorá-la limita fatalmente os horizontes da tradução. Esses argumentos servem não apenas para a tradução de provérbios, mas também para a tradução de qualquer tipo de locução, inclusive e principalmente para aquelas que são usadas em meio a um texto literário, como parte de seus elementos vernaculares. Nesse ponto, Berman assume uma postura explicitamente estrangeirizante enquanto teórico da tradução.

A última das tendências apresentadas por Berman também vem a ser muito propícia para analisar traduções do *Satyricon*. Algumas obras – principalmente as obras em prosa – trazem superposições de línguas que ocorrem de duas maneiras: dialetos coexistem com uma coine (ou com a língua culta), ou várias coines coexistem. Um exemplo do primeiro caso, usado por Berman, é a obra de Guimarães Rosa, em que o português clássico e os falares nordestinos se interpenetram. Do segundo caso um exemplo é o escritor Roa Bastos, cujo espanhol é modificado sintaticamente por outras duas línguas puramente orais, o quíchua e o guarani. Ambos os casos estão ameaçados pela tradução, que tende ao *apagamento das superposições de línguas*. Entre o vernacular e a coine há uma relação de tensão e integração, que é quase impossível de se preservar na tradução. Retomando Bakhtin (1995), cujas considerações a respeito de gênero na obra de Petronio foram discutidas no primeiro capítulo, urge lembrar que o *Satyricon*, enquanto precursor do romance moderno, reúne heterologia (diversidade de tipos discursivos), heteroglossia (diversidade de línguas) e heterofonia (diversidade de vozes). As traduções, pois, tendem a anular esses três aspectos, conseguindo raramente correspondências satisfatórias.

Essa relação de tendências deformadoras proposta por Berman nos servirá de ferramental analítico, assim como as considerações de Mounin a respeito da tradução de textos antigos nos servirão de parâmetro para poder avaliar o conceito de tradução e as abordagens de cada tradutor. Berman, no entanto, embora trate de tradução literária a todo o momento, refere-se quase sempre à tradução de prosa, principalmente de romance. Por essa limitação, adotamos o método de análise formal de poesia de Paulo Henriques Britto como referência para a análise formal de alguns poemas. Alguns procedimentos do método de Britto serão empregados eventualmente, quando tal tipo de análise for necessário. Além disso, seu conceito de correspondência também será assumido em nosso trabalho. O método, bem como o conceito, será explanado a seguir.

1.3. Paulo H. Britto e a tradução de poesia

Paulo Henriques Britto, além de escritor e tradutor literário, é um importante crítico e pensador da tradução no Brasil, especialista em tradução de poesia. Do conjunto de seus ensaios e artigos insinua-se um interessante pensamento teórico a respeito da tradução literária. Tão interessante quanto seu pensamento é seu método de análise formal de poemas que visa à crítica comparada de traduções. Pensamento e método são

expressados em diversos textos de Britto.⁹² Entretanto, a produção de Britto nos últimos seis anos vem aprimorando e estendendo aquilo que foi pela primeira vez apresentado em 2002, num texto seminal chamado “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”.

Nesse ensaio, Britto opera com o conceito de “correspondência” – certamente em contraposição a conceitos como o de equivalência, por exemplo. Considerando que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros – idealmente, como entende Britto, um bom poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. “A tarefa do tradutor será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (BRITTO, 2002: 45). Assim, o tradutor deveria tentar alcançar em sua tradução o maior número possível de elementos que sejam correspondentes aos percebidos no poema ou no texto original.

A noção de correspondência em Britto é bastante desenvolvida. Subordinada a esta noção está a noção de “perda”. A perda numa tradução aumenta à medida que o grau das correspondências diminui – poderíamos dizer o grau de proximidade. É precisamente nesse ponto, em analisar os elementos dos dois poemas (o poema inicial e o traduzido) e *graduar* as correspondências alcançadas no poema traduzido, que reside a força do método de Britto. Vejamos, a partir de exemplos, como podem se dar as correspondências no nível da forma, especialmente em relação às características métricas e rítmicas dos poemas, que nos interessam particularmente:

Quadro 1: Correspondências métricas e rítmicas

- / - / - / - - / / /	- / - / - / - - / /
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo
Assumimos os sinais usados por Britto (2002) para representar as características métricas e rítmicas dos versos, onde:	

⁹² Entre eles “O lugar da tradução” (1995), “What Maisie knew: translating James's late style” (1997), “Tradução e criação” (1999), “Desconstruir para quê?” (2003), “Traduzir Thomas Pynchon” (2005), “As afinidades eletivas da poesia” (2005), “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne” (2006), “Correspondências estruturais em tradução poética” (2006), “Correspondência formal e funcional em tradução poética” (2006), “As condições de trabalho do tradutor” (2007), “É possível transgredir no momento poético atual?” (2007) e “É possível avaliar traduções?” (2007).

| = separador de sílabas

- = sílaba átona

/ = sílaba com acento primário

|| = pausa

\ = sílaba com acento secundário

O quadro acima, proposto por Britto, mostra diferentes graus de correspondência, considerando os padrões de versificação do inglês e do português. O inglês, assim como o latim, divide o verso em pés, ao passo que o português divide o verso em sílabas. Na primeira linha do quadro, na coluna da esquerda, há um verso com cinco pés: três jambos (- / | - / | - /), um dáctilo (- -) e um espondeu (/ /). Na coluna da direita, há um verso com as mesmas dez divisões (- / - / - / - / /), dispostas na mesma ordem, porém divididas de acordo com a versificação portuguesa em sílabas, não em pés. Ou seja, seria o grau mais alto de correspondência na tradução de um verso como esse, considerando a versificação de cada língua. Na segunda linha, o verso da primeira coluna é apresentado como um pentâmetro jâmbico, embora não seja um pentâmetro jâmbico perfeito, pois contém duas irregularidades que resultam no dáctilo e no espondeu finais. Ou seja, simplifica-se a definição do verso. Logo, na coluna da direita, o correspondente na versificação portuguesa também aparece simplificado: decassílabo jâmbico. O grau de correspondência, portanto, diminui. Na terceira linha, dispensa-se a menção ao tipo de pé de verso: um simples pentâmetro corresponde a um simples decassílabo. E na última linha consideram-se convenções poéticas para descer mais um grau:

(...) se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês — em oposição ao trímetro, por exemplo — e que o decassílabo e o alexandrino no português são metros relativamente longos — em comparação com os hexassílabos e heptassílabos — poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são “versos longos”. (BRITTO, 2002: 46)

As correspondências, obviamente, não se limitam apenas ao metro e ao ritmo do poema; elas também podem existir em outros elementos da forma, como, por exemplo, as rimas, externas e internas (assonâncias e aliterações), e quaisquer outros tipos de figura de linguagem, que digam respeito à forma ou ao conteúdo do poema. O tradutor precisa ter plena consciência das qualidades do poema que se presta a traduzir, para então poder buscar o máximo grau de correspondência em sua tradução, às vezes privilegiando um aspecto em detrimento de outro, sempre procurando minimizar as perdas à medida do possível. Sem dúvida, o tradutor eventualmente vai se deparar com

barreiras impossíveis de se transpor, em decorrência de graves diferenças entre as línguas.

Britto indica que pode haver uma infinidade de problemas e casos específicos que requerem julgamento diferenciado. Isso fica claro quando ele levanta questões como:

Até que ponto o item em questão é relevante no original? No caso analisado aqui, vimos que a estrutura métrica do original apresenta regularidades, mas não chega a ser rigorosa. Concluímos que a contagem estrita de pés ou sílabas não seria relevante aqui, e que seria suficiente trabalhar com os elementos “verso longo” e “verso curto”. [...]

Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? Quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada. [...]

Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? Pode haver casos em que seja necessário utilizar uma correspondência funcional e não formal. (BRITTO, 2002: 61-62)

Tomaremos aqui o método de Britto como referência, porém não faremos uma análise comparada, explicitando todos os elementos e suas respectivas perdas ou correspondências etc. Nosso foco está na tradução das sutilezas dos poemas de Petrónio, não numa tradução total dos poemas. Aqui, incondicionalmente privilegiamos a tradução das sutilezas que expusemos na primeira metade desse capítulo, por acreditar que elas constituem a importância principal da poesia dentro do *Satyricon*, perante a poética, perante as concepções literárias de Petrónio. Reiterando nossa interpretação, considerando que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis, Britto entende que, idealmente, um bom poema deve articular todos os níveis da linguagem, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. Isso, por tudo o que já se discutiu, não vale inteiramente para Petrónio. Afirmamos repetidas vezes que, com frequência, Petrónio faz o poema parecer medíocre e o preenche com os mais diversos elementos, visando a distintos efeitos – em geral cômicos. Por isso, perante os poemas do *Satyricon*, não entendemos exatamente que a tarefa do tradutor seja “a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, todos os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (BRITTO, 2002: 45). Entendemos que o privilégio na tradução deve ser dado sempre às sutilezas apontadas, que dão graça aos poemas e refletem parte essencial da genialidade de Petrónio.

Efetivamente, recorreremos com bastante frequência às ferramentas de análise propostas por Berman para explicar e classificar certos processos de apagamento, destruição ou deformação, e recorreremos a Britto sempre que se fizer necessário falar em perda e correspondência, e fazer uma análise formal da estrutura métrica do poema, o que por vezes será imprescindível. Enfim, porque nos parece minimamente suficiente os conceitos e métodos de análise propostos por Mounin, Berman e Britto, seguimos agora para o objetivo principal de nosso trabalho: a análise das traduções.

2. As edições brasileiras e seus tradutores

Publicadas no Brasil, diretas do latim, há cinco traduções de todo o conjunto estabelecido de fragmentos do *Satyricon*. As traduções dos poemas que serão analisadas adiante foram extraídas dessas cinco edições brasileiras. Há ainda uma tradução indireta do francês, feita por Marcos Santarrita, publicada pela editora Abril. Esta tradução, no entanto, não nos interessa aqui; interessa-nos somente as traduções feitas diretamente do texto latino. Igualmente, traduções feitas de trechos isolados da obra também não foram consideradas, pois nos pomos a avaliar o conjunto.

Antes de começarmos a análise das traduções, faremos uma breve apresentação dessas edições elegidas para o trabalho e de seus respectivos tradutores. Consideramos importante, por exemplo, registrar alguma informação dada pelo tradutor a respeito de seu projeto de tradução, comentar a maneira como ele ou a editora organizou o texto, ou simplesmente explicitar informações básicas como o ano da primeira edição.

2.1. Miguel Ruas (1970)

A primeira tradução do *Satyricon* publicada no Brasil foi feita por Miguel Ruas, lançada em 1970 pela editora Atenas e relançada no ano seguinte pela Ediouro. Todas as edições da tradução de Ruas vêm acompanhadas de uma introdução assinada por Giulio Davide Leoni, ex-professor de Língua e Literatura Italiana e de Literatura Latina da PUC-SP. A introdução é rica em informações a respeito da questão petroniana e de todo o contexto da Roma de Petrônio, e seu autor também apresenta uma série de interessantes considerações críticas sobre a obra, embora sejam claramente destinadas a enaltecê-la.

Ao longo de seu texto, Ruas faz 72 notas, esclarecendo os mais diversos pontos, desde informações históricas e termos latinos específicos até particularidades de Petrônio, particularidades literárias e conexões do texto com outras obras da Antigüidade. Ruas nada fala a respeito de seu projeto de tradução, sua abordagem, suas escolhas etc., e tampouco explicita a edição em cujo texto latino se baseou para fazer a tradução. Não há também informações biográficas a respeito de Ruas, e a editora, quando contatada, não respondeu ao pedido de dados biográficos do tradutor. Sabe-se apenas que Ruas também traduziu, do grego clássico, um dos diálogos de Platão, o *Fédon*, e do italiano, uma obra de Benedetto Croce, *Aspectos morais da vida política*.

Outra característica de sua tradução é a maneira como o texto é dividido. Em todas as edições do texto latino estabelecido por filólogos, o *Satyricon* aparece dividido em pequenos capítulos cujos versículos são indicados, e os episódios, embora tivessem temas explícitos, não levam título. Ruas, ou sua editora, parece reorganizar o texto deliberadamente: ele divide a narrativa por episódio, desconsiderando a tradicional (e supostamente original) divisão em pequenos capítulos. Isso a princípio não prejudica nosso trabalho, uma vez que os poemas ao menos permanecem ali, em seu lugar da narrativa. No entanto, a divisão de Ruas, de alguma forma, pode sugerir, por exemplo, que a obra de Petrônio seja um típico romance moderno, o que é contestável, considerando as discussões a respeito dos gêneros literários feita no primeiro capítulo. Essa questão, porém, transcende os limites deste trabalho.

2.2. Paulo Leminski (1985)

A segunda tradução do *Satyricon*, direta do latim, surgida no mercado editorial brasileiro é a de Paulo Leminski, lançada em 1985, pela editora Brasiliense. A tradução de Leminski destaca-se entre as demais por diversos motivos, que em geral decorrem de sua personalidade:

Paulo Leminski, nascido no ano de 1944, em Curitiba-PR, foi seminarista do mosteiro paulista São Bento, onde ingressou em 1958 e aprendeu o latim. Além deste idioma, ainda estudaria profundamente o inglês, o francês e o grego.

Foi professor de História e Redação em cursos pré-vestibulares, diretor de criação e redator de publicidade. Atuou em vários veículos de comunicação e escreveu biografias de, entre outros, Cruz e Souza, Jesus Cristo e Bashô. Casado com uma poeta e cineasta, Berenice Mendes, também se envolveu com a arte áudio-visual. Como músico e compositor (lado pouco conhecido seu) obteve considerável sucesso, tendo inclusive uma letra gravada por Caetano Veloso, Verdura. A face mais conhecida de Leminski diz respeito à atividade literária. Sua extensa bibliografia abarca poesia, romances, novelas, contos, peças teatrais, roteiros televisivos e cinematográficos, ensaios críticos, artigos jornalísticos e traduções.

Somente durante os anos de 1984 e 1985, publica cinco grandes traduções. Entre os autores das obras traduzidas estão, James Joyce, John Fante e Petrônio.⁹³

Leminski apresenta um breve prefácio à sua tradução de *Satyricon*, intitulado “Um romance jovem de dois mil anos”, e um interessante posfácio, intitulado “Latim com gosto de vinho tinto”, em que tece uma série de considerações críticas a respeito de Petrônio e sua obra, em uma linguagem bastante simples e bem humorada, como é

⁹³ Nota biográfica extraída do DITRA – Dicionário de tradutores literários no Brasil (www.dicionariodetradutores.ufsc.br). O verbete sobre Leminski, preparado por Luiz H. Queriquelli e Mauri Furlan, foi publicado em 3 de junho de 2005.

próprio de seu estilo. A simplicidade e o bom humor, que já existem no estilo de Petrônio, são exacerbados na tradução de Leminski. Algumas considerações feitas pelo tradutor no prefácio valem à pena ser registradas:

Esta tradução, feita diretamente do original em latim, procurou, sobretudo, preservar os valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpostos para uma linguagem viva e crua de hoje. 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. O extremo sintetismo do latim, a língua do *veni, vidi, vici*, tem que ser estendido numa língua moderna, principalmente se quisermos preservar valores de oralidade, dicção e naturalidade de diálogos. No original, o texto do *Satyricon* tem muito menos palavras que qualquer tradução para um idioma atual. (LEMINSKI, 1985: 5)

De fato Leminski luta contra a tendência do alongamento em toda a sua tradução, apesar de arcar com muitas perdas por isso. Todavia, ele não considera sua busca por uma economia de palavras uma liberdade tomada. Em contrapartida, admite ter tomado liberdades na tradução dos poemas:

Onde tomei liberdades, foi na trans-criação dos freqüentes 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 Petrônio, esse extraordinário *designer* de linguagem, capaz de duas dicções tão distintas. No caso dos poemas, manteve sempre o sentido geral, aliviando-os, porém, do pesado lastro de alusões mitológicas que, evidentemente, só faziam sentido para um leitor da Antigüidade. Ou, hoje, para um especialista, versado em cultura greco-latina. Esta não é uma tradução para especialistas. É um compromisso entre uma fidelidade essencial ao texto latino do *Satyricon*, às vezes, até literal, e o não menos legítimo compromisso de envolver diretamente o leitor de hoje na vida de um texto de dois mil anos vivo. (LEMINSKI, 1985: 6)

Leminski mantém a divisão tradicional em pequenos capítulos e cobre o texto de notas de rodapé contendo informações das mais diversas ordens, assim como a tradução de Ruas. Leminski, no entanto, não se limita a fornecer uma simples informação ao leitor; frequentemente ele imprime explicitamente seus juízos e suas interpretações nas considerações que faz, manifestando sua admiração por Petrônio e demonstrando de maneira muitas vezes controversa suas idiossincrasias de escritor. Vale expor alguns exemplos de suas notas:

“Perfluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretas, ut putares detectum parietem nimbo laborare.” Pela extraordinária

precisão de registro realista aliada a uma hiperbólica ênfase “expressionista”, esta frase, sozinha, é uma das grandes obras da literatura latina. (p. 39)

“Scholastici et arietilli.” A estupidez de Trimalcião produz trocadilhos intraduzíveis. (p. 55)

É quase inacreditável essa tirada de crítica social, voltada para o povo miúdo, numa literatura, como a romana, feita por e para a mais alta aristocracia. (p. 62)

A cultura *nouveau riche* de Trimalcião é um verdadeiro “samba do crioulo doido”. (p. 71)

O virtuosismo de registro dessa fala bêbada, por Petrônio, certamente, só seria depois superado por Joyce. (p. 79)

Sem dúvida será considerado em nossa crítica o projeto e a concepção de tradução explicitados por Leminski em seu prefácio, de modo absolutamente coeso e bem justificado. Todas as manifestações de Leminski ao longo de sua tradução, bem como suas informações biográficas, longe de influenciar prejudicialmente nossa crítica, serão consideradas no sentido de mais bem entender as escolhas e os procedimentos assumidos por ele. Leminski, de fato, demonstra ter percebido com grande acuidade as qualidades e as particularidades da literatura e, em especial, da poesia de Petrônio, o que nos ajuda no sentido de poder inferir certas estratégias que ele fatalmente terá usado na tradução de um ou outro verso. Lamentavelmente, não é dito aonde se buscou o texto latino no qual a tradução foi baseada, isto é, não é explicitada a edição do texto em latim estabelecido.

2.3. Alex Marins (2003)

Oito anos depois da tradução de Leminski, lançada pela editora Brasiliense, a editora Martin Claret lança uma tradução de *Satyricon* atribuída a Alex Marins. A edição da Martin Claret não apresenta nenhuma informação a respeito do tradutor ou da fonte do texto em latim. Quando contatada, a editora não forneceu nenhum dado a respeito do tradutor; disse apenas que ele fez uma série de trabalhos para a editora numa certa época e depois não manteve mais contato com a empresa. No mercado editorial brasileiro, todas as traduções supostamente feitas por Marins são editadas pela Martin Claret – nenhuma outra editora jamais publicou qualquer tradução de Alex Marins.

A Martin Claret foi recentemente processada por plágio comprovado de três traduções, as quais ela publicou sob nomes-fantasia (Boris Solomonov e Pietro Nasseti) de tradutores que nunca existiram. Há uma série de outras traduções da Martin Claret

que estão sendo investigadas, sob a suspeita de plágio, entre elas, todas as supostas 33 traduções de Alex Marins: *Leviatã* (Hobbes); *Assim Falou Zaratustra* (Nietzsche); *Elogio da Loucura* (Erasmus de Roterdã); *Fedro* (Platão); *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (Marx); *Meditações* (Marco Aurélio); *Eugênia Grandet* (Balzac); *O Desespero Humano* (Kierkegaard); *Dos Deveres* (Cícero); *Satíricon* (Petrônio); *Desobediência Civil e outros ensaios* (Thoreau); *Para Além do Bem e do Mal* (Nietzsche); *A Ilha do Tesouro* (Stevenson); *Segundo Tratado Sobre o Governo* (Locke); *O Príncipe e o Mendigo* (Mark Twain); *O Último Adeus de Sherlock Holmes* (Conan Doyle); *A Megera Domada* (Shakespeare); *O Livro da Jângal* (Kipling); *A Riqueza das Nações* (Adam Smith); *O Último dos Moicanos* (Fenimore Cooper); *O Livro de Jó* (cujo autor, segundo a Martin Claret, é Jó); *Discurso Sobre as Origens e Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens* (Rousseau); *As Mulherzinhas* (Louise M. Alcott); *Thaís* (Anatole France); *Tristão e Isolda*; *Crítica da Razão Pura* (Kant); *Confissões* (Santo Agostinho); *Crime e Castigo* (Dostoievski); *O Suicídio* (Durkheim); *As Aventuras de Huckleberry Finn* (Mark Twain); *Moby Dick* (Melville); *Ben-Hur* (L. Wallace); *O Livro de Ouro da Mitologia* (Th. Bulfinch). De fato é muito raro encontrar um tradutor que tenha tal tamanha e eclética gama de obras clássicas traduzidas (do original, segundo a editora). No entanto, seja esse tradutor real ou virtual, a tradução de *Satyricon* editada pela Martin Claret está disponível ao leitor brasileiro há mais de cinco anos, e o texto será analisado neste trabalho.

A primeira edição dessa tradução (2003) é antecedida por um brevíssimo prefácio assinado por Mário da Silva Brito, que cita a descrição de Petrônio por Tácito nos *Annales* (sem explicitar o tradutor), explica alguns dos principais pontos da narrativa do *Satyricon*, e menciona os aspectos centrais da questão petroniana. Há também, no final do livro, uma pequena nota biográfica a respeito de Petrônio, que se resume a um comentário da descrição de Tácito. A divisão em pequenos capítulos é mantida, mas a menção aos versículos é dispensada. Um detalhe merece uma nota nossa: ao longo dos 141 capítulos do *Satyricon*, Marins não apresenta uma nota sequer explicando qualquer expressão ou termo presente no peculiar latim de Petrônio.

2.4. Sandra Braga Bianchet (2004)

No ano seguinte à publicação da Martin Claret, a editora Crisálida lança a tradução de Sandra Braga Bianchet. Essa edição é a única bilíngüe entre traduções do *Satyricon* já

publicadas no Brasil. O texto latino, como já dissemos no capítulo I, é mesmo texto estabelecido pelo filólogo Ernout (1922), e Bianchet mantém todas as divisões em pequenos capítulos e versículos, bem como as marcações em geral. A tradutora oferece uma introdução, apresentando de maneira sucinta mas bastante completa a questão petroniana, faz algumas notas ao longo do texto a fim de explicar neologismos e informações históricas ou mitológicas, e também assina um posfácio intitulado “*Satyricon*, de Petrônio: fonte para o estudo do latim vulgar”, resumo de sua tese de doutorado. O preparo da edição como um todo demonstra um cuidado bastante acadêmico, o que reflete seu perfil de tradutora:

Mineira de São Geraldo da Piedade, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, ou Sandra Braga Bianchet, como assina seus textos, tem tido desde cedo uma carreira acadêmica e profissional dedicada ao estudo de línguas. Licenciou-se em Português, Latim, Inglês e Alemão pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também se tornou mestre em Estudos Lingüísticos. Pela USP se formou doutora na área de Língua e Literatura Latina, orientada por outra tradutora participante deste dicionário, Zélia de Almeida Cardoso. Na mesma universidade em que se iniciou na vida acadêmica, hoje leciona no seu curso de bacharelado em Latim.

No início da carreira profissional, Bianchet foi professora de inglês e alemão em cursos não universitários, e dedicou-se a trabalhos de tradução de textos técnicos, em geral da área de Medicina, escritos em inglês e alemão, conquanto sua especialidade viesse a ser o Latim. Ao aprofundar-se nos estudos acadêmicos, dissertou em seu mestrado sobre implicações da sintaxe latina na língua portuguesa. O trabalho foi intitulado: *Indicativo e/ou Subjuntivo em Orações Completivas Objetivas Diretas do Português: uma volta ao Latim*. Em seguida, quando pleiteou o título de doutora, optou por estudar particularidades do latim vulgar. Para tanto tomou por empreitada a tradução de *Satyricon*, de Petrônio, um dos poucos clássicos da literatura latina que nos guarda indícios de como a língua dos romanos era falada pelo vulgo enquanto viva.

Sua postura tradutória tende à estrangeirizadora, segundo a noção em Venuti. No *Satyricon* trazido por Bianchet para o português, percebe-se claramente construções frasais típicas da língua latina. Por princípios de tradutora, procura não pôr o leitor em risco de ler um texto que já não é mais o que ele gostaria de ler.

Recentemente publicou, em co-autoria com Antônio Martinez Rezende, o *Dicionário do Latim Essencial*, revelando virtudes de lexicógrafa.⁹⁴

Mantendo a integridade do texto estabelecido por Ernout, o texto latino que consta dessa edição da editora Crisálida indica todos os trechos lacunosos do *Satyricon*.⁹⁵ Em referência à estimativa de que o que temos do *Satyricon* é parte de três dos possíveis vinte e quatro livros que teriam existido, Bianchet declara que “apesar de suposta tamanha lacuna, o *Satyricon*, tal como está conservado e editado, permite uma

⁹⁴ Nota biográfica extraída do DITRA – Dicionário de tradutores literários no Brasil (www.dicionariodetradutores.ufsc.br). O verbete sobre Bianchet, preparado por Luiz H. Queriquelli e Mauri Furlan, foi publicado em 22 de fevereiro de 2006.

⁹⁵ Cf. item 1.3 do capítulo I.

leitura fluente, sem grandes dificuldades” (BIANCHET, 2003: 10). E em nota a essa afirmação, completa:

Em função dessa fluência na leitura do texto, optou-se, na presente tradução, por não se tentar preencher qualquer tipo de lacuna. Essa função fica a cargo do leitor, que certamente terá elementos para fazê-lo à medida de sua imaginação e conhecimento prévio. (BIANCHET, 2003: 10)

Bianchet apresenta, como já foi dito, um prefácio breve conquanto rico de informações e, no posfácio, um interessante estudo a respeito do emprego do latim vulgar na *Cena Trimalchionis*.⁹⁶ Sobre seu projeto de tradução, suas escolhas, suas pretensões, sua abordagem, Bianchet, ao contrário de Leminski, fala pouco ou nada. No entanto, depreende-se de algo dito nessa nota citada, do estilo de seu texto obviamente, e da notável preocupação que a tradutora demonstra ter com a preservação das estruturas latinas e de todo o vocabulário de Petrônio, que sua tradução não é uma tradução popular, como se poderia dizer a respeito da tradução de Leminski; é uma tradução que procura preservar os mínimos detalhes do texto do *Satyricon*, a despeito da atualidade ou do franco conhecimento de alguns desses detalhes. É uma tradução para um leitor informado sobre cultura antiga.

2.5. Cláudio Aquati (2008)

A mais recente tradução de *Satyricon* publicada no Brasil é a de Cláudio Aquati, lançada em 2008 pela Cosac Naify. Aquati talvez seja uma das maiores – senão a maior – autoridades em *Satyricon* no Brasil atualmente. Graduado em Letras-Português e Letras Clássicas, Aquati, que seguiu carreira na área de Estudos Clássicos, apostou no *Satyricon* tanto em sua dissertação de mestrado, defendida em 1991, quanto em sua tese de doutorado, defendida em 1997. O trabalho de mestrado foi uma tradução da *Cena Trimalchionis* acompanhada de um estudo crítico, e o de doutorado foi intitulado “O grotesco no *Satíricon*”.

Certamente, esses estudos se refletem em sua tradução e resultaram no impecável ensaio que Aquati publica como posfácio à sua tradução. Nesse ensaio o tradutor toca em uma série pontos muito significativos: a estrutura do romance, a herança literária do *Satyricon* (suas referências na literatura antiga), os gêneros que o

⁹⁶ Neste trabalho não nos aprofundamos nessa questão, a do uso do latim vulgar por Petrônio, porque ele o faz especialmente na *Cena Trimalchionis*, para dar cor à fala de personagens plebeus. Isso, no entanto, não acontece nos poemas, onde se notam estruturas clássicas.

influenciam (como o romance grego e o gênero épico), as temáticas-chave (como a transgressão e a sátiras de costumes), a história erradia dos fragmentos até chegar às edições modernas hoje admitidas, e as influências do *Satyricon* sobre os principais clássicos que vieram depois dele. Ao final do livro, há um apanhado de imagens, incluindo fotos de objetos diversos e obras de arte, mapas, esquemas etc., que contribuem em muito para se imaginar a Roma e os cenários específicos da obra de Petrônio. Aquati também apresenta uma tradução sua do perfil que Tácito traça de Petrônio, como uma nota biográfica do autor, e ainda dedica algumas páginas para fazer sugestões de leitura dentro da vasta bibliografia crítica a respeito do *Satyricon*.

A edição da Cosac Naify apresenta um texto introdutório escrito pelo poeta francês Raymond Queneau e traduzido por Paulo Werneck para o português. O texto é rico em informações, esclarece algumas polêmicas relacionadas à questão petroniana, e apresenta um discurso muito bem construído a fim de enfatizar qualidades de Petrônio e da obra perante a literatura canônica universal, além levantar a questão tão óbvia quanto intrigante de por que esses fragmentos do *Satyricon* sobreviveram à Idade Média e não foram queimados junto aos demais.

Aquati, assim como Miguel Ruas, separa o texto em episódios, intitulando-os deliberadamente, e sugerindo que os episódios sejam correspondentes a capítulos de um romance. Todavia as indicações aos pequenos capítulos e aos versículos em que o texto é tradicionalmente disposto são mantidas. As notas de Aquati ao longo da tradução são além de criteriosas e informativas, muito interessantes, especialmente para explicar detalhes das paródias geniais de Petrônio, sejam esses detalhes referentes a aspectos da mitologia greco-romana, à linguagem de Petrônio, ou a particularidades do mundo romano da época, demonstrando a intensa pesquisa que realizou. Confirmam-se algumas dessas notas, selecionadas ao acaso:

O texto diz “*pueros capillatos*”, referência a um tipo de escravo a quem se deixava os cabelos crescer como objetivo de enfeitar a casa, e que também era destinado aos prazeres sexuais de seus senhores. (p. 42)

Não era incomum entre os romanos misturar mel ao vinho. (p. 49)

Condimento romano para pratos refinados, era basicamente uma salmoura (e molho dessa salmoura) elaborada pelos antigos a partir de vísceras de diversos peixes, como a anchova, o atum e o garo (fruto do mar conhecido entre os romanos, mas mal identificado entre nós, talvez um peixe como a anchova ou mesmo uma lagosta) e fartamente temperada com orégano, salsinha, erva-doce, arruda, menta etc. Produzia-se principalmente na costa sul da Espanha e alcançava preços muito altos. (p. 52)

Trimalquião confunde-se completamente: Diomedes e Ganimenes são Castor e Pólux. Helena não era sua irmã e também não foi raptada por Agamênon, e sim por Paris; não foi Helena quem substituiu Ifigênia por uma corça, mas a deusa Diana; os parentinos nada têm a ver com o ciclo troiano; Agamênon não entrega sua filha a Aquiles; Ajax não enlouquece pelo motivo alegado, mas porque lhe foram negadas as armas de Aquiles. (p. 81)

Trata-se de um jogo infantil de adivinhação: uma criança se faz de cavaleiro e outra de cavalo. O cavaleiro deve montar mantendo um certo número de dedos da mão levantados. O “cavalo” deve adivinhar o número de dedos escolhido pelo cavaleiro. Na passagem, contudo, não se descarta certo apelo sexual no contato entre Trimalquião e o garoto. (p. 87)

A fonte do texto latino, como já dissemos antes, é o texto estabelecido por Ernout em 1922. Aquati usa a terceira edição desse texto, lançada em 1950, em Paris. Assim como Bianchet, Aquati não explicita em palavras seu projeto de tradução, sua concepção ou seu tipo de abordagem teórica enquanto tradutor, mas sugere, por seu texto, por toda a preparação e por todo o aparato de sua tradução, uma concepção semelhante à de Bianchet, considerando que seus perfis também são parecidos. O trabalho filológico que Mounin julga ser imprescindível para um tradutor do latim, foi por Aquati extenuantemente cumprido, ao que parece. Vale registrar que seu texto, na prosa e também no verso, como veremos a seguir, tem inegável qualidade literária. Cláudio Aquati demonstra ter pesado com muita razoabilidade as demandas do texto latino e a tarefa de oferecer um bom texto ao leitor brasileiro.

CAPÍTULO IV

1. Reinventando o passado épico (traduções)
 - 1.1. Encolpius indignado
 - 1.2. Virgílio “transcrito”

2. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrônio (traduções)
 - 2.1. A abertura
 - 2.2. Escondidos no cavalo
 - 2.3. Oh pátria!
 - 2.4. Laocoonte
 - 2.5. Ecce alia monstra
 - 2.6. Tróia embriagada, Tróia enganada

1. Reinventando o passado épico (traduções)

Até o final deste e do próximo capítulo analisaremos as traduções dos poemas que examinamos no capítulo anterior, feitas pelos cinco tradutores recém apresentados. O foco de nossa análise, cabe repetir, são as sutilezas da poesia de Petrônio que tentamos evidenciar anteriormente. Antes ou durante a análise das traduções, essas qualidades, esses procedimentos poéticos que chamamos de sutilezas, serão recapituladas conforme a necessidade e a conveniência.

Este capítulo IV corresponde aos poemas analisados no item 1.1 do capítulo II, ou seja, contém as traduções de dois breves poemas compreendidos na temática da reinvenção do passado épico. Nos poemas ligados a essa temática, com mais especificidade e aparente intencionalidade do que nos outros poemas curtos, Petrônio indica estar reinventando passagens ou contos presentes na tradição épica, que constitui a memória histórica dos romanos. Há outros quatro poemas que se encaixam nessa mesma temática, jogando com referências homéricas, por exemplo, porém foram dispensados deste nosso estudo. A razão dessa omissão é simples: os quatro poemas dispensados têm a mesma índole dos outros dois que discutemos a seguir, pelo que julgamos desnecessário incluir todos os seis poemas, em respeito aos limites deste trabalho. Coincidentemente, em ambos os poemas a seguir, Virgílio é o foco da paródia.

2.1. Encolpius indignado

No capítulo 132 do *Satyricon*, como vimos, Encolpius, outra vez vítima de Príapo, é enxotado da casa de Circe após um fracasso sexual. Nesse momento, o anti-herói do *Satyricon*, ao se retirar para a cama, parodia Enéias (o herói da Eneida) dirigindo-se a seu pênis em versos sotádicos:

Ter corripui terribilem manu bipennem,
ter languidior coliculi repene thyrsos
ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
Nec iam poteram, quod modo conficere libebat;
namque illa metu frigidior rigente bruma
confugerat in viscera mille operta rugis.
Ita non potui supplicio caput aperire,
sed furciferae mortifero timore lusus
ad verba, magis quae poterant nocere, fugi.

Evidenciamos especialmente o uso do verso sotádico por dois fatores. O primeiro diz respeito a sua conotação: o sotádico tinha conotação licenciosa e estava ligado a homossexuais na Roma antiga; ou seja, é cômico parodiar Enéias num verso como esse. O segundo diz respeito a sua forma: os sotádicos também eram entendidos como uma leitura invertida de hexâmetros épicos; ou seja, mesmo na forma há uma paródia. Além disso, outra sutileza importante é o uso da aliteração de maneira particular: a sílaba *ter* aparece três vezes nos dois primeiros versos, e o som se dissolve em *thyrsos*. Esse trocadilho entorno do número três (*ter* já significa três) mimetiza a tripla tentativa de auto-castração, que parodia a tripla tentativa do herói da Eneida de abraçar a sombra de sua amada falecida. O som de *ter* repetido três vezes se dissolve em *thyrsos* (talo). A tripla tentativa heróica se dissolve na fraqueza e covardia anti-heróica, ridicularizando mais uma vez o passado épico.

Tradução de Miguel Ruas

Três vezes empunhei o terrível machado, e três vezes
O braço cedeu, mais mole que a haste de uma couve,
Temendo contra mim voltar o gume. Impossível era
Realizar meu desejo. Cheio de medo, o culpado,
Mais frio que os gelos do inverno, refugiara-se
Nas minhas entranhas, dissimulando-se entre mil dobras.
Para o suplício não podendo a cabeça descobrir-lhe,
E vendo meu plano desfeito pelo medo mortal do patife,
Recorri à palavra, a única arma que poderia atingi-lo.

Poderíamos logo, numa primeira vista, apontar três tendências deformadoras na tradução de Ruas, o alongamento como consequência da clarificação e da racionalização. Para citar um simples exemplo, onde Encolpius diz “*ferrum timui*” (temi o ferro), Ruas explica e acrescenta, “temendo contra mim voltar o gume”. O “temer o ferro” que contém uma ambigüidade em si, além de ser uma expressão sintética, foi interpretado (racionalizado) pelo tradutor, e assim clarificado na tradução, resultando numa frase mais longa, com mais palavras. No entanto, urge deixar claro aqui não apontaremos todas as tendências deformadoras que se pode observar na tradução, nem buscaremos verificar todas as correspondências e perdas, mas nos serviremos das ferramentas de Berman e Britto somente para falar da tradução das sutilezas em questão.

Comecemos, portanto, pela tradução dos sotádicos. Uma possibilidade levantada por Britto em alguns de seus trabalhos é a busca de uma correspondência funcional; ou seja, em relação ao nosso caso, usar um verso da tradição de poesia em língua portuguesa que tivesse conotação licenciosa, análoga à conotação dos sotádicos no

contexto da Roma de Petrônio. Infelizmente não há conhecimento de um verso assim; isto é, em nossa tradição de poesia, por mais que possam ter existido poetas que fizeram uma literatura erótica ou trataram de temas homossexuais, nenhuma forma poética por si só ganhou uma conotação semelhante à que tinha o verso sotádico, segundo alguns autores (STEPHENS & WINKLER, 1995; CONNORS, 1998; RICHLIN, 1992).

Resta-nos buscar alguma correspondência métrica, portanto, já que o metro do poema latino tem valor especial. Os sotádicos, lembrando, são tetrâmetros catalépticos: versos de quatro pés, sendo que o último é quebrado, incompleto (por isso, cataléptico). Segundo Connors (1998) e Garrison (2004), esse aspecto – que também caracterizava outra forma poética satírica usada por Petrônio, o coliambo – tornava o verso engraçado para os leitores de poesia na Antigüidade, pois segundo os autores, o pé quebrado causava uma surpresa de algum modo hilária para quem esperasse um quarto pé regular. Embora seja difícil provocar esse efeito num leitor atual de poesia, por mais versado que seja, o tradutor pode tentar buscar alguma correspondência nesse sentido. Por exemplo, buscar simplesmente terminar o verso com uma sílaba fraca, uma sílaba átona, já seria algo razoável. Igualmente, o tradutor pode buscar apenas uma quantidade de acentos fortes (acentos primários) cujo efeito rítmico se aproxime ao efeito do tetrâmetro. Por exemplo, uma simples busca de quatro acentos fortes no verso. Embora o tetrâmetro implique quatro pés, não necessariamente quatro acentos fortes, poderíamos entender quatro acentuações fortes na tradução como uma alusão aos quatro pés. Ou, por último, o tradutor pode simplesmente desconsiderar a questão da forma, julgando-a irrelevante ou intraduzível – o que é possível e até mesmo plausível.

Ruas, ao que parece, não priorizou alguma aproximação do efeito rítmico; só 3 dos 9 versos têm 4 acentos fortes, conforme nossa proposta. No entanto, conseguiu com que todas as últimas sílabas fossem átonas, em possível alusão aos pés catalépticos dos sotádicos:

- / / - - - / - - / - - / - || - / / - (7)
Três vezes empunhei o terrível machado, e três vezes
- / - - / - - / - - / - - - / - (5)
O braço cedeu, mais mole que a haste de uma couve,
- / - - - / - - - / - || - - / - / - (5)
Temendo contra mim voltar o gume. Impossível era
- - - / - - / - - / - - / - || - - / - (5)
Realizar meu desejo. Cheio de medo, o culpado,
- / - - - / - - - / - || - - / - - (4)
Mais frio que os gelos do inverno, refugiara-se
- / - - / - || - - - / - - - / / - (5)
Nas minhas entranhas, dissimulando-se entre mil dobras.
- - - / - - - / - - - / - - - / - (4)

Para o suplício não podendo a cabeça descobrir-lhe,
 - / - - / - - / - || - - / - - / - - / -
 E vendo meu plano desfeito pelo medo mortal do patife,
 - - / - - / - || - / - / - - - - / - - / -
 Recorri à palavra, a única arma que poderia atingi-lo. (6)

O efeito da tripla repetição do som *ter* foi parcialmente perdido, e a tensão gerada por essa aliteração foi dissolvida com menos efeito que no poema de Encolpius, onde se obtivera um efeito ironicamente preciso com a palavra *thyrso*, no final do segundo verso. Ruas usa “três .. terrível ... três”, e depois “talo”, que já não está mais no final do verso. De qualquer maneira, evidentemente, Ruas demonstrou consciência (reproduziu algo) dessa aliteração, e manteve ao menos o som da letra *t* em seus versos.

De um modo geral, Ruas logrou soluções razoáveis para as sutilezas que remarcamos nesse poema. Houve destruição quase que total do ritmo original, salvo pelas sílabas átonas finais, que podem ser interpretadas como uma tentativa de correspondência aos pés catalépticos. Nota-se também a presença de outra tendência deformadora: a destruição parcial de uma rede de significados subjacente à superfície do poema. Essa rede é aquela que aproveita simultaneamente os possíveis significados de *ter* e *thyrso*, levando em conta o contexto da narrativa e a paródia que se faz, e as interpretações que tal aliteração sugere.

Não se sabe se deliberadamente, ou se por uma incompletude da edição do texto latino que lhe serviu de base, mas Leminski em sua tradução pula do capítulo 129 para o capítulo 135. Esse poema, portanto, não consta da tradução de Leminski.

Tradução de Alex Marins

Três vezes minha mão alcançou a terrível lâmina de dois gumes,
 E três vezes ele escapou ao aço ameaçador,
 Mais mole que a haste de um repolho, e também rápido,
 De forma que o que eu poderia, atingir, não mais podia,
 Porque ele se encolhia em mil pregas,
 Temendo passar pelo gélido frio do inverno.
 Não pude persuadi-lo a aparecer, ao meu procurado,
 Que como um tímido patife descobrira meus planos,
 E às palavras, armas mais ferinas ainda, recorri.

Concentrando-nos nas sutilezas que remarcamos nesse poema e deixando de lado a consideração de quaisquer outras perdas ou deformações – dadas algumas pontuações questionáveis e deformações várias que se poderiam apontar – nota-se que Marins não se ateu às qualidades rítmicas do poema. Somente três dos nove versos têm quatro acentos fortes, considerando que, como dissemos há pouco, um verso com quatro

acentos fortes (primários) poderia sugerir alguma correspondência com o sotádico, que tem quatro pés. Além disso, alguns dos versos terminam com uma sílaba átona, o que enfraquece qualquer hipótese de que o tradutor teria buscado alguma correspondência aos pés catalépticos.

/ / - / / - - / - - / - - - / - (8)
Três vezes minha mão alcançou a terrível lâmina de dois gumes,
- / / - - - / - / - - - / (5)
E três vezes ele escapou ao aço ameaçador,
- / - - / - - - / - || - - - / - - (4)
Mais mole que a haste de um repolho, e também rápido,
- / - \ / - - / - - / || - - - / - (5)
De forma que o que eu poderia, atingir, não mais podia,
- / - - - / - / / - (4)
Porque ele se encolhia em mil pregas,
- / - - / - - / - - / - - / - (5)
Temendo passar pelo gélido frio do inverno.
- / - - - / - - - - / - / - - - / - (5)
Não pude persuadi-lo a aparecer, ao meu procurado,
\ / - - / - - - / - || - - / - - / - (4)
Que como um tímido patife descobrira meus planos,
/ - / - || / - / - / - / - - - / (7)
E às palavras, armas mais ferinas ainda, recorri.

Igual a Ruas, Marins usa a aliteração “Três ... terrível ... três” para traduzir a tripla repetição de *ter*. O efeito de dissolução que existe em *thyrsos* desaparece na tradução de Marins, que traduz o termo por “haste”. As sutilezas do poema de Encolpius foram, portanto, quase totalmente apagadas por Marins, que apenas preservou parcialmente a aliteração de *ter*. Resumindo, não se nota nenhuma busca de correspondência no ritmo, o que configura uma perda cabal, confirmando a tendência da destruição dos ritmos, e há destruição quase total da rede subjacente de significados ligada a *ter* e *thyrsos*, que constitui outra perda significativa.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Três vezes agarrei com a mão esta terrível faca de dois gumes,
três vezes, subitamente mais mole do que caule de planta sem raiz,
temi sua falta de sensibilidade, que dava vantagem a este mal alarmante.
E eu já não conseguia executar o que ainda há pouco tanto queria,
pois aquele inverno, mais frio do que o insensível medo,
refugiara-se em minhas vísceras enclausuradas em suas numerosas rugas.
Assim, não pude enfrentar o castigo de cabeça erguida,
mas, ridicularizado por um mortífero temor de meu membro viril,
recorri a estas palavras, que mais podiam fazer-lhe mal.

Embora não tenha nada a ver com os sotádicos originais, compostos em tetrâmetros, Bianchet consegue um efeito rítmico coeso em seu poema. Ela compõe

quatro versos iniciais com 7 acentos fortes cada um, provoca uma quebra com um verso de 4 acentos, e termina o poema alternando versos de 5 e 6 acentos fortes:

/ / - - - / - / - - - / - / - - - / - (7)
Três vezes agarrei com a mão esta terrível faca de dois gumes,
/ / - || - - - / - - / - - - / - - / - - - / (7)
três vezes, subitamente mais mole do que caule de planta sem raiz,
- / - / - - - - - / - || - / - - / - - - - / - - / - (7)
temi sua falta de sensibilidade, que dava vantagem a este mal alarmante.
- / - - - / - - - / - / - - / - / - - / - (7)
E eu já não conseguia executar o que ainda há pouco tanto queria,
- - - - - / - || - / - - - - - / - / - (4)
pois aquele inverno, mais frio do que o insensível medo,
- - / - - \ / - - || - - - / - - - - - / - / - (5)
refugiara-se em minhas vísceras enclausuradas em suas numerosas rugas.
- / || - / - - - / - - / - - - / - / - (6)
Assim, não pude enfrentar o castigo de cabeça erguida,
- - - - - / - - - - / - - - / - - / - - / (5)
mas, ridicularizado por um mortífero temor de meu membro viril,
- - / - / - - / - - - - / - / - / (6)
recorri a estas palavras, que mais podiam fazer-lhe mal.

Duas tendências deformadoras são óbvias aí: o alongamento e a destruição do ritmo; uma coisa está ligada à outra, no caso. Todavia, há uma terceira tendência que se poderia, de alguma forma, apontar: a do enobrecimento. Versos de 7, 6 e 5 acentos possuem alguma correspondência ao sepnário, ao hexâmetro e ao pentâmetro. Estes metros são considerados clássicos, nobres, na poesia latina. O simples uso desses correspondentes e o arranjo de algum modo harmônico feito por Bianchet sugerem uma tendência a enobrecer os versos que originalmente não são nobres. Perde-se, portanto, qualquer possibilidade de conseguir alguma comicidade na forma.

Igualmente aos outros dois tradutores, Bianchet usa “Três ... terrível ... três” para a tripla repetição de *ter*, e anula do efeito de *thyrso*, traduzindo o termo por “caule”. As sutilezas que julgamos importantes no poema são, portanto, na tradução de Bianchet, perdidas quase que totalmente. Em relação à sutileza presente no uso do sotádico, em nossa interpretação, a tradução inclusive inverte o efeito, enobrecendo os versos.

Tradução de Cláudio Aquati

Três vezes tive nas mãos a terrível bipene;
três vezes eu, mais lasso que o caule de uma couve,
temi repentinamente o ferro que,
em razão de meu tremor, mal podia usar.
Nem poderia realizar aquilo que há pouco eu tinha vontade
porque com medo, mais gelada que o inverno petrificante,
aquela parte se refugiara em minhas entranhas,
coberta por mil rugas.
Assim, não pude descobrir-lhe a cabeça para o suplício,
mas logrado pelo temor mortal do patife,

recorri às palavras: elas teriam uma capacidade maior de feri-lo.

Aquati, neste, assim como em outros poemas de sua tradução, parece proceder de maneira a assumir o alongamento da frase, em benefício do ritmo do verso. Isso não significa que ele busca uma correspondência rítmica ao original; ele simplesmente parece prezar por boas cadências rítmicas, compondo versos de metros variados:

/ / - / - - / - - / - - / - - (6 e 13)
Três vezes tive nas mãos a terrível bipene;
/ / - / || - / - - / - - - / - (6 e 12)
três vezes eu, mais lasso que o caule de uma couve,
- / \ - - - / - / - \ (3 e 11)
temi repentinamente o ferro que,
- - / - - - / || / - / - / (5 e 12)
em razão de meu tremor, mal podia usar.
/ - - / - \ - / - / - \ / - / - - / - (6 e 18)
Nem poderia realizar aquilo que há pouco eu tinha vontade
- - - / - || - - / - - - / - - - - / - (4 e 17)
porque com medo, mais gelada que o inverno petrificante,
- - - / - - - - / - / - - - / - (4 e 14)
aquela parte se refugiara em minhas entranhas,
- / - - / / - (3 e 6)
coberta por mil rugas.
- / || - / - \ - / - - / - - - - / - (5 e 16)
Assim, não pude descobrir-lhe a cabeça para o suplício,
- - / - - - - / - - / - - - / - (4 e 13)
mas logrado pelo temor mortal do patife,
- - / - - / - || / - - / - - - - - / - - / - - / - (7 e 23)
recorri às palavras: elas teriam uma capacidade maior de feri-lo.

O poema começa com três alexandrinos (versos de 12 ou 13 sílabas) e um hendecassílabo, seguidos de outros versos maiores, exceto um de 6 sílabas. Apesar da discrepância no número sílabas, os versos têm de 3 a 7 acentos fortes no máximo. Há dois versos a mais que no poema de Encolpius, o que demonstra que Aquati definitivamente não se preocupou com a busca de uma correspondência na forma dos versos e na forma do poema como um todo. Notadamente, o tradutor se ateu ao conteúdo, e se guiou por seu senso rítmico para dispor as palavras numa cadência mais ou menos poética, apesar de alguns versos bastante prosaicos, como o último, por exemplo. Enfim, a escolha do sotádico não teve correspondência alguma na tradução de Aquati, que exacerbou o alongamento e seguiu também a tendência da destruição dos ritmos, desconsiderando o ritmo original, mantendo apenas a existência de algum ritmo que garantisse cadência ao poema.

Exatamente igual aos outros tradutores, Aquati optou por “Três ... terrível ... três”, para a tradução do “*ter ... terribilem ... ter*”, e o acúmulo desses sons não se

dissolveu como no poema latino, com a palavra *thyrsos*, que foi traduzida por “caule”. Com isso, perde-se parte significativa de toda essa rede de significados ligada a *ter* e *thyrsos*, que joga com as noções quantidade (três), intensidade (*ter* é um prefixo intensificador), expectativa e decepção hilárias, etc., sutilezas cruciais do poema, elementos essenciais da paródia.

2.2. Virgílio “transcrito”

O padrão métrico do sotádico é o tetrâmetro cataléptico, usado por Petrônio no poema cujas traduções acabamos de analisar. Mas vimos que, independente do metro, os sotádicos – cujo nome remete ao satirista grego Sótades (III a.C.) – tinham outra característica marcante: na literatura satírica antiga, também eram entendidos como versos épicos clássicos reformulados de maneira a inverter o significado das coisas⁹⁷ (CONNORS, 1998). Pois, como vimos, logo depois de ter usado seu padrão, Petrônio brinca com essa idéia de inversão inerente ao sotádico, e inverte a “regra” da reformulação, não reformulando, mas citando literalmente hexâmetros de Virgílio, porém invertendo o significado deles pela maneira e pela situação em que são apresentados. Ainda no capítulo 132 do *Satyricon*, Petrônio compõe um brevíssimo poema com citações literais de Virgílio, pinçadas de diferentes contextos de sua obra:

illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo.

Recapitulando, os dois primeiros versos são *ipsis litteris* os versos 469 e 470 do sexto livro da *Ilíada*, de Virgílio, e se refere à rainha Dido, que enfurecida e magoada com Enéias se nega a lhe falar, e segue calada e imóvel qual uma rocha ou uma montanha. No entanto, o pronome “*illa*”, que no poema de Virgílio é relativo à Dido, passa a ser relativo à “parte do corpo” (“*pars corporis*”) de Encolpius censurada por ele naquele momento – mudança que constitui um elemento cômico fundamental aí. E, no entanto, “*illa*” não está mais imóvel como uma rocha ou uma montanha; agora está imóvel qual um salgueiro lânguido ou uma papoula de lasso caule: no terceiro verso, “*quam lentae salices*” remete à oliveira mencionada na quinta égloga de Virgílio (*lenta*

⁹⁷ Sótades aparentemente foi dado a essa idéia de *inversão* no plano formal de sua paródia: foi ele o autor dos primeiros palíndromos, que também foram chamados de sotádicos (BOWDER, 1982). No entanto, não estamos nos referendo a palíndromos quando falamos em inversão aqui.

salix quantum pallenti cedit olivae...), e “*lassove papavera collo*” remete à metáfora usada para a morte de Euryalus, o amado de Nisus na Eneida. Já explicamos antes, extensivamente, as muitas questões envolvidas na escolha de tais citações. As diversas e sofisticadas implicações dessas escolhas representam a principal sutileza desse poema. Uma dessas questões dizia respeito ao cumprimento de uma das regras do gênero menipeu: a citação literal de versos clássicos no meio da narrativa em prosa, que no caso é feita de maneira inusitada por Petrónio, porque ele combina trechos extraídos de lugares diferentes, e porque ele o faz também com a intenção de inverter a regra do sotádico.

Tradução de Miguel Ruas

Inclinando a cabeça, para a terra ele abaixara os olhos
E, às minhas palavras, sua fisionomia não revelava maior emoção
Que os salgueiros de ramos flexíveis e as papoulas cansadas.

Considerando que os primeiros versos são citações *ipsis litteris* de Virgílio, talvez fosse o caso de também citar alguma tradução clássica cuja qualidade tem reconhecimento unânime na língua portuguesa, como a de Odorico Mendes.⁹⁸ Independente de o tradutor ter admitido essa possibilidade ou não, em nosso julgamento, ao menos o gênero do pronome (*illa*) deveria ser mantido no feminino, pois originalmente ele se refere à rainha Dido, considerando que Petrónio o mantém, criando uma dubiedade hilária, e considerando que ele resolve com acuidade a questão sintática, ao ligar “*illa*” a “*pars corporis*”, que é mencionada logo em seguida ao poema, na prosa. Entretanto, embora preserve as símileis do terceiro verso, Ruas – não se sabe se por ignorância ou intenção – traduz os versos *de Virgílio* mudando o gênero do pronome, explicitando a referência ao pênis desfalecido de Encolpius. A perda é significativa com isso, especialmente para o leitor antenado com a prática de Petrónio. Nos termos de Berman, poderíamos dizer que há, ao mesmo, duas tendências deformadoras implicadas nisso: a destruição de uma rede subjacente de significados e a racionalização, que é evidente aí: Ruas, ciente do contexto da narrativa, sabia que Encolpius se referia ao pênis, e por isso, imprimindo seu entendimento na tradução, traduziu “*illa*” por “ele”. Aparentemente ele não percebeu que Petrónio usaria o termo “parte do corpo” em seguida, para dar coerência ao pronome *illa*. O mesmo aconteceu com Alex Marins e Sandra Braga Bianchet:

⁹⁸ Tradução desses versos por Odorico Mendes (1858: 481): “Ella aversa no chão pregava os olhos; / Nem mais seu rosto á practica se move (...)”

Tradução de Alex Marins

Prosseguiu cabisbaixo,
A expressão intocada pelo que eu dizia
Como um salgueiro desfalecido
Ou uma papoula cansada.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

ele, voltado para baixo, mantinha seus olhos fixos ao chão
e não deslocava sua cabeça, com esse início de discurso, mais
do que os flexíveis salgueiros, ou as papoulas de hastes inclinadas.

Além de proceder da mesma maneira que Ruas (em relação à tradução de *illa*), sugerindo um sujeito masculino com “Prosseguiu cabisbaixo”, Marins – talvez para manter o sintetismo do verso latino, em contraposição à tendência do alongamento – não traduziu boa parte do primeiro verso (“*solo fixos oculos ... tenebat*”, “tinha os olhos fixos no chão”). Considerando que se trata de uma citação literal de Virgílio, isso é questionável.

O único tradutor que demonstrou consciência da prática de Petrônio foi Aquati:

Tradução de Cláudio Aquati

Aquela parte, cabisbaixa, mantinha os olhos fixos no solo,
e nem por força daquele sermão que recebera
seu rosto se movia mais que os flexíveis salgueiros
ou as papoulas de frouxo caule.

Todavia é preciso observar que na tradução de Aquati também existe a mesma tendência deformadora presente nas traduções anteriores, a racionalização, porém o tradutor incorre nessa tendência de modo contrário: ciente da ligação de “*illa*” com “*pars corporis*”, Aquati imprimiu seu entendimento na tradução, usando “Aquela parte” para “*illa*”, destruindo igualmente a referência à rainha Dido que existe no poema de Virgílio.

Outro ponto relevante é o fato que os versos de Virgílio, assim como o terceiro verso “montado” por Petrônio com palavras de Virgílio, são hexâmetros, o metro típico da poesia épica latina, seu gênero mais nobre. A reformulação sotádica invertida feita por Petrônio brinca com essa idéia de nobreza justaposta à sátira ridicularizante, pelo contexto em que as palavras de Virgílio são postas. Odorico Mendes optou por uma tradução funcional, ao colocar os versos de Virgílio em decassílabos, o metro nobre e tipicamente épico na língua portuguesa. Isso talvez pudesse ser mantido, ou algo análogo poderia ser feito. No poema anterior entendemos que a existência de quatro

acentuações fortes poderia ser considerada uma alusão, ainda que fraca, aos quatro pés do tetrâmetro – levando em conta que quatro pés não significam quatro acentos fortes. Além da quantidade de sílabas poéticas, vamos considerar a mesma possibilidade nas traduções do poema em questão:

Tradução de Miguel Ruas

- - / - - / - - - / - || \ - - / - / - (5)

Inclinando a cabeça, para a terra ele abaixara os olhos

\ / - - / - - || \ \ - - / - - - / - - / - - / (6)

E, às minhas palavras, sua fisionomia não revelava maior emoção

\ - - / - \ / - - / - || \ \ / - - / - (5)

Que os salgueiros de ramos flexíveis e as papoulas cansadas.

Tradução de Alex Marins

- - / - - / - (2)

Prosseguiu cabisbaixo,

- - / - - / - - - \ - / - (3)

A expressão intocada pelo que eu dizia

- - - / - - - - / - (2)

Como um salgueiro desfalecido

- / - - / - - / - (3)

Ou uma papoula cansada.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

\ - || - / - - - / - || - / - - / - / - - / (6)

ele, voltado para baixo, mantinha seus olhos fixos ao chão

- / \ - / - - - / - - / - / - - - / - / (7)

e não deslocava sua cabeça, com esse início de discurso, mais

- - - - / - - / - || - - - / - / - - - / - (5)

do que os flexíveis salgueiros, ou as papoulas de hastes inclinadas.

Tradução de Cláudio Aquati

- / - / - - - / - || - / - - / - / - - / - (7)

Aquela parte, cabisbaixa, mantinha os olhos fixos no solo,

- / - / - \ / - - / - - - - / - (5)

e nem por força daquele sermão que recebera

- / - - - / - / - - - / - - / - (6)

seu rosto se movia mais que os flexíveis salgueiros

- \ - / - - / - / - (3)

ou as papoulas de frouxo caule.

O único que conseguiu alguma regularidade na acentuação foi Ruas, que compôs seus versos com 5, 6 e 5 acentos fortes, o que não garante que isso tenha sido intencional no sentido de aludir ao hexâmetros originais, uma vez que a própria noção de correspondência com que estamos trabalhando no plano da métrica até agora é bastante fraca – uma concessão que fazemos, já que os tradutores não parecem se importar com padrões métricos. O significado do hexâmetro – que representa um

elemento de nobreza, contrastante com a prática satírica de Petrônio – não encontra correspondência nessas quatro traduções, o que configura outra perda, além de confirmar duas tendências deformadoras: a destruição dos ritmos e a destruição das redes subjacentes de significados; nesse caso, a destruição de outra parte da rede subjacente de significados que existe no poema.

3. A queda de Tróia, pelo Eumolpus de Petrônio (traduções)

Embora seja um projeto à parte dentro do *Satyricon* – motivo pelo qual o colocamos num tópico separado no capítulo II – o poema sobre a tomada de Tróia também poderia ser visto dentro do grupo de poemas que reinventam o passado épico. Levando isso em conta, analisaremos suas traduções ainda nesse capítulo IV, deixando-as junto às traduções dos dois poemas menores recém analisadas.

No capítulo II dedicamos não poucas páginas para explicar os possíveis significados de inúmeros detalhes do poema sobre a tomada de Tróia dentro de um dos subprojetos mais importantes do *Satyricon*, cujo padrão seja talvez o mais consistente de toda a obra: os temas gêmeos do engano e do disfarce exemplificados pelo Cavalo de Madeira. “O Cavalo de Madeira é um símbolo da queda de Tróia; e é também uma metáfora do *Satyricon* em si” (ZEITLIN, 1991: 63). Nesse subprojeto, profundamente crítico em sua essência, Petrônio trata de situar historicamente sua literatura dentro da literatura romana, reconhecendo sua condição tardia e usando isso a seu favor, botando o poema na boca de seu esdrúxulo representante da poesia, Eumolpus. Não é por menos que o poema sobre a tomada de Tróia – talvez o ápice desse projeto – enfatiza obsessivamente as idéias de repetição, semelhança e imitação imperfeita, tanto na forma quanto no conteúdo. Vejamos, portanto, como os tradutores responderam às sutilezas que destacamos nesse poema aparentemente simplório à primeira vista, como quase todos do *Satyricon*, e genial num olhar mais atento aos muitos detalhes cuidadosamente pensados, que refletem a malandragem e a genialidade de Petrônio.

3.1. A abertura

Eumolpus, no capítulo 89, dentro de uma galeria de artes, diante de um quadro sobre a tomada de Tróia, sugere que vai iniciar uma efrase da obra, ao dizer que tentará “*pandere*” a obra em versos:

Itaque conabor opus versibus pandere.

E em seguida apresenta a abertura de seu poema:

iam decuma maestos inter ancipites metus
Phrygas obsidebat messis et vatis fides
Calchantis atro dubia pendebat metu,
cum Delio profante [ferro] caesi vertices
Idae trahuntur scissaque in molem cadunt
robora, minacem quae figurabunt equum.

O verbo *pandere*, como vimos, tem dois sentidos, um mais físico (abrir) e outro mais abstrato (explicar). O poema, lembrando, é uma imitação explícita dos versos da Eneida em que Enéas narra a tomada de Tróia. Nos versos, o herói de Virgílio usa duas vezes esse verbo em seu sentido físico, para descrever a abertura dos portões de Tróia. Embora Eumolpus não faça uso de *pandere* nesse sentido ao longo do poema, o uso que faz desse verbo ao anunciar o início de seus versos sugere que – assim como os troianos abriram os portões da cidade – ele vai, de um só modo, “abrir” o significado da obra e “abrir” o poema.

Tradução de Miguel Ruas

Vou, por isso, tentar descrever-te essa obra na linguagem das Musas.

Já há dez estios, na angústia e entre perigos vividos
Assediados estavam os Frígios tristonhos.
Periclitava a fé do adivinho Calcas, pelo temor suspensa,
Quando, obedecendo à voz do deus de Delos,
Os flancos do Ida despojados foram de suas florestas;
E os carvalhos caíram em massa
Para na imagem de um cavalo ameaçador transformar-se.

A ambigüidade de “*pandere*” se perde na tradução de Ruas, que traduz apenas o sentido abstrato, mais comum, do verbo (explicar, expor, descrever), confirmando as tendências da racionalização e da clarificação, ignorando parte de uma rede subjacente de significados.

Em relação a esses primeiros versos, evidenciamos no capítulo II duas sutilezas, cujos objetivos são basicamente dois: afirmar a mediocridade poética de Eumolpus e suscitar a idéia de esconder ou dar cobertura aos gregos até que eles estejam dentro do cavalo. A primeira sutileza seria, portanto, a sintaxe “torturada” desses versos, que corrobora a mediocridade de Eumolpus, sugerindo que seu controle sobre o discurso literário seja imperfeito ou insatisfatório (WALSH, 1968). As palavras estão jogadas numa ordem confusa. Há, conforme Berman (2007), uma informidade significativa, ou a

significativa ausência de uma forma bem definida no texto. E isso está, de certa forma, ligado à segunda sutileza: em nenhum momento é dito explicitamente que os gregos sitiavam os troianos; é “*decuma ... messis*” (décima safra), uma referência aos dez anos de guerra, o sujeito de “*obsidebat*” (sitiava, assediava), e é o pronome “*quae*” (que, os quais), relativo a “*robora*” (carvalhos), o sujeito de “*figurabunt*” (darão forma a, constituirão). Ao que parece, os gregos são encobertos no próprio poema pelas palavras, que não os explicitam até que eles se escondam no cavalo.

Ruas mantém esse encobrimento figurado, e não diz que era o exército grego quem sitiava os frígios, nem diz que os gregos dariam forma ao cavalo ameaçador, mas “arruma” as palavras e as sentenças, de modo a deixá-las menos estranhas no português. Por exemplo, além de dispor as sentenças numa ordem que se poderia dizer embelezada e fluente, Ruas diz que “Assediados estavam os Frígios tristonhos”, isto é, usa a voz passiva e omite o sujeito, deixando a idéia mais digerível. Portanto, apenas a segunda sutileza foi parcialmente mantida; a primeira, ligada à mediocridade poética de Eumolpus, foi destruída pela clarificação e pelo enobrecimento.

Tradução de Paulo Leminski

Vou tentar te explicar tudo em versos.

Dez anos depois, a bravura troiana
Ainda zombava dos ímpetos helênicos.
De nada valiam os augúrios dos profetas.
Foi quando abateram uma floresta,
Madeira para o fatídico cavalo,

Igual a Ruas, Leminski não traduz a ambigüidade de “*pandere*”. Já no poema, diminui o número de versos, descarta detalhes do texto latino, acrescenta outros detalhes deliberadamente, e clarifica o sentido de termos como “*decuma ... messis*” (décima safra), traduzindo por “Dez anos depois”. Os versos “*iam decuma maestos inter ancipites metus / Phyrgas obsidebat messis et vatis fides / Calchantis atro dubia pendebat metu*” (a décima safra sitiava então os infelizes frígios em meio a medos ambíguos, e a confiança do profeta Calcas pendia dúbia num medo sombrio) Leminski traduz por “Dez anos depois, a bravura troiana / Ainda zombava dos ímpetos helênicos. / De nada valiam os augúrios dos profetas.” Já nesses primeiros versos, ambas as sutilezas são plenamente apagadas: a sintaxe é relativamente clara, e os gregos são explicitados em “helênicos”.

Tradução de Alex Marins

(...) e, por esse motivo, vou explicá-lo na linguagem das Musas.

Do sítio a Tróia, no décimo ano,
Crítica era a situação, e campeava o medo;
Em Calchas, o profeta, trêmula adejava a fé,
Próxima da negra dúvida. Falou Apolo, então,
E de bosques foram despidos os morros de Ida.
Carvalhos caíram, em pilha, para que
De um bravo cavalo a imagem fosse construída.

A ambigüidade de “*pandere*” outra vez não é traduzida. Deliberadamente ou não, mas Marins consegue complicar tanto quanto Eumolpus a sintaxe desses primeiros versos. As sentenças são embaralhadas, algumas funções originais são invertidas, certas informações distorcidas: “*iam decuma maestos inter ancipites metus / Phyrgas obsidebat messis ...*” (a décima safra sitiava então os infelizes frígios em meio a medos ambíguos ...) é traduzido por “Do sítio a Tróia, no décimo ano, / Crítica era a situação, e campeava o medo”. O significado de “*decuma ... messis*” é clareado, assim como a referência aos troianos (“*Phyrgas*”, frígios). Não da mesma forma sugestiva que Eumolpus, mas Marins acabou mantendo os gregos implícitos. Assim, pode-se dizer que ambas as sutilezas foram enfraquecidas, mas relativamente preservadas, conquanto tortuosamente.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Por isso, tentarei desvendar-lhe essa obra em versos:

Já a décima colheita sitiava os tristes Frígios
em meio a temores ambíguos e a autoridade abalada
do adivinho Calcante hesitava em pérfido temor,
quando, sob o comando de Apolo, são arrastados
os cumes do Ida e sucumbem em grande volume
os carvalhos derrubados, para darem forma ao cavalo ameaçador.

O emprego de “desvendar” para traduzir “*pandere*” insinua uma tentativa de se aproximar da ambigüidade do termo latino, ainda que ninguém diga “desvendar um portão”. Não há nenhuma aparente intenção de deixar o texto, dentro das possibilidades da língua portuguesa, num arranjo confuso, mas também nota-se que Bianchet não procurou embelezar o texto ou retirar-lhe a estranheza. Diferente de Leminski e Marins, Bianchet não clareia o significado de “*decuma ... messis*”, e mantém sua função sintática, corroborando a segunda sutileza dessa abertura do poema: o encobrimento figurado dos gregos.

Tradução de Cláudio Aquati

Então, usarei versos para tentar explicar a pintura:

Era já a décima safra.
Encontravam-se os infelizes frígios oprimidos
entre temores que passavam de um extremo a outro.
Em razão de um medo atroz,
oscilava hesitante a confiança do vate Calcante.
Eis senão que a um prenúncio de Delos
despoja-se o topo do monte Ida
e os carvalhos cortados caem em quantidade
para se transformar num cavalo ameaçador.

Aquati não preserva a ambigüidade de “*pandere*”. Embora seus versos, como já observamos, tenham cadência poética, a disposição deles sugere uma organização textual muito mais prosaica que poética. Isto é, são compostos de modo a facilitar a narração, a leitura fluída. Isso se depreende tanto do rearranjo lógico das sentenças como da pontuação clarificante. A primeira sutileza, portanto, é perdida. A segunda sutileza, o encobrimento figurado dos gregos, embora de forma menos sugestiva que no poema latino, é mantida por Aquati, que manteve implícitos os autores do lendário embuste, como requeria o procedimento de Petrônio.

Notamos antes também que o uso do trímetro jâmbico no poema de Eumolpus, ao invés dos hexâmetros épicos de Enéias, denota submissão dessa imitação depreciativa de Petrônio à obra de Virgílio, que faz sombra a toda a literatura latina posterior. Há metros na tradição de poesia em língua portuguesa considerados “inferiores” ao decassílabo heróico (o correspondente funcional ao hexâmetro épico), que poderiam ser usados no sentido de buscar um efeito correspondente ao que existe pela diferença entre o hexâmetro (mais nobre) e o trímetro jâmbico (menos nobre). No entanto, como nenhum dos tradutores se ateu a esse aspecto, dispensaremos a análise comparada da estrutura métrica dos poemas até o fim deste tópico 3.

3.2. Escondidos no cavalo

Após os seis primeiros versos, Eumolpus encerra a abertura do poema escondendo, enfim, os gregos no cavalo:

aperitur ingens antrum et obducti specus,
qui castra caperent. huc decenni proelio
irata virtus abditur, stipant graves
Danai recessus, in suo voto latent.

Nessa parte o que chamamos de encobrimento figurado fica mais que explícito em sua intencionalidade: o poeta “dá cobertura” ao exército grego até que os guerreiros tomem definitivamente seus lugares dentro do cavalo. Reiterando, o tema do escondimento perpassa esses versos: três dos verbos usados têm o sentido de esconder (*obducti*, *abditur* e *latent*), e os gregos, mencionados só no último verso dessa parte, ainda são designados através de um epíteto, “dânaos.”

Tradução de Miguel Ruas

Abriam-se antros imensos e cavernas obscuras.
Aí se oculta o valor, por dez anos de luta irritado:
Nos sombrios refúgios comprimem-se os filhos de Dânaos.

Tradução de Paulo Leminski

dentro dele, mil guerreiros armados.

Tradução de Alex Marins

Um grande oco abriu-se, secreta caverna,
Para uma hoste ocultar. De uma guerra de dez anos,
A coroação chegara, e severos gregos
Unidos à espera ficaram, em votivas preces.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

É aberta uma enorme cavidade com orifícios ocultos,
para esconder os soldados. A essa altura, irritada por uma guerra de dez anos,
a força se debilita, os perniciosos gregos apressam
seu movimento de retirada e se escondem naquela oferenda.

Tradução de Cláudio Aquati

Abrem-se um enorme covil e um fojo secreto,
capazes de entranhar um exército.
Oculta-se nesse local uma coragem enfurecida
em razão de uma luta já velha de uma década.
Os dânaos preenchem os profundos recessos,
e se escondem nessa oferenda.

Essa parte do poema consiste num exemplo perfeito daquilo que Berman chama de proliferação de significantes e cadeias (sintáticas) de significantes; o uso de três verbos com o sentido de esconder, e o arranjo das sentenças de modo a revelar os gregos apenas quando eles realmente se escondem na armadilha podem ser assim entendidos. Berman menciona esse recurso estilístico quando fala em empobrecimento quantitativo, isto é, quando o tradutor reduz essa multiplicidade de significantes. É o que acontece, em maior ou menor intensidade, com alguns de nossos tradutores. Ruas não traduz o final do último verso dessa parte (“*in suo voto latent*”, enfurnando-se na

própria oferenda). Leminski, reduz os quatro versos a um: “dentro dele, mil guerreiros armados”. Marins apaga os sentidos de “*abditur*” e “*latent*”. O sentido de “*abditur*” também se perde na tradução de Bianchet, e Aquati é o único que preserva essa multiplicidade lexical como um todo, usando “secreto”, “entranhar”, “Ocultar-se” e “se escondem”, além de conservar, assim como Ruas, o epíteto “dânaos”.

Algumas discordâncias, algumas discrepâncias de significados entre as traduções, poderiam ser mais bem comentadas, entretanto, porque não comprometem ou não dizem respeito propriamente à sutileza em questão, limitamo-nos a considerar apenas a tradução dessa multiplicidade semântica ligada à noção de “esconder-se”.

3.3. Oh pátria!

O décimo primeiro verso representa uma quebra no poema: Eulmopus que vinha até então fazendo uma efrase ficcional do quadro sobre a tomada de Tróia, assume um modo discursivo típico de mensageiros de fatos lendários (SLATER, 1990). A exclamação “*o patria*” e o verbo em primeira pessoa “*credidimus*” mudam o ponto de vista da narrativa, de um observador de uma obra de arte para alguém que testemunhou os eventos retratados:

o patria, pulsas mille credidimus rates
solumque bello liberum

“*O patria*”, como observamos a partir de Connors (1998), parece ser uma expressão obrigatória em qualquer texto que queira dialogar com a tradição literária ligada ao tema da Guerra de Tróia. Ao assumi-la, Eumolpus caminha entre a mais alta tradição literária e a banalidade, o que parece ter sido pretendido por Petrônio.

Tradução de Miguel Ruas

Oh! pátria! acreditamos que os mil navios gregos
A âncora levantado haviam; e libertado da guerra o nosso solo

Tradução de Paulo Leminski

Afastam-se as naves, o mais hábil dos ardis.
Ó Tróia, ó tróia, terás o mais triste dos fins...

Tradução de Alex Marins

Ó pátria, que mil barcos se foram,
Pensamos, redimida a terra pela guerra.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Oh, pátria! Acreditamos que os milhares de navios tinham partido
e que nosso solo estaria livre da guerra

Tradução de Cláudio Aquati

Ó pátria! Acreditamos expulsas as mil naus
e a terra livre da guerra

De certa forma, todos os tradutores preservaram os aspectos observados. Desconsiderando certa incoesão nos versos de Marins, o único que destoou na tradução das sutilezas foi Leminski, que trocou “*o patria*” por “Ó tróia”, e não fez uso do verbo em primeira pessoa, que reforçava a mudança de ponto de vista narrativo, importante no momento. De qualquer maneira, é evidente que Leminski não está buscando uma proximidade com o conteúdo ou com a forma poema. Em seu prefácio, o tradutor deixa bem claro que havia tomado liberdades na tradução dos poemas, buscando uma “transcrição” deles, a fim de manter apenas certa função burlesca que lhes atribui. Pois no caso em questão, Leminski leva ao extremo a liberdade a que se permite: após os versos citados acima, ele interrompe sua tradução do poema, justificando-se em nota:

No original, este poema, muito longo, é uma síntese empolada e tediosa da guerra de Tróia, conforme a *Ilíada* e a *Odisséia*, que os antigos sabiam de cor. Damos apenas os primeiros versos. (LEMINSKI, 1985: 115)

Se não temos como saber a razão por que Leminski não apresenta a tradução do capítulo 130 ao 134, aqui o tradutor declara sua abstenção. Como sabemos, por todo o estudo que já fizemos do poema, Leminski com isso priva seus leitores de uma série de detalhes tão hilariantes quanto inteligentes, que contribuem para depreciar a figura de Eumolpus, e fazem o poema falar e brincar com a tradição literária, em sua condição consciente de imitação tardia e parodística da obra de Virgílio, ao mesmo tempo em que alfineta autores contemporâneos. Seguimos, portanto, analisando o restante do poema, infelizmente sem os versos de Leminski.

3.4. Laocoonte

Vimos que assim como o próprio poema, o Laocoonte de Eumolpus é intencionalmente uma pálida imitação do Laocoonte de Virgílio. Alguns aspectos explicitam essa inferioridade: o Laocoonte de Eumolpus tem apenas uma “*invalidam manum*” (mão

fraca), enquanto o Laocoonte de Virgílio é dotado de uma força descomunal. Na Eneida, o dardo perfura o cavalo, mas no poema de Eumolpus o dardo apenas resvala na armadilha (“*ictus resilit*”):

(...) Namque Neptuno sacer
crinem solutus omne Laocoon replet
clamore vulgus. Mox reducta cuspide
uterum notavit, fata sed tardant manus,
ictusque resilit et dolis addit fidem.
Iterum tamen confirmat invalidam manum
altaque bipenni latera pertemptat. (...)

Outros detalhes ainda reforçam o caráter secundário dessa representação. O Laocoonte de Eumolpus tenta perfurar o cavalo não só uma, mas duas vezes: primeiro com uma *cuspis* (dardo) e depois com uma *bipennis* (machadinha de dois gumes). Os sons semelhantes de *uterum* (verso 21, primeira tentativa) e *iterum* (verso 23, segunda tentativa) corroboram a idéia de repetição, e o uso da machadinha de dois gumes na segunda tentativa também é significativo. Todos esses detalhes em conjunto nos informam que os temas da fraqueza e da secundariedade subjazem a esta parte do poema.

Tradução de Miguel Ruas

(...) Com os cabelos revoltos,
Laocoonte, o sacerdote de Netuno, começou a soltar seus clamores.
Brandindo a lança, ele alveja depois o ventre do animal.
Mas o destino sua mão atrasa; o dardo pula, ao estratagema dando
Aparência de verdade. Uma segunda vez, portanto, erguendo os braços sem
[forças
Com um golpe de machado procura sondar-lhe os flancos profundos.

Ruas não distorce o sentido de “*ictus resilit*” ao traduzir “o dardo pula”, e preserva a função de “*invalidam manum*”, mantendo a idéia de fraqueza com “braços sem forças”, conseguindo correspondências razoáveis para tais elementos. No entanto, perde a repetição de sons (“*uterum*” e “*iterum*”) que alude à representação reiterada de Laocoonte bem como à dupla tentativa de atingir o cavalo, e não menciona os “dois gumes” da segunda arma, elemento que está ligado à idéia de secundariedade do poema e da representação em si. Com isso, parte da rede subjacente de significados ligada a fraqueza e secundariedade é destruída na tradução.

Tradução de Alex Marins

(...) pois Laocoonte, de Netuno
O descabelado sacerdote, a multidão berrante inspirou.
De sua lança, primeiro sacou, e o ventre do cavalo
Golpeou, mas pelo destino imobilizada foi sua mão,

E da arma a haste se curvou, à fraude dando um ar
De veracidade. Da segunda vez, de aço armou sua mão
Enfraquecida, o machado ricocheteou no sólido flanco.

A idéia de “*ictus resilit*” é pulverizada por Marins, que a traduz primeiro na confusa construção “E da arma a haste se curvou”, e depois a esclarece em “o machado ricocheteou no sólido flanco”. A função de “*invalidam manum*” é perfeitamente mantida em “mão enfraquecida”, porém a repetição de sons (“*uterum*” e “*iterum*”) e os dois gumes da segunda arma não existem na tradução de Marins. Nela, além da destruição da rede subjacente de significantes, ficam claras outras duas tendências: o alongamento, evidente nessa pulverização ocorrida, e o enobrecimento, dadas as construções frasais inusitadas, cheias de inversões e termos incomuns.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

(...) pois o sacerdote de Netuno,
Laocoonte, de cabelos soltos, invade toda a multidão
com seu clamor. Brandindo sua lança sem demora,
e fez um sinal no ventre do cavalo, mas os destinos imobilizam suas mãos,
Uma vez mais, no entanto, ele firma sua mão debilitada
e com uma machadinha penetra os flancos profundos.

Bianchet perverte o sentido e a função de “*ictus resilit*”, ao dizer primeiro que “Brandindo a lança (...) fez um sinal no ventre do cavalo”, e depois afirmando que “com uma machadinha penetra os flancos”, quando, no segundo caso, apenas fora dito que Laocoonte atenta ou tenta atingir (“*pertemptat*”) os flancos do cavalo. Dos elementos observados, o único mantido é “*invalidam manum*”, que Bianchet traduz por “mão debilitada”. Os demais, a repetição de sons e os dois gumes da segunda arma, inexistem. Cometendo impropriedades e não conseguindo correspondências, Bianchet destrói a rede subjacente de significados ligados a fraqueza e secundariedade nessa parte do poema, comprometendo o projeto dessa paródia específica.

Tradução de Cláudio Aquati

(...) pois o sacerdote de Netuno,
Laocoonte, de cabelos desganhados,
cumula o povo de clamores
e, brandindo em seguida um dardo, visa o ventre do cavalo.
O destino, contudo, retém suas mãos e o golpe resvala
e faz crescer a confiança naquela armadilha.
Mas ele de novo procura dar firmeza à fraca mão
e com sua bipene sonda os flancos profundos.

Aquati é o único que mantém o elemento dos dois gumes da segunda arma, com “bipene”. Ele também preserva a idéia e a função de “*invalidam manum*”, com “fraca mão”, e mantém com precisão o significado de “*ictus resilit*”, com “o golpe resvala”, conquanto sua tradução de “*latera pertemptat*” por “sonda os flancos” seja questionável. Assim como nas outras, não há nenhuma correspondência à repetição de sons (“*iterum ... uterum*”) na tradução de Aquati, no entanto, pode-se dizer, ele foi o tradutor que menos destruiu a rede subjacente de significados ligada aos temas da fraqueza e da secundariedade, sem com isso cometer impropriedades ou incorrer em outras tendências deformadoras. A destruição do ritmo é comum a todos os tradutores, marcadamente nesse poema sobre a tomada de Tróia, porém já relevamos isso antes, desconsiderando a questão métrica nessa análise especificamente.

3.5. Ecce alia monstra

No verso 29 do poema, tentando sintetizar, podemos dizer que ao usar a construção tipicamente virgiliana “*ecce alia monstra*”, a fim de dar uma guinada na narrativa, Eumolpus passa a narrar a convencional aproximação dos portentos a Tróia. Através de sutilezas, a própria ilha de Tênedos é representada como um monstro, e as serpentes, num primeiro momento, são escondidas atrás da descrição da ilha, numa brincadeira metaliterária.

ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare
 dorso replevit, tumida consurgunt freta
 undaque resultat scissa tranquillo minor,
 qualis silenti nocte remorum sonus
 longe refertur, cum premunt classes mare
 pulsumque marmor abiete imposita gemit
 respicimus angues orbibus geminis ferunt
 ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
 rates ut altae lateribus spumas agunt.

A representação da ilha como sendo ela mesma um monstro começa quando é dito que “a excelsa Tênedos encheu o mar com seu dorso” (“*celsa ... Tenedos mare dorso replevit*”). O termo *dorso* pode ser usado tanto para se referir a uma costa litorânea como às costas de um animal. O tema da fraqueza continua: assim como as armas de Laocoonte, a onda bate no monstro e volta mansa, “*minor*”. A mediocridade de Eumolpus também segue implícita: ele se demora tediosamente na descrição, acrescentando uma comparação óbvia das ondas que voltam menores com o som de

remos de um navio: “*qualis silenti nocte remorum sonus longe refertur*” (tal como o som de remos numa noite silenciosa é levado longe). Essa comparação embaralha ainda mais as símiles do poema, pois o novo monstro é assemelhado também aos navios gregos que se aproximam silenciosamente à noite. Embora sirva como gancho para a descrição das embarcações que virá imediatamente após, ela é um tanto excessiva, alonga demais o período e complica um pouco entendimento da frase, o que faz sentido com a mediocridade poética de Eumolpus. Aí há também algo semelhante ao que foi feito na abertura poema, em que os gregos foram figurativamente encobertos até se esconderem dentro da armadilha: pelo uso “*ecce alia monstra*”, fica evidente para o leitor que se está imitando o momento em que Virgílio narra a chegada das serpentes, porém Petrónio brinca com a expectativa do leitor e esconde as serpentes atrás de sua descrição de Tênedos, deixando para pô-las em cena só no verso 35. Quando aparecem, as serpentes são comparadas a navios: há um jogo figurativo entre os navios, as serpentes e Tênedos. Tênedos tem dorso como a serpente e se aproxima silenciosamente pelo mar como os navios. Os navios fazem o mar gemer, como uma serpente faz com sua vítima. As serpentes impelem espumas das laterais como navios e são metonímia da própria Tênedos.

Tradução de Miguel Ruas

Mas eis outros prodígios: no lugar onde a altiva Tenedo⁹⁹
 O mar enche com seu imenso dorso, levantam-se as ondas
 E, fendendo-se, refluem tranquilamente,
 Tal como na noite silenciosa o rumor de remos longínquos,
 Quando as vagas põem sulcos no mar, e gemidos na branca superfície,
 Sob a impulsão das naves que sustenta.
 Voltamo-nos para ver: duas serpentes juntas ondulando
 As vagas impelem de encontro aos rochedos;
 Com os dorsos levantados, a altos navios semelhantes,
 A espuma afastam de seus flancos. (...)

Ruas, com aparente consciência, mantém a ambigüidade de “*dorso*”, que contribui para a representação da ilha como um monstro, e inclusive clarifica essa função ao dizer adiante que as serpentes têm “*dorsos*”, aos invés de peitos como consta do poema latino. O elemento da fraqueza (próprio da imitação de Eumolpus) presente em “*minor*”, é distorcido com “*tranquilamente*”, e o efeito se perde. No poema latino, a onda rebentada volta menor ao mar tranqüilo (*undaque resultat scissa tranquillo*

⁹⁹ No latim, o nome da ilha no nominativo aparece de duas maneiras: *Tenedos* e *Tenedus*. A correspondência morfológica no português para a primeira maneira é Tênedos (bastante usada, semelhante ao espanhol Tênedos) e para a segunda Tênedo. Ruas opta pela segunda alternativa, dispensando o acento.

minor). A comparação tediosa e óbvia da onda com o som dos remos é perfeitamente mantida, e a organização do longo período é apropriadamente conservada. A remissão direta à Eneida que supostamente aconteceria com “*ecce alia monstra*” talvez seja impossível numa tradução hoje, mas de qualquer maneira Ruas preservou essa construção também, e igualmente não fez nenhuma grande mudança na ordem dos versos e seus elementos, mantendo a descrição das serpentes após a descrição de Tênedos e dos navios, corroborando o encobrimento figurativo das serpentes durante os primeiros versos sobre a chegada dos portentos. Observam-se, portanto, na tradução de Ruas, as tendências da clarificação, presente na tradução de “*pectora*” por “dorsos”, a fim de evidenciar a analogia desses dorsos com o dorso da ilha e conseqüentemente a representação dela como um monstro, e da rede de significados ligada ao tema da fraqueza, subjacente ao poema todo, com a tradução de “*minor*”, cuja ambigüidade tem um lado depreciativo, por “tranquilamente”, nada ambíguo nem depreciativo. Vale afirmar que, no entanto, como um todo, as sutilezas dessa parte do poema são minimamente comprometidas pela tradução de Ruas.

Tradução de Alex Marins

Porém mais prodigiosos signos seguiam-se agora:
No altaneiro Tenedo, o mar seu dorso imenso eleva,
Fluem e refluem os vagalhões. Repelida, a rebentação
A calmaria sulca, na volta, e soa como o rumor distante
De remos no silêncio da noite, quando os barcos
Cavalgam o mar e a superfície geme como sob o peso de
Quilhas deslizantes. Olhamos de novo: duas serpentes
Ondulavam juntas, pela força das águas conduzida
Para as rochas; cheios os troncos, como altivas naves,
A espuma afastam para os lados. (...)

Marins traduz “*ecce alia monstra*” por “Porém mais prodigiosos signos seguiam-se agora”, demonstrando certa prolixidade, confirmando a tendência do alongamento. O elemento “*minor*” desaparece, embora a comparação tediosa das ondas que voltam com o som remos seja razoavelmente mantida. O jogo figurativo entre os três portentos também não é destruído: Tenedo (como o tradutor prefere) tem “dorso” e parece se insinuar pela noite, os navios fazem a superfície do mar gemer como serpentes, e as serpentes com seus “troncos” (tradução para “*pectora*”) impelem a espuma como navios. Pela aparente intenção de fugir de certa simplicidade da frase latina, buscando apenas termos de uso estritamente literário, esbanjando-se de

construções inusitadas, inversões etc., Marins incorre aqui mais uma vez na tendência do enobrecimento.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Eis que surgem outros prodígios: no lugar onde a elevada Tênedos encheu o mar com sua encosta, braços de mar intumescidos se erguem e a onda mais fraca retumba tranquilamente, tal como na noite silenciosa o som dos remos se reproduz ao longe, quando as armadas comprimem o mar e a arrebenção por elas impelida lamenta seus enganos desesperançosamente. Volvemos nossos olhos: as ondas lançam nas pedras serpentes de duas cabeças, cujos peitos intumescidos, tal como as grandes embarcações, removem as espumas para o lado.

Bianchet sugere algumas interpretações interessantes e outras questionáveis com sua tradução. A ambigüidade e o efeito de “*dorso*” são esterilizados com “encosta”, que afirma Tênedos como uma ilha simplesmente e não dá ao leitor a chance de pensá-la como mais um monstro. No entanto, curiosamente, Bianchet traduz “*freta*” por “braços do mar”; o adjetivo de “*freta*” é o mesmo que de “*pectora*”: “*tumida*”. Ao que parece, há a possibilidade de comparar o próprio mar às serpentes, tomando a ele também como outro portento. Ao dizer “braços ... intumescidos” e “peitos túmidos” (duas partes de um corpo) a possível analogia é enfatizada, ainda que fatalmente clarificada pela tradutora. A idéia de fraqueza em *minor* permanece com “mais fraca”. “*pulsumque marmor abiete imposita gemit*” (e sua superfície geme ao bater contra a quilha) Bianchet traduz por “e a arrebenção por elas impelida lamenta seus enganos desesperançosamente”. “*marmor*” (a superfície do mar) é traduzido por “arrebenção”, e esta, ao invés de gemer ao bater contra a “*abiete*” (*abies, abietis*: abieto, quilha) dos navios, “lamenta seus enganos desesperançosamente”. Evidentemente a tradutora se afasta bastante do sentido dessa comparação, destruindo mais uma vez o jogo figurativo entre os portentos, pois assim como Tênedos já não tem mais dorso em sua tradução, os navios também não gemem como a vítima de uma serpente. Além disso, o alongamento é gritante: as cinco palavras no latim de Petrônio viram dez no português de Bianchet.

Tradução de Cláudio Aquati

Sucedem outros prodígios:
no lugar em que a altiva Tênedos ocupa o mar
com a linha de sua costa, as águas se erguem
e se encrespam, e resulta uma onda que rebentada
é mais baixa que o mar sereno,
tal como no silêncio da noite ouve-se ao longe
o som de remos quando frotas sulcam o mar
e geme sua superfície marmórea tocada pela nau que flutua.
Voltamo-nos para ver: serpentes de espiras gêmeas

levam as ondas para os rochedos
e, feito embarcações de alto costado,
seu peito tímido vai abrindo as espumas para os lados.

Aquati também apaga a dubiedade de “*dorso*”, traduzindo o termo por “linha de sua costa”. A ambigüidade de “*minor*” (menor), que tem um lado depreciativo, contribuindo para a temática da fraqueza subjacente ao poema, tem seu efeito enfraquecido em “mais baixa”, que informa apenas o caráter físico da onda. Como ressaltamos, no poema latino a onda é menor no tamanho e também sugere a inferioridade da imitação de Eumolpus.

Certo ponto pede um comentário mais aprofundado. Há, quase que imperceptível, um procedimento de racionalização seguido de clarificação na tradução de um trecho: a comparação entre as ondas que voltam menores com o som de remos que se vai ao longe numa noite silenciosa. O poema diz “*celsa qua Tenedos mare / dorso replevit, tumida consurgunt freta / undaque resultat scissa tranquillo minor, / qualis silenti nocte remorum sonus / longe refertur*” (onde a excelsa Tênedos / encheu o mar com seu dorso, águas túmidas se levantam / e a onda rebentada volta menor ao mar tranqüilo, / tal como o som de remos numa noite silenciosa / é levado longe) para só depois dizer que tudo isso acontece no momento em que os navios estão chegando: “*cum premunt classes mare / pulsumque marmor abiete imposita gemit*” (quando os navios premem o mar / e sua superfície geme ao bater contra a quilha). Não foi à toa que enfatizamos o fato de que essa comparação alonga demais o período e dificulta a compreensão da frase, e que isso é coerente com a mediocridade poética de Eumolpus. Aquati traduz “e resulta uma onda que rebentada / é mais baixa que o mar sereno, / tal como no silêncio da noite ouve-se ao longe / o som de remos quando frotas sulcam o mar / e geme sua superfície marmórea tocada pela nau que flutua.” Sintaticamente “*qualis silenti nocte remorum sonus / longe refertur*” é independente de “*cum premunt classes mare*”. No entanto, talvez tentando dar ao texto uma idéia de narrativa encadeada, lógica, coerente, Aquati troca o sentido de “*sonus ... refertur*” (o som é levado), que era diretamente comparativo a “*unda ... resultat minor*” (a onda volta menor), por “ouve-se ... o som”, vinculando esta oração a uma subordinada adverbial temporal: “quando frotas sulcam o mar”. Há uma mudança sutil aí, que deixa o texto traduzido mais fluído, mas que, entretanto, destrói a intencional rudez do texto original. Talvez alguém possa julgar que isso seja petulância crítica, porém a intenção é apenas demonstrar que no detalhe, na sutileza, efeitos importantes podem se perder frente ao

imperativo da fluência e da beleza, como parece ter sido o caso. A informidade significativa dessa parte do poema, ou sua falta de acabamento formal, decorrente do estilo tosco de Eumolpus, foi destruída pela racionalização e clarificação da tradução de Aquati.

3.6. Tróia embriagada, Tróia enganada

Vimos que na parte final do poema o uso da palavra “*effundunt*” (derramaram) assemelha a saída dos gregos de dentro do cavalo ao derramamento do vinho, que tinha embriagado os troianos, levando-os ao sono e ao descuido na vigilância da cidade:

cum inter sepultos Priamidas nocte et meto
Danai relaxant claustra et effundunt viros.
temptant in armis se duces, ceu vi solet
nodo remissus Thessali quadrupes iugi
cervicem et altas quater ad excursum iubas.

Notamos que assim como no trecho anterior, em que Eumolpus compara Tênedos às serpentes que saem detrás da própria Tênedos, justapondo o metafórico ao real e o real ao metafórico, numa símile confusa porque banal e mal feita, nesse trecho o poeta enfadonho repete a dose: os guerreiros, ao saírem exaltados de dentro do cavalo, são comparados a cavalos. No entanto, por trás da mediocridade de Eumolpus, outra vez está Petrónio brincando com a tradição épica: símiles comparando homens se preparando ou indo para a batalha com cavalos correndo soltos são bastante comuns em épicos. Lembramos que além de Homero e Ennio, Virgílio em diferentes passagens descreve um cavalo que escapa do cercado ou do jugo, enfatizando sua força vigorosa. Petrónio reitera essa comparação, porém brincando mais uma vez com a fraqueza da imitação de seu personagem: o cavalo de Eumolpus não escapou, mas foi solto (“*remissus*”) do jugo de uma carruagem tessálica.

Além disso, observamos que Eumolpus repete o começo do verso “*laxat claustra Sinon*” (Sinon abre a clausura, verso 259, livro 2 da Eneida) no começo de um verso seu: “*Danai relaxant claustra*” (os dânos abrem a clausura, verso 57). O acréscimo do prefixo *re*, que é usado obsessivamente em inúmeros outros verbos do poema, está ligado a toda a temática da reiteração, da repetição, que subjaz ao poema.

Tradução de Miguel Ruas

Entre os filhos de Príamo, na noite sepultados e no vinho.
Os gregos abrem as portas do cavalo, dispersando-se os guerreiros.

Preparam-se os chefes para seu vigor pôr à prova.
Semelhantes aos corcéis dos montes tessálios: uma vez desfeito,
O nó que os contém, levantam a cabeça e sacodem as longas crinas,
Prontos para se lançarem na corrida veloz. (...)

O trocadilho sugerido pelo uso de “*effundunt*” é destruído com “dispersando-se”. A idéia de reiteração presente em “*relaxant*” é igualmente apagada. Seu correspondente morfológicamente exato em português seria “relaxam”, porém a palavra não serve no contexto desse poema. É sem dúvida muito difícil traduzir esse aspecto, assim como todo o jogo que ele compõe: a proliferação dos significantes que representam a temática da reiteração; desse jogo os prefixos *re* ao longo do poema são parte essencial.

A mediocridade da símile de Eumolpus e a remissão aos modelos épicos tradicionais permanece na tradução de Ruas; em seu poema os guerreiros continuam comparados a um cavalo que corre exaltado ao se ver livre. O detalhe que enfatiza a idéia de fraqueza na imitação é relativamente mantido: em lugar de dizer que os gregos saem vigorosos como um cavalo que solto do laço/nó do jugo de uma carruagem tessália costuma sacudir o pescoço e a longa crina, pronto para a corrida (“*ceu vi solet / nodo remissus Thessali quadrupes iugi / cervicem et altas quatere ad excursum iubas*”), Ruas diz “uma vez desfeito, / O nó que os contém, levantam a cabeça e sacodem as longas crinas, / Prontos para se lançarem na corrida veloz”. Apesar de que o nó possa ser desfeito pela força do cavalo que escapa, dizer que o nó foi desfeito também pode dar a entender que o animal foi solto.

O termo *Thessalius* (tessálio), cujo genitivo é “*Thessali*”, explicam Courtney (2001) e Connors (1998), era muito usado como metonímia do carro tessálio (ou carruagem da Tessália), usado em corridas, o que é muito provável ter acontecido no poema. Ruas fala em “corcéis dos montes tessálios”, o que dá outro entendimento aos versos, embora não perturbe demais a sutileza em questão.

Tradução de Alex Marins

Quando o cavernoso cavalo os gregos abriram, e seus heróis
Lançaram sobre os filhos de Príamo,
Na noite afogados todos ou embrutecidos pelo vinho.
Como corcéis tessálios de sua canga libertos, quando empinam
A cabeça e as longas crinas sacodem, sua força armada os
Capitães experimentaram, as espadas sacaram, os escudos
Brandiram, e combateram. (...)

O trocadilho de “*effundunt*” também desaparece na tradução de Marins, que traduz o termo por “lançaram”, perdendo a idéia de derramar os guerreiros assim como

se derrama o vinho. Marins, que talvez conhecesse a tradução de Ruas, fala em corcéis tessálios, perdendo também a referência à carruagem da Tessália. Entretanto, mais importante, a remissão ao modelo épico que compara guerreiros indo à batalha a cavalos que escapam do jugo é preservada, e o elemento depreciativo, que brinca com a fraqueza da imitação, é mantido à risca com “de sua canga libertos”. A idéia de reiteração que há em “*relaxant*” aqui também não foi correspondida. Assim, as redes de significados, uma ligada à embriaguez fatal dos troianos e outra ligada ao caráter secundário da poema, que reitera o poema de Virgílio, foram parcialmente destruídas nessa parte da tradução de Marins.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

quando, em meio aos Priâmides sepultados, à noite e sob o efeito do vinho,
os gregos tiram a trava e soltam seus homens.
Os generais lançam-se às armas, assim como quando
um cavalo da Téssalia, relaxado, com as rédeas soltas,
sacode a cabeça e suas altivas cristas para uma corrida.

Mais uma vez a tradução de “*effundunt*”, desta vez por “soltam”, não contempla seu efeito original. Todavia, outras sutilezas são traduzidas, a despeito da dificuldade. Recém comentamos que o correspondente morfológicamente exato de “*relaxant*” em português seria “relaxam”, porém nenhuma das atuais acepções de relaxar no português brasileiro é adequada ao contexto desse poema, ou melhor, ao sentido de “*relaxant*” no poema. De fato, Bianchet não consegue manter o prefixo *re* ou qualquer outra idéia de reiteração na tradução de “*relaxant*”, porém, tomando certa liberdade, consegue encaixar o verbo relaxar oportunamente em outro lugar do poema. A tradutora atribui o adjetivo “relaxado” ao cavalo, ao dizer que ele é solto das rédeas. Ainda que tenham sido perdidas as imagens da carruagem e do jugo, esta especialmente significativa, a conotação de fraqueza se mantém com “rédeas soltas”, assim como todo o padrão do modelo épico (guerreiros e cavalos). Portanto, fazendo certos ajustes, Bianchet manteve em proporção notável parte das sutilezas desse final do poema.

Tradução de Cláudio Aquati

Foi quando os gregos abriram seus esconderijos
e espalharam seus homens entre os filhos de Príamo,
que se encontravam mergulhados na noite e no vinho.
Os chefes experimentam-se nas armas
da forma como costuma fazer o corcel da Tessália:
livre do nó do jugo, ele sacode a cabeça
e a longa crina, pronto pra corrida.

Aquati, assim como os outros tradutores, não preservou a idéia de derramar ou despejar (relativa ao despejo de vinho) presente em “*effundunt*”; não se diz “esparramar” uma bebida num copo, por exemplo. Com isso, destruiu o trocadinho que compara a saída dos gregos de dentro da armadilha ao despejo do vinho, que embriagou e derrubou os troianos, deixando-os vulneráveis enquanto dormiam. Da mesma forma, a noção de reiteração implícita em “*relaxant*” foi apagada. A outra sutileza, entretanto, constituída pela combinação do modelo épico que compara guerreiros indo à batalha a cavalos em fuga não é prejudicada, e a imagem do jugo é apropriadamente mantida, embora isso não aconteça com a imagem da carruagem.

CAPÍTULO V

1. Outros poemas curtos (traduções)

1.1. Viver e comer

1.2. A metáfora da queda

1.3. Publilius Syrus

1.4. Poeta sum

1.5. Geografia da luxúria

1.6. Elegia sobre a calvície repentina

1.7. Sexo como morte

1.8. Dignus amore locus

1.9. Encolpius “epicurista”

1.10. Dinheiro e Fortuna

1.11. Tempestade no poema

1. Outros poemas curtos

No capítulo anterior, tendo em conta o estudo feito no capítulo II, analisamos as traduções de dois pequenos poemas e do poema maior sobre a tomada de Tróia. Os três poemas foram assim agrupados por estarem diretamente ligados à temática da reinvenção do passado épico. Os poemas que serão analisados a seguir, como já dissemos, embora parodiem eventualmente algum elemento dos grandes épicos antigos, não têm seu foco nessa prática especificamente. Eles estão, em última instância, a serviço do contexto narrativo em que se encaixam. Esses poemas curtos, entremeados na narrativa, resignificam ou dilatam as possibilidades interpretativas de certo momento da história, além de terem uma função bastante direcionada na composição do perfil dos personagens que os proferem. Isto é, o perfil de um ou outro personagem é manifestado e desenhado especialmente pelos pequenos poemas que eles declamam. Por essa especificidade e pelo volume considerável deles, as traduções desses outros poemas curtos foram agrupadas neste quinto capítulo.

1.1. Viver e comer

O primeiro dos poemas que terão suas traduções analisadas neste capítulo é também o primeiro dos poemas declamados por Trimalchio, no capítulo 34 do *Satyricon*:

eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
ergo vivamus, dum licet esse bene.

Sintetizando o exame que fizemos, podemos dizer que há três sutilezas significativas nessa epigrama: a pobreza técnica intencional no uso metro, que diz respeito à caracterização de Trimalchio; a relação etimológica entre *auferet* e *ferculum*, e a ambigüidade implícita no uso do infinitivo *esse*, que dizem respeito a todo o discurso que Petrônio quis claramente construir a respeito de vida, morte, comida e deleite. A pobreza técnica está no uso irregular do padrão elegíaco, típico de elegias e epigramas: ao invés de usar apenas hexâmetros datílicos ou fazer o uso intercalado de hexâmetros e pentâmetros datílicos (o que constitui o dístico elegíaco), Trimalchio dispõe um pentâmetro após dois hexâmetros.

Antes de recitar o poema, o anfitrião do jantar manda trazer um ornamento exótico e macabro, um esqueleto de prata. No poema ele diz que o Orco (que representa a morte) nos leva (“*aufferet*”). Após o poema, uma refeição é trazida em um “*ferculum*”, espécie de bandeja cujo nome tem a mesma raiz de *aufferet*.¹⁰⁰ Em seguida à menção ao Orco, no poema, ele aconselha que vivamos enquanto se permite “*esse*” bem. Esse é o infinitivo tanto de ser como de comer. Enfim, há uma rede subjacente de significados ligada a um discurso sobre vida, morte, comida e deleite. Se por um lado o conteúdo desse discurso representa perfeitamente a banalidade e a glotoneria de Trimalchio, por outro, o arranjo sofisticado dessas sutilezas na linguagem também representa perfeitamente a genialidade poética de Petronio.

Tradução de Miguel Ruas

Nada mais é que um leve sopro a existência!
Presa de Orco, este será de todos nós o aspecto
Vivamos, pois, enquanto gozar podemos!

Mais adiante analisaremos o aspecto métrico das traduções de uma só vez, comparando-as todas. Por ora, é possível considerar outros aspectos na tradução de Ruas. A idéia de que o Orco nos leva, presente em “*sic erimus cuncti, postquam nos aufferet Orcus*” (assim seremos todos, depois que o Orco nos levar) foi destruída com “Presa de Orco”. Igualmente, logo em seguida, na prosa, “*ferculum*” é traduzido simplesmente por “prato”, desatendendo esse trocadilho. Quando Trimalchio diz “*sic erimus cuncti*”, está provavelmente se referindo ao aspecto do esqueleto recém trazido, e portanto, ao traduzir “este será de todos nós o aspecto”, Ruas comete uma evidente clarificação. Todavia, a tradução de “*esse*” por gozar é uma solução razoável para a ambigüidade ser/comer.

Tradução de Paulo Leminski

Ai, ai, pobres de nós, mortais!
Como o fio da nossa vida é tênue!
Assim seremos nós depois dos funerais.
Vivamos pois, enquanto é tempo.

Ao traduzir “Assim seremos nós depois dos funerais”, Leminski não incorre na mesma clarificação que Ruas, porém da mesma forma que este, ao dispensar o sentido

¹⁰⁰ Literalmente, *ferculum* significa “aquilo que serve para levar”. No contexto do poema, portanto, *ferculum* também pode sugerir algo como um andor, um caixão, ou até mesmo uma barca do rio Aqueronte.

de “*aufferet*”, destrói o trocadilho de que a morte nos leva, assim como o poema é levado embora para que o “*ferculum*” seja trazido. Há uma racionalização seguida de clarificação aí também, pois ambos interpretam (racionalizam) o que significa ser levado pelo Orco, e clarificam a idéia de morte na tradução.

Esse trocadilho-chave brinca com a banalidade essencial da vida e a banalidade da glutoneria, simbolizada pelo próprio autor da epigrama. Uma epigrama é um tipo de poema proverbial, ou seja, um tipo de poema que traz um dito popular em si. “Vivamos (...) enquanto é tempo” – um pensamento caro aos romanos, presente em Horácio (“*Carpe diem*”, Colhe o dia) e Catulo (“*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*”, Vivamos, minha Lésbia, e amemos) – é exatamente o que dizemos nós, brasileiros, ao proverbiarmos a idéia de que a vida é breve e por isso devemos aproveitá-la. O verso final da epigrama (“*ergo vivamus, dum licet esse bene*”) é, pois, o “*Carpe diem*” de Trimalchio. Ao compor esse verso com a ambigüidade de “esse”, Petrônio dá a seu personagem a locução que lhe é mais apropriada para expressar esse pensamento proverbial, porque conecta as palavras dele a todo o discurso que está sendo feito por trás. Leminski ao ignorar isso, e traduzir simplesmente “Vivamos (...) enquanto é tempo”, destrói a locução de Trimalchio (Petrônio) e, para usar um termo de Berman, despreza a consciência-de-provérbio que há no leitor, que reconheceria imediatamente o pensamento em questão, mesmo que as palavras fossem traduzidas literalmente. Além de tudo, ao mesmo tempo em que destruiu a locução, Leminski apagou a ambigüidade de “*esse*”, destruindo também a rede subjacente de significados ligada a vida, morte, comida e deleite.

Tradução de Alex Marins

O homem nada mais é que um sopro
E a trama de seus anos é curta e frágil.
O túmulo segue nossos passos; cabe a nós,
Sabidamente, usar o prazer para embelezar,
O mais que pudermos, os nossos instantes.

Os versos de Marins constituem mais um poema inspirado no poema de Trimalchio do que uma tradução dele propriamente. As três sutilezas são destruídas, e sequer a essência proverbial da epigrama permanece. “*postquam nos aufferet Orcus*” é traduzido por “O túmulo segue nossos passos”; a relação entre *aufferet* e *ferculum* inexistente na tradução de Marins, que também traduz *ferculum* simplesmente por “prato”. O “*ergo vivamus, dum licet esse bene*” ressoa em “cabe a nós, / Sabidamente, usar o

prazer para embelezar, / O mais que pudermos, os nossos instantes”, num gritante alongamento. Há apenas uma tímida tentativa de expressar a significativa ambigüidade de “*esse*” em “prazer”, que pode sugerir o ato de aproveitar a vida e o ato de comer.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Ai, ai! Infelizes de nós! Como toda a humanidade é um nada!
Assim seremos todos, depois que o Orco nos levar.
Então, vivamos, enquanto é permitido viver bem.

Tradução de Cláudio Aquati

Ai de nós, infelizes! Como o homem não é nada!
Assim seremos todos nós, depois que nos levar o Orco.
Vivamos, pois... enquanto é permitido estar bem!

Bianchet e Aquati não clarificaram o significado contextual de “*sic erimus cuncti*”, e convenientemente mantiveram o significado mais puro de “*auferet*” com “levar”. Na prosa, entretanto, “*ferculum*” se tornou “bandeja grande”, na tradução de Bianchet, e “prato”, na de Aquati, sendo destruído em ambos os casos o efeito gerado pelo uso combinado das duas palavras (*auferet* e *ferculum*), num contexto em que a idéia de levar suscita mais de uma interpretação. Outro elemento destruído foi a ambigüidade de “*esse*”. Nas interpretações dos dois tradutores “*esse*” pendeu para o sentido do verbo ser, tendo sido excluída a possibilidade do verbo comer. Ainda assim, ao menos a imagem do Orco nos levando embora foi mantida, o que por si só já contribui para preservar parte da rede de significados do poema.

Passemos, pois, para a análise métrica tendo em conta a primeira sutileza observada: a pobreza da técnica poética de Trimalchio. A epigrama, assim como a elegia, tem um tipo de estrofe padrão chamado dístico elegíaco. O dístico elegíaco é composto por um hexâmetro seguido de um pentâmetro, ambos datílicos. Trimalchio ao invés de se preocupar com esse padrão, cujo uso legitima o poeta, ou usar apenas hexâmetros, como também era possível, compõe dois hexâmetros e um pentâmetro, mostrando negligência ou ignorância às regras.

Tradução de Miguel Ruas	Nº. de sílabas acentos fortes
/ - - / / - / - /	
- - - - / -	
Nada mais é que um leve sopro a existência!	12 e 6
/ - - / - / - - / -	15 e 7

/ - / - / -
Presa de Orco, este será de todos nós o 11 e 5
aspecto

- / - / - / - -
/ - / -
Vivamos, pois, enquanto gozar podemos! 8 e 5

Tradução de Paulo Leminski

/ / || / - - / 9 e 3
- /
12 e 5

Ai, ai, pobres de nós, mortais!

- - / - - - - / - 8 e 4
/ -
Como o fio da nossa vida é tênue!

- / - / - / - / -
/ - - - /
Assim seremos nós depois dos 9 e 5
funerais.

- / - / - / - 11 e 5
/ -
Vivamos pois, enquanto é tempo. 13 e 6

Tradução de Alex Marins

- / - / - / / - 11 e 4
/ -

O homem nada mais é que um sopro
- / - - - - / - / /
- / -
E a trama de seus anos é curta e frágil. 19 e 8

- / - - / - / - /
- || / - / 15 e 6
O túmulo segue nossos passos; cabe a nós,
- - / - / - - / 15 e 5
- - - - /

Sabidamente, usar o prazer para embelezar,
- / - - - / - -
/ - - / -
O mais que pudermos, os nossos instantes. 14 e 5

Tradução de Sandra Braga Bianchet

/ / - - / - - / || - 13 e 5
- / - - - - / - / -
/ -

Ai, ai! Infelizes de nós! Como toda a
humanidade é um nada!

- / - / - / - || -
/ - / - - - /
Assim seremos todos, depois que o Orco nos
levar.

- / - / - || - / -
- - / - - - /
Então, vivamos, enquanto é permitido viver
bem.

Tradução de Cláudio Aquati

/ - / - - / - || - -
/ - - - / -

Ai de nós, infelizes! Como o homem não é
 nada!
 - / - / - / - / ||
 - / - - - / - / -
 Assim seremos todos nós, depois que nos
 levar o Orco.
 - / - / || - / -
 - - / - - /
 Vivamos, pois... enquanto é permitido
 estar bem!

Nenhum tradutor se preocupou muito com a idéia de alternância métrica (hexâmetros e pentâmetros) inerente à epigrama, exceto Leminski talvez. Leminski compõe dois versos curtos (8 e 9 sílabas), um longo (12 sílabas) e outro curto (8 sílabas), o que pode ter alguma relação com o desvio de regra original. Os demais todos usaram versos longos predominantemente, e nenhum deles demonstrou buscar algum efeito rítmico análogo ao dátilo (/ - -), a célula rítmica característica dos versos originais.

Entretanto, baixando nosso nível aceitável de correspondência, como já fizemos antes, e considerando o número de acentos fortes dos versos, observamos que todos os tradutores (notadamente Ruas, Leminski e Aquati) parecem ter tido um cuidado: o de garantir que o verso final tivesse uma quantidade menor de acentos fortes em relação aos demais, o que pode ser admitido como uma possível analogia ao pentâmetro final da epigrama de Trimalchio.

1.2. A metáfora da queda

No capítulo 55, em seu segundo poema, também de caráter epigramático, Trimalchio continua desrespeitando as convenções métricas, além de repetir e banalizar o pensamento proverbial de que se deve aproveitar o presente, pois o futuro é incerto:

quod non expectes, ex transverso fit <ubique,
 nostra> et supra nos Fortuna negotia curat.
 quare da nobis vina Falerna, puer.

Nesses versos, sequer o uso dos dátilos é priorizado, o que sugere que o metro aí não tem nenhuma importância. Que a narrativa tenha sido interrompida com uma epigrama medíocre de Trimalchio, isso é absolutamente coerente e nada surpreendente. Entretanto, o que mais importa nesse poema é um mínimo detalhe seu: o fato de que a deidade do imprevisível, a Fortuna, está acima de nós (“*supra nos Fortuna negotia*

curat”). Como vimos, Trimalchio improvisa esses versos depois que um escravo acrobata cai sobre sua cabeça. Saindo ileso do acidente, Trimalchio resolve alforriar o jovem, pedindo para registrarem o fato (*casum*) com seu poeminha. A palavra *casus* – que vem de *cado*, *cadere* (cair) e cujo acusativo singular é *casum* – era usada no linguajar romano para se referir a fatos fortuitos. Antes disso, numa discussão, Trimalchio e seus convivas comentavam que os negócios humanos estão *in praecipiti* (em precipício, à beira do abismo). Ou seja, na narrativa, para contar o caso, cria-se um jogo de palavras ligado ao tema da queda, e no poema, cuidando de nossos negócios que estão *in praecipiti*, está a Fortuna acima de nós, assim como estava o escravo antes de cair em cima de Trimalchio. É como se a sorte viesse de cima: assim como Trimalchio safou-se de algum dano maior, o garoto recebeu seu maior prêmio, a liberdade.

Tradução de Miguel Ruas

Chegam os males sempre de improviso
E do nosso destino cuida sozinha a Fortuna:
Oh! menino vamos! Falerno serve a todos!

Tradução de Paulo Leminski

O imprevisto ocorre
quando você menos espera
Sobre nós, reina o Acaso.
Traz mais vinho, Valério.

Tradução de Alex Marins

Os bens, os males são incertos
Como a sorte que nos governa.
Bebamos! Nas vagas do Falerno,
Escravos, afogai nossas mágoas.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

O que vem sem ser esperado torna-se atravessado
e, mais do que nós mesmos, Fortuna cuida dos negócios.
Por isso, dá-nos garrafas de vinho Falerno, garoto.

Tradução de Cláudio Aquati

O que não esperas acontece pelas costas
– e, acima de nós, Fortuna cuida de seus afazeres.
Portanto, dá-nos vinhos falernos, ó escravo!

Apenas Leminski e Aquati tiveram cuidado de manter, convenientemente, o sentido físico da preposição *supra*. Os demais incorreram em interpretações artificiosas de “*supra nos Fortuna negotia curat*” (acima de nós a Fortuna cuida dos nossos/seus

negócios), destruindo a rede de significados subjacente ao poema e seu arranjo na narrativa:

- “do nosso destino cuida sozinha a Fortuna” (Ruas);
- “Como a sorte que nos governa” (Marins);
- “mais do que nós mesmos, Fortuna cuida dos negócios” (Bianchet).

Leminski traduziu “*Fortuna*” por “Acaso”, perdendo a remissão à deusa romana, porém sugerindo que o Acaso seja uma entidade. Isso condiz com um pressuposto dado por ele em seu prefácio: o de que aliviaria seu leitor do “pesado lastro de alusões mitológicas que (...) só faziam sentido para um leitor da Antigüidade” (LEMINSKI, 1985: 6). A sutileza, no entanto, foi mantida: a entidade superior que governa a sorte dos homens está literalmente sobre nós na tradução de Leminski. Vale notar que o tradutor também ignorou a referência ao cobiçado vinho de Falerno (outra marca da ostentação estúpida do novo-rico Trimalchio), tomando a liberdade de dar ao escravo liberto o nome de Valério, supostamente para preservar alguma alusão ao som de Falerno. Da tradução de Aquati não há muito que dizer. O tradutor manteve as palavras simplórias de Trimalchio, assim como a sutileza tácita de Petrônio, sem destruir a letra do texto latino, a despeito das características métricas que não eram importantes no caso.

1.3. Publilius Syrus

O terceiro poema recitado por Trimalchio, ainda no capítulo 55, é mais complexo dos três, seja pelo arranjo interno de suas sutilezas ou pela relação com o contexto narrativo onde ele se insere:

luxuriae rictu Martis marcent moenia.
tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado;
ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix gracilipes crotalistris,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit tuae.
quo margaritam caram tibi, bacam Indicam?
an ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?
zmaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
quo Carchedonius optas ignes lapideos?

nisi ut scintillet probitas e carbunculis.
aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostare nudam in nebula linea?

Trimalchio atribui o poema a um poeta mímico chamado Publilius Syrus, conquanto tenhamos muitas razões para crer que ele seja mais uma das paródias tipicamente petronianas. Notamos que a extravagância no uso de algumas figuras é uma possível alusão irônica ao estilo de Syrus, o poeta vulgar admirado por Trimalchio. A aliteração é usada em abundância: *Martis marcent moenia* (1),¹⁰¹ *palato ... pavo pascitur / plumato* (2-3), *titulus tepidi temporis* (7), *nequitiae nidum* (8), *strato extraneo* (11), *palam prostrare* (16), *nudam in nebula* (16). Além da aliteração, detalhamos também a exploração obsessiva dos trocadilhos entre as imagens e seus significados. Um forte tom moralista atravessa todo o poema, e o tema geral da crítica que se faz à luxúria de Roma (muralhas de Marte) é a ânsia estúpida pelo exótico. O exótico diz respeito a aves delicadas – então cobiçadas e devoradas – e a pedras e tecidos luxuosos, que eram banalizados pelo gosto feminino e por sua vez provocavam a perversão de toda a virtude romana. Cada detalhe na caracterização das aves, cada detalhe na descrição das jóias e das mulheres é sistematicamente importante. A cada análise que faremos a seguir, traremos à tona os pontos explicados com profundidade no capítulo II. O metro não é explorado com nenhuma intencionalidade específica, seja de maneira irregular ou medíocre, como na primeira epigrama de Trimalchio, seja com alguma sofisticação extraordinária; outra vez, portanto, não vamos nos ater a este aspecto na análise.

Tradução de Miguel Ruas

Desfazem-se as muralhas num luxo insaciável.
Para teus palácios, oh! Roma, engordam-se os pavões
Revestidos de dourado manto, tal um tapete babilônico,
E as galinhas da Numídia e os capões da Gália.
E até a cegonha, essa estrangeira benvinda,
Modelo da filial piedade e de gracioso andar,
Que no inverno exila e anuncia os dias quentes,
Fez hoje o seu ninho no antro da devassidão.
A quem destinas tu a pérola que dos mares índicos vem?
Queres que a matrona ornada com as gemas marinhas
Vá, cheia de luxúria, recostar-se sobre cobertas exóticas?
Que queres fazer da verde esmeralda, pedra tão preciosa?
Por que desejas o brilho das pedras de Cartago?
Sem dúvida, para que a tua probidade refulja à sua luz;
E é justo, afinal, que a esposa, vestida de gaze tênue,
A todos exhiba sua nudez?

¹⁰¹ Numeração relativa à ordem dos versos.

O poema de Syrus diz que as muralhas de Marte (referência à cidade de Roma) morrem na boca da luxúria (*luxuriae rictu Martis marcent moenia*), uma imagem bastante forte para iniciar a alegoria da luxúria em que consiste o poema. Ruas, que não menciona o deus protetor da cidade, diz que as muralhas se desfazem num “luxo insaciável”, ao invés de dizer que a luxúria tem boca, e no verso seguinte explica (racionaliza) o sentido de “*Martis*” com “oh! Roma”. Ao invés de dizer que um pavão é engordado para o paladar (*palato*) da luxúria (que tem boca), Ruas fala em palácios, e segue destruindo a alegoria. Um ponto importante, no entanto, ele preserva no começo do poema: o poeta tem Roma como seu interlocutor, e se refere a ela como tu, sempre na segunda pessoa; Ruas usa o pronome relativo “teus” depois do vocativo “oh! Roma”. Isso, no entanto, fica confuso a partir da metade do poema traduzido, quando Ruas troca o interlocutor por “perola”.

As aves mencionadas no terceiro e no quarto verso – o pavão (*pavo*), a galinha-d’Angola ou galinha da Numídia (*gallina ... Numidica*), e o capão da Gália (*gallus spado*)¹⁰² – são apropriadamente mantidas, assim como a descrição das plumas do pavão como um tapete babilônico dourado. A descrição das plumas do pavão está diretamente relacionada com outras imagens do poema, pelo que sua preservação ou a consecução de uma correspondência é bastante importante.

A descrição da cegonha, que toma quatro versos do poema, é um ponto especialmente sensível. Vimos que, além de também ser uma ave delicada – cujo consumo é imoral, e isso já condiz com o tema do poema –, há mais detalhes que complexificam sua representação. Seus primeiros predicados falam de uma peculiaridade ligada ao comportamento migratório dessa ave: “*grata peregrina hospita / pietaticultrix*” (grata peregrina estrangeira, filha leal). Além de ser monogâmica, acredita-se que, embora seja uma ave migratória, a cegonha sempre regressa ao seu ninho de origem, a fim de cuidar dos pais e parentes mais velhos. O conceito romano de piedade dizia respeito a lealdade familiar, por isso o poema chama a cegonha de *pietaticultrix* (filha leal, literalmente “cultora da piedade”). Ruas encontra correspondências bastante razoáveis até aí: “essa estrangeira benvinda, / Modelo da filial piedade”, ainda que tenha incorrido num alongamento para explicar *pietaticultrix*. A partir desse ponto, o poema começa a depravar a imagem da cegonha gradativamente,

¹⁰² Aves delicadas, símbolo da ânsia luxuriosa e imoral pelo exótico provocada pelo comércio marítimo, em ascensão na época de Nero como em toda a dinastia Júlio-Cláudia.

primeiro dizendo que tem patas graciosas (*gracilipes*) e toca castanholas (*crotalistrìa*), depois dizendo que é sinal de tempo quente (*titulus tepidi temporis*), e por fim dizendo que fez ninho no caldeirão de perversão de Roma (*nequitiae nidum in caccabo fecit tuae*). Ao representar a cegonha como uma dançarina cigana (figura estigmatizada na época) e depois dizer que ela fez ninho no caldeirão da perversão romana, o que contradiz a monogamia e a piedade filial, o poema acusa Roma de ter corrompido até mesmo a pobre cegonha. Ruas, de alguma forma, encontra uma boa correspondência para o último verso da descrição, o mais expressivo para o contraste dignidade/depravação: “Fez hoje o seu ninho no antro da devassidão.” Entretanto, Ruas simplesmente exclui o significado de “*crotalistrìa*”, destruindo tanto o efeito gradativo da depravação como a ambigüidade sugestiva do termo, que remete ao som que a cegonha faz com o bico, ao mesmo tempo em que a compara a uma lasciva dançarina cigana. Listamos no capítulo II vários detalhes que ligam a prosa ao poema, arranjando-o no contexto narrativo. Por exemplo, enquanto Fortunata (“Dinheirista”) e Scintilla (“Cintilante”) exibiam suas jóias uma para outra, Trimalchio e Habinnas reclamavam do quanto elas lhes custavam, do quanto elas lhes eram dispendiosas. Ao longo da mesma cena, Scintilla mostra seus brincos, chamando-os de *crotalia* (castanholas). Logo após a declamação do poema em questão, Trimalchio fala do talento de Fortunata no *cordax*, uma dança cigana, embora ela se negue a dançar. Assim, ao excluir o elemento “*crotalistrìa*” de sua tradução, Ruas corta um dos principais ligamentos do poema com o tecido narrativo.

Ruas traduz “*gracilipes*” (que tem patas graciosas) por “de andar gracioso”, destruindo parcialmente uma conexão implícita no poema: assim como a cegonha voa com suas patas graciosas para o caldeirão da perversão romana, a matrona dos versos 10 e 11 arrasta suas patas para uma cama alheia (“*an ut matrona ... tollat pedes ... in strato extraneo?*”, acaso pra que a matrona arraste as patas pra cama alheia?). Comentamos no capítulo II que era comum descrever a plumagem do pavão como se fosse cravada com pedras preciosas; por isso no poema ele é descrito como sendo coberto por um áureo tapete babilônico de plumas (“*plumato amictus aureo Babylonico*”). Isso tem relação com toda a luxúria provocada pelas jóias descritas ao longo do poema. Ruas mantém uma importante proliferação de significantes, as várias menções a jóias (“pérola”, “gemas marinhas”, “verde esmeralda”, “pedras de Cartago”), e ao invés de buscar uma correspondência que preserve a relação cegonha-matrona, ele sugere uma relação mais explícita entre o pavão e a matrona: assim como o pavão é coberto por um “dourado

manto, tal um tapete babilônico”, a matrona vai “cheia de luxúria, recostar-se sobre cobertas exóticas”. Podemos entender isso como uma busca de correspondência à essência da principal sutileza implícita no poema, que relaciona aves a mulheres dentro de toda a alegoria crítica da luxúria romana.

A retórica sarcástica da frase “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos) é bastante comprometida com “Sem dúvida, para que a tua probidade refulja à sua luz”, que já não sugere tanta ironia pela elocução usada e pelo evidente enobrecimento pretendido com a escolha dos termos. A relação entre o brilho do áureo tapete babilônico de plumas, que veste o pavão e aparece no começo, e o brilho fino do tecido de vento (“*ventum textilem*”) feito de névoa de linho (“*nebula lineata*”), que veste a noiva e aparece no final, contribuindo para a estruturação do poema, é enfraquecido e praticamente destruído na tradução de Ruas, que simplesmente fala em uma “esposa vestida de gaze tênue”.

Por fim, pode-se dizer que Ruas explorou timidamente o principal aspecto formal do poema, a exploração abundante da aliteração, que provavelmente é uma referência irônica ao estilo de Syrus, o poeta mímico admirado por Trimalchio, que o prefere a Cícero.¹⁰³ Encontramos aliterações mais ou menos fortes em “Revestidos de dourado manto, tal ... tapete”; “Modelo da piedade ... de ... andar”; “no inverno ... anuncia ... quentes ... ninho no antro”; “cheia ... luxúria”; “recostar ... cobertas exóticas”; “pedra ... preciosa”; “vestida ... tênue ... todos”. É difícil dizer, contudo, que Ruas tenha priorizado a aliteração, ou talvez buscado um efeito correspondente ao existente no poema de Syrus, isto é, o estranhamento causado pela notável extravagância no uso da aliteração.

Tradução de Paulo Leminski

Luxo, luxúria, murcham os muros de Roma.
Pavões pascem nos jardins dos palácios,
Senhores envoltos em sedas da Ásia,
Aves exóticas da Numídia e da Índia,
Íbis, lânguidas, lúbricas, peregrinas,
A infâmia fez ninho entre nós.
Mas nós nos comprazemos em pérolas e safiras.
E as matronas buscam seu prazer adúltero,
sob o beneplácito dos maridos.
A esmeralda brilha mais que o vidro verde.
De que vale a opala, o ônix e a ametista,

¹⁰³ Na prosa, antes de recitar o poema, Trimalchio diz que julga o estilo de Syrus melhor que o de Cícero, em seguida cita um poema bastante moralista repleto de vícios estilísticos: há uma ironia nisso, ligada à estupidez de Trimalchio.

se o ancestral pudor perdeu sua luz?
Para que vestir as noivas com um manto de seda?
Melhor mostrá-las nuas para o rol dos candidatos.

Mais uma vez Leminski faz jus a seu projeto de transcrição dos poemas, concentrando-se no tom moralista que atravessa o poema de Syrus, reorganizando, resignificando, excluindo e acrescentando os elementos do poema latino conforme sua interpretação e sua vontade. Analisemos, portanto, que correspondências Leminski buscou em sua transcrição. Ao que parece, logo no primeiro verso, com evidente intencionalidade, o tradutor enfatiza a aliteração recorrente e abundante no poema de Syrus: “Luxo, luxúria, murcham ... muros ... Roma”. Uns fortes outros fracos, seguem-se outros casos ao longo do poema, incluindo alguns exemplos de paronomásia e assonância: “Pavões pascem ... palácios”; Senhores envoltos em sedas da Ásia”; “Aves exóticas”; “Numídia .. Índia”; “lânguidas, lúbricas”; “ninho entre nós ... nós nos”; “brilha ... vidro verde”; “maridos ... esmeralda ... mais ... ametista”; “opala ... ônix ... o ... pudor perdeu ... Para”; “manto ... Melhor mostrá-las”. A aliteração abundante do poema recitado por Trimalchio é, sem dúvida, satisfatoriamente correspondida na tradução de Leminski.

Assim como Ruas, Leminski destrói a alegoria da luxúria como um monstro que devora Roma, devora pássaros bonitos e delicados, devora a dignidade das mulheres e a honra dos homens. Na tradução de Leminski, as muralhas de Marte (Roma) não morrem na boca da luxúria (“*luxuriae rictu Martis marcent moenia*”), e um pavão confinado não é engordado para seu paladar (“*tuo palato clausus pavo pascitur*”); apenas “murcham os muros de Roma”, e “pavões pascem nos jardins dos palácios”, o que representa uma perda notável. Outro detalhe apagado constitui um aspecto fundamental da enunciação no poema de Syrus: o discurso é todo dirigido a um interlocutor específico, Roma, que é remetido sempre em segunda pessoa. Isso desaparece no poema de Leminski.

A seda trazida do oriente, aves, pedras e jóias exóticas diversas, tapetes da babilônia, elementos ora implícitos ora explícitos no poema latino, são o veículo da crítica que se faz à ânsia pelo exótico, à luxúria provocada pelo comércio marítimo na época. Leminski entende isso e distingue muito bem esses elementos, tomando a liberdade de dispô-los como quer em sua transcrição. Por exemplo, ao invés de falar que o pavão é coberto por um áureo tapete babilônico de plumas, ele fala em “Senhores envoltos em sedas da Ásia”. A referência à galinha da Numídia e ao capão da Gália ressoa em “Aves exóticas da Numídia e da Índia”. Embora a França fique longe da

Índia, entendemos que aí claramente Leminski priorizou a rima interna, como já notamos antes. Além disso, o poema latino fala em uma baga (pérola) da Índia (“*bacam Indicam*”), ou seja, Leminski não tirou a Índia da sua imaginação. A cegonha virou “Íbis”, somente depravadas na representação: “lânguidas, lúbricas, peregrinas, / A infâmia fez ninho entre nós.” Ou seja, a oposição dignidade-perversão, presente na representação da cegonha, desaparece. Leminski parece ter percebido a insinuação de lascívia que se faz com “*gracilipes crotalistria*”, mas igual a Ruas apaga a menção às castanholas, cortando uma ligação importante com o contexto narrativo do poema.

Os versos “*quo margaritam caram tibi, bacam Indicam? / an ut matrona ornata phaleris pelagiis / tollat pedes indomita in strato extraneo?*” (pra que te serve uma pérola valiosa, uma baga indiana? acaso pra que a matrona enfeitada de fálteras do mar arraste, indomável, as patas pra cama alheia?) são racionalizados, clarificados e de alguma forma enobrecidos em “Mas nós nos comprizamos em pérolas e safiras. / E as matronas buscam seu prazer adúltero, / sob o beneplácito dos maridos.” É interessante observar dois pontos aí. Primeiro, Leminski claramente busca o sintetismo do verso latino, um importante elemento a se corresponder. E segundo, o sarcasmo e o caráter retórico da frase “*an ut matrona ... tollat pedes indomita in strato extraneo?*” (acaso pra que a matrona arraste, indomável, as patas pra cama alheia?) vai parar nos versos finais da tradução de Leminski: “Para que vestir as noivas com um manto de seda? / Melhor mostrá-las nuas para o rol dos candidatos.” É realmente curioso observar como Leminski dissocia as sutilezas do poema e, às vezes descartando, às vezes reaproveitando, reorganiza-as em sua tradução.

Tradução de Alex Marins

Em abismos de prazer, desmoronam-se os baluartes de Roma.
Para que os degustes, engordam-se os belos pavões engaiolados,
Preparam-nos com penas como com tecidos de ouro da Babilônia,
E assim a guiné, e assim o capão.
Até mesmo a cegonha, viajora tão bem-vinda,
Pássaro de exílio no inverno, elegante, tagarela,
Que nos traz as novas de dias mais quentes,
Aninha-se agora em tua maldita panela.
Que pérola é inatingível, que fruto da Índia, para ti,
Para que tua esposa, coberta de tesouros marinhos,
Possa meter barbaramente na cama de um estranho?
De que serve a verde esmeralda, precioso vidro,
Para que brilham as gêmeas de Cartago,
Se a honestidade não refulge entre tais carbúnculos?
Será direito uma noiva vestir-se em gazes leves como o vento,
E depois vir nua a público, envolta em musselina?

Marins consegue poucas aliterações significativas em sua tradução: “abismos de ... desmoronam ... baluartes de Roma”; “degustes, engordam ... engaiolados”; “com ... como com”; “elegante, tagarela”. Além do uso extravagante da aliteração, outra vez a alegoria da luxúria como um monstro é destruída pela tradução. Em lugar das muralhas de Marte morrerem (desfazerem-se) na boca da Luxúria, os baluartes de Roma desmoronam-se em abismos de prazer. A idéia não é mal vertida, no entanto a alegoria é, logo de início, destruída, ou talvez distorcida: o interlocutor continua sendo tu, mas também pode ser qualquer pessoa, não necessariamente Roma ou sua Luxúria. Após dizer que “Em abismos de prazer, desmoronam-se os baluartes de Roma”, o poema traduzido diz “Para que os degustes, engordam-se os belos pavões engaiolados”. Uma vez não expressa a idéia de que a luxúria tem boca, o leitor não reconhece a alegoria, e pode pensar que o interlocutor seja simplesmente algum conviva de Trimalchio. O poema latino oferece essa possibilidade, mas também oferece uma outra, que é mais interessante e criativa.

Os versos “*tuo palato clausus pavo pascitur / plumato amictus aureo Babylonico, / gallina tibi Numidica, tibi gallus spado*” (um pavão aprisionado é engordado para o teu paladar coberto por um áureo tapete babilônico de plumas; uma galinha da Numídia a ti, a ti um capão da Gália) na tradução de Marins viram “Para que os degustes, engordam-se os belos pavões engaiolados, / Preparam-nos com penas como com tecidos de ouro da Babilônia, / E assim a guiné, e assim o capão.” Por mais que Trimalchio seja chegado a bizarrices culinárias, é muito difícil imaginar que aves sejam preparadas (cozinhas) com penas e tapetes de ouro. Os elementos existem: as aves exóticas estão para ser degustadas, mas uma evidente impropriedade na interpretação de Marins compromete significativamente essa parte do poema.

Na representação da cegonha a oposição dignidade-perversão é destruída. O adjetivo “*pietaticultrix*” desaparece, e “*gracilipes crotalistria*” é traduzido por “elegante, tagarela”. Com “elegante”, desfaz-se a conexão entre as patas da cegonha, que contradiz sua piedade filial fazendo ninho no caldeirão da perversão romana, e as patas da matrona infiel, que se deita na cama de um estranho. Com “tagarela”, perde-se a associação com lascívia das dançarinas ciganas, e conseqüentemente com seus ecos na prosa (o *cordax* e os brincos de Scintilla, chamados de *crotalia*). No entanto, comentamos no capítulo II que a associação feita entre aves e mulheres no poema também existe na prosa. Pouco antes de Trimalchio recitar o poema, um conviva sentado ao lado de Encolpius tinha chamado a esposa de Trimalchio, Fortunata, de *pica*

pulvinaris (gralha de sofá), sugerindo que ela fosse ociosa e falante. Observamos que a cegonha é chamada de “*crotalistris*” (que toca castanholas) por um motivo primário, evidente, que se refere ao som a ave faz com o bico,¹⁰⁴ e por um motivo secundário, que associa a ave às lascivas dançarinas ciganas. Aparentemente, Marins considerou o motivo primário do adjetivo “*crotalistris*”, e o traduziu por um termo que também liga a cegonha à prosa, mais especificamente à personagem Fortunata. Com efeito, podemos afirmar que Marins alcançou uma correspondência funcional para “*crotalistris*”, isto é, manteve a função que o termo tinha de ligar o poema diretamente à prosa, com “tagarela”.

No verso “*quo margaritam caram tibi, bacam Indicam?*”, o poema questiona o valor de certas luxúrias como uma pérola ou uma baga da Índia. Marins mantém os elementos, porém mais uma vez compromete a retórica do poema com sua tradução: “Que pérola é inatingível, que fruto da Índia, para ti”. O mesmo acontece com o verso “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos), cujo sarcasmo e força retórica desaparecem em “Se a honestidade não refulge entre tais carbúnculos?”

Antes lembramos que a menção à matrona no poema tem uma importância perante toda a temática da infidelidade no *Satyricon*. Mais adiante na narrativa, por exemplo, após esse poema, aparece o conto milésio da matrona de Éfeso, um dos episódios mais representativos da obra. Além da matrona de Éfeso, outras matronas também aparecem na história, sempre ligadas a algum tipo de imoralidade. A matrona do poema é vinculada (pela relação entre as patas) à cegonha que também trai sua piedade filial. Portanto, no poema, assim como em toda a obra, há um discurso sobre a infidelidade ligado à matrona, uma das instituições sociais mais moralmente respeitadas da Roma Antiga. Ao traduzir “*matrona*” por “esposa” (esposa não contempla o valor social de *matrona*), e desfazer a conexão dela com a cegonha que trai sua lealdade familiar, Marins destrói, assim, parte de uma rede subjacente de significados que vai muito além de poema, comprometendo uma sátira de costumes bastante direcionada e particularmente forte.

Tradução de Sandra Braga Biachet

O desejo de luxo enfraquece as muralhas com a gargalhada de Marte.
Para satisfazer teu paladar; mantém-se em cativeiro um pavão,
coberto por suas plumas de ouro de Babilônia,

¹⁰⁴ A cegonha não pode cantar, por isso só emite sons batendo o bico.

para ti, a galinha da Numídia, para ti, o galo eunuco.
 Mesmo a cegonha, esse importado bem-acolhido exemplo de dedicação materna
 do estrangeiro, com seus pés graciosos, tocadora de castanholas,
 ave em exílio do inverno, sinal de tempos arrefecidos,
 acabou de fazer seu ninho de malícia em nosso lar.
 Que fim levou teu estimado tesouro, a pérola indiana?
 Estará servindo para que a indomável matrona, enfeitada com jóias marinhas,
 levante as pernas em uma cama importada?
 A que fim se destinou a verdejante esmeralda, esse precioso vidro?
 Para que desejas as pedras brilhantes de Cartago?
 Que outra razão haveria, senão que tua probidade ostente o brilho dos rubis?
 É justo que uma mulher casada ponha sobre si roupas tecidas com vento,
 que se exponha nua na frente de todos usando uma névoa de linho?

Bianchet conseguiu algumas aliterações, porém pela semelhança fraca ou pela distância entre os fonemas na maioria dos casos, não é possível dizer que são aliterações expressivas: “muralhas ... Marte”; “satisfazer teu ... mantém ... cativeiro pavão”; “coberto ... Babilônia”; “galinha ... galo ... cegonha”; “importado ... acolhido ... de dedicação”; “estrangeiro ... seus pés graciosos ... castanholas”; “exílio ... sinal ... arrefecidos ... malícia”; “indomável matrona ... marinhas .. uma cama”; se destinou .. esmeralda, esse precioso ... desejas ... brilhantes”; “probidade brilho rubis”; “nua na ... névoa”. Isso demonstra que a tradutora não se ateu a esse aspecto, assim como, até aqui, nota-se que em geral ela não se ateu aos aspectos formais dos poemas, que frequentemente contêm sutilezas importantes.

Os elementos do primeiro verso foram bastante embaralhados, o que comprometeu tanto sua idéia mais óbvia (a de que Roma é depreciada pelo luxo) como a alegoria da luxúria: “O desejo de luxo enfraquece as muralhas com a gargalhada de Marte”. A interpretação de Bianchet até seria sintaticamente possível (embora contextualmente incabível) se não fosse pelo verbo “*marcent*” (enfraquecem-se, desfazem-se, morrem) que implica o sujeito *moenia* (muralhas). “*rictu*” é traduzido por gargalhada, e a boca já não é da luxúria, mas de Marte, o que condena o arranjo da alegoria.

A menção às aves exóticas é razoavelmente preservada, mas no primeiro verso da representação da cegonha, Bianchet incorre num alongamento desnecessário, e distorce algumas noções ao invés de dar-lhes correspondência semântica precisa, o que justificaria ou pelo menos explicaria o alongamento: “Mesmo a cegonha, esse importado bem-acolhido exemplo de dedicação materna / do estrangeiro”. O termo “importado” foi acrescentado sem razão, e “exemplo de dedicação materna” não condiz com o “*pietaticultrix*”, pois a piedade da cegonha, de acordo com o conceito romano de

piedade e de acordo com a crença sobre os hábitos dessa espécie, é uma piedade de filho para pai, e não o contrário. Todavia, os adjetivos “*gracilipes crotalistris*” foram preservados literalmente, o que contribui para manter as duas conexões implícitas que esses termos sugerem.

A infidelidade da matrona, cuja importância perante o *Satyricon* recém comentamos, inexistente na tradução de Bianchet, que traduz “*strato extraneo*” por “uma cama importada”. Guiados pelo contexto, somos levados a entender que “*extraneo*” é um dativo, dando a “*strato extraneo*” o sentido de uma cama alheia, a cama de um estranho. É admissível que Bianchet tenha traduzido “*tollat pedes ... in*” por “levante as pernas em”,¹⁰⁵ mas é difícil admitir que “*strato extraneo*” tenha o sentido de “cama importada”, considerando toda a lógica do discurso e a temática que o envolve. Além disso, na tradução de Bianchet, assim como na de Marins, a retórica e o sarcasmo do verso “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos) desaparece. Bianchet o traduz por “Que outra razão haveria, senão que tua probidade ostente o brilho dos rubis?”, incorrendo outra vez num alongamento danoso.

Tradução de Cláudio Aquati

Na fauce do prazer ilimitado
desmoronam as muralhas de Marte.
Para a gula de alguns em gaiolas engorda-se o pavão
vestido de uma plumagem dourada qual tapetes da Babilônia.
Para outros, engorda-se uma galinha da Numídia;
para outros, ainda, engorda-se um capão das Gálias.
Até mesmo a cegonha – grata viajante estrangeira,
paladina da piedade, pés delgados, tocadora de castanholas,
ave que expulsa o inverno, sinal de tempos quentes
– fez recentemente seu ninho num caldeirão de sevícias.
Preciosa, qual é a finalidade de uma pérola?
A que se reserva a margarita indiana?
Acaso para que a matrona enfeitada de adornos do mar
arraste irrefreável seus pés para uma coberta alheia?
Para que a verde-esmeralda, vidro precioso?
Para que as ígneas pedras de Cartago?
Será para que do carbúnculo brilhe honradez?
Convém vestir uma mulher casada
com um tecido leve como o vento,
e expô-la nua ao público numa roupa fina como a névoa?

¹⁰⁵ “*tollat*” (do verbo *tollo*, *tollere*) pode ter tanto o sentido de levar como o de levantar. A preposição *in*, pelas regras clássicas, se rege ablativo (como é o caso de *strato*) tem o sentido de “em”, mas se rege acusativo, tem o sentido de “para”. Com base nessas regras, “*tollat pedes in strato*” seria “levante os pés numa cama”, mas Boyce (1991) argumenta que em usos vulgares de *in* regendo ablativo, eventualmente é observado o sentido de “para”, ao invés de “em”. No caso em questão isso é perfeitamente possível. Bianchet assume as regras clássicas, porém julgamos mais condizente admitir, aqui, o desvio vulgar da regra, e por isso vimos propondo a interpretação “acaso pra que a matrona arraste, indomável, as patas pra cama alheia?” para “*an ut matrona ... tollat pedes indomita in strato extraneo?*”

Aquati é o único que respeita a integridade do primeiro verso, contribuindo para a sutil e crucial alegoria que estrutura o poema. A tradução de “*rictu*” por “Na fauce” é perfeitamente cabível, assim como a de “*luxuriae*” por “do prazer ilimitado”. Além disso, a preservação do epíteto “*Martis ... moenia*” (muralhas de Marte) é bastante conveniente. São, no entanto, poucas as aliterações na tradução que produzem efeitos razoáveis, em respeito à principal qualidade formal do poema de Syrus: “desmoronam ... muralhas ... Marte”; gula ... alguns ... gaiolas engorda; “paladina da piedade, pés delgados, tocadora de”; “enfeitada de adornos do”; “arraste irrefreável”. De qualquer forma, a escolha de “arraste” e “irrefreável” para a tradução de “*tollat*” e “*indomita*” parece, ao menos, ter sido intencional, no sentido de conseguir algum efeito aliterante.

Embora tenha mantido a integridade do primeiro verso, Aquati não preservou a enunciação do poema, cuja voz se dirige a uma segunda pessoa (tu). Isso compromete um pouco o caráter acusatório do poema, por dissolver o objeto de seu moralismo (Roma) em várias pessoas:

Para a gula de *alguns* em gaiolas engorda-se o pavão (...)
Para *outros*, engorda-se uma galinha da Numídia;
para *outros*, ainda, engorda-se um capão das Gálias.

Todavia, não obstante essa alteração aparentemente consciente, Aquati conserva todos os elementos centrais do poema – as aves, pedras e jóias exóticas diversas, os tapetes da babilônia e a seda trazida do oriente – os quais, como dissemos, são o veículo da crítica que se faz à ânsia pelo exótico, à luxúria provocada pelo comércio marítimo na época. Estão no poema de Aquati o pavão, cuja plumagem é dourada – como imaginavam os antigos – e se assemelha a tapetes da Babilônia, a galinha da Numídia e o capão das Gálias, a cegonha piedosa de “pés delgados, tocadora de castanholas”, “a margarita indiana”, “a verde-esmeralda”, as “pedras de Cartago”, além da seda “leve como o vento” e “fina como a névoa”. Com esse cuidado na preservação das qualidades dessas luxúrias, Aquati também logra preservar as sutis ligações internas e externas do poema, as quais já comentamos reiteradamente:

- a cegonha lasciva e as matronas fúteis de Trimalchio e Habinnas (Fortunata e Scintilla);
- a cegonha traidora e a matrona infiel do poema;

- o brilho e a exuberância da plumagem do pavão e o contraste estruturante com o brilho, a suavidade e a perversa transparência da seda da noiva;

A gradação que vai da dignidade à perversão na descrição da cegonha persiste plausivelmente na tradução. E ademais, diferente dos outros tradutores, Aquati consegue sarcasmo, retórica e síntese relativamente correspondentes na tradução de “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*”: “Será para que do carbúnculo brilhe honradez?”.

1.4. Poeta sum

Recordando, no capítulo 83, em sua primeira aparição, Eumolpus, o caricato e bufônico representante da poesia, após afirmar-se poeta, recita o primeiro de seus poemas:

qui pelago credit, magno se faenore tollit;
qui pelago et castra petit, praecingitur auro;
vilis adulator picto iacet ebrius ostro,
et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat:
sola pruinosi horret facundia pannis
atque inopi lingua desertas invocat artes.

Como observamos, esses primeiros versos de Eumolpus remetem a dois outros poemas: aquele que abre o livro de Tíbulo, e a primeira das *Odes* de Horácio. Tanto o poema de Horácio como o de Tíbulo listam uma série profissões lucrativas em oposição à condição pobre do poeta. Assim como estes, o poema de Eumolpus também relaciona profissões lucrativas (dignas ou não), lamentando ao final o destino ingrato do homem das letras. Essa evocação da tradição literária e outros significativos detalhes na prosa, explicados com profundidade no capítulo II, nos levam a entender que Petrônio representa seu personagem como se fosse um livro de poesia vivificado, personificado. O próprio Eumolpus tem consciência disso, mas parece brincar com o real e o metafórico sempre que se pronuncia.

Um detalhe formal antes enfatizado, que corrobora a idéia de um livro de poesia que entra em cena na forma de um personagem, é a utilização do *sermo*, a modalidade discursiva típica da sátira romana. *Sermo* pode significar fala, conversa, conversação, diálogo, discurso, sermão etc. Isto é, denota um discurso de caráter dialógico, dialogado. O poema de Eumolpus, arranjado em hexâmetros, é de fato a primeira conversa que ele tem com o narrador da história. Ou seja, o livro de poesia

personificado fala pela primeira vez em *sermones* versificados; nada mais propício para o jogo metaliterário que se faz aí.

Tradução de Miguel Ruas

O que confia no mar grandes lucros alcança;
E o cinturão de ouro exhibe o que a guerra enfrenta;
Ébrio, o adúlador recostado vive sobre púrpura bordada;
O que corrompe as matronas, do adultério recebe o prêmio;
Somente a eloquência tiritá sob os trapos gelados
E com voz miserável invoca em vão as artes desertadas.

O *sermo* é considerado um gênero literário didático, e por isso implica uma eloquência fácil, embora não iniba idéias complexas. Ruas preserva plenamente a lista de profissões lucrativas, e não compromete assim a idéia básica do poema: contrapor a poesia às demais profissões, no que diz respeito à lucratividade, a despeito da dignidade, numa atitude satírica em relação à própria poesia. No entanto, especialmente no segundo verso, o tradutor tende ao enobrecimento, pela construção inusitada e um pouco empolada. Os versos de Eumolpus são simples, têm um encadeamento bastante lógico e compreensível, típico do modo de falar de quem conversa com outra pessoa: “*qui pelago credit, magno se faenore tollit; / qui pelago et castra petit, praecingitur auro*” (quem crê no mar, tira dele grande proveito; quem busca guerras e castros, é coberto de ouro). Ao dizer “E o cinturão de ouro exhibe o que a guerra enfrenta”, além de trocar a simplicidade da expressão “*praecingitur auro*” (é coberto de ouro) pela sofisticada metáfora do “cinturão de ouro”, Ruas opta por uma inversão tipicamente poética, que no entanto vai contra a didática do *sermo*.

Na tradução do quarto verso há dois pontos a serem observados. Primeiro, existe certa impropriedade na tradução de *nuptas* por matrona. Nem toda noiva ou esposa era uma matrona na Roma Antiga. Como dissemos, a figura da matrona – ainda que tenha sua dignidade satirizada na obra de Petrônio, e por isso a tradução de Ruas não é tão comprometedora – era um signo de respeito, uma instituição moral naquela sociedade; ser considerada matrona era mais que ser simplesmente uma esposa. Segundo, ao traduzir “*ad praemia peccat*” por “do adultério recebe o prêmio” Ruas incorre numa clarificação. O verso diz “*et qui sollicitat nuptas, ad praemia peccat*” (e quem alicia a mulher alheia, peca pelo prêmio).¹⁰⁶ A expressão “*ad praemia peccat*” pode ser entendida como “peca, mas sai no lucro” ou “peca pra levar o prêmio”, que é a mulher;

¹⁰⁶ Literalmente, “pelos prêmios”.

parece ser essa a idéia. O pecado, que estava implícito no poema latino, é explicitado na tradução. Com isso, Ruas ainda acaba por alongar demais seu verso, correndo risco de afetar outra qualidade do verso original: o hexâmetro. Vejamos, entretanto, se isso acontece:

- - - / - - / || / - / - - / -
 O que confia no mar grandes lucros alcança;
 - - - / - / - / - - - / - / -
 E o cinturão de ouro exhibe o que a guerra enfrenta;
 / - || - - - / - - / - / - - - / - - - / -
 Ébrio, o adulator recostado vive sobre púrpura bordada;
 - - - / - - / - || - - / - - / - / -
 O que corrompe as matronas, do adultério recebe o prêmio;
 - / - - - / - - / - - - / - - / -
 Somente a eloquência tiritá sob os trapos gelados
 - - / - - / - - / - / - / - - - / -
 E com voz miserável invoca em vão as artes desertadas.

Embora a tradição de poesia portuguesa não considere pés de verso, mas sim sílabas poéticas, vale a pena levar em conta a aparente tentativa de Ruas de corresponder a métrica dos versos latinos em português, segundo os padrões latinos, isto é, considerando pés. Se observarmos com atenção, veremos que o tradutor, de alguma maneira, preocupa-se com isso:

		Nº. de pés				
- - - / - - / / -	5	péon (4ª)		anapesto		troqueu dátilo
/ - - / -	5	troqueu				
- - - / - / - / -	6	péon (4ª)		jambo		jambo péon (3ª)
- / - / -	5	troqueu				
/ - - - - / - - / -	5	troqueu		péon (4ª)		péon (3ª) troqueu
/ - - - / - - - /	6	péon (3ª)		péon (3ª)		
-		péon (4ª)		péon (3ª)		péon (3ª)
- - - / - - / - - -		anfíbraco		troqueu		
/ - - / - / -		jambo		péon (4ª)		péon (3ª) péon (3ª)
- / - - - / - - / -		anfíbraco				
- - / - - / -		anapesto		anapesto		anapesto jambo
- - / - - / - - /		anfíbraco		péon (3ª)		
- / - / - - - / -						

Os versos de Ruas têm sempre 5 ou 6 pés. Assim, em relação ao metro, é possível enxergar alguma proximidade entre os versos traduzidos e os versos latinos. Todavia, no poema traduzido, a acentuação é bastante irregular, enquanto que no poema latino predominam basicamente troqueus (/ -). Considerem-se os dois primeiros versos, por exemplo:

/ - / - | / - | / - - - / - | / -

qui pelago credit, magno se faenore tollit;
 / - | / - - | / - | / - || - / - - | / -
qui pelago et castra petit, praecingitur auro;

Em relação ao ritmo, portanto, que é determinado principalmente pela posição dos acentos fortes, não se pode dizer há alguma correspondência. Em outras palavras, há certa proximidade, ainda que comprometida pelos pentâmetros, no metro, mas não no ritmo propriamente. Talvez possa haver certo exagero analítico nessa avaliação formal do poema, ou por outro lado uma tentativa forçada de encontrar correspondências, porém isso tem um motivo razoável: dada a dificuldade que vimos observando até aqui de encontrar correspondências formais nas traduções, faz-se necessário refletir e abrir o leque de possibilidades de correlação nesse nível da linguagem, considerando as diferenças entre as tradições poéticas do latim e do português, o enorme intervalo temporal que separa o *Satyricon* das traduções brasileiras, e o estado das culturas poéticas daquele e deste momento. Ruas, bem como Leminski, cada qual a seu modo, parece ousar a fim de encontrar na forma de seus poemas alguma possibilidade que remeta ao poema latino, sem perder de vista o compromisso com o plano do significado, além de outros níveis importantes.

Tradução de Paulo Leminski

Quem se faz ao mar,
acumula mil tesouros.
Quem escolhe a via das armas,
anda coroadado de ouro.
O parasita dos magnatas
recebe grandes heranças.
E o gigolô das altas damas
veste-se da mais fina seda.
Só o poeta, envolto em farrapos,
não tem onde cair morto.

Definitivamente, o princípio assumido por Leminski de priorizar em sua tradução uma linguagem simples, ágil e bem temperada, tal como ele enxerga a linguagem de Petrônio, combina perfeitamente com o *sermo* romano. A linguagem fácil de Leminski e a preservação da estrutura do discurso do poema latino contribuem em muito para a correspondência desse aspecto. A oposição lucro, prazer, riqueza etc. versus miséria, existente entre as profissões (ou ocupações) descritas e a poesia, permanece na tradução de Leminski, que apenas toma a liberdade de trocar o pecador que alicia a mulher alheia, mas sai no lucro, pelo “gigolô das altas damas”, que se veste de roupa fina. Dessa forma, cabe constatar que Leminski, até aqui, mantém dois

aspectos fundamentais desse poema: a locução do *sermo*, e a lista de profissões contrapostas à poesia, a qual remete à tradição literária (especialmente a Horácio e Tíbulo) ao mesmo tempo em que condiz com a encenação histriônica de Eumolpus, que sem se dar o respeito, protesta por sua dignidade de poeta.

	Nº. de sílabas
/ - / - /	5
Quem se faz ao mar,	
- - / - / - / -	7
acumula mil tesouros.	
/ - / - / - / -	7
Quem escolhe a via das armas,	
/ - - / - - / -	7
anda coroado de ouro.	
- - - / - - - / -	8
O parasita dos magnatas	
- / - / - - / -	7
recebe grandes heranças.	
- - - / - - - / -	8
E o gigolô das altas damas	
/ - - - / / - / -	8
veste-se da mais fina seda.	
/ - / - / - - / -	9
Só o poeta, envolto em farrapos,	
/ / / - - / / -	7
não tem onde cair morto.	

Perante este poema e perante o que já observamos até aqui, podemos dizer que Leminski não busca uma correspondência matemática, exata, em suas traduções; ele parece buscar uma correspondência mais geral, se assim podemos chamar. Seus versos, na maioria das vezes, poderiam ser considerados livres, o que não significa que não tenham ritmo ou mesmo relação com seus correspondentes no *Satyricon*. Assim como faz em outros casos, nessa tradução Leminski também aumenta o número de versos, aparentemente com um propósito bem direcionado: garantir que todos os versos sejam curtos,¹⁰⁷ em suposta alusão ao sintético verso latino. Além disso, como enfatizamos na escansão, assim como os versos de Eumolpus, os de Leminski têm um ritmo trocaico. Versos como “Quem se faz ao mar”, “Quem escolhe a via das armas” e “Só o poeta envolto em farrapos”, por exemplo, são inteira ou predominantemente compostos por troqueus. Assim, à sua maneira, Leminski obtém correspondências formais na tradução, contemplando parcialmente as três sutilezas do poema.

Tradução de Alex Marins

¹⁰⁷ Versos de até 9 sílabas poéticas são considerados versos curtos na tradição de poesia portuguesa.

Quem confia no acaso do mar, amontoa lucro imenso;
 Quem segue as armas e a guerra, pode cingir-se de ouro;
 O adulator barato deita-se ébrio em leito púrpura;
 O devasso ganha dinheiro com o adultério.
 Só a eloquência treme esfarrapada no inverno,
 E, desvalida, invoca as artes desprezadas.

Marins mantém a relação de profissões vantajosas contrapostas à miséria do poeta, ainda que à custa de acréscimos e alterações: a idéia de acaso que aparece em “acaso do mar” não tem nenhum correspondente no poema latino, e além disso defendemos que o prêmio em “*ad praemia peccat*” não é um prêmio em dinheiro, mas a própria mulher alheia aliciada pelo pecador. O acréscimo de “acaso” é sem razão, mas relevável. Já a interpretação do quarto verso é um pouco comprometedora, e tem algum paralelo com a interpretação de Leminski: um devasso que ganha dinheiro com o adultério só pode ser entendido como um prostituto. Trate-se de um prostituto ou de um aliciador de mulheres casadas, em ambos os casos há lucro e imoralidade, como reza o *sermo* de Eumolpus, mas independente disso, tanto Leminski como Marins racionalizaram o verso e clarificaram a interpretação que tiveram dele. Tivessem mantido os elementos do poema latino, dariam ao leitor a chance de interpretar o significado de “prêmio”. Este é o ponto.

De alguma forma, Marins usa uma elocução adequada para o *sermo*, não comprometendo o estilo discursivo, exceto em relação a um detalhe. No poema latino, o uso de “*qui*” no começo do primeiro, segundo e quarto verso, dá constância ao discurso, sugere a idéia de uma listagem pela repetição do termo, e com isso ainda gera a expectativa de uma quebra dessa constância. Essa quebra acontece nos dois últimos versos, cuja conotação inversa conclui o modelo dialético do *sermo*.¹⁰⁸ Tanto Leminski como Marins traduzem o “*qui*” (quem) somente nos dois primeiros versos, e o ignoram no quarto verso, o que compromete os efeitos da expectativa e da quebra, que fecha o poema. De qualquer maneira, esse detalhe perdido – que pode ser visto como um detalhe formal – é bastante sutil e não apaga a polaridade do poema, que nas duas traduções é mantida pelo conteúdo dos versos, razoavelmente traduzido.

/ - / - - / - - / || - - / - / - / -
 Quem confia no acaso do mar, amontoa lucro imenso;
 / / - / - - / - || / - - / - - / -
 Quem segue as armas e a guerra, pode cingir-se de ouro;

¹⁰⁸ De fato, essa oposição antítese-tese é fundamental na caracterização do *sermo*, um estilo discursivo absolutamente dialógico.

- - - / - / - / - - / - / - / - -
 O adulador barato deita-se ébrio em leito púrpura;
 - - / - / - - / - \ - / -
 O devasso ganha dinheiro com o adultério.
 / - - / - / - - - / - - / -
 Só a eloqüência treme esfarrapada no inverno,
 - - - / - / - / - - - / -
 E, desvalida, invoca as artes desprezadas.

Indo contra as convenções da poesia portuguesa, e analisando o poema de Marins como fizemos com o de Ruas, segundo os padrões latinos, poderíamos enxergar a estrutura métrica do poema traduzido da seguinte maneira:

	Nº. de pés	
/ - / - - / - - /	7	troqueu dátilo troqueu jambo péon
- - / - / - / -	6	(3ª) troqueu troqueu
/ / - / - - / -	6	antibáquio dátilo troqueu dátilo
/ - - / - - / -	5	dátilo troqueu
- - - / - / - / - -	5	péon (4ª) anfíbraco dátilo troqueu
/ - / - / - -	4	troqueu dátilo
- - / - / - - / -		péon (3ª) dátilo troqueu troqueu
\ - / -		troqueu
/ - - / - / - - -		dátilo troqueu troqueu péon (3ª)
/ - - / -		anfíbraco
- - - / - / - / -		péon (4ª) jambo anfíbraco péon (3ª)
- - / -		

Nessa leitura do poema já predominam troqueus, e o número de pés varia entorno de 6, aproximando-se dos hexâmetros do poema latino. No entanto, nos três últimos versos, se dividirmos os péons de acento na 3ª sílaba em um pirríquio e um troqueu, e o péon de acento na 4ª sílaba em um pirríquio e um jambo – o que é possível –, a escansão ficaria assim:

	Nº. de pés	
/ - / - - / - - /	7	troqueu dátilo troqueu jambo péon
- - / - / - / -	6	(3ª) troqueu troqueu
/ / - / - - / -	6	antibáquio dátilo troqueu dátilo
/ - - / - - / -	6	dátilo troqueu
- - - / - / - / - -	6	péon (4ª) anfíbraco dátilo troqueu
/ - / - / - -	6	troqueu dátilo
- - / - / - - / -		pirríquio troqueu dátilo troqueu
\ - / -		troqueu troqueu
/ - - / - / - - -		dátilo troqueu troqueu pirríquio
/ - - / -		troqueu anfíbraco
- - - / - / - / -		pirríquio jambo jambo anfíbraco
- - / -		pirríquio troqueu

Neste caso, ainda que o ritmo dos versos de Marins continue irregular, pode-se dizer que há uma predominância de troqueus, como no poema latino, e além disso, o poema termina todo com 6 pés em cada verso, à exceção do primeiro, que tem 7. Essa leitura, assim como a que fizemos do poema de Marins, não é válida enquanto análise de poesia em língua portuguesa, pois nossas convenções não admitem pés de verso, mas somente sílabas poéticas. No entanto, julgamo-la válida para verificar a suposta tentativa do tradutor de reproduzir as qualidades formais do poema latino. E nesse sentido, pelo que recém observamos, parece evidente que Marins teve em conta o ritmo trocaico bem como os 6 pés dos versos de Eumolpus. Logo, a despeito do acréscimo, da clarificação e da perda que examinamos antes, podemos dizer que Marins contemplou razoavelmente as sutilezas desse poema: a imitação dos poemas de Horácio e Tíbulo, a elocução e o modelo dialógico do *sermo*, e os hexâmetros trocaicos, que dão um efeito artificial à fala e à encenação de Eumolpus.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Quem se confia ao mar se enriquece com o grande lucro;
quem busca as batalhas e o serviço militar é cingido de ouro,
o desprezível bajulador se deita bêbado em púrpura bordada,
e quem seduz as mulheres casadas tropeça em prêmios.
Somente a eloquência treme em farrapos gelados,
e, com a língua indigente, invoca as artes abandonadas.

Apesar da leve redundância presente em “enriquece com o grande lucro”, inexistente no poema latino, a tradução de Bianchet não compromete a lista de ocupações vantajosas, a não ser em um ponto: a tradução de “*ad ... peccat*” (peca por) por “tropeça em”. Isso, sem dúvida, confunde o sentido do verso, que é mostrar que mesmo um imoral pode ter vantagem, apesar do pecado.

A eloquência fácil, didática, do *sermo*, não encontra plena correspondência na tradução, que por vezes parece ir na direção contrária, buscando alguma construção inusitada, como “Quem se confia ao mar”, ou vocábulos desusados, estritamente literários, como “cingido”. Todavia, o modelo dialógico do *sermo* não é em nada comprometido.

- / - - / - / || -
 - / - - / - / -
 Quem se confia ao mar se enriquece com o
 grande lucro;
 / - - - / || / - - / -
 quem busca as batalhas e o serviço militar é
 cingido de ouro,
 - - - / - - - - / - / -
 / - - / - - - / -
 o desprezível bajulador se deita bêbado em
 púrpura bordada,
 - / - - / - - / - -
 / - || - / - - / - -
 e quem seduz as mulheres casadas tropeça em
 prêmios.
 - / - - - / - / -
 - / - - / -
 Somente a eloquência treme em farrapos
 gelados,
 - - / - - - / -
 / - / - - - / -
 e, com a língua indigente, invoca as artes
 abandonadas.

/ - =
 troqueu

Bianchet, outra vez, compõe apenas versos longos e, como enfatizamos na escansão, não existe nenhuma busca intencional de correspondência em relação ao ritmo troicaco. Poderíamos supor cesuras (|) e verificar a quantidade de hipotéticos pés de verso no poema de Bianchet, mas seria duplamente forçado levar em conta esse dado, primeiro porque a tradutora não demonstra ter se preocupado com o ritmo e com a medida dos versos, e segundo porque a divisão em pés é inconveniente em se tratando de poesia em língua portuguesa, tendo sido adota há pouco somente de modo experimental e porque a possibilidade de considerar a quantidade de pés era explícita. Assim, a terceira sutileza do poema, que diz respeito ao contraste coloquial-formal, existente pela justaposição do *sermo* aos hexâmetros trocaicos é apagada na tradução.

Tradução de Cláudio Aquati

Quem confia no oceano colhe grandes proveitos.
 Quem busca as batalhas e os acampamentos militares
 cobre-se de ouro.
 O vil adulator dorme bêbado em púrpura bordada,
 e quem procura mulheres casadas
 tem seu erro transformado em recompensa.
 Somente a eloquência passa frio sob panos rotos
 e, com seu pobre discurso, invoca as artes abandonadas.

Aquati fica bem próximo do vocabulário do poema latino, sem fazer recurso a grandes alterações ou clarificações, e mantém uma linguagem simples, conservando

tanto a eloquência e o modelo dialógico do *sermo*, quanto a lista de ocupações vantajosas contrapostas à miséria da poesia, que imita os poemas de Horácio e Tíbulo. Com isso, é possível dizer que o tradutor manteve duas das sutilezas satisfatoriamente.

/ - - - / - - - / - - || / - -
 / - - - / - -
 Quem confia no oceano colhe grandes
 proveitos.
 / - - - / - - - - / - - -
 - - - / - - - - / - -
 Quem busca as batalhas e os acampamentos
 militares
 / - - - / - -
 cobre-se de ouro.
 - / - - - / || / - - / - -
 - / - - - / - -
 O vil adulator dorme bêbado em púrpura
 bordada,
 - / - - / - - / - - -
 / - -
 e quem procura mulheres casadas
 / - - - / - - - - / - - -
 - - / - - -
 tem seu erro transformado em recompensa.
 - / - - - / - - / - -
 / - - - / - - / - -
 Somente a eloquência passa frio sob panos
 rotos
 - - - / - - - / - - || -
 / - - / - - - - / - -
 e, com seu pobre discurso, invoca as artes
 abandonadas.

/ - - =
troqueu

Aquati, como vimos observando, prefere quebrar alguns versos em dois a compor uma linha prosaica demais para ser considerada um verso. Isso acontece aqui, e aparentemente tem um bom efeito, pois de fato, embora não tenham medida regular, as linhas de Aquati são versos, e isso corrobora a terceira sutileza do poema: o contraste coloquial-formal causado pela justaposição do *sermo* ao hexâmetro, ou simplesmente do *sermo* ao verso, como reconhecemos na tradução. Além disso, com mais ou menos sucesso, o tradutor parece ter tentado imprimir um ritmo ligeiramente trocaico em seus versos, o que corresponde ao poema latino.

1.5. Geografia da luxúria

No segundo poema curto declamado por Eumolpus, vimos que, mais uma vez, a seleção minuciosa e cuidadosamente programada dos elementos constitui, em detalhe e em conjunto, a sutileza do poema:

ales Phasiacis petita Colchis
atque Aerae volucres placent palato,
quod non sunt faciles: at albus anser
et pictis anas involuta pennis
plebeium sapit. ultimis ab oris
attractus scarus atque arata Syrtis
si quid naufragio dedit, probatur:
mullus iam gravis est. amica vincit
uxorem. rosa cinnamum veretur
quicquid quaeritur, optimum videtur.

Notamos que, assim como o poema que Trimalchio atribui a Syrus, esse poema de Eumolpus tem uma intenção bem clara; ambos mapeiam uma geografia moral cujo significado reflete um pensamento tão comum quanto moralizante na antiguidade: a vida na terra natal é simples e segura; o mar é perigoso e decadente. A idéia de geografia diz respeito à menção a luxúrias de regiões longínquas, cobiçadas apenas pela raridade, e preferidas aos modestos frutos locais. No episódio em que Eumolpus recita o poema, Encolpius e Giton estão fazendo uma refeição bastante simples, pois que o poeta os elogia com o poema, aproveitando para vestir-se de moralismo e criticar os vícios romanos, assim como fez Trimalchio em sua *cena*: Eumolpus lamenta que flores, aves e outras iguarias exóticas sejam mais queridas que os proventos locais. Além disso, amantes são comparadas às luxúrias exóticas, enquanto que esposas são comparadas aos bens da terra natal, digna e segura. Ou seja, outra vez está presente a analogia entre aves e mulheres.

O que há de mais interessante na análise que fizemos é que todo esse discurso moralista e advertente antecipa um episódio trágico do *Satyricon*: o naufrágio do navio de Lichas. Nesse episódio está presente a prostituta Tryphaena, pretensa amante de Giton (uma ameaça a Encolpius), que está em viagem à luxuriosa cidade de Tarento (mais uma referência geográfica associada à luxúria), quando o mar traga o navio (referência ao comércio marítimo, causa e veículo da luxúria degradante). Ou seja, todas as analogias do poema de Eumolpus e a crítica existente nele se refletem e se confirmam no episódio trágico do naufrágio. Essa rede subjacente de significados, que atravessa verso e prosa, está entre as mais sofisticadas sutilezas de Petronio. Portanto, sem preciosismo, mas buscando coerência não só na idéia geral do discurso, mas no conjunto dos elementos, vamos às traduções.

Tradução de Miguel Ruas

O faisão da Cólquida e as galinhas da África
Ao nosso paladar agradam: são aves raras.
Mas o pato e o ganso de penas coloridas
Um sabor bem plebeu nos oferecem.
O sargo vindo de praias longínquas e os peixes
Sobre as costas do Sirtes rejeitados,
Eis o que recebe todas as honras. O mugem
Parece agora grosseiro. O amante destronou a esposa.
A rosa teme o cinamomo. A raridade regula o preço das coisas.

Nem todas as referências originais estão intactas na tradução de Ruas, mas há coerência em todos os casos. “*ales Phasiacis petita Colchis*” (a ave caçada na Cólquida Fásica), uma referência à antiga cidade de Fásis (Phasis) na Cólquida, de fato, é o faisão. Embora não seja de conhecimento de todos, mas a referência a Fásis está implícita em Faisão, e a menção à Cólquida já supre a função dar uma referência geográfica. Pode-se reconhecer uma clarificação na tradução de “ave caçada na Cólquida Fásica” por “Faisão”, mas isso não compromete em nada o poema de Ruas. Sargos são peixes bem diferentes de escaros (*scarus*), e o ruivo (*mullus*) não tem nada a ver com o mugem, também conhecido no Brasil como tainha. Entretanto, se a idéia é citar um peixe exótico, um sargo cumpre a função, e se para um romano um ruivo era um prato comum, para um brasileiro uma tainha também é, de onde se depreende que Ruas optou por uma tradução funcional nos dois casos.

“*arata Syrtis*” (lavrado de Sirte), que pode se referir a qualquer fruto, qualquer provento do golfo de Sirte, é interpretado como peixes por Ruas, que clarifica sua interpretação na tradução. A noção de “rejeitados” inexistente literalmente no poema latino, embora faça sentido: Eumolpus não diz propriamente que as iguarias exóticas são rejeitas ou desvalorizadas no lugar de onde vêm, mas ao dizer isso, Ruas reforça a suposta estupidez dos romanos, que valorizam o que é raro simplesmente por ser raro. Porém é curioso observar que o tradutor não faz isso em vão: “*si quid naufragio dedit, probatur*” (qualquer que seja, se deu para um naufrágio, é provado) dá a entender que qualquer que seja a iguaria exótica, por pior que seja, se foi trazida à custa de um naufrágio, é provada. “*probatur*” é traduzido com alguma liberdade em “Eis o que recebe todas as honras”, e a conotação de “*quid*” ressoa em “rejeitados”.

Por último, há mais um ponto a ser notado na tradução de Ruas: o poema diz “*amica vincit uxorem*” (a amante vence a esposa), mas Ruas traduz “O amante destronou a esposa.” Com isso, por conta própria, Ruas toma a liberdade de sugerir uma

crítica moralista à homossexualidade, o que condiz perfeitamente com o tom do poema e com o moralismo contraditório de Eumolpus: Giton é o amante de Encolpius; ambos eram a audiência do poeta naquele momento. Apesar de distorcer a analogia luxúria/amante que se contrapõe a frutos-da-terra/esposa, Ruas abre uma nova possibilidade interpretativa através de sua recriação.

Tradução de Paulo Leminski

Não quero o que posso ter,
nem me interessa a vitória fácil.
As aves da África e da Ásia,
porque são raras,
agradam mais ao paladar
que a galinha do nosso quintal.
O difícil faz o preço das coisas.
A amante vale mais que a esposa.
O inalcançável é o máximo.

Se Ruas já havia tomado alguma liberdade, era possível imaginar que Leminski tomaria toda liberdade. Os dois primeiros versos vieram da pena de Leminski, que sintetizou seu entendimento do poema ali, e apresentou-os como uma tese central. Leminski resume as referências a regiões longínquas do império e a contraposição de luxúrias exóticas a proventos da terra natal nos quatro versos seguintes. As espécies de peixes, os lavrados e as plantas mencionadas desaparecem. Em relação a isso, restam apenas os quatro primeiros e metade do quinto verso do poema latino. Estes, porém, ainda passam pelo filtro de Leminski, que simplifica e adapta qualquer referência antiga supostamente difícil para seu leitor imaginado: “As aves da África e da Ásia, / porque são raras, / agradam mais ao paladar / que a galinha do nosso quintal.” A referência à Cólquida Fásica (a cidade de Fásis) ressoa em “Ásia”, ou “aves ... da Ásia”. Fásis, que atualmente se chama Poti (República da Geórgia), embora pertença à Europa, está próxima à fronteira com a Ásia, e assim parece razoável a correspondência simplificadora de Leminski: se Roma fica na Europa, melhor enfatizar que as luxúrias vêm de longe.

Respeitando o projeto do tradutor, mais interessante é a sua tradução do versos que mencionam o pato e o ganso colorido. Eumolpus exalta essas aves, comuns na mesa dos romanos, pelo sabor simples, plebeu, que elas têm. Evidentemente optando por uma tradução funcional, Leminski troca o pato e ganso pela ave doméstica rasteira mais comum na dieta brasileira: a galinha. Vale enfatizar, portanto, que a galinha do poema de Leminski não é correspondente à galinha do poema latino. Parece claro também que

“*si quid naufragio dedit, probatur*” ressoa em “O difícil faz o preço das coisas”. Como já comentamos, a idéia do verso é dizer que se os peixes foram trazidos à custa de um naufrágio, se chegaram a Roma passando por tal dificuldade, são provados, não importa o quão ruim pareçam.

O final do poema latino talvez seja a única parte que tem sua integridade relativamente preservada por Leminski. “*amica vincit uxorem. [...] quicquid quaeritur, optimum videtur.*” se transforma em “A amante vale mais que a esposa. / O inalcançável é o máximo.” No poema latino, não só o fato de que as luxúrias são trazidas pelo comércio marítimo, mas principalmente a menção aos peixes reforçam a acusação do mar como fonte da corrupção e da ameaça, acusação que fará sentido adiante, no Episódio do naufrágio. Não se pode negar que o poema de Leminski tenha harmonia e coerência no arranjo de seus elementos, mas embora isso baste para conservar uma das teses do poema (o que é fácil e simples não tem graça; o difícil, o cobiçado, é mais interessante), não atende à segunda tese do poema, programaticamente essencial: a vida na terra natal é simples e segura; o mar é perigoso e decadente. Portanto, se por um lado a tradução de Leminski dá continuidade ao discurso de indignação à Luxúria, cumprindo a função imediata do poema na narrativa, por outro ela corta os fios da rede que o liga ao episódio do naufrágio.

Tradução de Alex Marins

O faisão trazido de Colquida
E as guinés da África
Têm bom gosto porque são aves raras,
Enquanto o branco ganso comum e o pato
De vívidas penas mosqueadas
Proporcionam um sabor simplesmente ordinário.
O bodião apanhado em praias distantes,
E cuja pesca, em Sirtes, vale um naufrágio,
Faz furor, pois já estamos fartos de tainhas.
A amante supera a esposa.
O cravo faz a rosa enrubescer.
O que é apenas raro passa pelo melhor.

A maior parte das referências originais e o teor das críticas e comparações são conservados na tradução de Marins. A clarificação nada danosa existente em “faisão” existe aqui também. Pássaros da África (“*Afrae volucres*”) restringem-se a “guinés da África”, funcionalmente válido. O ganso branco (*albus anser*) e o pato pintado (“*pictus anas involuta pennis*”) são mantidos, e a tradução de “*scarus*” (escaros) por “bodião”, o nome popular desse peixe, é especialmente conveniente.

Assim como Ruas, Marins, que deve ter lido a tradução de seu colega, opta por uma tradução funcional, trocando o ruivo (“*mullus*”), popular na Roma de Petrônio, pela tainha, popular no nosso Brasil. A referência aos genéricos lavrados (“*arata*”) desaparece, embora permaneça a menção a Sirte. Além disso, Marins troca o cinamomo pelo cravo, valendo-se das tradicionais e simbólicas figuras do cravo e da rosa. A despeito dessas alterações ou exclusões, Marins consegue manter uma razoável coerência na escolha dos correspondentes às luxúrias do poema latino. Ademais, como já afirmamos, o teor moralista continua presente, dando base às duas teses do poema, antes já explicitadas. Dessa forma, pode-se dizer que Marins com sua tradução dá condições para que o leitor faça as ligações e perceba as sutilezas de Petrônio nesse poema.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Aves caçadas na Cólquida de Medéia
e pássaros africanos agradam ao paladar,
porque não são fáceis de se encontrar: mas um ganso branco
e uma pata de penas coloridas
têm sabor trivial. Aprecia-se um sargo,
arrastado dos mares distantes litorais e os sulcos de Sirtes,
se presenteados pela tempestade:
a mula já está carregada. A amante vence
a esposa. A rosa teme o cravo.
Qualquer coisa que é almejada parece ser a melhor.

Igualmente aos outros tradutores, Bianchet também recorre a alterações, exclusões e acréscimos idiossincráticos. “*ales*” (um nominativo singular, cujo plural seria *alitia*) é traduzido por “Aves”, e substituição da referência a Fásis pela referência à personagem mitológica, que teria sido princesa da Cólquida, ofusca a referência ao faisão. Isso, no entanto, não acarreta uma perda significativa, pois a referência à Cólquida, uma região longínqua que fornece a iguaria exótica, permanece. E além disso, pode-se interpretar tal substituição como uma tentativa de correspondência: a ave exótica é vinculada a uma personagem mitológica feminina bastante ameaçadora, o que combina perfeitamente com o padrão de analogias do poema.

O poema, sucinto, diz apenas que os pássaros exóticos não são fáceis (“*quod non sunt faciles*”), mas Bianchet clarifica o que estava subentendido: “porque não são fáceis de se encontrar”. Por outro lado, o poema fala em um pato branco e uma gansa pintada. Pato e ganso são palavras usadas em muitos casos e línguas para se referir ao mesmo animal. Provavelmente considerando isso, e considerando também que gansa não soa

muito bem, Bianchet, de modo conveniente, inverte os gêneros ao falar em “pata” e “ganso”, o que pode ser entendido como uma correspondência cabível a essa oposição de gêneros – algo que existe também entre a rosa e o cinamomo.

Bianchet, assim como Ruas, fala em sargo ao invés de escaro ou bodião. Já comentamos que, embora ambos sejam peixes, não se trata da mesma espécie, porém isso não afeta a função da menção ao escaro, já que um sargo é tão exótico quanto. Bianchet é a primeira a respeitar a menção a “*arata Syrtis*”, que traduz os termos por “os sulcos de Syrtes”. Entretanto, Bianchet exclui a referência ao ruivo (“*mullus*”) e confunde consideravelmente as sentenças “*probatur: mullus iam gravis est*”, que traduz por “a mula já está carregada”. A tradutora parece sugerir a idéia, nada incabível, de que se a iguaria exótica valer o preço de um naufrágio, “mande trazê-la!”, ou seja, pode carregar a mula, o animal de carga. Isso, porém, parece muito artificial, pois não há qualquer correspondente no poema latino, seja explícito ou implícito numa idéia. As liberdades tomadas pelos tradutores antes comentadas todas têm correspondência a algum elemento que compõe o poema. De qualquer forma, fazendo um balanço da tradução, é possível afirmar que apesar dessa mudança, Bianchet logrou preservar as duas teses do poema, que o conectam duplamente à narrativa.

Tradução de Cláudio Aquati

O faisão caçado na Cólquida e as aves da África
agradam ao paladar porque não são comuns.
Mas o ganso branco e o pato de penas coloridas
sabem a plebe.
O escaro trazido das praias mais distantes
e os produtos colhidos pelos Sirtes,
se algum naufrágio os forneceu, aprovam-se.
O ruivo agora é indigesto. A amante vence a esposa.
A rosa teme o cinamomo. Se há procura, ótimo parece.

“*Syrtis*”, já comentamos, é uma referência à região do golfo de Sirte, uma cidade localizada ao norte do Mediterrâneo, hoje conhecido como golfo de Sidra. Na tradução de “*arata Syrtis*” por “produtos colhidos pelos Sirtes”, Marins parece, pois, ter cometido uma mudança de classe indevida, já que o termo é um genitivo singular, e caso tivesse a conotação de “pelos Sirtes” deveria ser um ablativo plural (*syrtibus*). Além disso, pode-se reconhecer certo enobrecimento na tradução de “*sapit*” por “sabem”, com a conotação hoje erudita de “ter sabor”. A despeito disto, que é absolutamente legítimo, Aquati, outra vez, fica convenientemente próximo ao texto latino, e mantém todos os elementos cruciais às sutilezas do poema, sem com isso minar a sua letra, sua

literariedade, pois que oferece bons versos livres em português. Nenhuma das luxúrias – ligadas à rede de analogias que atravessa verso e prosa – teve sua descrição distorcida ou contrafeita aqui, e o tradutor sequer distanciou-se da sintaxe latina. Uma vez que desconsideramos o metro do poema nesse caso, eis uma tentativa razoavelmente bem sucedida daquilo que Berman chamaria de tradução da letra.

1.6. Elegia sobre a calvície repentina

No terceiro poema curto de Eumolpus, assim como nos demais, o real e o metafórico estão plenamente confundidos:

Quod solum formae decus est, cecidere capilli,
vernantesque comas tristis abegit hiemps.
Nunc umbra nudata sua iam tempora maerent,
areaque attritis ridet adusta pilis.
O fallax natura deum: quae prima dedisti
aetati nostrae gaudia, prima rapis.

Infelix, modo crinibus nitebas
Phoebo pulchrior et sorore Phoebi.
At nunc levior aere vel rotundo
horti tubere, quod creavit unda,
ridentes fugis et times puellas.
Vt mortem citius venire credas,
scito iam capitis perisse partem.

Eumolpus declama sua elegia sobre a calvície no capítulo 109, em meio ao episódio em que, a seu mando, Giton e Encolpius raspam a cabeça, tentando se disfarçar para fugir da ira dos tripulantes e passageiros do navio de Lichas. Pelo exame que fizemos antes, observamos que analogias no poema vinculam a natureza e suas estações às fases da vida, enfatizando a calvície enquanto sinal de mortalidade. A esses temas mais sóbrios e gerais – a natureza, a vida, a morte – alude o poema em sua primeira metade, escrita em dísticos elegíacos. A segunda metade do poema, mais informal, porque dirige-se a Encolpius e Giton, lamentando o estado deles, é escrita em hendecassílabos. Vimos que a quebra do padrão métrico representa uma quebra no tom do discurso, ao mesmo tempo em que denuncia a dissimilação de Eumolpus, que com a recitação tentava safar a vida de seus companheiros. Elementos do poema e da prosa estão ligados a superstições populares sobre a queda ou o corte de cabelo em relação à morte, e sob um ponto de vista, esses versos de Eumolpus pressagiam a morte de Lichas

durante o naufrágio. Como vimos fazendo, a cada análise traremos à tona as sutilezas examinadas conforme a conveniência.

Tradução de Miguel Ruas

Das nossas cabeças caiu seu mais belo ornamento:
Os cabelos, que o triste vento do inverno levou.
Privadas de sua sombra, nossas fronteiras estão de luto;
E os nossos crânios, brilhando sob o sol,
Parecem satisfeitos com sua calvície.
Oh! deuses, oh! deuses pérfidos! Vós nos arrebatais primeiro
As primeiras alegrias que nos destes!

Oh! tu, infelizmente, quão belo eras antes com teus cabelos!
Não eras mesmo mais belo do que o Febo e que Diana?
Agora, mais polido que um bronze, como um cogumelo
Luzindo sob a chuva, foges e temes as zombarias
Das mulheres belas. Acredita-me: a morte avança
E a largos passos aproxima-se de ti,
Pois uma parte de tua cabeça já deixou de viver.

Notamos que a calvície está ligada às “estações” da vida: “*vernantesque comas tristis abegit hiemps*” (e o inverno severo faz desaparecer as cabeleiras resplandecentes). A palavra para a mancha da calvície (*area*) também evoca a eira (*area*); ambas são chamuscadas (*adusta*) pelo sol. Esses pontos sugerem uma analogia da vida do homem com o ciclo da natureza, e comparam nossas cabeças a uma pastagem talvez, ao dizer que mancha da calvície é uma eira.¹⁰⁹ Ruas preserva a comparação da velhice ao inverno, mas apaga a ambigüidade sugestiva de “*area*”, traduzindo o termo por “crânios”. Ademais, fora o alongamento, há uma nítida clarificação na tradução de “*areaque attritis ridet adusta pilis*” (e a eira chamuscada ri dos pêlos sovados) por “E os nossos crânios, brilhando sob o sol, / Parecem satisfeitos com sua calvície.”

Os versos “*o fallax natura deum: quae prima dedisti / aetati nostrae gaudia, prima rapis*” (oh falaz natureza dos deuses: as alegrias que à nossa juventude primeiro deste, primeiro tiras) são traduzidos por “Oh! deuses, oh! deuses pérfidos! Vós nos arrebatais primeiro / As primeiras alegrias que nos destes!” A vinculação da calvície à mortalidade do corpo – que está ligada à superstição sobre a queda dos cabelos, presságio da morte de Lichas – e tom de lamento, próprio da poesia elegíaca, continuam na tradução. No entanto, a menção explícita à natureza, acusada de dar e tirar as belezas (alegrias) de nosso corpo, menção importante para firmar as analogias feitas nessa primeira parte, é dispensada por Ruas. Parece evidente, mas vale reiterar que, no clima

¹⁰⁹ Área de terra batida onde se malham, trilhavam, secam e limpavam cereais e legumes.

de presságio do poema, a natureza que nos tira a vitalidade, começando pelo cabelo, é a mesma que causa a tempestade, a qual tira a vida de Lichas.

Os versos finais da segunda parte, assim como os da primeira, têm um tom sombrio, por advertir a iminência da morte: “*ut mortem citius venire credas, scito iam capitis perisse partem*” (e para que creias que a morte vem mais rápido, fica sabendo que parte de tua cabeça já perecera). Nos dois finais há interlocução (um dirige-se à natureza, e o outro a Encolpius ou Giton), e ambos se referem à morte, porém um é mais sóbrio e outro mais informal – o que tem paralelo com o metro usado em cada caso. Na tradução dos versos finais, Ruas mantém o tom de advertência e respeita o que há de comum entre os dois finais: “Acredita-me: a morte avança / E a largos passos aproxima-se de ti, / Pois uma parte de tua cabeça já deixou de viver.” Sobre o metro falaremos um pouco mais adiante.

Tradução de Paulo Leminski

Onde foram parar as belas folhas
que cobriam as árvores na primavera?
Um verão, um outono, e eis que
leva-as embora o vento.
Onde as belas cores da infância,
a luz, a força e as formas da adolescência?
Quão longe vão, efêmeras alegrias!
Leva-as o vento, como leva as cabeleiras.
Rosa, onde as pétalas? Árvore, onde o verde?
Pela cabeça, começamos a morrer?

Leminski, nessa tradução, parece ter pretendido transcriar apenas a primeira parte da elegia de Eumolpus. A analogia da vida do homem com o ciclo da natureza está nos quatro primeiros versos: Leminski toma a liberdade de explicitar a implícita analogia dos cabelos com as folhas das árvores, além de tornar implícito o inverno. Os versos “*o fallax natura deum: quae prima dedisti / aetati nostrae gaudia, prima rapis*” (oh falaz natureza dos deuses: as alegrias que à nossa juventude primeiro deste, primeiro tiras) ressoa em “Onde as belas cores da infância, / a luz, a força e as formas da adolescência? / Quão longe vão, efêmeras alegrias!” E, em seguida, a idéia do inverno, cujo vento frio leva embora as folhas, parece ecoar em “Leva-as o vento, como leva as cabeleiras.”

O único elemento da segunda parte, pode-se dizer, é o verso final da tradução, “Pela cabeça, começamos a morrer?”, que lembra “*ut mortem citius venire credas, scito iam capitis perisse partem*” (e para que creias que a morte vem mais rápido, fica

sabendo que parte de tua cabeça já perecera). Enfim, Leminski recria ou transcreve apenas a primeira parte do poema, exacerbando o papel da natureza e mantendo, ainda que de forma atenuada, a associação da calvície com a mortalidade do corpo. Sutilezas como a presente na palavra “*area*” desaparece na tradução, assim como o contraste entre a primeira e a segunda parte, que denuncia a dissimulação de Eumolpus, seja através da mudança de tom ou da mudança no metro.

Tradução de Alex Marins

Nossa cabeleira, coroa única de beleza, tece de cair,
Obscuro inverno usurpou a colheita da primavera;
Lamentam nossas fronteiras sua sombra arrebatada
Peladas sobrancelhas queimadas riem das lâmpadas perdidas.
Ó perfídia! Ó deuses! Vossa primeira dádiva,
Orgulho dos dias de juventude, é a primeira que tomais.

Infortunado! Teu cabelo brilhava mais belo e mais brilhante
Do que Febo durante o dia e Febe durante a noite!
Agora, mais liso que o bronze ou um cogumelo
Que se ergue da chuva no jardim,
Foges e temas as zombarias das jovens.
A morte aproxima-se, crê-me, em seu largo passo;
Sabe pois que tua cabeça
Já está meio morta.

Outra vez, impropriedades comprometem a tradução de Marins. Por exemplo, logo no início, “*cecidere capilli*” (caem os cabelos) é traduzido por “Nossa cabeleira ... tece de cair”; uma expressão tão incompreensível quanto incabível. “*areaque attritis ridet adusta pilis*” (e a eira chamuscada ri dos pêlos sovados), verso que compara a mancha da calvície a uma eira, importante pela sutileza que contém e por reforçar a associação do homem à natureza, é traduzido por “Peladas sobrancelhas queimadas riem das lâmpadas perdidas”, o que nos leva a questionar se Marins realmente se baseou no texto latino.

De alguma maneira, compreende-se a analogia básica da elegia, e embora a tradução complique a simplicidade original, entende-se que o poema trata da calvície, e que ela é sinal da mortalidade do corpo, informações fundamentais. A tradução dos finais – da primeira e da segunda parte – conserva o tom de advertência, embora, assim como Ruas, Marins exclua a menção explícita à natureza, no quinto verso: “*o fallax natura*” (oh falaz natureza). É curioso observar também que a tradução de Marins para “*citius*” (mais rápido) em “*ut mortem citius venire credas*” (e para que creias que a morte vem mais rápido) é praticamente a mesma que a de Ruas. Ruas fala que a morte se aproxima “a largos passos”, e Marins fala no “passo largo” da morte. Além disso, ao

dispensar a menção à natureza, Ruas transfere o adjetivo antes atribuído a ela (*fallax*) aos “deuses”, chamando-os de “pérfidos”. Marins começa seu verso com “Ó perfídia! Ó deuses!” Se a tradução de Ruas não é literal, a de Marins não é nada original.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Teus cabelos, estes que são o único enfeite de tua beleza, caíram
e tuas cabeleiras reflorescentes o impiedoso inverno fez desaparecer.
E agora, tuas têmeoras já se afligem com a dissipação da própria sombra despida
e o espaço desocupado, queimado de sol, zomba dos pêlos destruídos.
Oh, insidiosa natureza dos deuses: as primeiras alegrias
que concedeste a nossa juventude são as primeiras que arrebatas.

Oh, infeliz! Ainda há pouco tu e teus cabelos brilhavam,
mais belos do que Febo e do que a irmã de Febo.
Mas, agora, mais liso do que o bronze, ou
do que um cogumelo arredondado de jardim, que uma tempestade fez brotar,
evitas e temes as garotas, que riem de ti.
Para que acredites que a morte chegará mais cedo,
sabe que parte de tua cabeça já morreu.

Em relação aos pontos importantes, que destacamos na análise do poema, pode-se dizer que Bianchet atende às principais analogias do poema e, à sua maneira, mantém seus elementos-chave. No entanto, por vezes, Bianchet perde a letra do texto latino em sua tradução, incorrendo em clarificações e alongamentos gritantes. É de se questionar, por exemplo, se a prosaica frase “E agora, tuas têmeoras já se afligem com a dissipação da própria sombra despida”, tradução de Bianchet para “*Nunc umbra nudata sua iam tempora maerent*” (agora lamentam-se as têmeoras, despidas de sua sombra), pode ser considerada um verso, a despeito de qualquer ritmo que apresente. Além disso, sua tradução para “*area*” (eira), “espaço desocupado”, é tão ingênua quanto imprópria, contribuindo para que sua tradução pareça um calco filológico. As analogias estão aí: a associação do homem e sua vida à natureza e seu ciclo, o fim da vida que leva os cabelos e o inverno que leva as folhas das árvores, que leva a beleza da primavera assim como a calvície leva os belos cabelos etc., todas elas existem na tradução de Bianchet, e corroboram a função do poema como um presságio do desastre que está por vir na prosa. Isso representa a sutileza crucial do poema, mas não é o poema. Se não houver poema, se houver apenas frases traduzidas sem levar em conta a poeticidade do texto latino, não há poema, e a sutileza perde a graça.

Tradução de Cláudio Aquati

Único ornamento de beleza, caíram os cabelos,
e as cabeleiras primaveris carregou-as o triste inverno.
Agora, despojadas de sua sombra lamentam-se as têmeoras,

e a cabeça queimada dos pêlos raspados ela se ri.
 Ó ilusória natureza dos deuses: a alegria primeira
 que tu deste à nossa juventude é a primeira que tiras.

Ó infeliz! Há pouco eram os cabelos a causa do teu brilho,
 eras mais belo que Febo e a irmã de Febo.
 Mas agora, mais polido que o bronze
 ou o redondo cogumelo do jardim, que a umidade fez brotar,
 tu evitas e temes as garotas zombeteiras.
 Da mesma forma que deves acreditar
 que a morte vem rapidamente, uma coisa deves saber:
 parte de tua cabeça já pereceu.

No plano do significado, o único aspecto não contemplado na tradução de Aquati é a ambigüidade de “*area*” (eira), traduzido por “cabeça” simplesmente. Os demais aspectos todos continuam: as analogias (vida, homem, natureza e morte), o paralelo entre os finais da primeira e da segunda parte, o contraste entre elas (sobriedade-informalidade), o tom de lamento próprio da elegia etc. Tudo isso, à custa de um aumento no número de versos, está no poema composto por Aquati, que parece aproveitar o privilégio da posição que ocupa, enquanto quinto tradutor a publicar uma tradução de *Satyricon* no Brasil.

	Nº. de sílabas
Tradução de Miguel Ruas	
- - / - - / - - / - /	14
/ - - / - /	
Das nossas cabeças caiu seu mais belo ornamento:	14
- - / - - / - - / - -	
/ - - /	15
Os cabelos, que o triste vento do inverno levou.	
- / - - - / - - - /	11
- - / - / -	
Privadas de sua sombra, nossas fronteiras estão de luto;	12
- - - / - - / - -	
- /	17
E os nossos crânios, brilhando sob o sol,	
- / - - - / - - / - - / -	11
Parecem satisfeitos com sua calvície.	
/ / - / / - / - -	
/ - - - - / - / -	18
Oh! deuses, oh! deuses pérfidos! Vós nos arrebatais primeiro	15
- - / - - - / - - - / -	
As primeiras alegrias que nos destes!	15
/ / - - - / - / / - / -	16
/ - - - - / -	
Oh! tu, infortunado, quão belo eras antes com teus cabelos!	15
- / - / - - - / - - -	12
/ - - - - / -	
Não eras mesmo mais belo do que o Febo e que Diana?	17
- / - - - - / - - - / -	

- - - / -
 Agora, mais polido que um bronze, como um cogumelo
 - / - - - / - || / - - / -
 - - - / - 10
 Luzindo sob a chuva, foges e temes as zombarias
 - - / - - / - || - - / - - || 12
 - / - - / -
 Das mulheres belas. Acredita-me: a morte avança 9
 - / - - / - - - / - - - /
 E a largos passos aproxima-se de ti, 7
 - - - / - - - / - - / - - -
 / - - / 8
 Pois uma parte de tua cabeça já deixou de viver. 12

Tradução de Paulo Leminski

/ - / - - / - / - / 11
 - 13
 Onde foram parar as belas folhas
 - - / - - / - - - - - / 13
 -
 que cobriam as árvores na primavera? 12
 - - - / - - - / - - - / -
 Um verão, um outono, e eis que
 / - - - / - / -
 leva-as embora o vento. 21
 / - - / - / - - / -
 Onde as belas cores da infância,
 - / - / - - - / - - - - - 15
 / -
 a luz, a força e as formas da adolescência? 14
 / - / - - / || - / - - - - - 18
 / -
 Quão longe vão, efêmeras alegrias! 13
 - / - - - / - || - - - / -
 - - / -
 Leva-as o vento, como leva as cabeleiras. 19
 / - || / - - / - - || / - - || /
 - / -
 Rosa, onde as pétalas? Árvore, onde o verde? 18
 - - - / - - - - / - - - - /
 Pela cabeça, começamos a morrer? 15

Tradução de Alex Marins

/ - - - / - || - / - / - - - - - / 10
 - || / - - - /
 Nossa cabeleira, coroa única de beleza, tece de cair, 12
 - / - - / - - - / - - - / -
 - - - / - 14
 Obscuro inverno usurpou a colheita da primavera;
 - / - - / - - / - - / - / 8
 - - - / -
 Lamentam nossas frentes sua sombra arrebatada 6
 - / - - - - / - - - / - /
 - - / - - - / -
 Peladas sobrancelhas queimadas riem das lâmpadas
 perdidas.
 / - - / - || / / - || / - - - / 21
 - / - -
 Ó perfídia! Ó deuses! Vossa primeira dádiva, 23

- / - - / - - - / - || / - 23
 - / - - - / 22
 Orgulho dos dias de juventude, é a primeira que
 tomais. 22
 - - - / - || - - / - - / - 19
 - / - - / - - / - - / - 19
 Infortunado! Teu cabelo brilhava mais belo e mais
 brilhante 19
 - - / - - / - / - / - 17
 - / - / - 17
 Do que Febo durante o dia e Febe durante a noite!
 - / - - / - - / - - 13
 - - / - 13
 Agora, mais liso que o bronze ou um cogumelo 12
 - - / - - / - - - / 22
 Que se ergue da chuva no jardim, 22
 / - - / - - - - / - - / 15
 - 15
 Foges e temes as zombarias das jovens. 14
 - / - - / - - || / - || - 14
 - / - / - 13
 A morte aproxima-se, crê-me, em seu largo passo; 13
 / - / - / - - / - 13
 Sabe pois que tua cabeça 16
 / - / - - / - 16
 Já está meio morta. 16

Tradução de Sandra Braga Bianchet

/ - - / - || / - - / - / - 17
 - / - - / - / - || - / - 16
 Teus cabelos, estes que são o único enfeite de tua
 beleza, caíram 17
 - - - - / - - - - / - - 18
 - / - / - - - - - / 18
 e tuas cabeleiras reflorescentes o impiedoso inverno
 fez desaparecer. 16
 - / - / / - - - - / - 18
 / - 18
 E agora, tuas têmporas já se afligem com a dissipação
 da própria sombra despida 13
 - - - / - - - / - || - / - 10
 - / || / - - - / - - - / - 10
 e o espaço desocupado, queimado de sol, zomba dos
 pêlos destruídos. 20
 / - - / - - - / - - / - || 14
 - - / - - - / - 14
 Oh, insidiosa natureza dos deuses: as primeiras
 alegrias 12
 - - - / - / - - - / - || 17
 / - - / - - - / - 17
 que concedeste a nossa juventude são as primeiras que
 arrebatas. 12

/ - - / || - / - / - / - / 19
 - / - - / - 19
 Oh, infeliz! Ainda há pouco tu e teus cabelos
 brilhavam, 19
 - / - - - / - - - - 19

- / - / -
 mais belos do que Febo e do que a irmã de Febo.
 - - / - || / / - - - /
 - /
 Mas, agora, mais liso do que o bronze, ou
 - - - / - - - / - - / -
 - - / || - - - - - / - -
 - /
 do que um cogumelo arredondado de jardim, que uma
 tempestade fez brotar,
 - / - - / - - - / - - / -
 - /
 evitas e temes as garotas, que riem de ti.
 - - - - / - - - / - -
 - / - / -
 Para que acredites que a morte chegará mais cedo,
 / - - / - - - - / - / -
 /
 sabe que parte de tua cabeça já morreu.

Tradução de Cláudio Aquati

/ - - - / - - - / - || - / -
 - - / -
 Único ornamento de beleza, caíram os cabelos,
 - - - / - - - - / - - /
 - - / - / -
 e as cabeleiras primaveris carregou-as o triste
 inverno.
 - / - || - - / - - - - / - ||
 - / - - / - - -
 Agora, despojadas de sua sombra lamentam-se as
 têmeoras,
 - - - / - - - / - - - / - -
 / - / - - /
 e a cabeça queimada dos pêlos raspados ela se ri.
 / - - / - - - / - - - / - || - -
 / - - / -
 Ó ilusória natureza dos deuses: a alegria primeira
 - - - / - - - - - - / - -
 - / - - / -
 que tu deste à nossa juventude é a primeira que tiras.
 / - - / || - - / - - - - - /
 - - / - - - / -
 Ó infeliz! Há pouco eram os cabelos a causa do teu
 brilho,
 / - - - / - - - / - - - - / -
 / -
 eras mais belo que Febo e a irmã de Febo.
 - - - / - || - - - / - - - /
 -
 Mas agora, mais polido que o bronze
 - - - / - - - - / - - - - / ||
 - - - / - - - - /
 ou o redondo cogumelo do jardim, que a umidade fez
 brotar,
 / - / - - / - - - - / - - - - /
 -
 tu evitas e temes as garotas zombeteiras.
 - / - - / - - - / - - - - -

/
 Da mesma forma que deves acreditar
 / - / - - - / - || - -
 / - / - - /
 que a morte vem rapidamente, uma coisa deves saber:
 / - - / - - / - / - - /
 parte de tua cabeça já pereceu.

Como vimos, a primeira parte do poema é escrita em dísticos elegíacos, ou seja, um hexâmetro seguido de um pentâmetro. Já a segunda parte rompe com esse padrão e passa a ser feita toda em hendecassílabos. A tradição de elegia em língua portuguesa não prescreve um metro específico para esse tipo de poema, no entanto isso não significa que correspondências não são possíveis: alternar versos maiores e menores na primeira parte do poema e usar um metro fixo na segunda parte não seria impossível a um tradutor que primasse pela forma do poema. Talvez, usar alexandrinos (12 sílabas) e decassílabos na primeira parte, e só hendecassílabos na segunda, a fim de marcar a diferença entre uma e outra, seria uma opção razoável. No entanto, nenhum tradutor parece ter buscado algum efeito métrico correspondente, seja em relação aos dísticos elegíacos da primeira parte, ou aos hendecassílabos da segunda. O uso diferenciado do metro nesse poema diz respeito à mudança no tom do discurso de Eumolpus, que denuncia sua dissimulação. Ao destruir as nuances no metro, os tradutores destroem essa importante sutileza da ação do personagem e do andamento da cena como um todo.

Todavia, cabe observar que Ruas, Leminski e Aquati compõem versos de metros variados, mas, ao menos, respeitam a convenção da poesia portuguesa que admite versos de até 20 sílabas. Em geral, versos de até 12 ou 13 sílabas têm classificação; versos que têm entre 12 e 20 sílabas são considerados amétricos ou são compostos por versos menores, como é o caso do chamado verso de arte maior, feito de dois hemistíquios. Marins e Bianchet, no entanto, sequer respeitam essa convenção, e compõem versos com mais de 20 sílabas, absolutamente prosaicos – algo digno de ser salientado. Leminski compõe versos com no máximo 12 sílabas, mas opta por uma tradução livre. Todos os demais incorrem no alongamento, porém esta tendência faz com que as traduções de Marins e Bianchet tendam mais à prosa que à poesia, o que é problemático.

1.7. Sexo como morte

No capítulo 79, antes de narrar a primeira aparição de Eumolpus e da *Cena Trimalchionis*, Encolpius relembra uma noite de amor com Giton em um de seus poemas curtos:

qualis nox fuit illa, di deaeque,
quam mollis torus. haesimus calentes
et transfudimus hinc et hinc labellis
errantes animas. valete, curae
mortales. ego sic perire coepi.

Notamos que a particular linguagem da paixão empregada no poema, cuja ênfase recai sobre a errância, a partida e a morte, parece ter sido escolhida para se obter o máximo efeito irônico. E nesse caso, diferente dos poemas de Trimalchio e Eumolpus, o personagem tem o domínio do ridículo. Vimos que Encolpius, o narrador da obra, profere esse poema imediatamente antes de declarar-se traído por seu amado Giton, que foi seduzido pelo companheiro de aventuras e rival Ascyrtos. No poema, ele exalta o amor com a ingenuidade de um apaixonado, mas por trás da ingenuidade há o sarcasmo e o realismo de quem sabe que foi traído. Após o poema, Encolpius diz que flagrou os dois dormindo à noite juntos na cama, e pensou em matá-los, mas não o fez. Ascyrtos e Giton acordam, e Encolpius trava uma luta parodicamente mortal com seu rival. A escolha de “*perire*” em “*ego sic perire coepi*” (eis que então eu comecei a morrer) tem vários sentidos ou motivos: o primário talvez, a representação do sexo como morte, condiz com a descrição do amante ingênuo, lúbrico e extasiado; um segundo condiz com o drama romântico do protagonista: depois dessa noite inesquecível, uma vez apaixonado por Giton, seus problemas teriam começado, pois Encolpius põe a vida em risco várias vezes ao longo do *Satyricon*, disputando Giton com rivais, entre eles Ascyrtos; o terceiro, ligado a este segundo, é o motivo mais imediato, o contexto narrativo do poema: Encolpius declama o poema imediatamente antes de confessar que quis matar os traidores durante o sono deles, e de dizer que travou uma luta mortal com o rival.

Outros dois termos específicos têm um sentido secundário ligado ao contexto narrativo. Ao dizer no poema “*haesimus calentes et transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas*” (nos abraçamos ardentes e pelos lábios vertemos de um lado pro outro nossas almas errantes), Encolpius está claramente celebrando o sexo na condição de amante apaixonado, mas a escolha dos termos “*transfudimus*” e “*errantes*” implica uma segunda interpretação. O verbo *transfundo* pode ser usado para falar de afeições

transferidas indiscriminadamente, e *errantes* diz respeito à vagância, mas também ao erro; no contexto da traição de Giton, que ora se afeiçoa por Encolpius, ora por Ascylltos, os dois termos levam o leitor a pensar não apenas nas almas que se revezam nos corpos, mas em Giton, cujos pretendentes se revezam em seu corpo.

Tradução de Miguel Ruas

Que noite foi aquela, oh deuses!
Quanta doçura naquele leito! Em abraços ardentes
Confundíamos os lábios e as almas delirantes.
Adeus, preocupações terrenas.
E docemente sentia-me morrer.

A tradução de “*transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas*” (pelos lábios vertemos de um lado pro outro nossas almas errantes) por “confundíamos os lábios e as almas delirantes”, atende ao motivo primário do poema, a celebração do sexo, mas destrói qualquer possibilidade de dupla interpretação antes sugerida por *transfudimus* e *errantes*. O fato de *labellis* ser um ablativo, e não um acusativo como seria pela tradução de Ruas (confundíamos os lábios), reforça a tese de que aqui *transfudimus* tem a conotação de transferência, transfusão, versão (ato de verter). Daí a nossa sugestão: verter as almas pelos lábios, ou através dos lábios. A idéia de verter a alma de um lado pro outro, assim como os personagens se dão uns para os outros, poligamicamente, parece ser mais rica nesse contexto. Além disso, a tradução de “*errantes*” por “delirantes” pode até trazer a noção de um amante desgovernado, mas perde a referência direta à vagância e ao erro.

No último verso, na tradução de “*ego sic perire coepi*” por “E docemente sentia-me morrer”, há uma evidente racionalização seguida de clarificação: Ruas, sem dúvida, reconheceu o motivo primário do uso de “*perire*” – a representação do sexo como morte, que condiz com o amante ingênuo, lúbrico e extasiado –, e clarificou-o acrescentando “docemente” e trocando “*coepi*” (comecei) por “sentia-me”. Com isso, o tradutor impediu o leitor de reconhecer os outros motivos do termo “*perire*”, e consumou a destruição da rede subjacente de significados que liga o poema a elementos de seu contexto narrativo.

Tradução de Paulo Leminski

Que noite, deuses e deuses!
Que cama macia! Pelas bocas em beijos,
mil vezes trocamos nossas almas.
Adeus, angústias da vida!

É assim que eu quero morrer.

A tradução de Leminski para “*transfundimus hinc et hinc labellis errantes animas*”, “Pelas bocas em beijos, mil vezes trocamos nossas almas”, de alguma forma, atende à ambigüidade de “*transfundimus*”, no entanto, assim como o tradutor excluiu parte da representação do sexo (“*haesimus calentes*”, nos abraçamos ardentes), ele também excluiu o adjetivo “*errantes*”, tirando assim parte da força do trocadilho.

O verso “É assim que eu quero morrer”, tradução de “*ego sic perire coepi*”, também encerra a possibilidade interpretativa na exaltação do sexo. Embora tenha sido mantido o sentido de morrer na tradução de “*perire*”, a perda da noção de começar a morrer (“*coepi*”) apaga os outros dois sentidos dessa frase: a ligação com o início da nefasta paixão de Encolpius por Giton, que poria sua vida em risco, e a ligação com o contexto narrativo do poema – logo em seguida, Encolpius pensa em matar seus traidores, e depois tem uma luta “mortal” com seu rival. A idéia de “começar a morrer” provavelmente não foi bem digerida nem por Ruas nem por Leminski, que clarificaram a única interpretação que tiveram da frase.

Tradução de Alex Marins

Ah, deuses, ah, que noite aquela,
E que cama macia. Em um ardente abraço,
Em beijos e beijos unimos como uma só
Nossas almas inquietas.
Adeus à luta mortal.
Minha destruição começara.

Ao escolher “unimos” para a tradução de “*transfundimus*”, Marins parece ter considerado o sentido de fusão, e não o de transfusão, que denota transmissão, transferência. Como já argumentamos no capítulo II, esse verbo eventualmente era usado para falar de transferência de afeições, sentido que foi claramente empregado no caso. Mais curiosa, no entanto, é a tradução de “*valete, curae mortales*” (adeus, preocupações mortais) por “Adeus à luta mortal”. Em seguida, a tradução termina com o verso “Minha destruição começara.” Marins sugere talvez que as preocupações mortais mencionadas por Encolpius são as disputas travadas com seus rivais por causa de Giton, porém é difícil encontrar uma razão que justifique essa mudança deliberada de “preocupações mortais” (“*curae mortales*”) por “luta mortal”. É muito difícil entender por que Encolpius, dentro do poema em que narra uma noite de amor, exaltando os prazeres, se despede de uma luta mortal, dizendo que sua “destruição começara”. É fácil

entender que a paixão por Giton causou, paradoxalmente, a desgraça de Encolpius, que, apaixonado, acaba se metendo em lutas mortais com outros rivais, mas ao que parece isso está apenas implícito em “*ego sic perire coepi*”; o resto é a prosa que explica.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Que noite foi esta, deuses e deusas,
que cama macia! Ardentes, permanecemos agarrados
e roçamos nossos lábios aqui e ali,
almas errantes. Adeus, preocupações
mortais. Foi assim que eu comecei a morrer.

Bianchet aparentemente assume o motivo primário do poema, a celebração do sexo, e toma certa liberdade na tradução de “*transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas*” (pelos lábios vertemos de um lado pro outro nossas almas errantes): “roçamos nossos lábios aqui e ali, almas errantes”. Não fica claro se “almas errantes” é um vocativo ou uma oração coordenada. O curioso é que Bianchet, que por vezes demonstra um respeito bastante rigoroso à sintaxe latina, neste caso parece ignorar a função de almas errantes, que originalmente é um acusativo (*animas errantes*), isto é, objeto direto de “*transfudimus*”. Seja como for, basta notar que na tradução dessa parte do poema, a tradutora considerou apenas uma interpretação possível, aquela ligada à temática mais óbvia do poema, que é o sexo.

No entanto, a outra sutileza, aquela presente em “*ego sic perire coepi*”, foi mantida pela tradução franca de Bianchet, sem nenhuma transcrição idiossincrática: “Foi assim que eu comecei a morrer”. A tripla possibilidade de interpretação da frase final do poema foi, assim, mantida.

Tradução de Cláudio Aquati

Que noite foi aquela, ó deuses e deusas!
Que leito macio!
Ardentes nós nos abraçamos e usamos nossos lábios
para trocarmos de um para o outro
as nossas almas sem destino.
Adeus, ó inquietações da vida...
Mas, no que me toca, foi esse o princípio do fim.

A frase “[...] usamos nossos lábios para trocarmos de um para o outro as nossas almas sem destino”, a despeito do alongamento notório, parece uma boa solução para manter o duplo sentido suscitado por “*transfudimus*” e “*errantes*”. A construção “trocamos de um para o outro”, inclusive, amplia a possibilidade de enxergar uma referência à poligamia ou à transferência de afeições, e “sem destino”, ainda que não

contenha em si noção de erro (relativa à traição), mantém a noção de vagância e de alguma maneira nega a monogamia, ou o amor eterno, bem ao gosto de Petrônio.

Na tradução da sentença final, “Mas, no que me toca, foi esse o princípio do fim”, Aquati evidentemente demonstra ter reconhecido e acabou por clarificar os motivos secundários de “*perire coepi*”. Tanto a condenação ao drama nefasto que Encolpius enfrenta ao longo da obra, quanto a menção à luta “mortal” com Ascylos que é narrada logo depois do poema são possíveis de se ler na tradução. Ocorre que, à custa dessa clarificação, Aquati perdeu a representação bastante propícia do sexo como morte, que no fim das contas é uma síntese abstraída de todo o poema: o amante se acaba, se consome plenamente no sexo, e o resultado desse ato condena sua vida eternamente.

1.8. Dignus amore locus

No capítulo 131, em um outro poema, após o fracasso sexual com Circe, Encolpius descreve um lugar perfeito para o amor. Esse poema traz várias referências a uma paisagem idílica, porém mais uma vez contém uma série de termos ambíguos, que ganham outros significados dentro da narrativa, e jogam com os temas do fracasso e do desapontamento, ao mesmo tempo em que brincam com referências épicas:

mobilis aestivas platanus diffunderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus et querulo vexabat rore lapillos.
dignus amore locus: testis silvestris aedon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant.

Observamos que assim como no poema anterior, sobre a noite de amor com Giton, também neste, não a forma, mas a seleção cuidadosa de vocábulos que cobrem os versos de hipertextualidade constitui-se a principal sutileza do poema. Outra vez, portanto, o peso do trabalho parodístico de Petrônio recai sobre uso de termos específicos: *mobilis*, *Daphne*, *redimita*, *pinus*, *Procne*, *querulo*, *vexabat*, entre outros. Esses termos são combinados de tal maneira que o poema passa a oferecer múltiplas leituras. Antes detalhamos com certa profundidade possíveis conexões e evocações feitas pela escolha de um ou outro termo, e o discurso que Petrônio parece querer fazer com a combinação deles; essas informações e conclusões a que chegamos serão reafirmadas ao longo das análises.

Tradução de Miguel Ruas

Sombras estivais os plátanos em torno derramavam
E com eles os ciprestes e Dafne coroada de bagas,
E os pinheiros esbeltos com as copas farfalhantes.
Entre as árvores corria um regato espumante, contra os seixos
Chocando-se as ondas caprichosas. Recanto para o amor
Propício: o testemunho invoco do rouxinol dos bosques
E da andorinha urbana que volteava sobre a relva,
E as delicadas violetas, o ar enchendo com seu canto apaixonado.

Olhando à média distância, o quadro que a tradução de Ruas nos oferece, assim como o poema latino, apresenta uma paisagem idílica propícia para o amor. No detalhe, porém, é onde moram as sutilezas do poema. Os “*mobilis ... platanus*” (plátanos balangantes), que remetem ironicamente a um falo frouxo, perdem seu adjetivo na tradução de Ruas, entretanto o correspondente grego do loureiro (Daphne) tem seu nome mantido – preservando a alusão ao desejo de Apolo contrariado por Daphne. A ironia presente em “*redimita*” também tem correspondência na tradução: o loureiro cujos ramos coroam as cabeças dos homens, é “coroad” (ou cingido) por suas bagas segundo o poema. Há certa brincadeira metalingüística aí, pois *redimire* (cingir) era o verbo apropriado para se referir ao ato de vestir alguém com uma coroa de louros; Virgílio fez esse uso, por exemplo. É como se a musa de Apolo, Daphne, tivesse sua cabeça cingida por uma coroa de louros. No caso, a planta é cingida por suas bagas; o elemento central da brincadeira é justamente o fato de que a planta se chama Daphne.

De modo semelhante, embora isso não garanta que algum leitor faça a associação, a menção ao cipreste (*cupressus*), preservada pelo tradutor, evoca o desapontamento de Apolo na morte de sua amada Cyparissus. Também dentro da temática do desapontamento está a menção ao pino. Vimos que o pino remete ao fracasso de Pã na tentativa de conquistar a ninfa Pitys, que para escapar do desejo do deus, transforma-se em um pino. Ao se ler “*trepidanti vertice pinus*” (pino de vértice trépido), é possível fazer uma associação à pobre Pitys em pânico (palavra que vem de Pã), tremendo de medo enquanto Pã está à espreita. Ruas, que fala em “pinheiros esbeltos com as copas farfalhantes”, leva a interpretação para outro lado, e dificulta a associação à ninfa, pois “farfalhantes” tem uma conotação que inspira muito mais alegria que temor.

As nuances de prazer e desagrado, presentes na descrição do riacho, quase desaparecem na tradução. Vimos que a metáfora de uma água querelante (*querelo ... rore*) pode sugerir tanto o ato de gemer quanto o ato de reclamar, e o verbo *vexo, vexare*

(usado em “*vexabat*”) tem sempre uma conotação agressiva, o que pode se referir tanto à energia sexual quanto à fúria de Circe despontada. Ruas, ao descrever o “regato espumante”, menciona suas “ondas caprichosas”, “chocando-se” contra os seixos. “ondas caprichosas” não contém a ambigüidade de “*querelo ... rore*”, e “chocando-se”, ainda que possa ter uma conotação agressiva, dificilmente fará algum leitor brasileiro lembrar-se da agressividade do sexo ou da fúria de alguém frustrado.

Notamos ainda que a menção à Procne cidadina (*urbana procne*), também conhecida como andorinha da cidade, alude à história de Procne e sua irmã Philomela, uma história nada auspiciosa, sobretudo para Encolpius, que decepiona e deixa Circe revoltada, assim como Tereus decepiona e deixa a princesa Procne revoltada. Ruas mantém a menção ao pássaro com “andorinha urbana”, embora o uso do nome Procne, um uso possível, talvez contribuísse para levar o leitor a pensar na história de Procne e Philomela mais diretamente. Portanto, fazendo um balanço das perdas e das correspondências conseguidas por Ruas, podemos afirmar que toda a rede de hipertextualidades do poema, que insinua um discurso sobre fracasso e desapontamento, é relativamente comprometida na tradução, considerando que ela contém elementos talvez incorrespondíveis hoje em dia, em nosso contexto literário-cultural.

Já registramos no capítulo II, quando analisávamos as traduções dos dois poemas curtos em que Petrônio faz uma paródia explícita de Virgílio, que Leminski, em sua tradução, sem que justificasse, salta do capítulo 129 para o 135. O poema sobre o “*dignus amore locus*” de Encolpius consta do capítulo 131, e logo, também não dispomos de uma tradução dele feita por Leminski.

Tradução de Alex Marins

O altivo plátano, o loureiro carregado de bagos,
O trêmulo cipreste espalhavam sombras de verão.
E o pinheiro esbelto farfalhava aos ventos.
Um riacho espumante de água vadia
Brincava entre eles, e cantava nas pedras,
Em sonora corredeira.
Era um lugar para o amor.
Assim provava o rouxinol nos bosques,
Assim a andorinha vinda da cidade,
Enquanto saltavam na relva as delicadas violetas,
E envolviam em canção o seu secreto amor.

Logo de início, o adjetivo atribuído ao plátano, “altivo”, inverte o sentido cômico de “*mobilis*”, que remete à frouxidão do falo de Encolpius. Ao falar em

“loureiro carregado de bagos”, Marins perde a brincadeira metalingüística antes existente em “*bacis redimita Daphne*” (Daphne cingida de bagas). Certamente inspirado em Miguel Ruas, Alex Marins usa exatamente os mesmos termos que seu colega usara para traduzir a descrição do pinho: “E o pinheiro esbelto farfalhava aos ventos.” Com isso, o tradutor incorre na mesma inversão de conotação que dificulta a associação à ninfa Pitys. Apenas “cipreste” conserva uma possível remissão a *Cyparissus*.

Na descrição do riacho, Marins enfatiza o lado prazenteiro da representação: “Um riacho espumante de água vadia / Brincava entre eles, e cantava nas pedras, / Em sonora corredeira.” Entretanto, as nuances de desagrado, existentes nos ambíguos termos “*querelo*” e “*vexabat*”, desaparecem. Marins, assim como Ruas, opta por nomes mais populares na tradução de “*urbana Procne*”: “a andorinha vinda da cidade”. A mesma crítica feita antes, vale aqui: o uso do nome Procne talvez contribuísse para levar o leitor a pensar mais diretamente na história de Procne e Philomela, o que é conveniente no caso. Enfim, são poucas as sutilezas do poema que sobrevivem na tradução de Marins, sendo assim bastante comprometida a rede de hipertextualidades do poema.

Tradução de Sandra Braga Biachet

O plátano flexível espalhava suas sombras de verão,
e também o loureiro, coroado de seus frutos, e ainda os agitados ciprestes,
além de pinheiros podados por um turbilhão de vento trepidante a sua volta.
Entre essas árvores, um rio espumante brincava com as águas
errantes e sacudia as pedrinhas com sua ruidosa água.
Lugar sob medida para o amor: testemunha disso é o rouxinol silvestre,
e também a amiga das cidades, Procne, que, soltos ao redor da grama e das
delicadas violetas, cultivavam estes campos com seu canto.

“Plátano flexível” é uma tradução bem pura para “*mobilis platanus*”; o contexto pode até ajudar, mas é difícil perceber uma conotação maliciosa e cômica em “flexível”. A tradução de “*bacis redimita*” por “coroado de seus frutos” corrobora a brincadeira metalingüística, porém a opção pelo nome latino “loureiro” ao invés do grego “*Daphne*” prejudica as analogias. Petrônio tinha à sua disposição a palavra *laurus*, mas parece ter usado *Daphne* intencionalmente.

A tradução da descrição do pino merece comentário à parte. A palavra *vertex* (cujo ablativo singular é *vertice*) pode designar tanto um turbilhão como o cume de uma árvore ou de um monte, por exemplo. Parece mais cabível imaginar o cume de uma árvore que trepida ao ser balançada (pelo vento ou não) do que pensar num vento que trepida. Bianchet, no entanto, prefere entender “*trepidanti vertice*” como “turbilhão de

vento trepidante”. A interpretação da tradutora não coincide com a nossa, que vê em “*trepidanti vertice pinus*” (pino de vértice trépido) uma possibilidade de associação à ninfa Pitys, uma possibilidade bastante condizente com o discurso cômico sobre fracasso e desapontamento, supostamente implícito no poema e absolutamente explícito na prosa.

As nuances de prazer e desagrado existentes em “*amnis ... querulo vexabat rore lapillos*” (o riacho revoltava as pedras com sua água querelante) são niveladas a um tom prazenteiro e tenro com a tradução de Bianchet: “um rio ... sacudia as pedrinhas com sua ruidosa água”. Exceto pela palavra “ruidosa”, que pode sugerir alguma conotação ligada ao desagrado, o rio representado na tradução é bastante mimoso. Em contrapartida, a preservação do nome grego Procne mantém possibilidade de se fazer uma alusão ao mito da princesa Procne, que embora contenha um caso de amor em seu enredo, possui uma temática que envolve desapontamento, vingança e até mesmo castração – temas bastante consoantes ao contexto do poema.

Tradução de Cláudio Aquati

Derramara sombras estivais o oscilante plátano,
também Dáfinis coroada de bagas e os tremulantes ciprestes;
também, com seu trêmulo vértice, o pinheiro de aparada fronde.
Entre as árvores, um espúmeo regato de águas erradias
brincava, e os seixos fazia rolar com sua água murmurante.
Local perfeito para o amor:
testemunham-no o silvestre rouxinol e a cidadina Prócne,
aves que, espalhadas em torno dos prados
e das delicadas violetas,
alegravam os campos com seu canto.

A tradução de “*mobilis*” por “oscilante”, assim como o “flexível” de Bianchet, não contém comicidade ou malícia em si, mas pode ser lido com tal conotação dentro do contexto do poema. Todavia, “Dáfinis coroada de bagas”, “ciprestes” e o pinheiro de “trêmulo vértice” preservam a hipertextualidade dos elementos e de suas representações dentro poema.

Não se pode dizer que a tradução de Aquati para “*amnis ... querulo vexabat rore lapillos*” (o riacho revoltava as pedras com sua água querelante) contempla as nuances de prazer e desagrado, deleite e agressão, existentes em “*querulo*” e “*vexabat*”. Ao traduzir essa passagem por “um ... regato ... os seixos fazia rolar com sua água murmurante”, Aquati, assim como os demais tradutores, tendem a assumir o lado prazenteiro, deleitoso, ou simplesmente físico da representação. No entanto, a tradução

de “*urbana Procne*” por “*citadina Prócne*” logra uma correspondência bastante satisfatória. Aquati, portanto, a despeito de duas correspondências apenas parciais, consegue manter a maior parte daquilo que constitui a rede subjacente de hipertextualidades do poema, que, evocando basicamente a mitologia grega, constrói um discurso cômico sobre os temas do fracasso e do desapontamento, no momento em que Encolpius martiriza-se por seu fracasso na cena de sexo com Circe.

No capítulo II, no final do item em que apresentamos o estudo sobre o “*dignus amore locus*” (item 1.2.9), expusemos o razoável argumento elaborado por Di Simone (1993) de que os versos sobre Tântalo tradicionalmente apresentados no capítulo 82 deveriam constar do capítulo 132, após Encolpius frustrar o desejo de Circe. Estruturalmente, as duas cenas são paralelas: uma trata-se do solilóquio de Encolpius na praia, depois de perder Giton (cap. 81), e outra trata-se do solilóquio de Encolpius na cama, após frustrar Circe (cap. 132). Entretanto, considerando as conexões feitas em outros textos entre o desejo frustrado de Tântalo e a frustração de um desejo erótico, é muito mais possível e cabível que esses versos constassem originalmente do capítulo 132. Aqui basta registrar que nenhum tradutor considerou essa possibilidade, seja colocando de fato tais versos no capítulo 132, seja comentando ou demonstrando conhecimento dessa possibilidade em nota ou aparato crítico. Não temos o direito de exigir dos tradutores a ciência dessa questão.

1.9. Encolpius “epicurista”

Ainda no capítulo 132, Encopius profere uma espécie de apologia da candura, em dísticos elegíacos:

quid me constricta spectatis fronte Catones
damnatisque novae simplicitatis opus?
sermonis puri non tristis gratia ridet,
quodque facit populus, candida lingua refert.
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?
quis vetat in tepido membra calere toro?
ipse pater veri doctos Epicurus amare
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος.

Notamos que tal poema vem depois dos sotádicos e da citação “descarada” de Virgílio, que também aparecem no capítulo 132 e cujas traduções já analisamos antes. Depois da citação “descarada”, Encolpius se envergonha de sua falta de vergonha e fica

vermelho por isso, embora ninguém pudesse vê-lo (*coepi secreto ... rubore perfundi*, “... comecei a ser tomado por um rubor secreto”). Em seguida, recuperando-se da vergonha, ele se encoraja a falar em sua própria defesa, e profere o poema acima, onde provoca os ditos Catões (*Catonnes*) e elogia os hábitos ingênuos e o linguajar sincero do povo, que não esconde ou dissimula seus instintos. Explicamos que na cena que precede o poema e dentro do próprio poema, há referências – feitas através de paródia – a personagens, fatos e temas bastante específicos, presentes no imaginário romano do tempo de Petrônio. Entre os personagens estão, num primeiro plano, Epicuro e Catão, e num segundo plano, Cícero, Plutarco, Marcial, Sêneca, e ainda Cipião e Laélio. Entre os temas, estão o moralismo extremo, representado especialmente pela figura do político Catão, e a contracultura correspondente a esse moralismo, simbolizada pelo mimo, tipo de teatro absolutamente popular e escrachado. Entre os fatos, há um real e outro imaginário. O real é um episódio em que Catão vai a uma festa popular; durante a apresentação de um mimo, sua presença se torna tão inibitória a todos, que Catão resolve se retirar para que a festa continue. O outro é um fato imaginado por Cícero; referindo-se a certa passagem de uma obra de Epicuro, em que o filósofo chega a afirmar que os prazeres físicos são centrais para “o bem”, Cícero supõe que Epicuro, referência moral para os romanos, tenha deixado o rubor da vergonha de lado ao fazer tal afirmação.

No poema, além do significado intrínseco do dístico elegíaco, há pontos especialmente importantes, pois que dão consistência a todas essas associações complexas. São eles: a provocação do primeiro verso, dirigida aos “Catões”; todo o discurso que elogia a ingenuidade do povo, mas especialmente o verso “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica); e os últimos versos que mencionam Epicuro, empregando um conceito central dentro de sua filosofia, o conceito de télos (*τέλος*): “*ipse pater veri doctos Epicurus amare / iussit et hoc vitam dixit habere τέλος*” (o próprio pai da verdade, o douto Epicuro, amar / ordenou e disse que vida tem esse *τέλος*).

Tradução de Miguel Ruas

Por que me olhais com olhos severos, oh! Catões,
A minha obra tão ingênua de um estilo cândido
E numa linguagem simples conto os costumes do povo.
Quem não conhece o amor e as alegrias de Vênus?
Quem pode proibir, pois, que nossos sentidos se acendam
Na tepidez do leito? Em sua doutrina recomendou-o
O próprio pai da verdade, o douto Epicuro,

Sustentando que a vida não tem outro fim.

Ruas mantém a provocação dirigida aos ditos Catões, no primeiro verso, e enfatiza a ingenuidade e a candura que os costumes do povo inspiram. A tradução de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica) por “E numa linguagem simples conto os costumes do povo”, resultado de uma evidente liberdade tomada pelo tradutor, atenua bastante a força retórica de “*candida lingua refert*” (minha língua cândida replica), mas não chega a desfazer ou apagar qualquer das associações implícitas. A tradução dos últimos versos mantém convenientemente a menção a Epicuro e ao conceito de tólos. A tradução de tólos por “fim” não é imprópria, mas assim como Petrônio usa a palavra grega, seguramente com intencionalidade, talvez fosse mais adequado fazer o mesmo empréstimo, já que *τέλος* reforça a menção explícita à filosofia epicurista, distorcida irônica e provocativamente na paródia.

	Nº de sílabas
- / - / - / - / - / - /	12
Por que me olhais com olhos severos, oh! Catões,	
- / - / - / - / - - - / - / - -	14
A minha obra tão ingênua de um estilo cândido	
- / - - / - / - / - - / - - / -	15
E numa linguagem simples conto os costumes do povo.	
/ - - / - / - - - / - - / -	13
Quem não conhece o amor e as alegrias de Vênus?	
/ / - - / / - / - - / - - / -	15
Quem pode proibir, pois, que nossos sentidos se acendam	
- - - / - / - - / - - / - - - - / -	17
Na tepidez do leito? Em sua doutrina recomendou-o	
- / - / - - / - - / - - / -	13
O próprio pai da verdade, o douto Epicuro,	
- - / - - / - - / - - /	12
Sustentando que a vida não tem outro fim.	

Em relação ao metro, Ruas consegue resultados bastante razoáveis. Os versos são bem ritmados; os dois primeiros, por exemplo, têm um ritmo notoriamente jâmbico. Além disso, há certo equilíbrio no número de sílabas, e um detalhe adicional aproxima os versos de Ruas dos versos de Petrônio, no que se refere ao efeito do dístico elegíaco: cada par de verso tem um verso maior e outro menor, ainda que não seja sempre nessa ordem. Os pares de versos do poema em português têm 12 e 14, 15 e 13, 15 e 17, e por fim 13 e 12 sílabas.

O poema em questão, reiterando, consta do capítulo 132, e portanto, infelizmente também não dispomos de uma tradução dele feita por Leminski.

Tradução de Alex Marins

Por que me franzis o cenho, Catões de nossos dias,
E condenais minha obra de singela inocência?
Bondoso apreço sorri em minha página pura,
Um estilo coloquial relata os feitos do povo.
Pois quem conhece o ato do amor,
Os prazeres de Vênus?
Quem nos proibiria
De aquecer nossos membros em uma cama meio cálida?
O sábio Epicuro, pai da verdade,
Ensina esta doutrina e diz que nela jaz
O fim correto de toda vida.

A provocação do primeiro verso é mantida, mas ainda no início do poema algumas traduções abalam a integridade do discurso construído no poema. Por exemplo, a tradução de “*sermonis puri*” (de um linguajar puro) por “em minha página pura” é particularmente imprópria. “Um estilo coloquial relata os feitos do povo” não tem a retórica de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica), e ainda compromete a contraposição da ingênuia imoralidade popular, simbolizada pelo mimo, ao radicalismo moralista, simbolizado por Catão. Talvez a mais grave das impropriedades esteja na tradução de “*nescit*” (não sabe, desconhece, ignora) em “*nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?*” (pois quem não sabe o que é uma transa, os prazeres de Vênus?); Marins traduz o verso por “Pois quem conhece o ato do amor, / Os prazeres de Vênus?”, invertendo a retórica da pergunta.

Os versos finais não mencionam explicitamente a doutrina de Epicuro: “*ipse pater veri doctos Epicurus amare / iussit et hoc vitam dixit habere τέλος*” (o próprio pai da verdade, o douto Epicuro, amar ordenou e disse que vida tem esse τέλος). Eles apenas implicitamente vinculam a apologia aos instintos sexuais e o elogio da ingenuidade dos hábitos e do pensamento do povo àquela afirmação de Epicuro comentada por Cícero através do conceito de télos, distorcendo de forma provocativa e irônica a doutrina filosófica de Epicuro. Como recém notamos, quem antes usou deliberadamente a palavra doutrina na tradução desses versos, franqueando o que estava apenas implícito, foi Miguel Ruas. Aparentemente, Marins outra vez recorreu à tradução de Ruas a fim de encontrar a sua. No entanto, o tradutor confunde em muito o sentido da paródia com sua tradução: “O sábio Epicuro, pai da verdade, / Ensina esta doutrina e

diz que nela jaz / O fim correto de toda vida.” Epicuro teria dito que os prazeres físicos são centrais para “o bem”, e não que eles são o tólos da nossa vida. O poema distorce intencionalmente a afirmação de Epicuro, atribuindo a ele a afirmação de que a finalidade de nossa vida seria o amor (especialmente o amor erótico, no caso). Se lermos a segunda parte da tradução de Marins, veremos que esse uso pérfido porque distorcido da autoridade de Epicuro, que certamente provocaria os moralistas romanos seguidores da doutrina epicurista, perde seu efeito e fica confuso: “Pois quem conhece o ato do amor, / Os prazeres de Vênus? / Quem nos proibiria / De aquecer nossos membros em uma cama meio cálida? / O sábio Epicuro, pai da verdade, / Ensina esta doutrina e diz que nela jaz / O fim correto de toda vida.” Exceto pela manutenção da provocação inicial aos Catões, a tradução de Marins destrói parte substancial da rede subjacente de significados ligada àquelas personalidades, temas e fatos que mencionamos antes.

	Nº de sílabas
- / - - / - / - - / - / - / -	14
Por que me franzis o cenho, Catões de nossos dias,	14
- - - / - - / - - - / - - / -	14
E condenais minha obra de singela inocência?	14
- / - / - - / - / - / - - / -	14
Bondoso apreço sorri em minha página pura,	14
- - / - - - / - / - / - - / -	14
Um estilo coloquial relata os feitos do povo.	9
- / - / - / - - /	9
Pois quem conhece o ato do amor,	6
- - / - - / -	6
Os prazeres de Vênus?	6
/ - - - / -	6
Quem nos proibiria	15
- - / - - / - - / - / - / - / - -	15
De aquecer nossos membros em uma cama meio cálida?	11
- / - - - / - / - - / -	11
O sábio Epicuro, pai da verdade,	13
- / - / - - / - / - / - / - /	13
Ensina esta doutrina e diz que nela jaz	9
- / - / - - / - / -	9
O fim correto de toda vida.	

Os versos de Marins são razoavelmente bem ritmados, com predominância de jambos (- /), troqueus (/ -) e anapestos (- - /). Há uma curiosa regularidade no início: os quatro primeiros versos todos têm 14 sílabas poéticas. Isso não encontra, entretanto, nenhum paralelo na tradução. Na tradução de Marins não há nada semelhante à alternância de versos maiores e menores correlativa ao dístico elegíaco, que encontramos na tradução de Ruas. Portanto, tudo o que podemos afirmar é Marins

apresenta versos livres de metros variados, mas bem ritmados, isto é, seu texto tem poeticidade. Nesse plano, contudo, não há qualquer correspondência ao poema latino.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Por que vocês me olham com a testa franzida, Catões,
e condenam esta obra de inovadora simplicidade?
Ela agrada por sua maneira pura, não amarga de falar
e através de uma linguagem clara reproduz o que o povo faz.
De fato, quem é que não conhece os amantes ou os prazeres de Vênus?
Quem se opõe a que seus membros se aqueçam em cama tépida?
O próprio pai da verdade, o sábio Epicuro nos recomendou isso
em sua obra e disse que a vida possui esse τέλος.

Bianchet mantém razoavelmente todos os elementos importantes: a provocação inicial aos Catões, a ênfase na pureza e na simplicidade que os hábitos e o linguajar do povo inspiram, o elogio ao despudor, e a distorção do pensamento de Epicuro. A tradução do quarto verso, “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica), perde em força retórica com “e através de uma linguagem clara reproduz o que o povo faz”. Porém o uso palavra grega τέλος, mantendo o empréstimo antes já feito por Petrônio, tem mérito. Esse termo reforça a remissão à filosofia de Epicuro, por ser um conceito central dentro dela, usado de maneira imprópria e intencional por Encolpius.

	Nº de sílabas
- / - / - / - - / - - / - - /	15
Por que vocês me olham com a testa franzida, Catões,	
- - / - - - / - - - - / - - - - / -	17
e condenam esta obra de inovadora simplicidade?	
/ - / - - - - / - / - - - / - - - /	18
Ela agrada por sua maneira pura, não amarga de falar	
- - / - - - / - / - - - / - - / - /	18
e através de uma linguagem clara reproduz o que o povo faz.	
- / - - / - - - / - - - / - - - - / - - / -	21
De fato, quem é que não conhece os amantes ou os prazeres de Vênus?	
/ - / - - - / - - - / - - / - / - -	15
Quem se opõe a que seus membros se aqueçam em cama tépida?	
- / - / - - - / - - / - - - / - - - / / -	21
O próprio pai da verdade, o sábio Epicuro nos recomendou isso	
- / - / - / - - / - - / - - - / -	15
em sua obra e disse que a vida possui esse τέλος.	

O poema de Bianchet é bem ritmado. Na maioria dos versos pode-se reconhecer certa predominância de jambos (- /), anapestos (- - /) e péons de acento na quarta sílaba (- - - /), no entanto, assim como no poema latino, no poema de Bianchet também existem versos trocaicos, como o terceiro e o sexto, por exemplo. A tradutora outra vez compõe versos demasiadamente longos, desrespeitando uma convenção da poesia

portuguesa que admite versos de até vinte sílabas, mas a despeito disso, na segunda metade do poema, Bianchet apresenta dois pares de versos com 21 e 15 sílabas, nos quais se pode reconhecer algum paralelo com o dístico elegíaco: a cadência produzida pela intercalação de um verso maior com um verso menor. Enfim, é possível afirmar que, além de manter aqueles elementos essenciais às sutilezas da paródia, Bianchet ainda consegue correspondências métricas bastante razoáveis.

Tradução de Cláudio Aquati

Por que me olham com o cenho franzido, ó Catões,
e condenam uma obra dotada de uma simplicidade inaudita?
Nela sorri a graça não austera da linguagem cristalina,
e o que o povo faz, uma linguagem franca traduz.
Pois quem não sabe o que é uma relação sexual,
quem desconhece os prazeres de Vênus?
Quem proíbe aquecer os membros num leito tépido?
O próprio pai da verdade, o douto Epicuro,
recomendou essas coisas em sua doutrina,
e disse que essa é a finalidade da vida.

Algumas das críticas feitas a Miguel Ruas valem aqui. Aquati também mantém a provocação dirigida aos Catões, no primeiro verso, e enfatiza a candura e o despudor inspirados pelos costumes do povo. Na tradução de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica) por “e o que o povo faz, uma linguagem franca traduz”, Aquati não toma a mesma liberdade que Ruas, e mantêm-se próximo do texto latino. Porém, de certa forma, assim como Ruas, Aquati atenua a força retórica de “*candida lingua refert*” (minha língua cândida replica), traduzindo a frase por “uma linguagem franca traduz”, o que não chega a desfazer ou apagar qualquer das associações implícitas.

A tradução de Aquati não deixa de manter convenientemente a menção a Epicuro e ao conceito de tólos, mas o uso do termo “finalidade”, embora não seja impróprio, fica sujeito a crítica: assim como Petrônio usa a palavra grega, seguramente com intencionalidade, talvez fosse mais adequado fazer o mesmo empréstimo, já que *τέλος* reforça a menção explícita à filosofia epicurista, distorcida irônica e provocativamente na paródia. Além disso, a tradução de “*Epicurus amare iussit*” (Epicuro amar ordenou) por “Epicuro recomendou essas coisas em sua doutrina” merece comentário. Aquati pode ter pretendido duas coisas ao tomar tal liberdade na tradução: primeiro, evitar que o leitor confunda o atual conceito cristão de amor com o conceito subjacente ao poema de Petrônio, que está muito mais ligado ao amor erótico,

ou aos prazeres físicos, como Epicuro supostamente teria se expressado, e segundo, reforçar a idéia de “citação” distorcida do pensamento de Epicuro, considerando que o tradutor pudesse estar consciente da sutileza.

	Nº de sílabas
- / - / - - / - - / - / - /	14
Por que me olham com o cenho franzido, ó Catões,	
- - / - - - / - - / - - - - - / - - / -	20
e condenam uma obra dotada de uma simplicidade inaudita?	
/ - - / - / - - - / - - - / - - - / -	18
Nela sorri a graça não austera da linguagem cristalina,	
- - / - - - - - / - - / - - - /	14
e o que o povo faz, uma linguagem franca traduz.	
- / - - / - - / - - - - / - - /	13
Pois quem não sabe o que é uma relação sexual,	
/ - - / - - / - - / -	10
quem desconhece os prazeres de Vênus?	
/ - / - - / - / - - - / - / - -	13
Quem proíbe aquecer os membros num leito tépido?	
- / - / - - / - - / - - - / -	13
O próprio pai da verdade, o douto Epicuro,	
- - - / - - / - - / - - / -	13
recomendou essas coisas em sua doutrina,	
- / - / - / - - - / - - / -	14
e disse que essa é a finalidade da vida.	

Não há muito o que afirmar em relação às características métricas do poema de Aquati. Assim como o poema de Bianchet, o de Aquati possui um ritmo predominantemente jâmbico e anapéstico, mas em possível alusão ao ritmo do poema latino dispõe de alguns versos trocaicos: o terceiro, o sexto e o sétimo verso. Não há nenhuma analogia explícita ou sutil ao dístico elegíaco, porém os versos são cadenciados e nunca longos demais, o que contribui para a poeticidade da tradução.

1.10. Dinheiro e Fortuna

No capítulo 137, depois de matar o ganso de Oenothea, Encolpius aplaca a velha enfurecida, oferecendo-lhe dinheiro como compensação, e em seguida declama outro poema:

quisquis habet nummos, secura navigat aura
 fortunamque suo temperat arbitrio.
 uxorem ducat Danaen ipsumque licebit
 Acrisium iubeat crederem quod Danae.
 carmina componat, declamet, concrepet omnes
 et peragat causas sitque Catone prior.
 iurisconsultus “parret, non parret” habeto

atque esto quicquid Servius et Labeo.
multa loquor: quod vis nummis praesentibus opta,
et veniet. clausum possidet arca Iovem.

Vimos que nesses versos, Petrônio brinca com a tradição mitológica e com a moralidade romana, diluindo o significado moral do mito de Dânae ao perverter seus elementos. Nesse poema, assim como em todo o resto da obra, Petrônio também se afirma como árbitro de sua literatura, ao mesmo tempo em que ridiculariza seu herói e a si mesmo. Segundo o mito, o rei Acrísio, pai de Dânae, temeroso do oráculo, cuja profecia dizia que ele seria morto pelo filho de Dânae, prende a filha num calabouço, dentro de um baú. No entanto, Júpiter, na forma de uma chuva de ouro, insinua-se no calabouço e no baú, e fecunda Dânae. Dânae e seu filho Perseu, a mando de Acrísio, são então atirados ao mar dentro do baú. Mãe e filho, porém, conseguem se salvar, e mais tarde Perseu, consagrado como herói ao vencer a Medusa, acaba matando seu avô por acidente numa festa comemorativa. Com isso, entre outras, a lição que a moral romana parece querer sublinhar é a de que um baú cheio de dinheiro não é proteção contra as adversidades da fortuna.

O poema, entretanto, “bagunça” todas essas referências tácitas e explícitas no mito, e é absolutamente imoral: Encolpius quer sugerir, com sua insolência característica, que com dinheiro se pode, sim, controlar a fortuna. O poema afirma sarcasticamente que com dinheiro é possível subornar Acrísio a fim de desposar Dânae, algo impensável segundo o mito.¹¹⁰ Depois de dizer que basta ter dinheiro para ser respeitado como poeta ou advogado, no verso final, o poema afirma que Júpiter, e não Dânae, está guardado no baú: “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele). Pode-se interpretar isso de diversas maneiras, mas independente da interpretação, o principal é que as coisas estão todas fora do lugar, bagunçadas. A moral é virada de cabeça pra baixo, Dânae é desposada e Acrísio subornado acredita que ela é virgem, e Júpiter acaba preso dentro do baú. Está tudo errado, conforme quer o árbitro Petrônio.

Tradução de Miguel Ruas

Quem moedas possuir navegará sempre com vento
Favorável, e a sorte intervirá sempre em seu favor;

¹¹⁰ De acordo com o mito, Acrísio também era revoltado por não ter um filho homem, e vivia maldizendo Dânae por ter nascido mulher. A sátira do poema, portanto, deprecia o drama do avarento Acrísio, que no mito impede a qualquer custo a concepção do filho de Dânae: no poema, ele se esquece da profecia e, cegado pelo dinheiro, acredita na filha desposada, supostamente ao mentir-lhe que ainda era virgem.

Poderá Danae desposar e, se quiser, Acrísio convencer
De que a filha jamais fora violada. Se for poeta
Ou declamador, todo o auditório o aplaudirá.
Se lidar no fórum, maior talento que Catão terá.
Jurisconsulto sentenciará: “É evidente” ou “não é evidente”,
Em resumo: expressa teu desejo com o dinheiro na mão
E ele satisfeito será. Entre suas paredes
Um cofre poderá encerrar até Júpiter.

Miguel Ruas clarifica a jura de Dânae, mas consegue soluções bastante razoáveis para a tradução de todos os versos, compondo um bom poema. O poema latino diz “*uxorem ducat Danaen ipsumque licebit / Acrisium iubeat crederem quod Danae*” (pode desposar Dânae e fazer o próprio Acrísio acreditar em Dânae). Supostamente Dânae jura virgindade ao seu pai, mas isso só sabe quem conhece o mito. Talvez pensando no leitor desinformado, Ruas clarifica a questão: “Poderá Danae desposar e, se quiser, Acrísio convencer / De que a filha jamais fora violada.” Outra liberdade tomada por Ruas na tradução está especialmente ligada à “bagunça” do mito. O poema se encerra com a frase “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele), que é absolutamente sintética, sugestiva, ambígua, embora a inversão seja clara: Júpiter, e não Dânae, está preso dentro do baú. Ruas, no entanto, alonga essa frase e se permite imprimir-lhe uma estrutura semelhante à das demais frases do poema: “Entre suas paredes / Um cofre poderá encerrar até Júpiter.” Ainda que não seja tão comprometedor, isso tem algum efeito destrutivo, pois a consistência da frase final, sintética e incisiva, é desconcentrada.

Tradução de Paulo Leminski

Quem tem dinheiro, não tem problemas.
Até as ondas do mar lhe obedecem.
Se é poeta, é poeta genial.
Se filósofo, profundo como o céu azul.
Se político, é a virtude encarnada.
Quem tem dinheiro não sofre.
O raio de Júpiter é a chave de um cofre.

Assim como Petrônio destrói o mito de Dânae, pervertendo sua moral e bagunçando seus elementos, Leminski destrói o poema de Petrônio. Petrônio demonstra consciência de seu ato e joga com isso; Leminski não. O tradutor pode alegar ter justificado no prefácio que aliviaria seu leitor do pesado lastro de alusões mitológicas, mas não pode justificar a destruição dos principais elementos do poema sem converter sua destruição em nada que dialogue com o poema original, uma vez que seu texto é apresentado como tradução. Ainda que Leminski use a figura de Júpiter em seu poema,

não se pode dizer que nele há qualquer reminiscência do mito de Dânae pervertido, o elemento-chave do poema latino. Além disso, talvez reconhecendo algum paralelo com o poema antes analisado, que menciona Epicuro e provoca os ditos Catões, Leminski acrescenta uma idéia antes inexistente: “Se filósofo, profundo como o céu azul.” Uma vez que o poema menciona Catão, Leminski também inseriu o “filósofo”, talvez tentando clarificar o paralelo que supôs existir. Isso se constitui uma possibilidade interessante sugerida pelo tradutor, todavia não justifica nem compensa o apagamento em questão.

Tradução de Alex Marins

O homem endinheirado sempre tem vento em suas velas,
E compõe seu destino com toda liberdade.
Se quiser poderá desposar a própria Dânae,
E fazer Acrisius acreditar no que ela lhe disser.
Se for um poeta ou orador público,
Sacudirá a massa;
Superará Catão e sua causa ganhará.
Imaginar o advogado; imporá seus
“É evidente” e “Não é evidente”,
Será Sérvio e Labeo a uma só vez.
Em suma: com dinheiro na mão,
Expressas um desejo, e o que queres acontece.
Júpiter está encerrado ao lado de teu cofre.

Os argumentos do discurso de Encolpius encontram bons correspondentes na tradução de Marins, e exceto por um detalhe, a perversão do mito de Dânae subsiste. “Se quiser poderá desposar a própria Dânae, / E fazer Acrisius acreditar no que ela lhe disser” é uma boa tradução para “*uxorem ducat Danaen ipsumque licebit / Acrisium iubeat crederem quod Danae*”, pois logra uma construção simples conquanto literária em português, sem fazer recurso a grandes alterações ou clarificações. Diferente de Ruas, Marins não explicita a suposta jura de virgindade de Dânae, e mantém a insinuação tácita.

Talvez fosse conveniente padronizar os nomes. Marins usa a ortografia portuguesa para traduzir o nome da princesa (Dânae), ao invés da brasileira (Dânae), e mantém os nomes latinos Acrisius e Labeo, ao passo que opta pelos equivalentes portugueses Catão e Sérvio. Ao menos dentro dos limites do poema, os nomes poderiam estar todos em latim ou todos em português, segundo a ortografia brasileira. No entanto isso é um detalhe que não compromete a paródia. Talvez algo comprometedor seja uma pequena impropriedade na tradução de “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele), que Marins traduz por “Júpiter está encerrado ao lado de teu

cofre”. A noção de “ao lado” não possui paralelo algum no poema latino. Ao colocar Júpiter “ao lado” do baú Marin torna a perversão do mito ainda mais misteriosa no sentido interpretativo. E isso, por um lado, chega a ser interessante, ainda que não se possa afirmar que foi intencional por parte do tradutor, mas por outro lado, desvia o foco do leitor, que talvez se concentre na interpretação dessa nova imagem, ao invés de contemplar a bagunça feita por Petrônio.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Quem tem dinheiro pode navegar sob brisa segura
e temperar seu destino com sua própria vontade.
Pode casar-se com Dânae e ter o direito de ordenar
ao próprio Acrísio que acredite em Dânae.
Pode escrever poemas, declamar, tocar todos bem ao fundo,
ganhar todas as causas e ser superior a Catão.
Como juriconsulto, pode impor seu “é evidente, não é evidente”
e ser tudo que Sérvio e Labeão foram.
Resumindo: o que quiseres, peça com dinheiro vivo,
que chegará até a ti. Teu cofre mantém Júpiter preso a ti.

Na tradução de Bianchet, em geral, o discurso de Encolpius e seus argumentos estão bem conservados, mas a representação pervertida do mito Dânae sofre algumas distorções. A tradução de “*uxorem ducat Danaen ipsumque licebit / Acrisium iubeat crederem quod Danae*” por “Pode casar-se com Dânae e ter o direito de ordenar / ao próprio Acrísio que acredite em Dânae” não é impossível, mas sabemos que “*uxorem ducat*”, no contexto em que é usado, sugere algo mais simples e físico (desposar, acasalar) que “casar”, que evoca diretamente a instituição do casamento. No caso em questão, para que a paródia satírica tenha efeito, talvez fosse mais conveniente sugerir apenas o ato físico, que tira a virgindade de Dânae.

Além disso, Bianchet imprime a sua interpretação racionalizada na tradução do final “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele) por “Teu cofre mantém Júpiter preso a ti.” A mesma crítica feita a Ruas vale para Bianchet: essa frase – que encerra o poema – é absolutamente sintética, sugestiva, ambígua, embora a inversão seja clara: Júpiter, e não Dânae, está preso dentro do baú. Bianchet, entretanto, alonga a frase e se permite imprimir-lhe uma estrutura distinta da original, que combina melhor com o final, quando o poema então se dirige à segunda pessoa. Ainda que não seja tão comprometedor, isso tem algum efeito destrutivo, pois a parcimônia e consistência da frase final, sintética e incisiva, se perdem. Além disso, é possível

afirmar que, também nesse caso, a mudança desvia o foco do leitor, que pode perder de vista a bagunça programada por Petrônio.

Tradução de Cláudio Aquati

Todo aquele que tem dinheiro, navegue com ventos seguros
e equilibre o destino a seu arbítrio.
Despose Dânae e ser-lhe-á permitido
que ordene ao próprio Acrísio acreditar em Dânae.
Componha poemas, declame;
exprobe todos e advogue causas: será melhor que Catão.
Jurisconsulto haverá de ter à sua disposição o “é claro, não é claro”,
e haverá de valer todo Sérvio e Labeão.
Falo muito: escolhe o que queres com dinheiro à vista,
e isso virá. Um baú manterá Júpiter trancafiado.

Aquati com sua tradução não compromete substancialmente o discurso de Encolpius, que inverte a lição da moral romana – a de que o dinheiro não evita os infortúnios. O poema traduzido preserva as comparações extremadas presentes no poema latino, que servem para representar o poder do dinheiro, segundo o pensamento insolente do anti-herói do *Satyricon*. A perversão do mito de Dânae tem sua integridade quase que inteiramente mantida. A referência ao mito que consta da primeira parte está particularmente bem vertida: “Despose Dânae e ser-lhe-á permitido / que ordene ao próprio Acrísio acreditar em Dânae.” No entanto, na tradução do final do poema, em que Júpiter e o baú são mencionados, há um ponto questionável.

Defendemos que a frase “*clausum possidet arca Iovem*” tem o sentido de “o baú possui Júpiter preso dentro dele” ou simplesmente “o baú possui Júpiter preso”, tendo em vista duas coisas: no mito original, o baú possui Dânae presa, enquanto que na perversão de Petrônio, o baú possui Júpiter preso; a simplicidade da frase a torna fortemente sugestiva, ainda que não comprometa o objetivo básico da paródia, que é bagunçar os elementos do mito, a fim de perverter seu sentido moral e o sentido de seus elementos. *Possidere* é o infinitivo presente de dois verbos. O primeiro é o verbo *possideo, possidere*, que funciona conforme a segunda conjugação e tem três acepções: a primeira dá a idéia de possuir, ter a posse, ter em mãos; a segunda dá a idéia de ter posses, possuir propriedades; e a terceira a idéia de tomar posse, ocupar, tornar-se dono. O segundo é o verbo *possido, possidere*, que funciona conforme a terceira conjugação, é irregular (pois só aparece nos tempos presente, imperfeito e futuro) e tem apenas uma acepção: a de tomar posse, ocupar, tornar-se dono. *Possidet*, como aparece em “*clausum possidet arca Iovem*”, está na terceira pessoa do singular, e pode ser tanto um indicativo

presente do verbo *possideo*, quanto um indicativo futuro do verbo *possido*. Considerando que o contexto do poema nos indica que o baú possui ou contém Júpiter dentro dele, “*possidet*” só pode se tratar do verbo *possideo*, um indicativo presente conjugado na terceira pessoa do singular. Aquati, no entanto, parece entender que se trata do verbo *possido* ao usar o tempo futuro na tradução, embora se valha de uma acepção que somente o verbo *possideo* possui, ao traduzir “*possidet*” por “manterá”, em “Um baú manterá Júpiter trancafiado”. Nesse ponto, portanto, ao que parece, Aquati cometeu uma impropriedade. Isso não compromete em muito a paródia de Petrônio, mas dá outra possibilidade interpretativa a ela, o que pode desviar o foco do leitor de seu objetivo primário: fazer que com ele perceba que Petrônio é árbitro de sua literatura, e bagunça as referências mitológicas e a tradição literária conforme a sua vontade, indiferente à fortuna.

1.11. Tempestade no poema

O último poema curto examinamos antes, no capítulo II desta dissertação, aparece no capítulo 108 do *Satyricon*, e é proferido por Tryphaena, à bordo do navio de Lichas, a fim de interromper uma briga:

“quis furor” exclamat “pacem convertit in arma?
quid nostrae meruere manus? non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
sed contemptus amor vires habet. ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
cui non est mors una satis? ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios immitte fluctus.”

Haec ut turbato clamore mulier effudit (...)

Observamos que o uso caótico de referências épicas e modelos literários, agregado às justaposições do real ao metafórico na representação da tempestade, promove uma tempestade figurativa no poema, e de alguma forma pressagia a tempestade real que está por vir na narrativa, a qual leva o navio ao naufrágio. As referências a Menelau, Helena e Medeia, o uso do hexâmetro épico e a própria cena em si, uma tentativa de conciliação feita pela mulher cobiçada, são os elementos explicitamente épicos do poema. Associados a eles estão a interrupção do primeiro verso pelo comentário do narrador – que tenciona realidade e ficção, e sugere instabilidade no clima do poema – e as referências literais e metafóricas à tempestade. A

sutileza do poema (a tempestade figurada que se insinua nele) constitui-se de todos esses elementos, difíceis de serem percebidos senão analisados tanto em detalhe como em conjunto.

Tradução de Miguel Ruas

Que furor vos faz – exclama – da paz passar à guerra?
Quais os crimes das nossas mãos? O herói de Tróia
Neste navio não leva o refém arrebatado ao filho de Atreu;
Nem aqui combate Medeia, de sangue fraterno sedenta.
Somente um amor desdenhado acende vossa cólera.
E, dizei-me, entre estas ondas agitadas, a morte
Devemos invocar com as armas nas mãos? Não nos basta
Uma só morte? O mar não ultrapasseis em crueldade
E a este abismo feroz não acrescenteis as vagas do vosso sangue.

Depois que a mulher disse essas palavras com voz patética (...)

Ruas mantém a “interrupção” do primeiro verso com o verbo *dicendi* (“exclama”), corroborando uma suposta tentativa de provocar instabilidade no começo do poema. As referências épicas são bem vertidas e contextualizadas, não obstante alguma clarificação. Por exemplo, “*non Troius heros / hac in classe vehit decepti pignus Atridae*” (o herói de Tróia não leva neste navio a prenda do átrida traído) é evidentemente clarificado em “O herói de Tróia / Neste navio não leva o refém arrebatado ao filho de Atreu”. Helena e Menelau estavam implícitos em *pignus* e *Atridae*, mas “o refém arrebatado ao filho de Atreu” facilita em muito a compreensão do leitor.

Contudo uma outra clarificação prejudica um pouco a justaposição de referências metafóricas e literais à tempestade, talvez a principal sutileza do poema. As frases “*ei mihi, fata hos inter fluctus quis raptis evocat armis?*” (ai de mim! quem em meio a estas ondas evoca o fado brandindo as armas?) e “*ne vincite pontum gurgitibusque feris alios immitte fluctus*” (não ousai vencer o mar e nem lançai outras ondas neste turbilhão feroz) remetem às ondas do mar, que provavelmente acometiam o navio naquele momento, e aos ímpetos violentos dos passageiros e tripulantes que brigavam enquanto o mar se enfurecia. As ondas da primeira frase (*fluctus*) são certamente as ondas do mar, mas as ondas da segunda frase (*alios ... fluctus*), lançadas no turbilhão do mar, são os ímpetos violentos metaforizados. Ruas oferece uma tradução apropriada para a primeira frase (“E, dizei-me, entre estas ondas agitadas, a morte devemos invocar com as armas nas mãos?”), mas se esforça para deixar claro o significado das “outras ondas” da segunda frase, destruindo o trocadilho e

consequentemente parte de todo o jogo figurativo do poema: “O mar não ultrapasseis em crueldade e a este abismo feroz não acrescenteis as vagas do vosso sangue.” O tradutor usa outra palavra para *fluctus*, “vagas”, para diferenciar de “ondas”, que já tinha usado antes, e deixa claro que essas vagas dizem respeito à briga: “as vagas do vosso sangue”.

Analisamos que logo após o último verso, Encolpius como narrador usa o trocadilho da tempestade como um gancho para descrever a elocução de Tryphaena, que traz para a sua linguagem os perigos meteorológicos sugeridos no poema. Na prosa, ele retoma a narrativa com “*haec ut turbato clamore mulier effudit*” (assim que a mulher precipitou aquelas palavras num clamor tempestuoso). O verbo *turbo* pode ser usado no sentido de “agitar” o mar; *effundo* pode ser encontrado ao se falar da chuva que “precipita”; e *clamor* também é usado para se referir ao “trovão” (COLLIGNON, 1892; ZEITLIN, 1971). Embora nenhuma dessas palavras individualmente sugira a metáfora de uma tempestade, uma vez combinadas e contextualizadas, essa interpretação torna-se absolutamente possível. Ruas, no entanto, não admite ou não percebe tal possibilidade, ao traduzir o trecho por “Depois que a mulher disse essas palavras com voz patética”.

Tradução de Paulo Leminski

Que loucura é esta
que em guerra transforma a nossa festa?
Acaso alguma adúltera Helena
fugiu para uma remota Tróia?
Quem sabe Medéia abandonada,
sobre os filhos do amante exerce vingança?
Apenas o ciúme esta rixa atiça.
Cesse todo o conflito a esse furor insano.
Aceitem minha morte como um beijo.
Quem sabe entre as ondas deste oceano,
acharei mais piedade que entre vós!

Estes versos, ditos em altos brados (...)

A interrupção do primeiro verso com a prosa através do verbo *dicendi* “*exclamat*” – interrupção que provoca instabilidade no poema e remete ao mar instável e tempestuoso – simplesmente desaparece na tradução de Leminski. Aparentemente, a pretensão de usar um suposto conhecimento comum (ou desconhecimento) do brasileiro sobre mitologia antiga como critério para sua tradução levou Leminski a fazer duas alterações deliberadas: explicitar Helena, excluindo a menção indireta a Menelau, e em relação a Medeia, trocar o assassinato de seu irmão Apsirto pelo assassinato de seus próprios filhos, fato mais conhecido, certamente por causa de Eurípedes e toda a

tradição literário-teatral. Essas alterações em si não comprometem muito as qualidades do poema latino, pois a maneira como essas referências épicas são usadas na tradução têm praticamente a mesma função que no original. Tryphaena manipula o tema do ciúme, e a princípio quer convencer seus companheiros de que não há nenhum motivo realmente digno para alguma briga. Ao dizer que, no navio de Lichas, Enéias não está levando Helena, e nem Medeia está matando seu irmão (dois grandes dramas motivados pelo ciúme), a personagem quer dizer que não há nenhum motivo maior para qualquer luta, mas em seguida reconhece a força do ciúme (o de Lichas por ela, o dela, de Eumolpus e Encolpius por Giton etc.) na origem das brigas, embora termine clamando pela paz numa atitude consciente e sensata. Na tradução de Leminski o argumento do ciúme permanece.

O final do poema é totalmente mudado na tradução, e portanto a justaposição das referências literais às referências metafóricas à tempestade já inexistente. No entanto, comentamos antes que todo esse jogo figurativo entorno da tempestade tem a função de pressagiar a tempestade real que está por vir na narrativa. Na transcrição de Leminski, o pedido de Tryphaena para que aceitem sua morte seguido da declaração “Quem sabe entre as ondas deste oceano, acharei mais piedade que entre vós”, um apelo bastante dramático feito a fim de cessar a briga, de alguma forma também insinua ou mesmo anuncia o naufrágio trágico. Podemos entender isso como uma destruição deliberada e idiossincrática do tradutor, ou podemos entender como uma busca de correspondência à função narrativa da sutileza do poema. Se assumirmos a segunda possibilidade, temos que afirmar que há clarificação na prática de Leminski, pois fica explícito o presságio ou o anúncio do naufrágio e da tragédia.

Por último, cabe constatar que a tradução de “*haec ut turbato clamore mulier effudit*” (assim que a mulher precipitou aquelas palavras num clamor tempestuoso) por “Estes versos, ditos em altos brados” não contempla aquela sugestiva combinação de termos que invoca a tempestade na elocução de Tryphaena, a não ser talvez pelo uso de “altos brados”, que pode levar o leitor atento a pensar em raios.

Tradução de Alex Marins

Que fúria é essa que faz da paz a guerra? Que crime temos em nossas mãos? Neste barco nenhum herói de Tróia traz consigo troféu roubado ao filho de Atreu, nenhuma Medéia furiosa combate aqui o sangue irmão. Somente o amor desprezado é que vos dá força. Ah! Deverá a morte ser cortejada no mar por armas desembainhadas? A quem não basta sua própria morte?

Não ultrapassem o mar, não acrescentem a
Este selvagem abismo as vagas novas do sangue.

Tal discurso, pronunciado com um timbre de voz que traía a emoção de Trifena (...)

Assim como na tradução de Leminski, na de Marins a interrupção do primeiro verso com “*exclamat*” – um verbo *dicendi*, tipicamente usado pelo narrador na prosa – desaparece junto de todas as suas implicações. Estranhamente, Marins apresenta sua tradução dos primeiros versos não em versos, mas em prosa, como se fosse um único parágrafo. Apenas a tradução dos dois últimos versos do poema latino é disposta em versos por Marins. Isso talvez possa ser decorrente de algum erro de editoração, mas independente da causa, isto é, tenha sido a mudança acidental ou deliberada, o fato é que isso compromete o papel do poema como interrupção da prosa no *Satyricon*. Retomaremos esse ponto adiante, quando fizermos a análise métrica das traduções.

As referências épicas estão particularmente bem preservadas. Ainda que “Medéia furiosa combate aqui o sangue irmão” seja sintaticamente discordante com “*Medea furens fraterno sanguine pugnat*” (Medeia furiosa luta pelo sangue do irmão), a tradução é cabível. No entanto, a sentença “Somente o amor desprezado é que vos dá força”, tradução para “*sed contemptus amor vires habet*” (mas o amor desprezado tem força), afeta um pouco a coerência do discurso. Com essa afirmação, Tryphaena reconhece que por mais insensata que seja uma briga, o ciúme deixa qualquer um furioso, favorecendo as brigas; a tradução de Marins leva o discurso para outro caminho.

O trocadilho entre as ondas reais e as ondas metafóricas desaparece nessa tradução também. O tradutor, provavelmente inspirado por Miguel Ruas, explicita os ímpetos bélicos antes metaforizados, usando as mesmas palavras que este: “vagas novas do sangue”. As primeiras ondas, as reais, sequer são citadas. Ademais, na retomada da prosa, não há nada correspondente à principal característica que destacamos nessa parte do poema latino: a representação da elocução de Tryphaena conforme a tempestade. As insinuações de Encolpius em “*haec ut turbato clamore mulier effudit*” (assim que a mulher precipitou aquelas palavras num clamor tempestuoso), que brincavam com a idéia de tempestade nas palavras da mulher, inexitem na tradução de Marins: “Tal discurso, pronunciado com um timbre de voz que traía a emoção de Trifena”.

Tradução de Sandra Braga Bianchet

Que fúria transformou a paz em guerra?
Por que nossas mãos se alistaram no exército? Nenhum herói troiano

está transportando nesta armada a garantia do enganado Atrida,
nenhuma Medéia desvairada está lutando contra o sangue fraterno,
mas um amor desprezado incita-nos a usar a força. Pobre de mim!
Quem, em meio a estas ondas, evoca os destinos com as armas arrebatadas?
A quem não é suficiente uma única morte? Não superai o mar,
não lançai outras ondas neste bravio turbilhão de água.

Quando aquela mulher proferiu seu brado perturbado (...)

Igual a Leminski e Marins, Bianchet dispensa a interrupção do primeiro verso com “*exclamat*”, deixando de lado todas as implicações cruciais que isso tem. Além disso, na primeira parte do poema, a tradutora mantém-se exageradamente próxima do latim em alguns casos e opta por soluções forçadas em outros, logrando interpretações possíveis, mas desarmônicas entre si. A tradução de “*quid nostrae meruerit manus?*” (que desgraça mereceram nossas mãos? ou o que foi que mereceram nossas mãos?) por “Por que nossas mãos se alistaram no exército?”, ou a de “*pignus*” por “garantia” não são, por exemplo, muito convenientes no contexto do poema. Contraditoriamente, nos dois verbos finais, quando deveria usar o presente do subjuntivo (supereis e lanceis), Bianchet usa o imperativo (superai, lançai). Ainda assim, a tradutora consegue preservar parte fundamental das referências épicas, e não altera a coerência do discurso sobre o ciúme.

Tem mérito a tradução da segunda metade do poema: os trocadilhos das ondas são devidamente mantidos, e Bianchet não incorreu em nenhuma racionalização nem tentou a clarificar as metáforas, demonstrando sintonia com a prática de Petrônio. Na retomada da prosa, porém, os termos escolhidos na tradução não trazem consigo a sugestão da tempestade na elocução de Tryphaena.

Tradução de Cláudio Aquati

Que fúria – *exclama ela* – converte em arma a paz?
Que castigo mereceram nossas mãos?
O herói troiano não transporta nesta esquadra
a esposa do átrida enganado,
nem a enlouquecida Medéia luta com o sangue fraterno,
mas, desprezado, o amor ganha forças.
Ai de mim! Em meio a ondas como estas,
quem brande as armas para provocar o destino?
Que é esse que não se sacia com uma morte apenas?
Não derroteis semelhante mar, nem lanceis mais ondas
aos seus abismos inclementes.

Ao ouvir o discurso dessa mulher, vertido numa voz entre alta e emocionada (...)

Apropriadamente, Aquati enfatiza o enxerto de uma expressão prosaica no meio do hexâmetro épico que abre o poema, ato fortemente sugestivo e programático. O discurso sobre o ciúme está bem mantido e o conjunto das referências épicas devidamente conservado. Na tradução do poema em si, não há qualquer impropriedade possível de se apontar. A tendência do alongamento existe não só nas traduções de Aquati, mas nas de todos os tradutores que se preocuparam em traduzir o maior número possível de elementos do poema latino. Isto se faz verdadeiro aqui também.

Aparte, na tradução desse poema, temos que reconhecer o bom senso usado por Aquati ao bem temperar seu vocabulário e suas construções frasais, primando por um texto literário. Os trocadilhos da segunda metade do poema permanecem plausivelmente na tradução, e apenas a retomada da prosa não atende às qualidades que destacamos em nossa análise: assim como os outros tradutores, Aquati também não imprime nas palavras com que Encolpius descreve a locução de Tryphaena a mesma sugestão da tempestade que havia em Petrônio.

Passemos, pois, a uma análise métrica das traduções, a fim de observar os efeitos rítmicos conseguidos e eventualmente alguma busca de correspondência ao hexâmetro épico, considerando implicações de seu uso no contexto. Nessa parte, a tradução de Marins, por não estar apresentada em versos, será desconsiderada.

Tradução de Miguel Ruas

Nº. de sílabas

- - / - / - / - - / - / - / -	14
Que furor vos faz – exclama – da paz passar à guerra?	
/ - / - - / - / - / - /	12
Quais os crimes das nossas mãos? O herói de Tróia	
/ - - / - / - - / - - - / - - / - - /	19
Neste navio não leva o refém arrebatado ao filho de Atreu;	
- - / - / - - / - - / - - / - - / - - / -	17
Nem aqui combate Medeia, de sangue fraterno sedenta.	
- / - - / - - / - / - / - / - -	14
Somente um amor desdenhado acende vossa cólera.	
- - / - - - - / - - - / - - / -	15
E, dizei-me, entre estas ondas agitadas, a morte	
- / - - - / - / - - - / - - / -	15
Devemos invocar com as armas nas mãos? Não nos basta	
/ - / / - - / - - - - / - - - / -	16
Uma só morte? O mar não ultrapasseis em crueldade	
- / - / - - / - - - - / - / - - / - / -	19
E a este abismo feroz não acrescenteis as vagas do vosso sangue.	

Tradução de Paulo Leminski

- - / - / -	5
Que loucura é esta	
- / - - / - / - / -	9

que em guerra transforma a nossa festa?	9
- / - / - / - - / -	
Acaso alguma adúltera Helena	9
- / \ - - - / - / -	
fugiu para uma remota Tróia?	9
- / - - / - - - / -	
Quem sabe Medéia abandonada,	11
- - / - - / - / - - - / -	
sobre os filhos do amante exerce vingança?	11
- / - - - / - - / - / -	
Apenas o ciúme esta rixa atija.	13
/ - / - - - / - - - - / - / -	
Cesse todo o conflito a esse furor insano.	10
- / - / - / - / - / - / -	
Aceitem minha morte como um beijo.	10
- / - - - / - / - / - - / -	
Quem sabe entre as ondas deste oceano,	10
- - / - - / - - / - / - /	
acharei mais piedade que entre vós!	

Tradução de Sandra Braga Bianchet

- / - - - / - / - / -	13
Que fúria transformou a paz em guerra?	20
- / - - / - - / - - / - - - / - / - / -	
Por que nossas mãos se alistaram no exército? Nenhum herói troiano	20
- / - - / - / - / - - - - / - - - / - / - -	
está transportando nesta armada a garantia do enganado Átrida,	20
- / - - / - - - / - / - / - / - / - - / -	
nenhuma Medéia desvairada está lutando contra o sangue fraterno,	22
- - - / - - / - - / - - - - / - / - / - - /	
mas um amor desprezado incita-nos a usar a força. Pobre de mim!	21
/ - / - / - / - - / - - / - - / - - - - / -	
Quem, em meio a estas ondas, evoca os destinos com as armas arrebatadas?	20
- / - / - - / - - / - - / - - - - - / - /	
A quem não é suficiente uma única morte? Não superai o mar,	16
- - / / - / - / - - / - - / - / -	
não lançai outras ondas neste bravio turbilhão de água.	

Tradução de Cláudio Aquati

- / - - / - / - - / - / - /	14
Que fúria – <i>exclama ela</i> – converte em arma a paz?	12
- - / - - - / - / - /	
Que castigo mereceram nossas mãos?	12
- / - / - - - / - / - / -	
O herói troiano não transporta nesta esquadra	9
- / - - / - - - / -	
a esposa do átrida enganado,	17
/ - - - / - - / - / - - - / - - / -	
nem a enlouquecida Medéia luta com o sangue fraterno,	10
- - - / - - / / - / -	
mas, desprezado, o amor ganha forças.	11
/ - / - / - / - / - / -	
Ai de mim! Em meio a ondas como estas,	13
/ / - / - - - - / - - - / -	
quem brande as armas para provocar o destino?	15
/ / / - - - - - / - / - / - / -	
Quem é esse que não se sacia com uma morte apenas?	14
- - - / - - / - / - - / - / -	

Não derroteis semelhante mar, nem lanceis mais ondas

- - - / - - - / -
aos seus abismos inclementes.

8

O poema de Tryphaena tem um ritmo irregular – possivelmente mais uma alusão à tempestade e ao caos metaliterário que acomete o poema, o que não significa que os versos não sejam ritmados. No entanto, o uso do hexâmetro e as referências épicas bastante simbólicas evocam inevitavelmente todo o imaginário das grandes epopéias antigas, e além disso, pela cena e o papel que representa, Tryphaena invoca mais especificamente a figura de Helena, tentando apaziguar um conflito. Portanto, independente de alguma regularidade ou rigidez métrica que o próprio poema latino não tem, uma busca de correspondência à simples conotação do hexâmetro, como um metro marcadamente épico, bastaria aqui. Evidente que na tradição de poesia portuguesa o metro épico por excelência é o decassílabo, mas também há outros metros nobres na poesia clássica, que poderiam ser explorados. Independente disso, não há qualquer obrigação de se comporem versos isométricos, visto que qualidades rítmicas diversas podem ser obtidas pelos tradutores e visto que a alusão aos temas épicos está mais que explícita nos termos do poema.

Os quatro poemas, de um modo geral, têm também um ritmo notadamente irregular, entretanto, em todos eles há predominância de anapestos (- - - /), jambos (- /) e péons de acento na quarta sílaba (- - - /), o que insinua um ritmo crescente, progressivo. Isso é uma qualidade conseguida pelos tradutores, e condiz perfeitamente com a grandiloquência épica.

Nenhum deles optou por um metro fixo, o decassílabo heróico, por exemplo, mas exceto Bianchet, todos compuseram versos de medidas aceitáveis dentro das convenções, o que ratifica sua poeticidade. As linhas de Bianchet são bem estruturadas, mas extravasam o limite do verso. Se a tradutora simplesmente as tivesse quebrado, como fez Aquati, deixando a tradução com mais versos que o poema latino, mas respeitando o limite silábico de um verso em português (20 sílabas) e ao mesmo tempo preservando a integridade do texto de Petrônio, talvez já lograsse melhores resultados. Contudo, reiterando, a característica comum às quatro traduções, a impressão de um ritmo crescente, que sugere grandiloquência, em nossa perspectiva, é absolutamente condizente com os motivos épicos, e indica uma significativa busca de correspondência nesse nível por parte dos tradutores.

CONCLUSÃO

1. Avaliação geral de cada tradutor

1.1. Miguel Ruas

1.2. Paulo Leminski

1.3. Alex Marins

1.4. Sandra Braga Bianchet

1.5. Cláudio Aquati

2. A tradução e a letra de Petrónio: a experiência brasileira

2.1. Retomando a tese

2.2. Como a letra de Petrónio pode sobreviver

1. Avaliação geral de cada tradutor

Analisadas todas as traduções dos poemas escolhidos para este trabalho, é chegada a hora de tentarmos tecer considerações mais abrangentes e conclusivas a respeito do desempenho de cada tradutor. A fim de obter uma visão geral, uma visão do conjunto dos poemas traduzidos por cada um dos cinco tradutores, estabelecemos uma maneira de quantificar as avaliações que fizemos. Sem a intenção muitas vezes ingrata de reduzir a subjetividade e os méritos de cada tradutor a números, determinamos as seguintes graduações:

Graus para a avaliação da tradução de cada sutileza:

- 1 - Não houve correspondência
- 2 - Correspondência parcial
- 3 - Correspondência alta

Graus para a avaliação geral de cada poema traduzido:

- 1 - Correspondeu a poucas das sutilezas do poema ou a nenhuma delas
- 2 - Correspondeu a parte significativa das sutilezas do poema
- 3 - Correspondeu à maior parte das sutilezas ou às principais delas

A avaliação detalhada dos poemas, segundo as sutilezas destacadas em cada um, foi feita a partir desses três graus estabelecidos, e consta dos anexos deste trabalho. Dessa avaliação detalhada depreendemos uma avaliação geral, a qual comentamos agora.

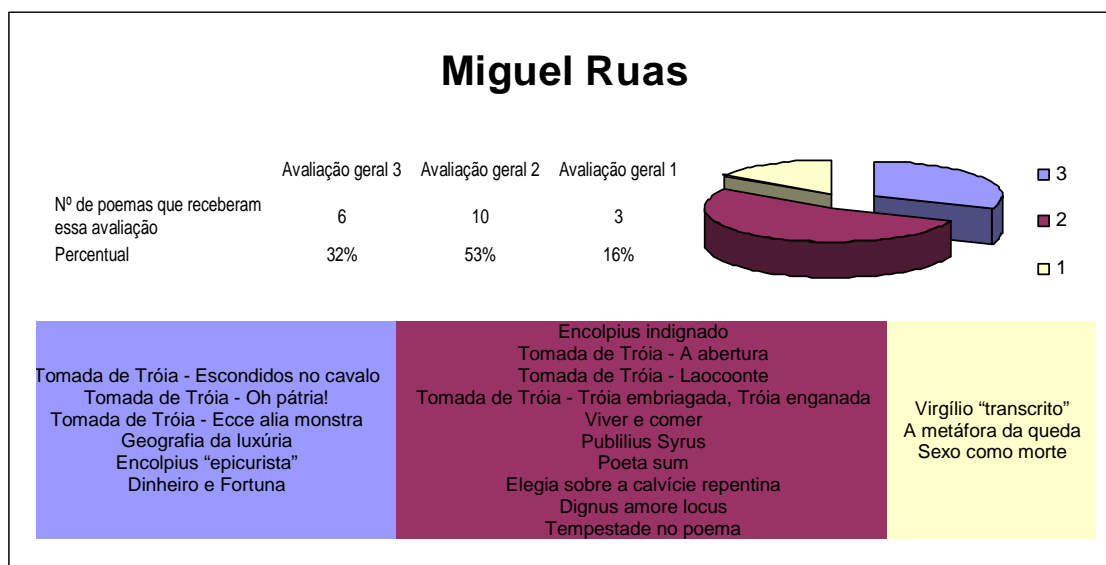
1.1. Miguel Ruas

Miguel Ruas, o primeiro a publicar uma tradução do *Satyricon* para o português no Brasil, foi particularmente bem sucedido. De um modo geral, o tradutor demonstrou respeito à integridade do texto latino, incorrendo poucas vezes em tendências deformadoras totalmente comprometedoras. Esta postura rendeu-lhe um desempenho considerável, segundo nossa avaliação:

Tabela 1: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Miguel Ruas

Poema	Avaliação geral
Encolpius indignado	2
Virgílio “transcrito”	1
Tomada de Tróia – A abertura	2
Tomada de Tróia – Escondidos no cavalo	3
Tomada de Tróia - Oh pátria!	3
Tomada de Tróia – Laocoonte	2
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	3
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	2
Viver e comer	2
A metáfora da queda	1
Publilius Syrus	2
Poeta sum	2
Geografia da luxúria	3
Elegia sobre a calvície repentina	2
Sexo como morte	1
Dignus amore lócus	2
Encolpius “epicurista”	3
Dinheiro e Fortuna	3
Tempestade no poema	2

Quadro 2: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Miguel Ruas



Apenas em três dos dezenove poemas que consideramos neste trabalho¹¹¹ Ruas teve um desempenho ruim, segundo nossa avaliação. Na maior parte das traduções seu desempenho foi razoável, e em um terço delas o desempenho foi ótimo. Os motivos pelos quais, segundo nossos critérios, certas traduções não foram tão bem sucedidas são recorrentes ao longo das análises que fizemos, já foram bastante comentados, e não cremos que aqui seja necessário listá-los, reiterando os problemas das traduções. No

¹¹¹ A efeito de análise, as partes do grande poema sobre a tomada de Tróia foram consideradas pequenos poemas.

entanto, como forma de enfatizar e registrar o que foi perseverado nas melhores traduções, preparamos a seguinte relação:

Tabela 2: Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Miguel Ruas

Poema	O que foi preservado ou recriado para que a tradução fosse bem sucedida
Tomada de Tróia - Escondidos no cavalo	- A multiplicidade de significantes que juntos constroem um discurso metaliterário
Tomada de Tróia - Oh pátria!	- Uma referência específica à tradição literária, imprescindível à paródia - Uma mudança significativa na enunciação
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	- Trocadilhos que compõem uma rede subjacente de significados, ligados a certa distorção que se faz na paródia - Uma informidade significativa, um desvio de estilo ligado à composição do personagem
Geografia da luxúria	- Referências a itens cobiçados na época de Petrônio, recriadas com coerência, através de correspondentes funcionais - Analogias importantes, recriadas mediante o contexto da prosa
Encolpius “epicurista”	- Uma referência específica à tradição filosófica, imprescindível à paródia - A alternância métrica (maior-menor) do dístico elegíaco, significativa no caso
Dinheiro e Fortuna	- Os elementos de um mito parodiado, dispostos de maneira pervertida tal como Petrônio o fez

Talvez uma qualidade de Ruas, que lhe possibilitou algum sucesso considerável, seja sua atenção para o que há de estranho em poemas aparentemente simplórios demais para pertencerem a uma obra clássica; sua atenção para aquilo que dá pistas sobre a sátira tácita e sutil de Petrônio, um autor absolutamente metaliterário. Inferimos isso porque Ruas – com consciência ou não – captou diferentes tipos de procedimentos: a ambigüidade de termos específicos, multiplicidades de significantes que constroem discursos metaliterários, referências à tradição filosófico-literária imprescindíveis a uma ou outra paródia, sutilezas como mudanças significativas na enunciação, trocadilhos e redes subjacentes de significados, informidades significantes, entre outros. Ademais, seu pioneirismo na tradução do *Satyricon* no Brasil tem alguma importância, e sob essa condição, sua sensibilidade para o texto de Petrônio tem um valor especial, pelo que damos um reconhecimento diferenciado ao respeito que Ruas demonstrou pela integridade desse texto.

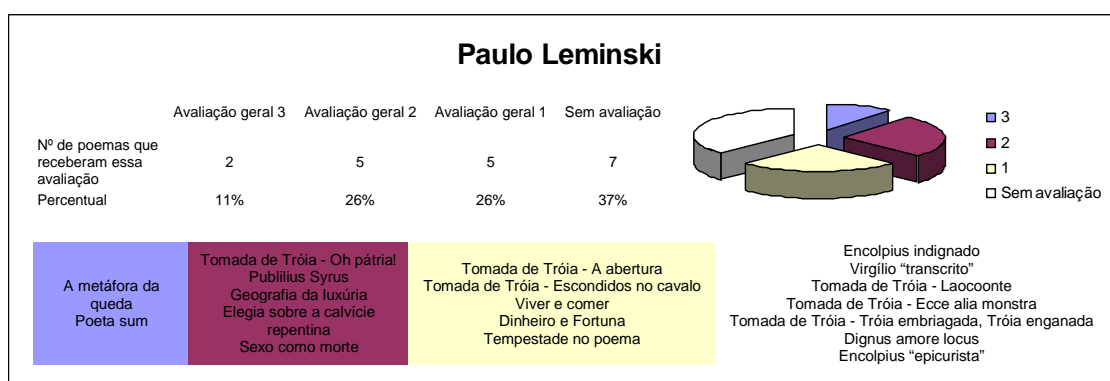
1.2. Paulo Leminski

Sem a intenção de contestar necessariamente o projeto de tradução de Leminski, sua concepção tradutória ou sua literatura, podemos dizer, a partir de nossa análise, segundo nossos critérios, que em raras oportunidades Leminski foi feliz em suas transcrições. Seu estilo idiossincrático levou-o a apagar as principais características de muitos dos poemas que analisamos neste trabalho, sem contar a omissão injustificada de cinco pequenos poemas de Encolpius e a omissão declarada da maior parte do poema sobre a tomada de Tróia – de algum modo indignante, uma vez que se sabe de toda a paródia que existe por trás dele, absolutamente sofisticada e interessante.

Tabela 3: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Paulo Leminski

Poema	Avaliação geral
Encolpius indignado	-
Virgílio “transcrito”	-
Tomada de Tróia – A abertura	1
Tomada de Tróia – Escondidos no cavalo	1
Tomada de Tróia - Oh pátria!	2
Tomada de Tróia – Laocoonte	-
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	-
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	-
Viver e comer	1
A metáfora da queda	3
Publilius Syrus	2
Poeta sum	3
Geografia da luxúria	2
Elegia sobre a calvície repentina	2
Sexo como morte	2
Dignus amore locus	-
Encolpius “epicurista”	-
Dinheiro e Fortuna	1
Tempestade no poema	1

Quadro 4: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Paulo Leminski



Temos que considerar que em algumas das traduções que receberam avaliação 2 Leminski apresentou soluções de recriação extremamente interessantes e plausíveis,

como as que destacamos na análise de sua tradução de “Publilius Syrus”, por exemplo, no entanto o apagamento de outros elementos no mesmo poema fez com que essas traduções não fossem conceituadas da melhor maneira. Por vezes ele aproximou-se da tradução, por vezes distanciou-se dela.

Tabela 4: Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Paulo Leminski

Poema	O que foi preservado ou recriado para que a tradução fosse bem sucedida
Metáfora da queda	- O sentido físico da preposição <i>supra</i> , que no poema latino sugere uma brincadeira metaliterária em torno do tema da queda.
Poeta sum	- A locução e o modelo dialético do <i>sermo</i> romano, que davam uma conotação de conversa à fala metrificada de Eumolpus. - Os elementos que evocam a tradição literária, especialmente Horácio e Tíbulo, cumprindo a função parodística e, ao mesmo tempo, a função de compor o personagem num jogo metaliterário hilário e depreciativo.

Em suas duas traduções mais bem conceituadas, Leminski foi bem sucedido porque preservou de alguma forma as sutilezas, mas também porque seu estilo coincidiu com as características do poema, como afirmamos especialmente em “Poeta sum”. Entretanto, cabe considerar, como reconheceu Cláudio Aquati no posfácio à sua tradução, que Leminski teve um papel importante na difusão do *Satyricon* no Brasil, pois a intenção última de sua tradução foi a de fazer com que o *Satyricon* fosse visto como literatura popular pelo leitor brasileiro de hoje. Tanto seu prestígio enquanto escritor como seu estilo leve e bem humorado certamente contribuíram ao menos para que mais leitores entrassem em contato com a obra de Petrônio, e vislumbrassem a grandeza desse autor. Tivesse Leminski um pouco menos de rejeição aos estudos eruditos sobre a poesia do *Satyricon*, talvez usaria suas qualidades de poeta para elevar as qualidades da poesia de Petrônio.

1.3. Alex Marins

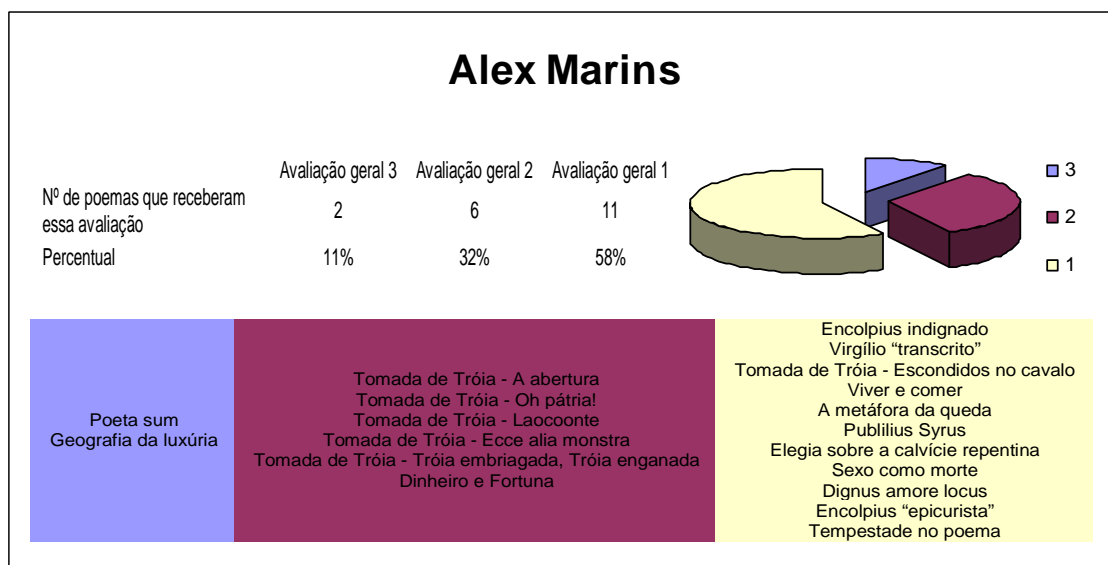
As traduções de Marins, assim como as de Leminski, foram marcadas por uma notável distância do texto latino. No entanto, diferente de Leminski, Marins não demonstrou intenção de transcriar os poemas com sua tradução, a despeito dessa distância. Em não poucos casos, a tradução de Marins sugeriu não só uma falta de consciência dos procedimentos poéticos de Petrônio, mas também nos levou a questionar se o tradutor

sequer teria compreendido algum sentido do texto latino, a julgar por incoerências e contradições encontradas, e até mesmo a questionar a autenticidade do texto traduzido.

Tabela 5: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Alex Marins

Poema	Avaliação geral
Encolpius indignado	1
Virgílio “transcrito”	1
Tomada de Tróia - A abertura	2
Tomada de Tróia – Escondidos no cavalo	1
Tomada de Tróia - Oh pátria!	2
Tomada de Tróia – Laocoonte	2
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	2
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	2
Viver e comer	1
A metáfora da queda	1
Publilius Syrus	1
Poeta sum	3
Geografia da luxúria	3
Elegia sobre a calvície repentina	1
Sexo como morte	1
Dignus amore lócus	1
Encolpius “epicurista”	1
Dinheiro e Fortuna	2
Tempestade no poema	1

Quadro 5: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Alex Marins



Isso fica evidente na avaliação geral: mais da metade dos poemas (58%) recebeu a pior avaliação e apenas dois deles receberam avaliação 3 (ótima). Parece claro que bastaria simplesmente um maior compromisso com o texto de Petrônio para que Marins fosse mais bem sucedido em suas traduções. Em suas duas melhores traduções,

especialmente em “Poeta sum”, uma atenção ao conjunto de detalhes do poema latino rendeu-lhe sucesso considerável.

Tabela 6: Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Alex Marins

Poema	O que foi preservado ou recriado para que a tradução fosse bem sucedida
Poeta sum	<ul style="list-style-type: none"> - A locução e o modelo dialético do <i>sermo</i> romano, que davam uma conotação de conversa à fala metrificada de Eumolpus. - Os elementos que evocam a tradição literária, especialmente Horácio e Tíbulo, cumprindo a função parodística e, ao mesmo tempo, a função de compor o personagem num jogo metaliterário hilário e depreciativo.
Geografia da luxúria	<ul style="list-style-type: none"> - Referências a itens cobiçados na época de Petrônio, recriadas com coerência, através de correspondentes funcionais - Referências geográficas relevantes - Analogias importantes, substituídas por correspondentes funcionais - O teor moralista, conveniente ao perfil do personagem e às intenções da paródia

No caso de Marins, é particularmente difícil encontrar razões que nos levem a compreender melhor suas escolhas e seu desempenho; não sabemos em que texto se baseou para fazer a tradução, não sabemos de suas concepções, não sabemos sequer se essa pessoa existe. Perante tal obscuridade, oferecemos nossas avaliações com base exclusivamente nos critérios estabelecidos aqui.

1.4. Sandra Braga Bianchet

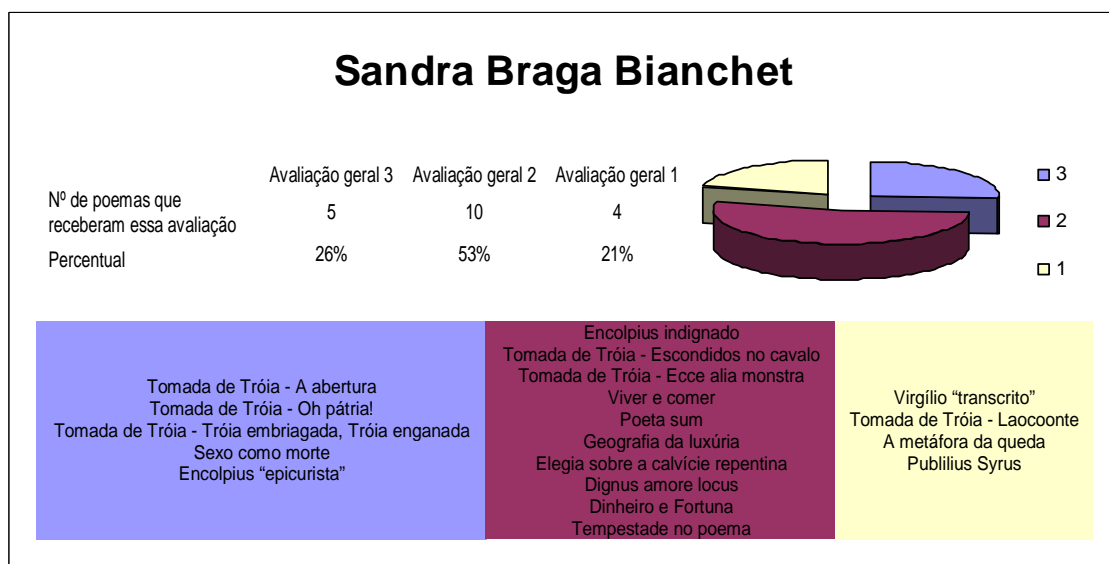
Bianchet teve um desempenho consideravelmente bom em nossa avaliação, mas se por um lado, nos casos de Leminski e Marins, a distância do texto latino representou um problema crucial, por outro lado, no caso da tradutora, o apego ao latim, às formas latinas, representou por vezes algo igualmente problemático. No entanto, inegavelmente, em se tratando da poesia de Petrônio – cujas sutilezas são complexas, especialmente porque têm uma infinidade de pontos de ligação intertextuais, intratextuais e hipertextuais – a tendência prudente de Bianchet de manter-se próxima ao latim, ao invés de recriar, mostrou-se bastante conveniente.

Tabela 7: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Sandra Braga Bianchet

Poema	Avaliação geral
Encolpius indignado	2

Virgílio “transcrito”	1
Tomada de Tróia - A abertura	3
Tomada de Tróia - Escondidos no cavalo	2
Tomada de Tróia - Oh pátria!	3
Tomada de Tróia - Laocoonte	1
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	2
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	3
Viver e comer	2
A metáfora da queda	1
Publilius Syrus	1
Poeta sum	2
Geografia da luxúria	2
Elegia sobre a calvície repentina	2
Sexo como morte	3
Dignus amore locus	2
Encolpius “epicurista”	3
Dinheiro e Fortuna	2
Tempestade no poema	2

Quadro 6: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Sandra Braga Bianchet



Assim como Ruas, Bianchet saiu-se bem na avaliação geral, obtendo avaliação razoável em metade de suas traduções e avaliação ótima em um quarto delas. A diferença básica entre os dois é que um insinuou inclinações literárias em seu estilo de tradução, e outra não escondeu sua inclinação para questões lingüísticas. De uma maneira ou de outra, Bianchet nos ofereceu algumas boas traduções.

Tabela 8: Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Sandra Braga Bianchet

Poema	O que foi preservado ou recriado para que a tradução fosse bem sucedida
Tomada de Tróia - Abertura	- A ambigüidade do trocadilho existente em “ <i>pandere</i> ”, que fazia referência à Eneida e ao mito de Tróia, pelo sentido físico do termo, e ao mesmo indicava a abertura do poema.

	<ul style="list-style-type: none"> - A estranheza do poema de Eumolpus, sua informidade significativa. - O encobrimento figurado dos gregos, principal característica metaliterária desse início do poema.
Tomada de Tróia - Oh pátria!	<ul style="list-style-type: none"> - Uma referência específica à tradição literária, imprescindível à paródia - Uma mudança significativa na enunciação
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	<ul style="list-style-type: none"> - O uso oportuno do prefixo re-, ligado a toda idéia de reiteração, repetição, tema metaliterário do poema. - A conotação de fraqueza existente na descrição do cavalo desencilhado.
Sexo como morte	<ul style="list-style-type: none"> - A tripla possibilidade de interpretação do poema, especialmente pela tradução da frase final.
Encolpius “epicurista”	<ul style="list-style-type: none"> - A referência a uma figura política específica, ligada à toda manipulação que se faz do imaginário romano da época. - Uma referência específica à tradição filosófica, imprescindível à paródia - A alternância métrica (maior-menor) do dístico elegíaco, significativa no caso, e o ritmo trocaico, correspondente ao original.

A sensibilidade de Bianchet às potencialidades da língua latina e sua atenção aos inúmeros diálogos que Petrônio estabelece com a tradição literária ficam claros, por exemplo, na reprodução de sutilezas como o uso estratégico do prefixo re-, no poema sobre a tomada de Tróia, e no esforço por manter ou recriar referências específicas, como no poema “Encolpius ‘epicurista’”. Um de seus principais problemas, recorrentemente apontado em nossas análises, é a composição de versos. As traduções que Bianchet apresentou para os poemas de Petrônio são em geral demasiadamente prosaicas, e em poemas cujo metro contém alguma sutileza relevante isso é particularmente comprometedor. Eventualmente, a simples quebra de algumas linhas em duas bastaria para que o limite do verso fosse respeitado. Apesar disso, aquele leitor que não tem conhecimento do latim e procura um texto bastante próximo do seu correspondente latino, independente de qualquer maior elaboração literária, encontra na edição de Bianchet traduções bastante interessantes.

1.5. Cláudio Aquati

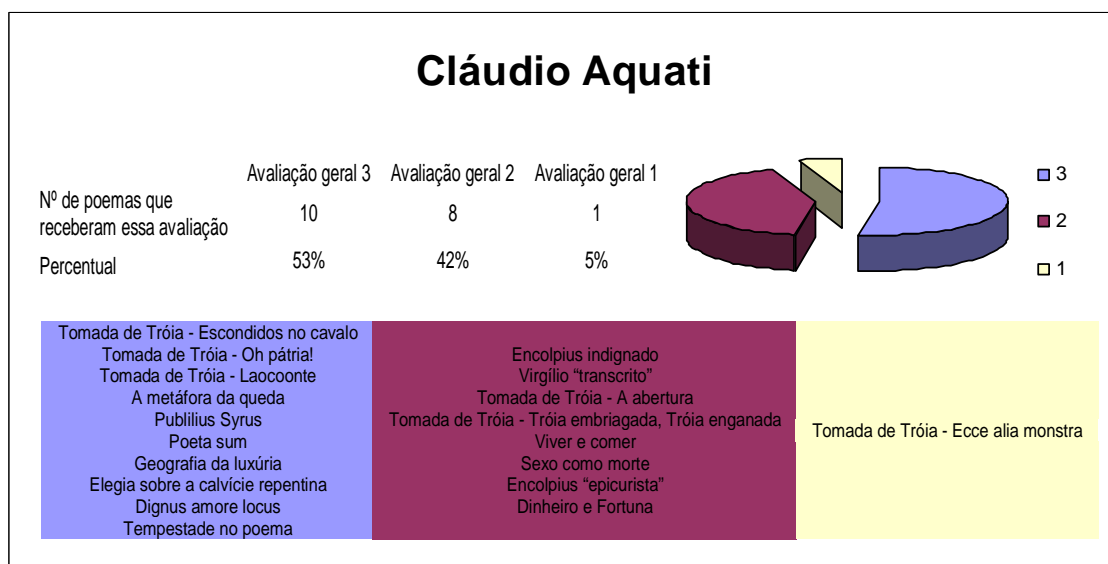
Indiscutivelmente Aquati é o tradutor que obteve o melhor desempenho em nossa avaliação. É notável em seu trabalho um equilíbrio entre o ideal e o possível. A tentativa de contemplar o conjunto dos elementos do poema parece ter guiado sua empresa. A condição privilegiada de Aquati – ele foi o quinto a publicar sua tradução no Brasil – pode ter contribuído para o seu sucesso, mas ele, que dedicou anos ao estudo do

Satyricon, parece não ter dispensado a tarefa árdua de mergulhar num trabalho filológico longo e extenso a respeito da obra. As traduções de Aquati combinam elaboração literária e apreço filológico, um bom exemplo de busca pelo ideal defendido por Berman para a tradução: a letra.

Tabela 9: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Cláudio Aquati

Poema	Avaliação geral
Encolpius indignado	2
Virgílio “transcrito”	2
Tomada de Tróia - A abertura	2
Tomada de Tróia - Escondidos no cavalo	3
Tomada de Tróia - Oh pátria!	3
Tomada de Tróia – Laocoonte	3
Tomada de Tróia - Ecce alia monstra	1
Tomada de Tróia - Tróia embriagada, Tróia enganada	2
Viver e comer	2
A metáfora da queda	3
Publilius Syrus	3
Poeta sum	3
Geografia da luxúria	3
Elegia sobre a calvície repentina	3
Sexo como morte	2
Dignus amore locus	3
Encolpius “epicurista”	2
Dinheiro e Fortuna	2
Tempestade no poema	3

Quadro 7: Avaliação geral dos poemas traduzidos - Cláudio Aquati



Os números são significativos: apenas uma das traduções de Aquati teve avaliação 1 e mais da metade delas recebeu a melhor avaliação. Como dissemos, o

equilíbrio foi decisivo para seu sucesso. Pela relação a seguir, podemos notar que seu foco variou conforme a especificidade de cada poema.

Tabela 10: Sutilezas preservadas nas traduções que receberam avaliação 3 (ótima) - Cláudio Aquati

Poema	O que foi preservado ou recriado para que a tradução fosse bem sucedida
Tomada de Tróia - Escondidos no cavalo	- A proliferação de significantes ligada ao tema do encobrimento.
Tomada de Tróia - Oh pátria!	- Uma referência específica à tradição literária, imprescindível à paródia - Uma mudança significativa na enunciação, que enfatiza a quebra, a modulação, representada pelos versos 11 e 12 do poema
Tomada de Tróia - Laocoonte	- Um dos elementos que enfatizam a idéia de repetição, reiteração (os dois gumes da arma); - Aspectos da representação que enfatizam a idéia de fraqueza (a mão fraca e o golpe que resvala)
Metáfora da queda	- As palavras simplórias de Trimalchio - A referência física dada pela preposição “ <i>supra</i> ”, principal ponto de ligação com a rede subjacente de significados daquele momento da narrativa
Publilius Syrus	- Os elementos dos primeiros versos que compõem a alegoria da luxúria como um monstro - Todos os itens exóticos que compõem o discurso crítico à luxúria - as sutis ligações internas e externas do poema (a cegonha lasciva e as matronas fúteis de Trimalchio e Habinnas, a cegonha traidora e a matrona infiel do poema, o brilho e a exuberância da plumagem do pavão e o contraste estruturante com o brilho, a suavidade e a perversa transparência da seda da noiva) - A gradação que vai da dignidade à perversão na descrição da cegonha - Sarcasmo, retórica e síntese presentes em uma das frases que fecham o poema
Poeta sum	- A locução e o modelo dialético do <i>sermo</i> romano, que davam uma conotação de conversa à fala metrificada de Eumolpus. - Os elementos que evocam a tradição literária, especialmente Horácio e Tíbulo, cumprindo a função parodística e, ao mesmo tempo, a função de compor o personagem num jogo metaliterário hilário e depreciativo. - O ritmo trocaico do versos latino
Geografia da luxúria	- Todos os itens exóticos que compõem o discurso crítico à luxúria - Referências geográficas e analogias relevantes - O teor moralista, conveniente ao perfil do personagem e às intenções da paródia
Elegia sobre a calvície repentina	- As analogias (vida, homem, natureza e morte) - O paralelo entre os finais da primeira e da segunda parte - O contraste as duas partes (sobriedade-informalidade) - O tom de lamento próprio da elegia
Dignus amore locus	- A hipertextualidade dos elementos e de suas representações dentro poema (o mito evocado por cada elemento e os significados trazidos por eles, que distorcem o suposto romantismo da representação)
Encolpius “epicurista”	- A referência a uma figura política específica, ligada à

	<p>toda manipulação que se faz do imaginário romano da época.</p> <ul style="list-style-type: none"> - A ênfase sobre a candura e o despudor inspirados pelos costumes do povo - O sintetismo de uma frase central - A alternância métrica (maior-menor) do dístico elegíaco, significativa no caso, e o ritmo trocaico, correspondente ao original.
Tempestade no poema	<ul style="list-style-type: none"> - O enxerto de uma expressão prosaica no meio do hexâmetro épico que abre o poema, ato fortemente sugestivo e programático - O discurso sobre o ciúme - O conjunto das referências épicas - A reprodução do significado do hexâmetro épico pela impressão de um ritmo crescente, que sugere grandiloquência

Se compararmos as tabelas em que relacionamos o que foi preservado ou recriado nas melhores traduções, veremos que traduções de um mesmo poema foram conceituadas da melhor maneira por méritos diferentes. Ou seja, traduções de um mesmo poema que receberam conceito 3 nem sempre preservaram ou recriaram as mesmas coisas. Isso significa que uma tradução nos pareceu ótima não porque correspondeu a todas as sutilezas do poema; especialmente no caso de poemas mais complexos, tal feito é quase impossível. Determinada tradução nos pareceu ótima porque o tradutor nos trouxe o mínimo daquilo que representa Petrônio naquele poema, porque o tradutor nos trouxe parte considerável das sutilezas daquele poema. Essa talvez seja uma lição que se pode tirar da experiência de Aquati: ele claramente esteve livre da ilusão de uma tradução irreparável, mas levou em conta o conjunto das qualidades de cada poema e buscou preservar ou recriar o máximo que pôde, privilegiando o que parecia ser crucial.

2. A tradução e a letra de Petrônio: a experiência brasileira

Apresentadas as avaliações gerais que fizemos de cada tradutor, chega o momento de retomarmos a tese central. Sem qualquer torneio, repetimo-la da maneira mais simples possível: *as sutilezas dos poemas do Satyricon representam a maior qualidade desses poemas e também consistem na maior dificuldade para a tradução.*

De fato, por tudo o que se considerou no capítulo II, parece plausível admitir que as – por nós chamadas – sutilezas da poesia de Petrônio são o grande diferencial de seus poemas e, sob certa perspectiva, até mesmo a razão de ser de sua literatura. Não fosse pelas sutilezas de sua poética, que se estendem por verso e prosa no *Satyricon*, por meio das quais ele expressa seu senso criativo, manipulando e pervertendo gêneros e tradições, Petrônio seria apenas mais um autor medíocre do período de Nero, apagado pela sombra de Virgílio. Independente de como a reconheçam, essa postura de Petrônio – que o leva a esconder, por debaixo da mediocridade que sua época lhe fadou, os traços de sua genialidade – é a maior responsável pela sobrevivência do *Satyricon*.

Talvez seja possível chegar a afirmar que, da maneira como Petrônio faz ficção prosimétrica, da maneira como faz ficção misturando prosa e verso, o autor chega a *criar* um gênero poético particular. Seus poemas não são grandes sozinhos; eles dependem, ao mesmo tempo, de uma série de vínculos, estão amarrados a um sem número de fios, e a genialidade de Petrônio está exatamente na composição dessa trama, na qual os poemas estão compreendidos. Mais interessante ainda para nós foi perceber, ao longo das análises, que esse gênero poético insinuado por Petrônio também exige uma concepção tradutória apropriada: a tradução dos poemas do *Satyricon* se vê frente ao desafio de manter as conexões, os fios, que lhes dão vitalidade e grandeza, ao mesmo tempo que leveza. Portanto, a tradução dos poemas do *Satyricon* é a tradução de seu arranjo de sutilezas.

Para verificar o segundo pressuposto de nossa tese, o mais importante deles, por que dá singularidade a este trabalho e justifica sua inserção nos Estudos da Tradução, analisamos as cinco traduções do *Satyricon* oficialmente publicadas no Brasil até hoje. Melhor dizendo, analisamos as traduções feitas por Ruas, Leminski, Marins, Bianchet e Aquati dos treze poemas curtos e do poema longo sobre a tomada de Tróia, mediante as sutilezas evidenciadas no estudo que fizemos. Ou seja, tomamos o caso brasileiro da tradução do *Satyricon* a fim de verificar a validade de nossa tese. Por tudo o que já vimos, refletimos e concluímos até aqui, podemos dizer que, sim, a julgar pela

experiência brasileira, as sutilezas do poema do *Satyricon* consistem em umas das principais dificuldades para a tradução, senão na principal delas, considerando que elas representam a própria qualidade desses poemas. Isso, no entanto, não nos isenta de fazer algumas ressalvas.

Quisemos insinuar algumas coisas com a organização dessa dissertação. Partimos de uma concepção de tradução que pressupõe a necessidade de se proceder ao estudo da obra, do autor e seu contexto antes de iniciar qualquer tradução – concepção que buscou legitimação pela escolha de Mounin e Berman como autores referenciais. Como nos dispusemos a criticar, fizemos este estudo da maneira mais aprofundada possível, e ele nos evidenciou aquilo que veio a ser o mote para este trabalho, aquilo que entendemos ser a maior importância da obra, especialmente dos poemas: as sutilezas de seu autor. Não por acaso, dois dos autores mais conceituados na nossa avaliação, Aquati e Bianchet, sabidamente realizaram semelhante estudo.

No entanto, não temos o direito presunçoso de condenar qualquer tradutor ou tradução porque uma ou outra sutileza (ou a maioria delas) não foi percebida ou traduzida, especialmente porque não podemos exigir dos tradutores a mesma concepção que assumimos. O tradutor é livre para assumir a concepção que mais lhe faz sentido e assim adotar suas estratégias. Aceitamos e temos o dever de aceitar que os tradutores brasileiros usem o verso livre, ainda que o verso para os romanos e para Petrônio fosse *a priori* metrificado. Aceitamos e temos o dever de aceitar que o tradutor tome certas liberdades coerentes com seu estilo e sua concepção, pelo que admitimos, por exemplo, traduções em que Leminski apenas aproveitou o tema geral do poema latino em sua prática “transcriadora”.

Por outro lado, nos pareceu legítimo e cabível elaborar críticas mais incisivas frente a casos em que o tradutor evidentemente negligenciou a obra; Leminski com suas omissões declaradas e não-declaradas é também o maior exemplo disso, mas também Marins em poemas que não apresentaram nenhum paralelo com o texto original se inclui nisso. Assim, ainda que não possamos exigir do tradutor a consciência da sutileza, nos pareceu direito, nessa tarefa crítica, apontar e comentar casos dessa natureza.

Não podemos afirmar de forma definitiva que as sutilezas de Petrônio, pormenorizadas neste trabalho, são o que há de mais importante e desafiante para um tradutor, pois, em grande parte, creditamos nossa tese ao estudo filológico que fizemos e à compreensão de letra que assumimos. Ainda assim, cremos que independente de sua

concepção e suas estratégias, ao tradutor sensível, elas se lhe apresentarão como o desafio mais estimulante.

Enfim, seja-nos simpática ou não a postura de tradutor pesquisador, é inevitável reconhecer e enfatizar a procedência, a plausibilidade, de dois dos principais argumentos defendidos pelas teorias que assumimos: a necessidade do recurso à filologia como resgate da cultura que produziu um texto antigo e a necessidade de se ter como valor pressuposto a literariedade do texto. Se Ruas ou Bianchet, mas especialmente Aquati, se teve algum sucesso, é porque não dispensou nenhum desses dois princípios, aparentemente condizentes com qualquer projeto de tradução dos poemas do *Satyricon*.

2.2. Como a letra de Petrônio pode sobreviver

Com nossa tese retomada e reconsiderada, ainda há algo a dizer. Porque tivemos a oportunidade de aprofundar nosso conhecimento sobre o texto latino, de fazer com razoabilidade uma leitura e uma análise fundamentada das traduções, e de comparar essas traduções, talvez seja possível deixar algo de útil para quem deseje aceitar o desafio de traduzir os poemas do *Satyricon*. A seguir, relacionamos uma série de indicações ou advertências que ressaltam alguns pontos indispensáveis ao tradutor que queira contemplar as qualidades da poesia de Petrônio:

- É necessária a consciência do conjunto, a consciência de toda a composição da obra (intertextualidade);
- É igualmente necessária a consciência das inúmeras remissões à tradição greco-romana, especialmente à tradição literária, seja canônica ou popular, e ao imaginário romano da época de Petrônio, incluindo fatos históricos e dados culturais das mais diversas ordens (hipertextualidade).
- Qualquer estratégia é válida para a preservação ou para a recriação das sutilezas. Ou seja, não importe a tendência da tradução, seja ela livre ou conservadora, domesticadora ou estrangeirizadora, no caso de Petrônio, é imprescindível a consciência de seus procedimentos literários e da complexidade deles. Dessa maneira, nada é descartado sem razão.

- Quando falamos em conjunto ou composição (intertextualidade), estão subentendidos todos os temas estruturantes da obra, responsáveis por ligar a prosa, os episódios, ao interior dos poemas, como, por exemplo, a tomada de Tróia e o estratagema do cavalo.
- Também quando falamos em conjunto, mas especialmente quando falamos em consciência das remissões à tradição greco-romana, está implícita a necessidade de se ter conhecimento dos gêneros que Petrónio manipula, especialmente daqueles que envolvem diretamente os poemas. É preciso saber das regras desses gêneros e das transgressões de Petrónio.
- Não convém a ambição de contemplar, na tradução, todas as sutilezas, todos os procedimentos literários sutis, que Petrónio realiza em um poema. Mas, considerando que o conjunto, a combinação, a harmonia dessas sutilezas é geralmente o que há de mais impressionante, convém buscar traduzir, corresponder, o máximo de sutilezas possíveis, primando por sutilezas de naturezas diferentes e pelas mais significantes. Por exemplo, as traduções mais bem sucedidas do poema Publilius Syrus foram aquelas que trouxeram um pouco de cada um dos seus diferentes elementos: a alegoria da luxúria como um monstro, a enunciação que envolve Roma como interlocutor, os itens exóticos que envolvem o moralismo de Trimalchio, as analogias internas (entre os elementos do poema) e externas (entre os elementos do poema e os da prosa), as nuances das representações (como a representação da cegonha) e os recursos retóricos.
- Aspectos formais, de modo particular aspectos métricos, rítmicos e figuras de linguagem sintáticas, como assonâncias e aliterações, entre outros, devem ser considerados especialmente quando tiverem um significado particular, uma função parodística.
- É imprescindível uma atenção constante, permanente, vigilante, ao sintetismo do latim, às ambigüidades, às múltiplas interpretações que determinadas raízes sugerem, assim como às possibilidades semânticas abertas por certos empregos. No texto de Petrónio já se refletem todas as alterações da norma clássica promovidas pelo latim vulgar. No poema

Geografia da Luxúria, por exemplo, comentamos um caso em que a preposição *in* é usada em desacordo com a norma clássica. Além disso, Petrônio está sempre abrindo as possibilidades interpretativas das palavras à sua maneira metaliterária. Na abertura do poema sobre Tróia, por exemplo, enfatizamos as ambigüidades presentes em *pandere*.

De todos os poemas analisados neste trabalho, cinco deles não tiveram nenhuma tradução que recebesse a melhor avaliação. Segundo nossos critérios, que reconhecem as sutilezas como aspecto elementar, no caso desses poemas, nenhuma tradução publicada no Brasil chegou a lograr um grau de correspondência que expressasse, em português, o efeito produzido pela composição original, ou seja, o efeito produzido pela combinação das sutilezas. São eles:

- Encolpius indignado
- Virgílio “transcrito”
- Viver e comer
- Dinheiro e Fortuna
- Tomada de Tróia - Ecce alia monstra

É obviamente questionável que nenhuma das traduções deles tenha recebido o maior conceito, assim como todas as avaliações dos demais poemas o são, assim como qualquer crítica o é. Contudo, se há alguma intenção ou vontade maior do que aquela expressa em nossa tese, essa vontade é a de que o leitor brasileiro possa ter a mesma satisfação e deleite que tivemos ao descobrir o Petrônio poeta. Trabalho certamente há para quem se interesse por Petrônio. Seria maravilhoso se depois desse trabalho, o tradutor que se dispusesse a traduzir a obra de Petrônio tivesse mais atenção para seus poemas. Seria maravilhoso se o panorama crítico que oferecemos tivesse qualquer serventia para o tradutor ou estudioso interessado no *Satyricon*. Parafrazeando Catherine Connors, uma vez que o *Satyricon* é um texto tão rico e sofisticado e engraçado e sutil, e tão frustrantemente fragmentado, nos parece uma pena desperdiçar qualquer uma de suas palavras, nos parece uma pena correr o risco de perder o há de mais aprazível nos poucos poemas que nos restaram.

ANEXO I

1. Graus para a avaliação geral dos poemas

Graus para a avaliação da tradução de cada sutileza:

- 1 - Não houve correspondência
- 2 - Correspondência parcial
- 3 - Correspondência alta

Graus para a avaliação geral de cada poema traduzido:

- 1 - Correspondeu poucas das sutilezas do poema ou nenhuma delas
- 2 - Traduziu parte significativa das sutilezas do poema
- 3 - Traduziu a maior parte das sutilezas ou as principais delas

2. Avaliação específica de cada sutileza e avaliação geral dos poemas - Miguel Ruas

- No primeiro poema analisado, que chamamos de “Encolpius indignado”, há racionalizações e clarificações. Destacamos, por exemplo, a tradução de “*ferrum timui*”, cuja interpretação de Ruas impeliu-o a uma clarificação (2). Houve alguma busca de correspondência aos sotádicos, pelo uso de versos catalépticos apenas (2). A aliteração polissêmica das sílabas *ter* que se dissolve em *thyrsos* foi parcialmente correspondida pelo tradutor (2).

Avaliação geral: 2

- No segundo poema, por nós intitulado “Virgílio transcrito”, incorrendo numa racionalização, Ruas destruiu a principal sutileza do poema: a ambigüidade hilária de “*illa*”, que no contexto de Virgílio se referia à rainha Dido, enquanto que no contexto de Petronio se refere ao pênis desfalecido de Encolpius (1).

Avaliação geral: 1

- Na abertura do poema sobre a guerra de Tróia, Ruas racionaliza e clarifica o termo “*pandere*”, destruindo a dubiedade extremamente significativa que ele continha, considerando o contexto da abertura do poema e considerando a tradição épica (1). Nos versos de abertura propriamente, Ruas mantém o que chamamos de encobrimento figurado dos gregos (3), mas “arruma” as palavras e sentenças que no poema latino estavam intencionalmente desorganizadas ou “torturadas”, como definimos (1).

Avaliação geral: 2

- Nos versos que encerram a abertura do poema, onde o tema do escondimento fica explícito, Ruas deixa de traduzir um dos três verbos que denotam o ato de “esconder”, atenuando a multiplicidade de significantes que configurava esta parte. No entanto, traduz os outros dois (3), e também preserva o epíteto “*dânaos*”, que também corrobora a “cobertura” figurativa dada aos gregos até que eles tomassem lugar dentro do cavalo (3).

Avaliação geral: 3

- A quebra, a modulação, representada pelos versos 11 e 12 do poema, promovida especialmente pelo uso da expressão “oh! pátria” e pelo uso do verbo em primeira pessoa, foi integralmente correspondida por Ruas (3).

Avaliação geral: 3

- Na representação de Laocoonte, por um lado, Ruas respeita a depreciação do herói: o tradutor não distorce o sentido de “*ictus resili*” e preserva a função de “*invalidam manum*” (3). Por outro lado, porém, perde a repetição de sons (“*uterum*” e “*iterum*”) que alude à representação reiterada de Laocoonte bem como à dupla tentativa de atingir o cavalo, e não menciona os “dois gumes” da segunda arma, elemento que está ligado à idéia de secundariedade do poema e da representação em si (1). Com isso, parte da rede subjacente de significados ligada os temas da fraqueza e da secundariedade é destruída na tradução.

Avaliação geral: 2

- Nos versos sobre a chegada dos portentos, Ruas mantém a ambigüidade de “*dorso*”, que contribui para a representação da ilha como um monstro (3). O elemento da fraqueza presente em “*minor*”, é distorcido com “tranquilamente”, e o efeito se perde (1). A comparação tediosa e óbvia da onda com o som dos remos é perfeitamente mantida, e a organização do longo período é apropriadamente conservada (3). A remissão direta à Eneida que supostamente aconteceria com “*ecce alia monstra*” talvez seja impossível numa tradução hoje, mas de qualquer maneira Ruas preservou essa construção também (3), e igualmente não fez nenhuma grande mudança na ordem dos versos e seus elementos, mantendo a descrição das serpentes após a descrição de Tênedos e dos navios, corroborando o encobrimento figurativo das serpentes durante os primeiros versos sobre a chegada dos portentos (3).

Avaliação geral: 3

- No final, quando o ataque dos gregos é finalmente narrado, o trocadilho sugerido com “*effundunt*” é destruído (1), assim como idéia de reiteração presente em “*relaxant*” (1). A mediocridade da símile de Eumolpus e a remissão aos modelos épicos tradicionais permanece na tradução de Ruas; em seu poema os guerreiros continuam comparados a um cavalo que corre exaltado ao se ver livre (3). Entretanto, o detalhe que enfatiza a idéia de fraqueza na imitação, a imagem do próprio cavalo escapando do laço, não é plenamente mantido (2). O termo *Thessalius* (tessálio), metonímia de carro tessálio (ou carruagem da Tessália), é traduzido por “corcéis dos montes tessálios”, o que dá outro entendimento aos versos, embora não perturbe demais a sutileza em questão (1).

Avaliação geral: 2

- Na tradução do primeiro dos poemas curtos analisados, que intitulamos “Viver e comer”, a idéia bastante significativa de que o Orco nos leva foi destruída com “Presas de Orco”. Na prosa, “*ferculum*” é traduzido simplesmente por “prato”, desatendendo o trocadilho em questão (1). Notamos que quando Trimalchio diz “*sic erimus cuncti*”, está provavelmente se referindo ao aspecto do esqueleto recém exibido, e portanto, ao

traduzir “este será de todos nós o aspecto”, Ruas comete uma evidente clarificação (1). A despeito dessas perdas, a tradução de “*esse*” por gozar é uma solução razoável para a ambigüidade *ser/comer* (3). Em relação ao metro, apesar de não ter correspondido a idéia de alternância métrica (hexâmetros e pentâmetros) inerente à epigrama e tampouco o ritmo datílico (1), Ruas se preocupou em fazer com que o último verso fosse menor em relação aos demais, o que é análogo ao desvio de regra existente no poema latino (2).

Avaliação geral: 2

- No poema sobre a metáfora da queda, Ruas destrói o detalhe que constitui a principal sutileza do poema: a idéia de Fortuna está literalmente acima de nós (1).

Avaliação geral: 1

- O poema que Trimalchio atribui a Publilius Syrus talvez seja o mais complexo de todos os que analisamos. O começo dele diz que as muralhas de Marte (referência à cidade de Roma) morrem na boca da luxúria, imagem extremamente representativa para iniciar a alegoria da luxúria em que consiste o poema. Ruas, que não menciona o deus protetor da cidade, diz que as muralhas se desfazem num “luxo insaciável”, ao invés de dizer que a luxúria tem boca (1), e no verso seguinte explica (racionaliza) o sentido de “*Martis*” com “oh! Roma” (1). Ao invés de dizer que um pavão é engordado para o paladar (*palato*) da luxúria (que tem boca), ele fala em palácios (1). O tradutor usa o pronome relativo “teus” depois do vocativo “oh! Roma”, preservando Roma como interlocutor do poeta. Isso, no entanto, fica confuso a partir da metade do poema traduzido, quando Ruas troca o interlocutor por “perola” (2). As aves e a descrição das plumas do pavão, que têm diversas e imprescindíveis implicações dentro do poema e seu contexto, são bem correspondidas por Ruas (3). Na descrição da cegonha, repleta de sutilezas de difícil reprodução, o tradutor tem um desempenho razoável: consegue contrastar as nuances de dignidade e perversão, e traduz apropriadamente a noção de “*pietaticultrix*” (3). Há uma perda considerável no apagamento de “*crotalistria*”, que destrói tanto o efeito gradativo da depravação da cegonha quanto os ligamentos com os diversos pontos da prosa feitos através desse termo especificamente (1). Da mesma forma, na tradução de “*gracilipes*” há outros ligamentos destruídos (1). Em compensação, Ruas mantém uma importante proliferação de significantes, as várias menções a jóias (3), e ao invés de buscar uma correspondência que preserve a relação cegonha-matrona, ele sugere uma relação mais explícita entre o pavão e a matrona (3). A retórica sarcástica da frase “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” é comprometida enobrecimento na tradução (1). A relação entre o brilho do áureo tapete babilônico de plumas e o brilho da seda que veste a noiva é enfraquecido e praticamente destruído na tradução de Ruas, que simplesmente fala em uma “esposa vestida de gaze tênue” (1), e por fim, pode-se dizer que Ruas explorou timidamente o principal aspecto formal do poema, a exploração abundante da aliteração (1).

Avaliação geral: 2

- Na tradução do primeiro dos pequenos poemas proferidos por Eumolpus, Ruas preserva plenamente a lista de profissões lucrativas, e não compromete assim a idéia básica do poema: contrapor a poesia às demais profissões (3). Entretanto, o tradutor tende ao enobrecimento, pelas construções inusitadas e um pouco empoladas, o que

contradiz a locução fácil e didática do *sermo* (1). No quarto verso, além de uma clarificação comprometedor de “*ad praemia peccat*”, há certa impropriedade na tradução de *nuptas* por *matrona* (1). Segundo a análise que fizemos, os versos de Ruas têm alguma proximidade métrica aos hexâmetros de Petrônio, mas não rítmica propriamente (2).

Avaliação geral: 2

- Na tradução do poema de Eumolpus que intitulamos “Geografia da luxúria”, como dissemos, nem todas as referências originais estão intactas na tradução de Ruas, mas constatamos que há coerência em todos os casos (3). Tanto na tradução de “*arata Syrtis*” como no uso do termo “rejeitados”, inexistente no poema latino, Ruas clarifica sua interpretação, porém compensa isso com outras correspondências, perfeitamente cabíveis (3). Ao traduzir “*amica vincit uxorem*” (a amante vence a esposa) por “O amante destronou a esposa”, Ruas toma certa liberdade e muda um pouco o significado original, mas guiado pelo contexto, observamos que ele sugere uma possibilidade interpretativa bastante conveniente, sem com isso prejudicar a orientação do discurso (3).

Avaliação geral: 3

- Ao traduzir o poema que chamamos de “Elegia sobre a calvície repentina”, Ruas preserva a comparação da velhice ao inverno (3), mas apaga a ambigüidade sugestiva de “*area*”, traduzindo o termo por “crânios”. Ademais, observamos que fora o alongamento, há uma nítida clarificação na tradução de “*areaque attritis ridet adusta pilis*” (e a eira chamuscada ri dos pêlos sovados) por “E os nossos crânios, brilhando sob o sol, / Parecem satisfeitos com sua calvície” (1). Na tradução dos versos finais da primeira parte da elegia, Ruas convenientemente preserva a vinculação da calvície à mortalidade do corpo e o tom de lamento, mas a menção explícita à natureza, acusada de dar e tirar as belezas (alegrias) de nosso corpo, menção fundamental, é dispensada por Ruas (2). Já na tradução dos versos finais da segunda parte Ruas mantém o tom de advertência e respeita o que há de comum entre os dois finais (3). Em relação às características métricas do poema latino, bastante significativas, não há correspondência, mas o tradutor ao menos compõe versos razoavelmente ritmados, com no máximo 20 sílabas, em respeito às convenções poéticas (2).

Avaliação geral: 2

- Intitulamos “Sexo como morte” um dos primeiros poemas curtos de Encolpius, proferido a fim de antecipar a decepção com Giton. Na tradução de “*transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas*” (pelos lábios vertemos de um lado pro outro nossas almas errantes) por “confundíamos os lábios e as almas delirantes”, Ruas atende ao motivo primário do poema, a celebração do sexo, mas destrói qualquer possibilidade de dupla interpretação sugerida por *transfudimus* e *errantes* (2). Além disso, a tradução de “*errantes*” por “delirantes” pode até trazer a noção de um amante desgovernado, mas perde a referência direta à vagância e ao erro (1). No último verso, incorrendo em racionalização e clarificação, o tradutor impediu o leitor de reconhecer motivos bastante sugestivos do termo “*perire*”, e consumou a destruição da rede subjacente de significados que liga o poema a elementos de seu contexto narrativo (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Dignus amore locus”, título dado por nós a outro poema curto de Encolpius, os “*mobilis ... platanus*” (plátanos balangantes), que remetem ironicamente a um falo frouxo, perdem seu adjetivo na tradução de Ruas (1), entretanto o correspondente grego do loureiro (Daphne) tem seu nome mantido – preservando a alusão ao desejo de Apolo contrariado por Daphne (3). A ironia presente em “*redimita*”, assim como a menção ao cipreste (*cupressus*), também tem correspondência na tradução (3). Na representação do pino, Ruas distorce o significado dos termos, impedindo a associação ao mito da ninfa Pitys, assediada por Pã (1). Igualmente, as nuances de prazer e desagrado, presentes na descrição do riacho, quase desaparecem na tradução (1). Na tradução de “*urbana procne*” Ruas mantém a menção ao pássaro com “andorinha urbana”, embora uso do nome Procne, um uso possível, talvez contribuísse para levar o leitor a pensar na história de Procne e Philomela mais diretamente (2).

Avaliação geral: 2

- Na análise de “Encolpius ‘epicurista’” vimos que a tradução de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica) por “E numa linguagem simples conto os costumes do povo”, resultado de uma evidente liberdade tomada pelo tradutor, atenua bastante a força retórica de “*candida lingua refert*” (minha língua cândida replica), mas não chega a desfazer ou apagar qualquer das associações implícitas (2). A tradução dos últimos versos mantém convenientemente a menção a Epicuro e ao conceito de télos (3), e Ruas consegue resultados análogos ao metro do dístico elegíaco e ao ritmo jâmbico de forma bastante razoável (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Dinheiro e Fortuna”, verificamos que Ruas clarifica a jura de Dânae, mas consegue soluções bastante razoáveis para a tradução a maioria dos versos, compondo um bom poema (3). O tradutor também alonga a última frase e se permite imprimir-lhe uma estrutura semelhante à das demais frases do poema. Ainda que não seja tão comprometedor, isso tem algum efeito destrutivo, pois a consistência da frase final, sintética e incisiva, é desconcentrada (2).

Avaliação geral: 3

- No poema de Tryphaena, o último que analisamos, Ruas mantém a “interrupção” do primeiro verso com o verbo *dicendi* (“exclama”), corroborando uma suposta tentativa de provocar instabilidade no começo do poema (3). As referências épicas são bem vertidas e contextualizadas, não obstante alguma clarificação (3). No entanto, incorrendo em racionalização e clarificação, Ruas destrói o trocadilho das ondas, no final do poema (1), e também na retomada da prosa, o tradutor não admite ou não percebe a noção de tempestade sugerida pela maneira como Encolpius descreve a elocução de Tryphaena (1).

Avaliação geral: 2

3. Avaliação específica de cada sutileza e avaliação geral dos poemas - Paulo Leminski

- Como já registramos, Leminski não apresenta tradução para os poemas que intitulamos “Encolpius indignado”, “Virgílio ‘transcrito’”, “Dignus amore locus”, “Encolpius ‘epicurista’”, e para as partes do poema sobre a tomada de Tróia intituladas “Laocoonte”, “Ecce alia monstra” e “Tróia embriagada, Tróia enganada”. Em relação a Leminski, estes poemas e estas partes, portanto, não têm avaliação.

- Ao anunciar o poema sobre a tomada de Tróia, na prosa, Leminski não traduz a ambigüidade de “*pandere*” (1). Nos versos de abertura, ambas as sutilezas são plenamente apagadas: a sintaxe é relativamente clara, e os gregos são explicitados em “helênicos” (1).

Avaliação geral: 1

- O uso de três verbos com o sentido de esconder, e o arranjo das sentenças de modo a revelar os gregos apenas quando eles realmente se escondem na armadilha, principais características dos quatro versos que fecham a abertura do poema, inexistem na tradução de Leminski, que reduz os quatro versos a um (1).

Avaliação geral: 1

- Na tradução dos versos 10 e 11, que provocam uma virada no poema, Leminski de alguma forma manteve a evocação tradicional a Tróia (“*o patria*”) (3), mas não usou o verbo em primeira pessoa, que representa mais explicitamente a mudança no modo do discurso (1).

Avaliação geral: 2

Em relação ao poema que intitulamos “Viver e comer”, ao traduzir “*sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus*” por “Assim seremos nós depois dos funerais”, Leminski dispensa o sentido de “*auferet*” e destrói o trocadilho de que a morte nos leva, assim como o poema é levado embora para que o “*ferculum*” seja trazido. Há uma racionalização seguida de clarificação aí também, pois Leminski racionaliza o que significa ser levado pelo Orco, e clarifica a idéia de morte na tradução (1). No final do poema, com “Vivamos (...) enquanto é tempo”, o tradutor destrói a locução de Trimalchio (Petrônio) e despreza a consciência-de-provêrbio que há no leitor (1). Além de tudo, ao mesmo tempo em que destruiu a locução, Leminski apagou a ambigüidade de “*esse*”, destruindo também a rede subjacente de significados ligada a vida, morte, comida e deleite (1). Todavia, em relação ao metro, Leminski parece ter se preocupado com a idéia de alternância métrica própria do dístico elegíaco, e compôs versos com uma quantidade de sílabas respeitante às convenções poéticas, embora não tenha reproduzido o ritmo datílico do poema latino (2).

Avaliação geral: 1

- No poema sobre a metáfora da queda, o tradutor teve o cuidado de manter, convenientemente, o sentido físico da preposição *supra* (3). Leminski traduziu “*Fortuna*” por “Acaso”, perdendo a remissão à deusa romana, porém sugerindo que o

Acaso seja uma entidade (3). O tradutor também ignorou a referência ao cobiçado vinho de Falerno (outra marca da ostentação estúpida do novo-rico Trimalchio), tomando a liberdade de dar ao escravo liberto o nome de Valério, supostamente para preservar alguma alusão ao som de Falerno (2).

Avaliação geral: 3

- A aliteração abundante do poema que Trimalchio atribui a Publilius Syrus é, sem dúvida, satisfatoriamente correspondida na tradução de Leminski (3). Leminski destrói a alegoria da luxúria como um monstro que devora Roma; em sua tradução, as muralhas de Marte (Roma) não morrem na boca da luxúria e um pavão confinado não é engordado para seu paladar (1). Outro detalhe importante, a idéia de Roma como interlocutor do poema, desaparece no poema de Leminski (1). Ao invés de falar que o pavão é coberto por um áureo tapete babilônico de plumas, ele fala em “Senhores envoltos em sedas da Ásia” (3). A referência à galinha da Numídia e ao capão da Gália ressoa em “Aves exóticas da Numídia e da Índia” (3). A cegonha virou “Íbis”, somente depravadas na representação: “lânguidas, lúbricas, peregrinas, / A infâmia fez ninho entre nós.” Ou seja, a oposição dignidade-perversão, presente na representação da cegonha, desaparece (2). Leminski parece ter percebido a insinuação de lascívia que se faz com “*gracilipes crotalistris*”, mas igual a Ruas apaga a menção às castanholas, cortando uma ligação importante com o contexto narrativo do poema (1). Os versos “*quo margaritam caram tibi, bacam Indicam? / an ut matrona ornata phaleris pelagiis / tollat pedes indomita in strato extraneo?*” são racionalizados, clarificados e de alguma forma enobrecidos (1). No entanto, com essa tradução, o tradutor claramente busca o sintetismo do verso latino, um importante elemento a se corresponder (2), e além disso, o sarcasmo e o caráter retórico da frase “*an ut matrona ... tollat pedes indomita in strato extraneo?*” (acaso pra que a matrona arraste, indomável, as patas pra cama alheia?) vai parar nos versos finais da tradução de Leminski: “Para que vestir as noivas com um manto de seda? / Melhor mostrá-las nuas para o rol dos candidatos.” (3)

Avaliação geral: 2

- Na tradução do primeiro poema de Eumolpus (“Poeta sum”), a linguagem fácil de Leminski e a preservação da estrutura do discurso do poema latino contribuem em muito para a correspondência das características do *sermo* (3). A oposição lucro, prazer, riqueza etc. versus miséria, existente entre as profissões (ou ocupações) descritas e a poesia, permanece na tradução de Leminski, que apenas toma a liberdade de trocar o pecador que alicia a mulher alheia, mas sai no lucro, pelo “gigolô das altas damas”, que se veste de roupa fina (3). O tradutor não compõe versos regulares como os hexâmetros originais, mas além de primar pelo sintetismo do verso latino, compondo bons versos breves, como enfatizamos na escansão, assim como os versos de Eumolpus, os de Leminski têm um ritmo trocaico (2).

Avaliação geral: 3

- Na tradução do poema que intitulamos “Geografia da luxúria”, os dois primeiros versos vieram da pena de Leminski, que sintetizou seu entendimento do poema ali, e apresentou-os como uma tese central (2). As espécies de peixes, os lavrados e as plantas mencionadas desaparecem (1). Em relação a isso, restam apenas os quatro primeiros e metade do quinto verso do poema latino. Estes, porém, ainda passam pelo filtro de

Leminski, que simplifica e adapta qualquer referência antiga supostamente difícil para seu leitor imaginado (1). Evidentemente optando por uma tradução funcional, Leminski troca o pato e ganso pela ave doméstica rasteira mais comum na dieta brasileira: a galinha (3). Parece claro também que “*si quid naufragio dedit, probatur*” ressoa em “O difícil faz o preço das coisas” (2). O final do poema latino talvez seja a única parte que tem sua integridade relativamente preservada por Leminski. “*amica vincit uxorem. [...] quicquid quaeritur, optimum videtur.*” se transforma em “A amante vale mais que a esposa. / O inalcançável é o máximo” (3).

Avaliação geral: 2

- Leminski, na tradução da “Elegia sobre a calvície repentina”, parece ter pretendido transcriar apenas a primeira parte da elegia de Eumolpus. A analogia da vida do homem com o ciclo da natureza está nos quatro primeiros versos: Leminski toma a liberdade de explicitar a implícita analogia dos cabelos com as folhas das árvores, além de tornar implícito o inverno (2). O único elemento da segunda parte, pode-se dizer, é o verso final da tradução, “Pela cabeça, começamos a morrer?”, que lembra “*ut mortem citius venire credas, scito iam capitis perisse partem*” (2). Sutilezas como a presente na palavra “*area*” desaparece na tradução, assim como o contraste entre a primeira e a segunda parte, que denuncia a dissimulação de Eumolpus, seja através da mudança de tom ou da mudança no metro. (1)

Avaliação geral: 2

Em relação ao poema “*Dignus amore locus*”, a tradução de Leminski para “*transfundimus hinc et hinc labellis errantes animas*”, “Pelas bocas em beijos, mil vezes trocamos nossas almas”, de alguma forma, atende à ambigüidade de “*transfundimos*” (3), no entanto, assim como o tradutor excluiu parte da representação do sexo (“*haesimus calentes*”, nos abraçamos ardentes), ele também excluiu o adjetivo “*errantes*”, tirando assim parte da força do trocadilho (1). O verso “É assim que eu quero morrer”, tradução de “*ego sic perire coepi*”, também encerra a possibilidade interpretativa na exaltação do sexo. Embora tenha sido mantido o sentido de morrer na tradução de “*perire*”, a perda da noção de começar a morrer (“*coepi*”) apaga os outros dois sentidos dessa frase (2).

Avaliação geral: 2

Em “Dinheiro e Fortuna”, Ainda que Leminski use a figura de Júpiter em seu poema, não se pode dizer que nele há qualquer reminiscência do mito de Dânae pervertido, o elemento-chave do poema latino (1). Além disso, talvez reconhecendo algum paralelo com o poema antes analisado, que menciona Epicuro e provoca os ditos Catões, Leminski acrescenta uma idéia antes inexistente: “Se filósofo, profundo como o céu azul.” Uma vez que o poema menciona Catão, Leminski também inseriu o “filósofo”, talvez tentando clarificar o paralelo que supôs existir. Isso se constitui uma possibilidade interessante sugerida pelo tradutor, todavia não justifica nem compensa o apagamento em questão (2).

Avaliação geral: 1

No poema clamado por Tryphaena, a interrupção do primeiro verso com a prosa através do verbo *dicendi* “*exclamat*” – interrupção que provoca instabilidade no poema e remete ao mar instável e tempestuoso – simplesmente desaparece na tradução de Leminski (1). Aparentemente, a pretensão de usar um suposto conhecimento comum (ou desconhecimento) do brasileiro sobre mitologia antiga como critério para sua tradução levou Leminski a fazer duas alterações deliberadas: explicitar Helena, excluindo a menção indireta a Menelau, e em relação a Medeia, trocar o assassinado de seu irmão Apsirto pelo assassinato de seus próprios filhos, fato mais conhecido, certamente por causa de Eurípedes e toda a tradição literário-teatral (2). O final do poema é totalmente mudado na tradução, e portanto a justaposição das referências literais às referências metafóricas à tempestade já inexistente, no entanto, todo o jogo figurativo entorno da tempestade tem a função de pressagiar a tempestade real que está por vir na narrativa; na transcrição de Leminski, o pedido de Tryphaena para que aceitem sua morte seguido da declaração “Quem sabe entre as ondas deste oceano, acharei mais piedade que entre vós”, um apelo bastante dramático feito a fim de cessar a briga, de alguma forma também insinua ou mesmo anuncia o naufrágio trágico (2). Por último, cabe constatar que a tradução de “*haec ut turbato clamore mulier effudit*” por “Estes versos, ditos em altos brados” não contempla aquela sugestiva combinação de termos que invoca a tempestade na elocução de Tryphaena (1).

Avaliação geral: 1

4. Avaliação específica de cada sutileza e avaliação geral dos poemas - Alex Marins

- Em “Encolpius indignado”, Marins não se ateu às qualidades rítmicas do poema. Somente três dos nove versos têm quatro acentos fortes, considerando que um verso com quatro acentos fortes (primários) poderia sugerir alguma correspondência com o sotádico, que tem quatro pés. Além disso, alguns dos versos terminam com uma sílaba tônica, o que enfraquece qualquer hipótese de que o tradutor teria buscado alguma correspondência aos pés catalépticos (1). Marins usa a aliteração “Três ... terrível ... três” para traduzir a tripla repetição de *ter* (2). O efeito de dissolução que existe em *thyrsos* desaparece na tradução de Marins, que traduz o termo por “haste” (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Virgílio ‘transcrito’”, além de proceder da mesma maneira que Ruas (em relação à tradução de *illa*), sugerindo um sujeito masculino com “Proseguiu cabisbaixo” (1), Marins – talvez para manter o sintetismo do verso latino, em contraposição à tendência do alongamento – não traduziu boa parte do primeiro verso (“*solo fixos oculos ... tenebat*”, “tinha os olhos fixos no chão”). Considerando que se trata de uma citação literal de Virgílio, isso é questionável (1).

Avaliação geral: 1

- Na abertura do poema sobre a tomada de Tróia, a ambigüidade de “*pandere*” outra vez não é traduzida (1). As sentenças são embaralhadas, algumas funções originais são invertidas, certas informações distorcidas: “*iam decuma maestos inter ancipites metus / Phrygas obsidebat messis ...*” (a décima safra sitiava então os infelizes frígios em meio a medos ambíguos ...) é traduzido por “Do sítio a Tróia, no décimo ano, / Crítica era a

situação, e campeava o medo” (1). O significado de “*decuma ... messis*” é clareado, assim como a referência aos troianos (“*Phyrgas*”, frígios) (1). Não da mesma forma sugestiva que Eumolpus, mas Marins acabou mantendo os gregos implícitos (3).

Avaliação geral: 2

- Nos versos que encerram a abertura do poema, onde o tema do escondimento fica explícito, Marins apaga os sentidos de “*abditur*” e “*latent*”, comprometendo a multiplicidade de significantes que configurava esta parte, perdendo o efeito da “cobertura” figurativa dada aos gregos até que eles tomassem lugar dentro do cavalo (1).

Avaliação geral: 1

- A quebra, a modulação, representada pelos versos 11 e 12 do poema, promovida especialmente pelo uso da expressão “oh! pátria” e pelo uso do verbo em primeira pessoa, foi correspondida por Marins, a despeito de certa incoesão provocada por uma impropriedade na pontuação (2).

Avaliação geral: 2

- Na representação de Laocoonte, a idéia de “*ictus resilit*” é pulverizada por Marins, que a traduz primeiro na confusa construção “E da arma a haste se curvou”, e depois a esclarece em “o machado ricocheteou no sólido flanco” (1). A função de “*invalidam manum*” é perfeitamente mantida em “mão enfraquecida” (3), porém a repetição de sons (“*uterum*” e “*iterum*”) os dois gumes da segunda arma não existem na tradução de Marins (1).

Avaliação geral: 2

- Marins traduz “*ecce alia monstra*” por “Porém mais prodigiosos signos seguiam-se agora”, numa clara demonstração de prolixidade, confirmando a tendência do alongamento (1). O elemento “*minor*” desaparece, embora a comparação tediosa das ondas que voltam com o som remos seja razoavelmente mantida (2). O jogo figurativo entre os três portentos também não é destruído: Tenedo (como o tradutor prefere) tem “dorso” e parece se insinuar pela noite, os navios fazem a superfície do mar gemer como serpentes, e as serpentes com seus “troncos” (tradução para “*pectora*”) impelem a espuma como navios (3).

Avaliação geral: 2

- No final do poema, o trocadilho de “*effundunt*” desaparece na tradução de Marins, que traduz o termo por “lançaram”, perdendo a idéia de derramar os guerreiros assim como se derrama o vinho (1). Marins fala em corcéis tessálios, perdendo também a referência à carruagem da Tessália (1). Entretanto, mais importante, a remissão ao modelo épico que compara guerreiros indo a batalha a cavalos que escapam do jugo é preservada (3), e o elemento depreciativo, que brinca com a fraqueza da imitação, é mantido à risca com “de sua canga libertos” (3). A idéia de reiteração que há em “*relaxant*” aqui também não foi correspondida (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Viver e comer”, as três sutilezas são destruídas, e sequer a essência proverbial da epigrama permanece. “*postquam nos auferet Orcus*” é traduzido por “O túmulo segue nossos passos” (1); a relação entre *auferet* e *ferculum* inexiste na tradução de Marins (1), que também traduz *ferculum* simplesmente por “prato” (1). O “*ergo vivamus, dum licet esse bene*” ressoa em “cabe a nós, / Sabiamente, usar o prazer para embelezar, / O mais que pudermos, os nossos instantes”, num gritante alongamento (1). Há apenas uma tímida tentativa de expressar a significativa ambigüidade de “*esse*” em “prazer”, que pode sugerir o ato de aproveitar a vida e o ato de comer (2). Marins usou versos longos predominantemente, e não demonstrou buscar algum efeito rítmico análogo ao dátilo (/ - -), a célula rítmica característica dos versos originais (1).

Avaliação geral: 1

- No poema sobre a metáfora da queda, Marins destrói o detalhe que constitui a principal sutileza do poema: a idéia de Fortuna está literalmente acima de nós (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Publilius Syrus”, Marins consegue poucas aliterações significativas em sua tradução (1). Outra vez a alegoria da luxúria como um monstro é destruída pela tradução. Em lugar das muralhas de Marte morrerem (desfazem-se) na boca da Luxúria, os baluartes de Roma desmoronam-se em abismos de prazer (1). A idéia não é mal vertida, no entanto a alegoria é, logo de início, destruída, ou talvez distorcida: o interlocutor continua sendo tu, mas também pode ser qualquer pessoa, não necessariamente Roma ou sua Luxúria (2). Os versos “*tuo palato clausus pavo pascitur / plumato amictus aureo Babylonico, / gallina tibi Numidica, tibi gallus spado*” na tradução de Marins viram “Para que os degustes, engordam-se os belos pavões engaiolados, / Preparam-nos com penas como com tecidos de ouro da Babilônia, / E assim a guiné, e assim o capão.” Por mais que Trimalchio seja chegado a bizarrices culinárias, é muito difícil imaginar que aves sejam preparadas (cozinhas) com penas e tapetes de ouro (1). Na representação da cegonha a oposição dignidade-perversão é destruída. O adjetivo “*pietaticultrix*” desaparece, e “*gracilipes crotalistris*” é traduzido por “elegante, tagarela”. Com “elegante”, desfaz-se a conexão entre as patas da cegonha, que contradiz sua piedade filial fazendo ninho no caldeirão da perversão romana, e as patas da matrona infiel, que se deita na cama de um estranho (1). Com “tagarela”, perde-se a associação com lascívia das dançarinas ciganas, e conseqüentemente com seus ecos na prosa (1). No entanto, a associação feita entre aves e mulheres no poema também existe na prosa. Com efeito, podemos afirmar que Marins alcançou uma correspondência funcional para “*crotalistris*”, isto é, manteve a função que o termo tinha de ligar o poema diretamente à prosa, com “tagarela” (3). No verso “*quo margaritam caram tibi, bacam Indicam?*”, o poema questiona o valor de certas luxúrias como uma pérola ou uma baga da Índia. Marins mantém os elementos, porém mais uma vez compromete a retórica do poema com sua tradução: “Que pérola é inatingível, que fruto da Índia, para ti” (1). O mesmo acontece com o verso “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos), cujo sarcasmo e força retórica desaparecem em “Se a honestidade não refulge entre tais carbúnculos?” (1). Ao traduzir “*matrona*” por “esposa” (esposa não contempla o valor social de *matrona*), e desfazer a conexão dela com a cegonha que trai sua lealdade

familiar, Marins destrói, assim, parte de uma rede subjacente de significados que vai muito além de poema, comprometendo uma sátira de costumes bastante direcionada e particularmente forte (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Poeta sum”, Marins mantém a relação de profissões vantajosas contrapostas à miséria do poeta, ainda que à custa de acréscimos e alterações (2). De alguma forma, Marins usa uma elocução adequada para o *sermo*, não comprometendo o estilo discursivo, exceto em relação a um detalhe (3). No poema latino, o uso de “*qui*” no começo do primeiro, segundo e quarto verso, dá constância ao discurso, sugere a idéia de uma listagem pela repetição do termo, e com isso ainda gera a expectativa de uma quebra dessa constância. Essa quebra acontece nos dois últimos versos, cuja conotação inversa conclui o modelo dialético do *sermo*. Tanto Leminski como Marins traduzem o “*qui*” (quem) somente nos dois primeiros versos, e o ignoram no quarto verso, o que compromete os efeitos da expectativa e da quebra, que fecha o poema (2). De qualquer maneira, esse detalhe perdido – que pode ser visto como um detalhe formal – é bastante sutil e não apaga a polaridade do poema, que nas duas traduções é mantida pelo conteúdo dos versos, razoavelmente traduzido (3). Há uma predominância de troqueus, como no poema latino, e além disso, o poema termina todo com 6 pés em cada verso, à exceção do primeiro, que tem 7 (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Geografia da luxúria”, a maior parte das referências originais e o teor das críticas e comparações são conservados na tradução de Marins. A clarificação nada danosa existente em “faisão” existe aqui também (2). Pássaros da África (“*Afrae volucres*”) restringem-se a “guinéus da África”, funcionalmente válido (2). O ganso branco (*albus anser*) e o pato pintado (“*pictis anas involuta pennis*”) são mantidos (3), e a tradução de “*scarus*” (escaros) por “bodião”, o nome popular desse peixe, é especialmente conveniente (3). Assim como Ruas, Marins, que deve ter lido a tradução de seu colega, opta por uma tradução funcional, trocando o ruivo (“*mullus*”), popular na Roma de Petrônio, pela tainha, popular no nosso Brasil (3). A referência aos genéricos lavrados (“*arata*”) desaparece, embora permaneça a menção a Sirte (2). Além disso, Marins troca o cinamomo pelo cravo, valendo-se das tradicionais e simbólicas figuras do cravo e da rosa (2). Apesar dessas alterações ou exclusões, Marins consegue manter uma razoável coerência na escolha dos correspondentes às luxúrias do poema latino. Ademais, como já afirmamos, o teor moralista continua presente, dando base às duas teses do poema, antes já explicitadas (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Elegia sobre a calvície repentina”, impropriedades comprometem a tradução de Marins. Por exemplo, logo no início, “*cecidere capilli*” (caem os cabelos) é traduzido por “Nossa cabeleira ... tece de cair”; uma expressão tão incompreensível quanto incabível (1). “*areaque attritis ridet adusta pilis*” (e a eira chamuscada ri dos pêlos sovados), verso que compara a mancha da calvície a uma eira, importante pela sutileza que contém e por reforçar a associação do homem à natureza, é traduzido por “Peladas sobranceiras queimadas riem das lâmpadas perdidas”, o que nos leva a questionar se Marins realmente se baseou no texto latino (1). De alguma maneira, compreende-se a

analogia básica da elegia, e embora a tradução complique a simplicidade original, entende-se que o poema trata da calvície, e que ela é sinal da mortalidade do corpo, informações fundamentais (2). A tradução dos finais – da primeira e da segunda parte – conserva o tom de advertência, embora, assim como Ruas, Marins exclua a menção explícita à natureza, no quinto verso: “*o fallax natura*” (oh falaz natureza) (2). É curioso observar também que tradução de Marins para “*citius*” (mais rápido) em “*ut mortem citius venire credas*” (e para que creias que a morte vem mais rápido) é praticamente a mesma que a de Ruas. Ruas fala que a morte se aproxima “a largos passos”, e Marins fala no “passo largo” da morte. Além disso, ao dispensar a menção à natureza, Ruas transfere o adjetivo antes atribuído a ela (*fallax*) aos “deuses”, chamando-os de “pérfidos”. Marins começa seu verso com “Ó perfídia! Ó deuses!” Se a tradução de Ruas não é literal, a de Marins não é nada original (1). Em relação às características métricas do poema latino, bastante significativas, não há correspondência. Além disso, o tradutor sequer respeita as convenções poéticas, e compõe versos com mais de 20 sílabas, absolutamente prosaicos (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Sexo como morte”, ao escolher “unimos” para a tradução de “*transfundimos*”, Marins parece ter considerado o sentido de fusão, e não o de transfusão, que denota transmissão, transferência (1). Mais curiosa, no entanto, é a tradução de “*valete, curae mortales*” (adeus, preocupações mortais) por “Adeus à luta mortal”. Em seguida, a tradução termina com o verso “Minha destruição começara.” Marins sugere talvez que as preocupações mortais mencionadas por Encolpius são as disputas travadas com seus rivais por causa de Giton, porém é difícil encontrar uma razão que justifique essa mudança deliberada de “preocupações mortais” (“*curae mortales*”) por “luta mortal”. É muito difícil entender por que Encolpius, dentro do poema em que narra uma noite de amor, exaltando os prazeres, se despede de uma luta mortal, dizendo que sua “destruição começara”. É fácil entender que a paixão por Giton causou, paradoxalmente, a desgraça de Encolpius, que, apaixonado, acaba se metendo em lutas mortais com outros rivais, mas ao que parece isso está apenas implícito em “*ego sic perire coepi*”; o resto é a prosa que explica (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Dignus amore locus”, logo de início, o adjetivo atribuído ao plátano, “altivo”, inverte o sentido cômico de “*mobilis*”, que remete à frouxidão do falo de Encolpius (1). Ao falar em “loureiro carregado de bagos”, Marins perde a brincadeira metalingüística antes existente em “*bacis redimita Daphne*” (Daphne cingida de bagas) (1). Certamente inspirado em Miguel Ruas, Alex Marins usa exatamente os mesmos termos que seu colega usara para traduzir a descrição do pinho: “E o pinheiro esbelto farfalhava aos ventos.” Com isso, o tradutor incorre na mesma inversão de conotação que dificulta a associação à ninfa Pitys (1). Apenas “cipreste” conserva uma possível remissão a Cyparissus (3). Na descrição do riacho, Marins enfatiza o lado prazenteiro da representação: “Um riacho espumante de água vadia / Brincava entre eles, e cantara nas pedras, / Em sonora corredeira.” Entretanto, as nuances de desagrado, existentes nos ambíguos termos “*querelo*” e “*vexabat*”, desaparecem (1). Marins, assim como Ruas, opta por nomes mais populares na tradução de “*urbana Procne*”: “a andorinha vinda da cidade”. A mesma crítica feita antes, vale aqui: uso do nome Procne talvez contribuísse

para levar o leitor a pensar mais diretamente na história de Procne e Philomela, o que é conveniente no caso (2).

Avaliação geral: 1

- Em “Encolpius ‘epicurista’”, a provocação do primeiro verso é mantida (3), mas ainda no início do poema algumas traduções abalam a integridade do discurso construído no poema. Por exemplo, a tradução de “*sermonis puri*” (de um linguajar puro) por “em minha página pura” é particularmente imprópria (1). “Um estilo coloquial relata os feitos do povo” não tem a retórica de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica), e ainda compromete a contraposição da ingênua imoralidade popular, simbolizada pelo mimo, ao radicalismo moralista, simbolizado por Catão (1). Talvez a mais grave das impropriedades esteja na tradução de “*nescit*” (não sabe, desconhece, ignora) em “*nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?*” (pois quem não sabe o que é uma transa, os prazeres de Vênus?); Marins traduz o verso por “Pois quem conhece o ato do amor, / Os prazeres de Vênus?”, invertendo a retórica da pergunta (1). Os versos finais também são comprometidos. Se lermos a segunda parte da tradução de Marins, veremos que o uso pérfido porque distorcido da autoridade de Epicuro, que certamente provocaria os moralistas romanos seguidores da doutrina epicurista, perde seu efeito e fica confuso: “Pois quem conhece o ato do amor, / Os prazeres de Vênus? / Quem nos proibiria / De aquecer nossos membros em uma cama meio cálida? / O sábio Epicuro, pai da verdade, / Ensina esta doutrina e diz que nela jaz / O fim correto de toda vida” (1). Exceto pela manutenção da provocação inicial aos Catões, a tradução de Marins destrói parte substancial da rede subjacente de significados ligada àquelas personalidades, temas e fatos que mencionamos antes. Os versos de Marins são razoavelmente bem ritmados, com predominância de jambos (- /), troqueus (/ -) e anapestos (- - /) (2). Há uma curiosa regularidade no início: os quatro primeiros versos todos têm 14 sílabas poéticas. Isso não encontra, entretanto, nenhum paralelo na tradução. Na tradução de Marins não há nada semelhante à alternância de versos maiores e menores correlativa ao dístico elegíaco, que encontramos na tradução de Ruas (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Dinheiro e Fortuna”, os argumentos do discurso de Encolpius encontram bons correspondentes na tradução de Marins, e exceto por um detalhe, a perversão do mito de Dânae subsiste. “Se quiser poderá desposar a própria Dânae, / E fazer Acrisius acreditar no que ela lhe disser” é uma boa tradução para “*uxorem ducat Danaen ipsumque licebit / Acrisium iubeat crederem quod Danae*”, pois logra uma construção simples conquanto literária em português, sem fazer recurso a grandes alterações ou clarificações (3). Diferente de Ruas, Marins não explicita a suposta jura de virgindade de Dânae, e mantém a insinuação tácita (3). Talvez fosse conveniente padronizar os nomes. Marins usa a ortografia portuguesa para traduzir o nome da princesa (Dânae), ao invés da brasileira (Dânae), e mantém os nomes latinos Acrisius e Labeo, ao passo que opta pelos equivalentes portugueses Catão e Sérvio (2). Ao menos dentro dos limites do poema, os nomes poderiam estar todos em latim ou todos em português, segundo a ortografia brasileira. No entanto isso é um detalhe que não compromete a paródia. Talvez algo comprometedor seja uma pequena impropriedade na tradução de “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele), que Marins traduz por “Júpiter está encerrado ao lado de teu cofre”. A noção de “ao lado” não possui paralelo

algum no poema latino. Ao colocar Júpiter “ao lado” do baú Marin torna a perversão do mito ainda mais misteriosa no sentido interpretativo. E isso, por lado, chega a ser interessante, ainda que não se possa afirmar que foi intencional por parte do tradutor, mas por outro lado, desvia o foco do leitor, que talvez se concentre na interpretação dessa nova imagem, ao invés de contemplar a bagunça feita por Petrônio (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Tempestade no poema”, a interrupção do primeiro verso com “*exclamat*” – um verbo *dicendi*, tipicamente usado pelo narrador na prosa – desaparece junto de todas as suas implicações (1). Estranhamente, Marins apresenta sua tradução dos primeiros versos não em versos, mas em prosa, como se fosse um único parágrafo. Apenas a tradução dos dois últimos versos do poema latino é disposta em versos por Marins. Isso talvez possa ser decorrente de algum erro de editoração, mas independente da causa, isto é, tenha sido a mudança acidental ou deliberada, o fato é que isso compromete o papel do poema como interrupção da prosa no *Satyricon* (1). As referências épicas estão particularmente bem preservadas. Ainda que “Medéia furiosa combate aqui o sangue irmão” seja sintaticamente discordante com “*Medea furens fraterno sanguine pugnat*” (Medeia furiosa luta pelo sangue do irmão), a tradução é cabível (3). No entanto, a sentença “Somente o amor desprezado é que vos dá força”, tradução para “*sed contemptus amor vires habet*” (mas o amor desprezado tem força), afeta um pouco a coerência do discurso (1). O trocadilho entre as ondas reais e as ondas metafóricas desaparece nessa tradução também (1). Ademais, na retomada da prosa, não há nada correspondente à principal característica que destacamos nessa parte do poema latino: a representação da elocução de Tryphaena conforme a tempestade (1).

Avaliação geral: 1

5. Avaliação específica de cada sutileza e avaliação geral dos poemas - Sandra Braga Bianchet

- Em “Encolpius indignado”, embora não tenha nada a ver com os sotádicos originais, compostos em tetrâmetros, Bianchet consegue um efeito rítmico coeso em seu poema (2). Pelo uso de metros nobres, perdeu-se, no entanto, qualquer possibilidade de conseguir alguma comicidade na forma (1). Igualmente aos outros dois tradutores, Bianchet usa “Três ... terrível ... três” para a tripla repetição de *ter* (2), e anula do efeito de *thyrsos*, traduzindo o termo por “caule” (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Virgílio transcrito”, incorrendo numa racionalização, Bianchet também destruiu a principal sutileza do poema: a ambigüidade hilária de “*illa*”, que no contexto de Virgílio se referia à rainha Dido, enquanto que no contexto de Petrônio se refere ao pênis desfalecido de Encolpius (1). Não há também qualquer busca de correspondência no metro (1).

Avaliação geral: 1

- Na abertura do poema sobre a tomada de Tróia, o emprego de “desvendar” para traduzir “*pandere*” insinua uma tentativa de se aproximar da ambigüidade do termo latino (2). Não há nenhuma aparente intenção de deixar o texto, dentro das possibilidades da língua portuguesa, num arranjo confuso, mas também nota-se que Bianchet não procurou embelezar o texto ou retirar-lhe a estranheza (3). Diferente de Leminski e Marins, Bianchet não clareia o significado de “*decuma ... messis*”, e mantém sua função sintática, corroborando a segunda sutileza dessa abertura do poema: o encobrimento figurado dos gregos (3).

Avaliação geral: 3

- Nos versos que encerram a abertura do poema, onde o tema do escondimento fica explícito, Bianchet deixa de traduzir um dos três verbos que denotam o ato de “esconder”, atenuando a multiplicidade de significantes que configurava esta parte (2), e ainda explicita a referência aos gregos, traduzindo o epíteto “dânaos” por “gregos”, prejudicando a “cobertura” figurativa dada aos gregos até que eles tomassem lugar dentro do cavalo (2).

Avaliação geral: 2

- A quebra, a modulação, representada pelos versos 11 e 12 do poema, promovida especialmente pelo uso da expressão “oh! pátria” e pelo uso do verbo em primeira pessoa, foi integralmente correspondida por Bianchet (3).

Avaliação geral: 3

- Na representação de Laocoonte, Bianchet perverte o sentido e a função de “*ictus resilit*” (1). Dos elementos observados, o único mantido é “*invalidam manum*”, que Bianchet traduz por “mão debilitada” (3). Os demais, a repetição de sons (1) e os dois gumes da segunda arma (1), inexistem. Cometendo impropriedades e não conseguindo correspondências, Bianchet destrói a rede subjacente de significados ligados a fraqueza e secundariedade nessa parte do poema, comprometendo o projeto dessa paródia específica.

Avaliação geral: 1

- Em “*Ecce alia monstra*”, a ambigüidade e o efeito de “*dorso*” são esterilizados com “encosta”, que afirma Tênedos como uma ilha simplesmente e não dá ao leitor a chance de pensá-la como mais um monstro (1). No entanto, curiosamente, Bianchet traduz “*freta*” por “braços do mar”; o adjetivo de “*freta*” é o mesmo que de “*pectora*”: “*tumida*”. Ao que parece, há a possibilidade de comparar o próprio mar às serpentes, tomando ele também como outro portentoso (3). A idéia de fraqueza em *minor* permanece com “mais fraca” (3). “*pulsumque marmor abiete imposita gemit*” (e sua superfície geme ao bater contra a quilha) Bianchet traduz por “e a arrebentação por elas impelida lamenta seus enganos desesperançosamente”. “*marmor*” (a superfície do mar) é traduzido por “arrebentação”, e esta, ao invés de gemer ao bater contra a “*abiete*” (*abies, abietis*: abieto, quilha) dos navios, “lamenta seus enganos desesperançosamente”. Evidentemente a tradutora se afasta bastante do sentido dessa comparação, destruindo mais uma vez o jogo figurativo entre os portentosos, pois assim como Tênedos já não tem mais dorso em sua tradução, os navios também não gemem

como a vítima de uma serpente (1). Além disso, o alongamento é gritante: as cinco palavras no latim de Petrônio viram dez no português de Bianchet (1).

Avaliação geral: 2

- No final do poema sobre a tomada de Tróia, a tradução de “*effundunt*” por “soltam” não contempla seu efeito original (1). Bianchet não consegue manter o prefixo *re* ou qualquer outra idéia de reiteração na tradução de “*relaxant*”, porém, tomando certa liberdade, consegue encaixar o verbo relaxar oportunamente em outro lugar do poema. A tradutora atribui o adjetivo “relaxado” ao cavalo, ao dizer que ele é solto das rédeas (3). Ainda que tenham sido perdidas as imagens da carruagem e do jugo, esta especialmente significativa, a conotação de fraqueza se mantém com “rédeas soltas”, assim como todo o padrão do modelo épico (guerreiros e cavalos) (3).

Avaliação geral: 3

Em “Viver e comer”, Bianchet não clarificou o significado contextual de “*sic erimus cuncti*”, e convenientemente manteve o significado mais puro de “*auferet*” com “levar” (3). Na prosa, entretanto, “*ferculum*” se tornou “bandeja grande”, sendo destruído o efeito gerado pelo uso combinado das duas palavras (*auferet* e *ferculum*) (1). Outro elemento destruído foi a ambigüidade de “*esse*” (1). Ainda assim, ao menos a imagem do Orco nos levando embora foi mantida, o que por si só já contribui para preservar parte da rede de significados do poema (3). Bianchet não se preocupou muito com a idéia de alternância métrica (hexâmetros e pentâmetros) inerente à epigrama e tampouco demonstrou buscar algum efeito rítmico análogo ao dátilo (/ - -), a célula rítmica característica dos versos originais (1). Todavia, parece ter tido um cuidado: o de garantir que o verso final tivesse uma quantidade menor de acentos fortes em relação aos demais, o que pode ser admitido como uma possível analogia ao pentâmetro final da epigrama de Trimalchio (2).

Avaliação geral: 2

- No poema sobre a metáfora da queda, Bianchet destrói o detalhe que constitui a principal sutileza do poema: a idéia de Fortuna está literalmente acima de nós (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Publilius Syrus”, Bianchet conseguiu algumas aliterações, porém pela semelhança fraca ou pela distância entre os fonemas na maioria dos casos, não é possível dizer que são aliterações expressivas (2). Os elementos do primeiro verso foram bastante embaralhados, o que comprometeu tanto sua idéia mais óbvia (a de que Roma é depreciada pelo luxo) como a alegoria da luxúria: “O desejo de luxo enfraquece as muralhas com a gargalhada de Marte”. A interpretação de Bianchet até seria sintaticamente possível (embora contextualmente incabível) se não fosse pelo verbo “*marcent*” (enfraquecem-se, desfazem-se, morrem) que implica o sujeito *moenia* (muralhas) (1). “*rictu*” é traduzido por gargalhada, e a boca já não é da luxúria, mas de Marte, o que condena o arranjo da alegoria (1). A menção às aves exóticas é razoavelmente preservada (2), mas no primeiro verso da representação da cegonha, Bianchet incorre num alongamento desnecessário, e distorce algumas noções ao invés de dar-lhes correspondência semântica precisa, o que justificaria ou pelo menos

explicaria o alongamento (1). O termo “importado” foi acrescentado sem razão, e “exemplo de dedicação materna” não condiz com o “*pietaticultrix*”, pois a piedade da cegonha, de acordo com o conceito romano de piedade e de acordo com a crença sobre os hábitos dessa espécie, é uma piedade de filho para pai, e não o contrário (1). Todavia, os adjetivos “*gracilipes crotalistris*” foram preservados literalmente, o que contribui para manter as duas conexões implícitas que esses termos sugerem (3). A infidelidade da matrona, cuja importância perante o *Satyricon* recém comentamos, inexistente na tradução de Bianchet, que traduz “*strato extraneo*” por “uma cama importada” (1). Além disso, na tradução de Bianchet a retórica e o sarcasmo do verso “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos) desaparece (1).

Avaliação geral: 1

- Em “Poeta sum”, Apesar da leve redundância presente em “enriquece com o grande lucro”, inexistente no poema latino, a tradução de Bianchet não compromete a lista de ocupações vantajosas, a não ser em um ponto: a tradução de “*ad ... peccat*” (peca por) por “tropeça em” (2). A eloquência fácil, didática, do *sermo*, não encontra plena correspondência na tradução, que por vezes parece ir na direção contrária, buscando alguma construção inusitada, como “Quem se confia ao mar”, ou vocábulos desusados, estritamente literários, como “cingido” (2). Todavia, o modelo dialógico do *sermo* não é em nada comprometido (3).

Bianchet compõe apenas versos longos e, como enfatizamos na escansão, não existe nenhuma busca intencional de correspondência em relação ao ritmo troicaco (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Geografia da luxúria”, “*ales*” (um nominativo singular, cujo plural seria *alitia*) é traduzido por “Aves”, e substituição da referência a Fásis pela referência à personagem mitológica, que teria sido princesa da Cólquida, ofusca a referência ao faisão. Isso, no entanto, não acarreta uma perda significativa, pois a referência à Cólquida, uma região longínqua que fornece a iguaria exótica, permanece (2). E além disso, pode-se interpretar tal substituição de como uma tentativa de correspondência: a ave exótica é vinculada a uma personagem mitológica feminina bastante ameaçadora, o que combina perfeitamente com o padrão de analogias do poema (2). O poema, sucinto, diz apenas que os pássaros exóticos não são fáceis (“*quod non sunt faciles*”), mas Bianchet clarifica o que estava subentendido: “porque não são fáceis de se encontrar” (1). Por outro lado, o poema fala em um pato branco e uma gansa pintada. Pato e ganso são palavras usadas em muitos casos e línguas para se referir ao mesmo animal. Provavelmente considerando isso, e considerando também que gansa não soa muito bem, Bianchet, de modo conveniente, inverte os gêneros ao falar em “pata” e “ganso”, o que pode ser entendido como uma correspondência cabível a essa oposição de gêneros – algo que existe também entre a rosa e o cinamomo (3). Bianchet, assim como Ruas, fala em sargo ao invés de escaro ou bodião. Já comentamos que, embora ambos sejam peixes, não se trata da mesma espécie, porém isso não afeta muito a função da menção ao escaro, já que um sargo é tão exótico quanto (2). Bianchet é a primeira a respeitar a menção a “*arata Syrtis*”, que traduz os termos por “os sulcos de Syrtes” (3). Entretanto, Bianchet exclui a referência ao ruivo (“*mullus*”) e confunde consideravelmente as sentenças “*probatur: mullus iam gravis est*”, que traduz por “a mula já está carregada” (1).

Avaliação geral: 2

Em “Elegia sobre a calvície repentina”, em relação aos pontos importantes, que destacamos na análise do poema, pode-se dizer que Bianchet atende às principais analogias do poema e, à sua maneira, mantém seus elementos-chave (3). No entanto, por vezes, Bianchet perde a letra do texto latino em sua tradução, incorrendo em clarificações e alongamentos gritantes. É de se questionar, por exemplo, se a prosaica frase “E agora, tuas tēmporas já se afligem com a dissipação da própria sombra despida”, tradução de Bianchet para “*Nunc umbra nudata sua iam tempora maerent*” (agora lamentam-se as tēmporas, despidas de sua sombra), pode ser considerada um verso, a despeito de qualquer ritmo que apresente (1). Além disso, sua tradução para “*area*” (eira), “espaço desocupado”, é tão ingênua quanto imprópria, contribuindo para que sua tradução pareça um calco filológico (1). Em relação às características métricas do poema latino, bastante significativas, não há correspondência. Além disso, a tradutora sequer respeita as convenções poéticas, e compõe versos com mais de 20 sílabas, absolutamente prosaicos (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Sexo com morte”, Bianchet aparentemente assume o motivo primário do poema, a celebração do sexo, e toma certa liberdade na tradução de “*transfudimus hinc et hinc labellis errantes animas*” (pelos lábios vertemos de um lado pro outro nossas almas errantes): “roçamos nossos lábios aqui e ali, almas errantes” (2). No entanto, a outra sutileza, aquela presente em “*ego sic perire coepi*”, foi mantida pela tradução franca de Bianchet, sem nenhuma transcrição idiossincrática: “Foi assim que eu comecei a morrer”. A tripla possibilidade de interpretação da frase final do poema foi, assim, mantida (3).

Avaliação geral: 3

Em “*Dignus amore locus*”, “Plátano flexível” é uma tradução bem pura para “*mobilis platanus*”; o contexto pode até ajudar, mas é difícil perceber uma conotação maliciosa e cômica em “flexível” (2). A tradução de “*bacis redimita*” por “coroados de seus frutos” corrobora a brincadeira metalingüística, porém a opção pelo nome latino “loureiro” ao invés do grego “*Daphne*” prejudica as analogias (2). A tradução da descrição do pino merece comentário à parte. A palavra *vertex* (cujo ablativo singular é *vertice*) pode designar tanto um turbilhão como o cume de uma árvore ou de um monte, por exemplo. Parece mais cabível imaginar o cume de uma árvore que trepida ao ser balançada (pelo vento ou não) do que pensar num vento que trepida. Bianchet, no entanto, prefere entender “*trepidanti vertice*” como “turbilhão de vento trepidante”. A interpretação da tradutora não coincide com a nossa, que vê em “*trepidanti vertice pinus*” (pino de vértice trépido) uma possibilidade de associação à ninfa Pitys, uma possibilidade bastante condizente com o discurso cômico sobre fracasso e desapontamento, supostamente implícito no poema e absolutamente explícito na prosa (1). As nuances de prazer e desgosto existentes em “*amnis ... querulo vexabat rore lapillos*” (o riacho revoltava as pedras com sua água querelante) são niveladas a um tom prazenteiro e tenro com a tradução de Bianchet: “um rio ... sacudia as pedrinhas com sua ruidosa água”. Exceto pela palavra “ruidosa”, que pode sugerir alguma conotação ligada ao desgosto, o rio representado na tradução é bastante mimoso (1). Em contrapartida, a preservação do nome grego Procne mantém possibilidade de se fazer uma alusão ao mito da princesa Procne, que embora contenha um caso de amor em seu enredo, possui

uma temática que envolve desapontamento, vingança e até mesmo castração – temas bastante consoantes ao contexto do poema (3).

Avaliação geral: 2

- Em “Encolpius ‘epicurista’”, Bianchet mantém razoavelmente todos os elementos importantes: a provocação inicial aos Catões, a ênfase na pureza e na simplicidade que os hábitos e o linguajar do povo inspiram, o elogio ao despudor, e a distorção do pensamento de Epicuro (3). A tradução do quarto verso, “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica), perde em força retórica com “e através de uma linguagem clara reproduz o que o povo faz” (2). Porém o uso palavra grega τέλος, mantendo o empréstimo antes já feito por Petrônio, tem mérito. Esse termo reforça a remissão à filosofia de Epicuro, por ser um conceito central dentro dela, usado de maneira imprópria e intencional por Encolpius (3). O poema de Bianchet é bem ritmado. Na maioria dos versos pode-se reconhecer certa predominância de jambos (- /), anapestos (- - /) e péons de acento na quarta sílaba (- - - /), no entanto, assim como no poema latino, no poema de Bianchet também existem versos trocaicos, como o terceiro e o sexto, por exemplo (2). A tradutora outra vez compõe versos demasiadamente longos, desrespeitando uma convenção da poesia portuguesa que admite versos de até vinte sílabas, mas a despeito disso, na segunda metade do poema, Bianchet apresenta dois pares de versos com 21 e 15 sílabas, nos quais se pode reconhecer algum paralelo com o dístico elegíaco: a cadência produzida pela intercalação de um verso maior com um verso menor (2).

Avaliação geral: 3

- Em “Dinheiro e Fortuna”, a tradução de “*uxorem ducat Danaen ipsumque licebit / Acrisium iubeat crederem quod Danae*” por “Pode casar-se com Dânae e ter o direito de ordenar / ao próprio Acrísio que acredite em Dânae” não é impossível, mas sabemos que “*uxorem ducat*”, no contexto em que é usado, sugere algo mais simples e físico (desposar, acasalar) que “casar”, que evoca diretamente a instituição do casamento. No caso em questão, para que a paródia satírica tenha efeito, talvez fosse mais conveniente sugerir apenas o ato físico, que tira a virgindade de Dânae (2). Além disso, Bianchet imprime a sua interpretação racionalizada na tradução do final “*clausum possidet arca Iovem*” (o baú possui Júpiter preso dentro dele) por “Teu cofre mantém Júpiter preso a ti” (1). A mesma crítica feita a Ruas vale para Bianchet: essa frase – que encerra o poema – é absolutamente sintética, sugestiva, ambígua, embora a inversão seja clara: Júpiter, e não Dânae, está preso dentro do baú. Bianchet, entretanto, alonga a frase e se permite imprimir-lhe uma estrutura distinta da original, que combina melhor com final, quando poema então se dirige à segunda pessoa. Ainda que não seja tão comprometedor, isso tem algum efeito destrutivo, pois a parcimônia e consistência da frase final, sintética e incisiva, se perdem. Além disso, é possível afirmar que, também nesse caso, a mudança desvia o foco do leitor, que pode perder de vista a bagunça programada por Petrônio (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Tempestade no poema”, igual a Leminski e Marins, Bianchet dispensa a interrupção do primeiro verso com “*exclamat*”, deixando de lado todas as implicações cruciais que isso tem (1). Além disso, na primeira parte do poema, a tradutora mantém-

se exageradamente próxima do latim em alguns casos e opta por soluções forçadas em outros, logrando interpretações possíveis, mas desarmonicas entre si. A tradução de “*quid nostrae meruere manus?*” (que desgraça mereceram nossas mãos? ou o que foi que mereceram nossas mãos?) por “Por que nossas mãos se alistaram no exército?”, ou a de “*pignus*” por “garantia” não são, por exemplo, muito convenientes no contexto do poema (1). Ainda assim, a tradutora consegue preservar parte fundamental das referências épicas, e não altera a coerência do discurso sobre o ciúme (3). Tem mérito a tradução da segunda metade do poema: os trocadilhos das ondas são devidamente mantidos, e Bianchet não incorreu em nenhuma racionalização nem tendeu a clarificar as metáforas, demonstrando sintonia com a prática de Petrônio (3). Na retomada da prosa, porém, os termos escolhidos na tradução não trazem consigo a sugestão da tempestade na elocução de Tryphaena (1). As linhas de Bianchet são bem estruturadas, mas extravasam o limite do verso. Se a tradutora simplesmente as tivesse quebrado, como fez Aquati, deixando a tradução com mais versos que o poema latino, mas respeitando o limite silábico de um verso em português (20 sílabas) e ao mesmo tempo preservando a integridade do texto de Petrônio, talvez já lograsse melhores resultados (1). Contudo, observa-se a impressão de um ritmo crescente, que sugere grandiloquência e é absolutamente condizente com os motivos épicos, indicando uma significativa busca de correspondência nesse nível (3).

Avaliação geral: 2

6. Avaliação específica de cada sutileza e avaliação geral dos poemas - Cláudio Aquati

- Em “Encolpius indignado”, a escolha do sotádico não teve correspondência alguma na tradução de Aquati, que exacerbou o alongamento e seguiu também a tendência da destruição dos ritmos, desconsiderando o ritmo original, mantendo apenas a existência de algum ritmo que garantisse cadência ao poema (2). Exatamente igual aos outros tradutores, Aquati optou por “Três ... terrível ... três”, para a tradução do “*ter ... terribilem ... ter*”, e o acúmulo desses sons não se dissolveu como no poema latino, com a palavra *thyrsos*, que foi traduzida por “caule” (1). Com isso, perde-se parte significativa de toda essa rede de significados ligada a *ter* e *thyrsos*, que joga com as noções quantidade (três), intensidade (*ter* é um prefixo intensificador), expectativa e decepção hilárias, etc., sutilezas cruciais do poema, elementos essenciais da paródia.

Avaliação geral: 2

- Em “Virgílio ‘transcrito’”, o único tradutor que demonstrou consciência da prática de Petrônio foi Aquati. Todavia é preciso observar que na tradução de Aquati também existe a mesma tendência deformadora presente nas traduções anteriores, a racionalização, porém o tradutor incorre nessa tendência de modo contrário: ciente da ligação de “*illa*” com “*pars corporis*”, Aquati imprimiu seu entendimento na tradução, usando “Aquela parte” para “*illa*”, destruindo igualmente a referência à rainha Dido que existe no poema de Virgílio (2). O significado do hexâmetro – que representa um elemento de nobreza, contrastante com a prática satírica de Petrônio – não encontra correspondência na tradução de Aquati, embora seus versos sejam bem ritmados (1).

Avaliação geral: 2

- Na abertura do poema sobre a tomada de Tróia, Aquati não preserva a ambigüidade de “*pandere*”, confirmando a dificuldade dessa sutileza para a tradução (1). Embora seus versos, como já observamos, tenham cadência poética, a disposição deles sugere uma organização textual muito mais prosaica que poética. Isto é, são compostos de modo a facilitar a narração, a leitura fluída. Isso se depreende tanto do rearranjo lógico das sentenças como da pontuação clarificante. A primeira sutileza, portanto, é perdida. A segunda sutileza, o encobrimento figurado dos gregos, de forma menos sugestiva que no poema latino, mas é mantida por Aquati, que manteve implícitos os autores do lendário embuste, como requeria o procedimento de Petrônio (3).

Avaliação geral: 2

- No final da abertura, Aquati é o único que preserva essa multiplicidade lexical como um todo, usando “secreto”, “Oculta-se” e “se escondem”, além de conservar, assim como Ruas, o epíteto “dânaos” (3).

Avaliação geral: 3

- A quebra, a modulação, representada pelos versos 11 e 12 do poema, promovida especialmente pelo uso da expressão “oh! pátria” e pelo uso do verbo em primeira pessoa, foi integralmente correspondida por Aquati (3).

Avaliação geral: 3

- Na representação de Laocoonte, Aquati é o único que mantém o elemento dos dois gumes da segunda arma, com “bipene” (3). Ele também preserva a idéia e a função de “*invalidam manum*”, com “fraca mão” (3), e mantém com precisão o significado de “*ictus resilit*”, com “o golpe resvala” (3), conquanto sua tradução de “*latera pertemptat*” por “sonda os flancos” seja questionável (2). Assim como nas outras, não há nenhuma correspondência à repetição de sons (“*iterum ... uterum*”) na tradução de Aquati (1), no entanto, pode-se dizer, ele foi o tradutor que menos destruiu a rede subjacente de significados ligada aos temas da fraqueza e da secundariedade, sem com isso cometer impropriedades ou incorrer em outras tendências deformadoras.

Avaliação geral: 3

- Em “*Ecce alia monstra*”, Aquati apaga a dubiedade de “*dorso*”, traduzindo o termo por “linha de sua costa” (1). A ambigüidade de “*minor*” (menor), que tem um lado depreciativo, contribuindo para a temática da fraqueza subjacente ao poema, tem seu efeito enfraquecido em “mais baixa”, que informa apenas o caráter físico da onda (2). Como ressaltamos, no poema latino a onda é menor no tamanho e também sugere a inferioridade da imitação de Eumolpus. A informidade significativa de um trecho dessa parte poema, ou sua falta de acabamento formal, decorrente do estilo tosco de Eumolpus, foi destruída pela racionalização e clarificação da tradução de Aquati (1).

Avaliação geral: 1

- No final do poema, Aquati, assim como os outros tradutores, não preservou a idéia de derramar ou despejar (relativa ao despejo de vinho) presente em “*effundunt*”; não se diz

“esparramar” uma bebida num copo, por exemplo (2). Da mesma forma, a noção de reiteração implícita em “*relaxant*” foi apagada (1). A outra sutileza, entretanto, constituída pela combinação do modelo épico que compara guerreiros indo à batalha a cavalos em fuga não é prejudicada, e imagem do jugo é apropriadamente mantida (3), embora isso não aconteça com a imagem da carruagem.

Avaliação geral: 2

- Em “Viver e comer”, Aquati não clarificou o significado contextual de “*sic erimus cuncti*”, e convenientemente manteve o significado mais puro de “*auferet*” com “levar” (3). Na prosa, entretanto, “*ferculum*” se tornou “prato”, sendo destruído o efeito gerado pelo uso combinado das duas palavras (*auferet* e *ferculum*) (1). Outro elemento destruído foi a ambigüidade de “*esse*” (1). Ainda assim, ao menos a imagem do Orco nos levando embora foi mantida, o que por si só já contribui para preservar parte da rede de significados do poema (3). Em relação ao metro, apesar de não ter correspondido a idéia de alternância métrica (hexâmetros e pentâmetros) inerente à epigrama e tampouco o ritmo datílico (1), Aquati se preocupou em fazer com que o último verso fosse menor em relação aos demais, o que é análogo ao desvio de regra existente no poema latino (2).

Avaliação geral: 2

- Em “A metáfora da queda”, o tradutor manteve as palavras simplórias de Trimalchio, assim como a sutileza tácita de Petrônio, sem destruir a letra do texto latino, a despeito das características métricas que não eram importantes no caso (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Publius Syrus”, Aquati é o único que respeita a integridade do primeiro verso, contribuindo para a sutil e crucial alegoria que estrutura o poema. A tradução de “*rictu*” por “Na fauce” é perfeitamente cabível, assim como a de “*luxuriae*” por “do prazer ilimitado”. Além disso, a preservação do epíteto “*Martis ... moenia*” (muralhas de Marte) é bastante conveniente (3). São, no entanto, poucas as alterações na tradução que produzem efeitos razoáveis, em respeito à principal qualidade formal do poema de Syrus (1). Embora tenha mantido a integridade do primeiro verso, Aquati não preservou a enunciação do poema, cuja voz se dirige a uma segunda pessoa (tu). Isso compromete um pouco o caráter acusatório do poema, por dissolver o objeto de seu moralismo (Roma) em várias pessoas (1). Todavia, não obstante essa alteração aparentemente consciente, Aquati conserva todos os elementos centrais do poema – as aves (3), pedras e jóias exóticas diversas (3), os tapetes da babilônia e a seda trazida do oriente (3) – os quais, como dissemos, são o veículo da crítica que se faz à ânsia pelo exótico, à luxúria provocada pelo comércio marítimo na época. Com esse cuidado na preservação das qualidades dessas luxúrias, Aquati também logra preservar as sutis ligações internas e externas do poema, as quais já comentamos reiteradamente: - a cegonha lasciva e as matronas fúteis de Trimalchio e Habinnas (Fortunata e Scintilla); - a cegonha traidora e a matrona infiel do poema; - o brilho e a exuberância da plumagem do pavão e o contraste estruturante com o brilho, a suavidade e a perversa transparência da seda da noiva (3). A gradação que vai da dignidade à perversão na descrição da cegonha persiste plausivelmente na tradução (3). E ademais, diferente dos outros tradutores, Aquati consegue sarcasmo, retórica e síntese relativamente correspondentes na tradução de

“*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*”: “Será para que do carbúnculo brilhe honradez?” (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Poeta sum”, Aquati, embora fique bem próximo do vocabulário do poema latino, sem fazer recurso a grandes alterações ou clarificações, mantém uma linguagem simples, conservando tanto a eloquência e o modelo dialógico do *sermo* (3), quanto a lista de ocupações vantajosas contrapostas à miséria da poesia, que imita os poemas de Horácio e Tíbulo (3). As linhas de Aquati são versos, e isso corrobora a terceira sutileza do poema: o contraste coloquial-formal causado pela justaposição do *sermo* ao hexâmetro, ou simplesmente do *sermo* ao verso, como reconhecemos na tradução. Além disso, com mais ou menos sucesso, o tradutor parece ter tentado imprimir um ritmo ligeiramente trocaico em seus versos, o que corresponde ao poema latino (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Geografia da luxúria”, “*Syrtis*”, já comentamos, é uma referência à região do golfo de Sirte, uma cidade localizada ao norte do Mediterrâneo, hoje conhecido como golfo de Sidra. Na tradução de “*arata Syrtis*” por “produtos colhidos pelos Sirtes”, Marins parece, pois, ter cometido uma impropriedade, já que o termo é um genitivo singular, e caso tivesse a conotação de “pelos Sirtes” deveria ser um ablativo plural (*syrtibus*) (2). Além disso, alguém poderia reconhecer certo enobrecimento na tradução de “*sapit*” por “sabem”, com a conotação hoje erudita de “ter sabor” (2). A despeito disto, que é absolutamente legítimo, Aquati, outra vez, fica convenientemente próximo ao texto latino, e mantém todos os elementos cruciais às sutilezas do poema, sem com isso minar a sua letra, sua literariedade, pois que oferece bons versos livres em português. Nenhuma das luxúrias – ligadas à rede de analogias que atravessa verso e prosa – teve sua descrição distorcida ou contrafeita aqui, e o tradutor sequer distanciou-se da sintaxe latina. Uma vez que desconsideramos o metro do poema nesse caso, eis uma tentativa razoavelmente bem sucedida daquilo que Berman chamaria de tradução da letra (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Elegia sobre a calvície repentina”, no plano do significado, o único aspecto não contemplado na tradução de Aquati é a ambigüidade de “*area*” (eira), traduzido por “cabeça” simplesmente (1). Os demais aspectos todos continuam: as analogias (vida, homem, natureza e morte) (3), o paralelo entre os finais da primeira e da segunda parte (3), o contraste entre elas (sobriedade-informalidade) (3), o tom de lamento próprio da elegia etc (3). Tudo isso, à custa de um aumento no número de versos, está no poema composto por Aquati, que parece aproveitar o privilégio da posição que ocupa, enquanto quinto tradutor a publicar uma tradução de *Satyricon* no Brasil. Em relação às características métricas do poema latino, bastante significativas, não há correspondência, mas o tradutor ao menos compõe versos razoavelmente ritmados, com no máximo 20 sílabas, em respeito às convenções poéticas (2).

Avaliação geral: 3

- Em “Sexo como morte”, a frase “[...] usamos nossos lábios para trocarmos de um para o outro as nossas almas sem destino”, a despeito do alongamento notório, parece uma boa solução para manter o duplo sentido suscitado por “*transfudimus*” e “*errantes*” (3). A construção “trocamos de um para o outro”, inclusive, amplia a possibilidade de enxergar uma referência à poligamia ou à transferência de afeições, e “sem destino”, ainda que não contenha em si noção de erro (relativa à traição), mantém a noção de vagância e de alguma maneira nega a monogamia, ou o amor eterno, bem ao gosto de Petrônio (3). Na tradução da sentença final, “Mas, no que me toca, foi esse o princípio do fim”, Aquati evidentemente demonstra ter reconhecido e acabou por clarificar os motivos secundários de “*perire coepi*” (2). Tanto a condenação ao drama nefasto que Encolpius enfrenta ao longo da obra, quanto a menção à luta “mortal” com Ascylltos que é narrada logo depois do poema são possíveis de se ler na tradução. Ocorre que, à custa dessa clarificação, Aquati perdeu a representação bastante propícia do sexo como morte, que no fim das contas é uma síntese abstraída de todo o poema: o amante se acaba, se consome plenamente no sexo, e o resultado desse ato condena sua vida eternamente (1).

Avaliação geral: 2

- Em “Dignus amore locus”, a tradução de “*mobilis*” por “oscilante”, assim como o “flexível” de Bianchet, não contém comicidade ou malícia em si, mas pode ser lido com tal conotação dentro do contexto do poema (2). Todavia, “Dáfinis coroada de bagas” (3), “ciprestes” (3) e o pinheiro de “trêmulo vértice” (3) preservam a hipertextualidade dos elementos e de suas representações dentro poema (3). Não se pode dizer que a tradução de Aquati para “*amnis ... querulo vexabat rore lapillos*” (o riacho revoltava as pedras com sua água querelante) contempla as nuances de prazer e desagrado, deleite e agressão, existentes em “*querulo*” e “*vexabat*” (2). Ao traduzir essa passagem por “um ... regato ... os seixos fazia rolar com sua água murmurante”, Aquati, assim como os demais tradutores, tendem a assumir o lado prazenteiro, deleitoso, ou simplesmente físico da representação. No entanto, a tradução de “*urbana Procne*” por “cidadina Procne” logra uma correspondência bastante satisfatória (3).

Avaliação geral: 3

- Em “Encolpius ‘epicurista’”, Aquati mantém a provocação dirigida aos Catões, no primeiro verso (3), e enfatiza a candura e o despudor inspirados pelos costumes do povo (3). Na tradução de “*quodque facit populus, candida lingua refert*” (o que quer que faça o povo, minha língua cândida replica) por “e o que o povo faz, uma linguagem franca traduz”, Aquati não toma a mesma liberdade que Ruas, e mantém-se próximo do texto latino (3). Porém, de certa forma, assim como Ruas, Aquati atenua a força retórica de “*candida lingua refert*” (minha língua cândida replica), traduzindo a frase por “uma linguagem franca traduz”, o que não chega a desfazer ou apagar qualquer das associações implícitas (2). A tradução de Aquati não deixa de manter convenientemente a menção a Epicuro e ao conceito de tólos, mas o uso do termo “finalidade”, embora não seja impróprio, fica sujeito a crítica: assim como Petrônio usa a palavra grega, seguramente com intencionalidade, talvez fosse mais adequado fazer o mesmo empréstimo, já que *τέλος* reforça a menção explícita à filosofia epicurista, distorcida irônica e provocativamente na paródia (2). Além disso, a tradução de “*Epicurus amare iussit*” (Epicuro amar ordenou) por “Epicuro recomendou essas coisas em sua doutrina” merece comentário. Aquati pode ter pretendido duas coisas ao tomar tal liberdade na tradução: primeiro, evitar que o leitor confunda o atual conceito cristão de amor com o

conceito subjacente ao poema de Petrónio, que está muito mais ligado ao amor erótico, ou aos prazeres físicos, como Epicuro supostamente teria se expressado, e segundo, reforçar a idéia de “citação” distorcida do pensamento de Epicuro, considerando que o tradutor pudesse estar consciente da sutileza (2). Não há muito o que afirmar em relação às características métricas do poema de Aquati. Assim como o poema de Bianchet, o de Aquati possui um ritmo predominantemente jâmbico e anapéstico, mas em possível alusão ao ritmo do poema latino dispõe de alguns versos trocaicos: o terceiro, o sexto e o sétimo verso (2). Não há nenhuma analogia explícita ou sutil ao dístico elegíaco, porém os versos são cadenciados e nunca longos demais, o que contribui para a poeticidade da tradução (2).

Avaliação geral: 2

- Em “Dinheiro e Fortuna”, a perversão do mito de Dânae tem sua integridade quase que inteiramente mantida (3). A referência ao mito que consta da primeira parte está particularmente bem vertida: “Despose Dânae e ser-lhe-á permitido / que ordene ao próprio Acrísio acreditar em Dânae.” No entanto, na tradução do final do poema, em que Júpiter e o baú são mencionados, há um ponto questionável (2).

Avaliação geral: 2

- Em “Tempestade no poema”, apropriadamente, Aquati enfatiza o enxerto de uma expressão prosaica no meio do hexâmetro épico que abre o poema, ato fortemente sugestivo e programático (3). O discurso sobre o ciúme está bem mantido (3) e o conjunto das referências épicas devidamente conservado (3). Aquati deixa a tradução com mais versos que o poema latino, mas respeita o limite silábico de um verso em português (20 sílabas), ao mesmo tempo em que preserva a integridade do texto de Petrónio, logrando um resultado razoável com isso (2). Observa-se também a impressão de um ritmo crescente, que sugere grandiloqüência e é absolutamente condizente com os motivos épicos, indicando uma significativa busca de correspondência nesse nível (3).

Avaliação geral: 3

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, Frank Frost. In: "The Origin of the Realistic Romance among the Romans". **Classical Philology**, Vol. 6, No. 3, 1911. pp. 257-270.

ABBOTT, Frank Frost. "The Use of Language as a Means of Characterization in Petronius." In: **Classical Philology**, Vol. 2, No. 1, 1907. pp. 43-50.

ADAMS, J. N. **The Latin Sexual Vocabulary**. London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

ALFOLDY, G. **A história social de Roma**. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

AZEVEDO, Fernando de. **No tempo de Petrônio. Ensaios sobre a Antigüidade Latina**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

BAGNANI, G. **Arbiter of elegance: a study of the life & works of C. Petronius**. Toronto: University of Toronto Press, 1954.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. [Por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira]. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. [Trad. de Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

BALDWIN, B. "Petronius' Tryphaena." In: **Eranos**, No. 74, 1976. pp 53-57.

BARCHIESI, A. "Il nome di Lica e la poética dei nomi in Petronio." **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, No. 12, 1984. pp. 169-175.

BARCHIESI, A. "Il romanzo." In: **La prosa Latina: forme, autori, problemi**. Roma: F. Montanari, 1991. pp. 48-229

BARNES, E. J. "Further on Trimalchio's Poetry." In: **The Classical Journal**, Vol. 66, No. 3, 1971. p. 255.

BEARE, W. **La escena romana**. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1964.

BECK, Roger. "Encolpius at the *Cena*." In: **Phoenix**, Vol. 29, 1975. pp. 271-283.

BECK, Roger. "Eumolpus 'Poeta', Eumolpus 'Fabulator': A Study of Characterization in the 'Satyricon.'" In: **Phoenix**, Vol. 33, No. 3, 1979. pp. 239-253.

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.

BONECQUE, H. ET MONET D. **Roma e os Romanos**. São Paulo: Edusp, 1976.

BORGHINI, A. "*unda ... minor* (Petr. *Satyr.* LXXXIX v. 31)." In: **Latomus**, No. 50, 1991. pp 164-175.

BOWDER, Diana. **Quem foi quem na Grécia Antiga**. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1982.

BOYCE, Bret. **The Language of the Freedmen in Petronius's *Cena Trimalchionis***. Leiden: EJ Brill, 1991.

BRITTO, Paulo. H. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia." In: Gustavo Bernardo Krause (Org.). **As margens da tradução**. 1 ed. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, v. 1, p. 45-69.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Literatura Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

COLLIGNON, A., 1892. **Étude sur Pétrone**, Paris: Hachette.

CONNORS, C. **Petronius the poet: verse and literary tradition in the *Satyricon***. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CONTE, G. B. **Genres and Readers: Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia.** Baltimore: G. W. Most, 1994.

CORASSIN, M.L. **A Reforma Agrária na Roma Antiga.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

COURTNEY, Edward. **A Companion to Petronius.** Oxford: Oxford University Press, 2001.

D'ONÓFRIO, Salvatore. "A Estrutura do *Satíricon* e de *O Asno de Ouro* ." In: **Mimesis**, No. 3, 1977. pp. 53-80 .

D'ONOFRIO, Salvatore. **Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo.** São Paulo: Duas Cidades, 1981.

DALY, Patrick. **Restless Youth in Ancient Rome.** London: Routledge, 1993.

DI SIMONE, Marina, "I fallimenti di Encolpio, tra esemplarità mítica e modelli letterari: uma reconstrução (*Sat.* 82.5; 132.1)." **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, No. 30, 1993. pp. 87-108.

DOLET, Étienne. "Como traduzir bem de uma língua a outra". In: **Clássicos da teoria da tradução - Renascimento.** [Por Nícia Adan Bonatti & Marc Goldstein]. Florianópolis: NUPLITT, 2006. pp. 199-205.

EMANUELE, D. "Aes Cotinthium: Fact, Fiction, and Fake." In: **Phoenix**, No. 43, 1989. pp. 347-58.

FILIPAK, F. **Teoria da metáfora.** Curitiba: HDV, 1983.

FISHER, C.D. **Cornelii Taciti Annalium.** Oxford: Clarendon Press, 1906.

FOWLER, D. P. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis." In: **Jornal of Roman Studies**, No. 81, 1991. pp. 25-35.

FRYE, N. **Anatomy of Criticism: Four essays**. Princeton: Princeton University Press, 1957.

GARRISON, Daniel H. **The Student's Catullus**. University of Oklahoma Press: Norman, 2004.

GOODWIN, William W. **Plutarch, Moralia**. Boston: Little, Brown, and Co., 1878.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRIMAL, Pierre. **A Vida em Roma na Antiguidade**. Portugal: Publicações Europa-América, 1995.

HARRIS, Zellig S. "Distributional structure." In: **Word**, No. 10, 1954. pp. 146-162.

HUXLEY, H. H. "'Marked Literary Inferiority' in the Poems of the *Satyricon*." In: **Classical Journal**, No. 66, 1970. pp. 69-70.

LEOPARDI, Giacomo. "Trechos de *Zibaldone di Pensieri* sobre tradução". [Por Andréia Guerini]. In: **Clássicos da teoria da tradução - Italiano**. Florianópolis: NUT, 2005. pp. 159-169.

LOPORCARO, M. "II Proemio di Eumolpo. Petronio, *Satyricon* 83,10." In: **Maia**, No. 36, 1984. pp. 255-61.

MARMORALE, Enzo V. **La questione petroniana**. Bari: Laterza, 1948.

MAXWELL, Catherine. **The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness**. Manchester: Manchester University Press, 2001.

MENDES, Manuel Odorico. **Virgílio Brasileiro**. Paris: W. Remquet, 1858.

MOMIGLIANO, “Arnaldo. Literary Chronology of the Neronian Age.” **The Classical Quarterly**, Vol. 38, No. 3/4, 1944. pp. 96-100.

MOMMSEN, T. “Trimalchios Heimath und Grabschrift.” In: **Hermes**, No. 13, 1878. p. 106.

MORFORD, M. P. O. **The Poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic**. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

MOUNIN, George. **Os problemas teóricos da tradução**. [Por H. de Lima Dantas]. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

MÜLLER, Konrad. **Petronius Satyricon Reliquae**. Stuttgart e Leipzig: B. G. Teubner, 1995. 195 p.

PARATORE, Ettore. **História da Literatura Latina**. [Por S. J. Manuel Losa] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. 1035 p.

RELIHAN, J. C. **Ancient Menippean Satire**. Norton: Johns Hopkins University Press, 1993.

RICHLIN, A. **The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor**. New Haven: Yale University Press, 1992.

ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de História da Cultura Clássica II. Cultura romana**. Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1984.

ROSE, K. F. C. “The Date of the Satyricon.” **The Classical Quarterly**, New Series, Vol. 12, No. 1, 1962. pp. 166-168.

ROSE, K. F. C. “Time and Place in the Satyricon.” In: **Transactions of the American Philological Association**, Vol. 93, 1962. pp. 402-409.

- ROSTOVTZEFF, M. **História de Roma**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. 302 p.
- SANDY, G. "Publilius Syrus and *Satyricon* 55.5-6." In: **Rheinisches Museum**, No. 119, 1976. pp. 286-87.
- SALMON, J. H. M. "Stoicism and Roman Example: Seneca and Tacitus in Jacobean England". In: **Journal of the History of Ideas**, Vol. 50, No. 2, 1989. pp. 199-225.
- SAYLOR, C. "Funeral Games: the Significance of Games in the *Cena Trimalchionis*." In: **Latomus**, No. 46, 1943. pp. 593-602.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Dos diferentes métodos de traduzir**. [Por Mauri Furlan]. Florianópolis: PGET, 2007.
- SLATER, Niall W. **Reading Petronius**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. 180 p.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. **Pequeno dicionário de literatura latina**. São Paulo: Cultrix, 1968.
- SOCHATOFF, A. Fred. "Imagery in the Poems of the *Satyricon*." In: **The Classical Journal**, Vol. 65, No. 8, 1970. pp. 340-344.
- STÄEL, Madame de. "Do espírito das traduções". [Por Marie-Hélène C. Torres]. In: **Clássicos da teoria da tradução - Francês**. Florianópolis: NUT, 2004. pp. 141-151.
- STEPHENS, S. and WINKLER, J. **Ancient Greek novels: the fragments**. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- SULLIVAN, J. P. "Petronius, Lucan and Seneca: A Neronian Literary Feud?" In: **Transactions of the American Philological Association**, No. 99, 1968. pp. 453-467.
- TERZAGHI, Nicola. "Per la storia della satira". **Classical Philology**, Vol. 28, No. 4 (Oct., 1933), pp. 327-328.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução.** [Por Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo]. Bauru: EDUSC, 2002.

VINCI, Leo. **Pan: Great God Of Nature.** Londres: Neptune Press, 1993.

WALSH, P. G. “Eumolpus’ the *Halosis Troiae*, and the *de bello civili*.” In: **Classical Philology**, No. 63, 1968. pp. 208-212.

WEISS, R. “Quotations from Petronius in a Medieval Florilegium.” In: **The Classical Review**, Vol. 57, No. 3, 1943. pp. 108-109.

ZEITLIN, F. I. “Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity”. **Transactions of the American Philological Association**, n. 102, 1971. pp. 63-84.