

## PAULO LEMINSKI POETA E TRADUTOR: A “TRANS-CRIAÇÃO” DOS POEMAS DO *SATYRICON* DE PETRÔNIO

---

LÍVIA MENDES PEREIRA\*

### RESUMO

No presente trabalho apresenta-se uma análise da tradução feita pelo poeta curitibano Paulo Leminski dos poemas do *Satyricon* de Petrónio. Sendo assim, destacam-se as escolhas e as liberdades adotadas pelo poeta, como também as marcas de seu próprio fazer poético nessas traduções. A análise leva em consideração o processo de “trans-criação” dos poemas, anunciado pelo tradutor a partir de suas próprias convicções teóricas, ou seja, de que a tradução de poesia deve conter o teor de surpresa do texto original, “descriando” para reproduzir também os efeitos materiais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paulo Leminski. *Satyricon*. Tradução. Transcrição. Poemas.

---

Paulo Leminski, poeta curitibano, deu a público seus primeiros escritos na revista *Invenção*, mantida pelos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em meados da década de 1960. Leminski também ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, trabalhou com publicidade e foi editor em diversos jornais. Além disso, transitou entre muitos gêneros textuais como o romance, o conto, a crônica, o ensaio, a poesia, dentre outros. Por serem muito diversos os gêneros textuais que a obra leminskiana abrange, sua produção tradutória não é comumente objeto de estudo no meio acadêmico, porém ela ocupa uma parte significativa de seus escritos. Boris Schnaiderman (2000), em entrevista para o Itaú Cultural, por ocasião da abertura da “Ocupação Paulo Leminski” – projeto que integra uma das políticas permanentes do Instituto, referente à preservação da memória artística – lembra das obras que fazem parte

---

\* Doutora pela Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Campinas, São Paulo, Brasil.  
E-mail: [liviamendesletras@gmail.com](mailto:liviamendesletras@gmail.com) Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-2260-8872>

da produção tradutória do poeta e afirma que estas em especial ainda são muito pouco valorizadas. O estudioso diz que gosta muito das traduções do poeta e indica, para quem quiser uma confirmação disso, a tradução de Giacomo Joyce. Para o professor, o confronto entre o original e a tradução dessa obra aponta como o poeta foi fiel ao texto, entendendo-se aqui como fidelidade a transmissão do tom da obra de partida para a língua de chegada, o que Schnaiderman (1986, p. 63) denomina de “fidelidade estilística”, e comenta ter ganhado de Leminski uma tradução de um texto de Maiakovski. Mesmo sem o poeta ser fluente em língua russa, Schnaiderman (1986, p. 63) afirma ter percebido um estudo teórico muito aguçado do texto, sendo que, mais uma vez, confrontando o original com a tradução, percebe-se um tradutor muito fiel, no sentido de que conseguia captar o espírito da obra de partida. Em outra entrevista, Schnaiderman fala novamente sobre a importância das traduções de Leminski: “[...] mais ainda, eu acho que deveria se pesquisar mais as traduções de Leminski. É uma coisa importante, uma parte importante do que ele produziu. Ele traduzia com bastante liberdade, é certo, mas muitas vezes não mexia no texto” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 61).

A tradução do *Satyricon*, realizada por Leminski, foi lançada em 1985 pela Editora Brasiliense e é a terceira em língua portuguesa no Brasil. A primeira delas foi editada em 1970 pela Editora Atenas e relançada no ano seguinte pela Ediouro. Seu tradutor, Miguel Ruas, não divide o texto em pequenos capítulos, como é feito tradicionalmente nas edições da obra em latim, mas apresenta a narrativa por episódios, seguindo, ao que parece, seus núcleos de sentido, distanciando-se de recortes mais filológicos. Depois, foi editada a tradução indireta do francês feita por Marcos Santarrita, em 1981, pela Editora Abril. Nessa edição, o tradutor seguiu o texto francês da Editora Garnier. Após a tradução de Leminski, mais duas traduções do *Satyricon* foram publicadas. Em 2004, foi lançada pela Editora Crisálida a tradução de Sandra Braga Bianchet, sendo a primeira bilíngue publicada no Brasil, em que Bianchet segue o texto estabelecido pelo filólogo Ernout (1950), mantendo a divisão em pequenos capítulos e parágrafos, bem como indicando todos os seus trechos lacunosos. A mais

recente tradução é a de Claudio Aquati, lançada em 2008 pela Editora Cosac Naify. Assim como Miguel Ruas, Claudio Aquati separa o texto em episódios, intitulado-os deliberadamente, porém as indicações aos pequenos capítulos e aos parágrafos em que o texto é tradicionalmente disposto são mantidas, seguindo, tal qual Bianchet, o texto estabelecido por Ernout. Essas publicações apontam o persistente interesse pelo texto petroniano, porém nenhuma delas ofereceu um “projeto de tradução” poético tão ousado e criativo quanto o de Leminski.

Todas as outras traduções do *Satyricon* em língua portuguesa foram realizadas ou por meio do cotejo com traduções para outra língua moderna, portanto indiretamente, ou por acadêmicos, que tiveram como projeto tradutório o sentido filológico do texto latino. Também, diferentemente dessas últimas versões e como foi indicado pelo próprio poeta, Leminski não estava preocupado com questões filológicas, mas em propor uma tradução com um “olhar criativo”, seguindo um modelo tradutório que dialogava com as ideias de Eliot e Pound. Nesse sentido, a escolha da versão do texto latino sem lacunas indica uma maior preocupação com o público leitor e com o mercado editorial, já que o poeta se baseou em uma edição bastante difundida da obra na época. Essa preocupação de Leminski com seu público é percebida já na primeira recepção de sua tradução, aquela do professor Ariovaldo Augusto Peterlini, em artigo para a *Folha de S. Paulo*, na ocasião do lançamento da tradução:

Prós e contras pesados, o saldo é em extremo positivo. Tradução planejada à luz de objetivo específico e com dedo de artista. Liberado de compromissos ferozes com os originais latinos, o tradutor ousa a “transcrição” [...] Com polêmica ou sem ela, obra imprescindível a quem traduz do latim e do grego. Difícil dizer até que ponto o *Satyricon* de Leminski é o *Satyricon* de Petrônio, mas certo estou de que, se Petrônio fosse contemporâneo nosso e escrevesse, hoje, o *Satyricon*, escreveria provavelmente como Leminski (PETERLINI, 1985, p. 98).

Além da indiscutível influência do ideário tradutório dos poetas concretos, a tradução de Leminski estava associada ao estudo obsessivo

de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distante no tempo e no espaço, “[...] traduzir era parte vital do processo criativo e existencial do poeta curitibano e não um mero exercício diletante” (DAMAZIO, 2004, p. 315).

Diante dessas particularidades, Leminski era conhecido como um dos poetas mais “transculturais” do Brasil, isso por ele ter acreditado tanto no linguajar coloquial falado no país quanto na erudição de diversas outras línguas. Como bem definiu Perrone-Moisés (1998, p. 402-403):

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

Uma característica marcante da obra petroniana e que a coloca entre o “paideuma<sup>1</sup>” leminskiano, que também está presente nas demais obras por ele traduzidas, é o de apresentar um texto misto entre prosa e verso, característica herdada da “sátira menipeia” romana, musicalmente trabalhado na linguagem dos poemas e nas falas dos personagens. Como o próprio Leminski destacou em seu posfácio: “Acrescenta à riqueza do texto o fato do *Satyricon* conter em seu fluxo de prosa inúmeros trechos em poesia, metrificadas: é o que se chama de ‘menipéia’, uma forma mista, compósita, híbrida, *coincidentia oppositorum*” (LEMINSKI, 1985b, p. 190).

A história da narrativa é baseada nas peripécias do personagem principal e narrador Encólpio, que supostamente havia profanado o culto

---

<sup>1</sup> Foram traduzidos por Leminski na íntegra um total de nove livros: *Pergunte ao pó* (*Ask the dust*), de John Fante (1984); *Uma Coney Island da Mente* (*A coney Island of the Mind*) e *Obra-em-Progresso* (*Work-in-Progress*) parte da coletânea de poemas *Vida sem fim – as minhas melhores poesias* (*Endless life*), de Lawrence Ferlinghetti (1984); *Um atrapalho no trabalho* (*In his own write* e *A sparniard in the Works*), de John Lennon (1985); *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1985); *O super macho* (*Le surmâle*), de Alfred Jarry (1985); *Sol e aço* (*Tayo to tetsu*), de Yukio Mishima (1985); *Satyricon*, de Petronio (1985), *Malone Morre* (*Malone meurt / Malone dies*), de Samuel Beckett (1986) e *Fogo e água na terra dos deuses*, poesia egípcia antiga (1987).

a Priapo. Ele está sempre acompanhado por Gitão, um rapaz por quem se apaixona, e por Ascilto, outro rapaz, os quais formam um triângulo amoroso. Mais tarde, o trio amoroso se refaz em outra configuração, quando Ascilto é substituído por Eumolpo, um poeta de péssima categoria. Para além dessa narrativa principal, há a presença de diversos outros personagens que constroem suas narrativas paralelas, as quais vamos apresentar no decorrer deste artigo. Apesar do julgamento crítico da obra petroniana ser sempre relativizado diante das muitas dúvidas temporais e de registros que a circundam, é claramente conhecido que Petrônio constrói no *Satyricon* um raro retrato de diversas classes sociais da época e um vasto panorama cotidiano dos romanos.

Assim sendo, *Satyricon* foi construído com a **formulação** em *prosimetrum*, alternando prosa e verso como característica integrante do espaço ficcional da obra. Nesses poemas, declamados por diversos personagens no decorrer da narrativa, estão uma diversidade de assuntos, temáticas e situações. Em sua maioria, eles são ditos por Encólpio, o narrador personagem, e por Trimalquião, durante o Banquete, porém eles também estão presentes na fala de Trifena, durante a viagem no navio de Licas, na de Eumolpo, que representa o estereótipo do poeta de péssima categoria, por Enotea, uma feiticeira, por Agamenon, em seus discursos retóricos, por Ascilto e por Quartila. Essa alternância livre entre prosa e verso não era comum nos romances da antiguidade que chegamos a conhecer, embora apareça de forma esporádica, por exemplo, no *Asno de Ouro*, de Apuleio (4.33; 9.8). Como lembrou Schmeling (2011, p. xxxviii), o *Satyricon* é o único romance da antiguidade em que há pelo menos 30 poemas preservados, fora o material que foi perdido e que não chegamos a conhecer. O estudioso realça também que muitos outros poemas que chegaram à atualidade e que foram transmitidos como fragmentos são denominados como sendo de Petrônio.

Para realizarmos uma análise da produção tradutória desses poemas, devemos lembrar onde eles se encaixam no projeto tradutório leminskiano. No prefácio de sua tradução, o poeta afirma que onde tomou maiores liberdades “[...] foi na trans-criação dos frequentes poemas”

(LEMINSKI, 1985a, p. 6). Ele afirma também que procurou diferenciar a linguagem do texto em prosa, rápida, de caráter oral e em ordem direta, dos poemas, de linguagem rebuscada e empolada:

Com efeito esses poemas são compostos numa linguagem muito diferente dos trechos em prosa. Estes são rápidos, orais, em ordem direta. Os poemas estão escritos numa linguagem rebuscada e empolada, retórica no mau sentido da palavra, tecido de lugares-comuns acadêmicos, cujo ridículo não devia escapar aos leitores de Petrônio, esse extraordinário designer de linguagem, capaz de duas dicções tão distintas (LEMINSKI, 1985a, p. 6).

O tradutor afirmou ainda que nos poemas manteve sempre o sentido geral, porém aliviando-os das alusões mitológicas, que estão presentes em boa parte deles e que “[...] só faziam sentido para um leitor da Antiguidade. Ou, hoje, para um especialista, versado em cultura greco-latina” (LEMINSKI, 1985a, p. 6). Essa informação é muito importante para reiterar os objetivos tradutórios de Paulo Leminski, que eram antes de tudo levar a literatura da antiguidade para o grande público, o público leitor de sua obra autoral. Por esse motivo, descreveremos quais foram os fundamentos linguísticos que o poeta imprimiu na tradução dos poemas, fazendo com que estes estivessem muito próximos de sua própria produção poética, ou seja, analisaremos como os poemas traduzidos da obra latina funcionam para Leminski como um motivo para produzir novos poemas de sua própria lavra. Em alguns momentos, utilizaremos, como modelo de comparação, a tradução realizada por Sandra Braga Bianchet (2004), que, das traduções realizadas no Brasil, é a tradução com maior caráter filológico e com escolhas mais literais.

Partimos, então, para a análise do primeiro poema declamado pelo personagem Trimalquião. Um poema curto, originalmente construído por dois hexâmetros seguidos de um pentâmetro, combinação encontrada frequentemente em inscrições tumulares e característica do metro da elegia, um dos mais empregados por Marcial. Veremos que na edição da Garnier (1934) há um acréscimo do editor, referente aos trechos espúrios,

de um verso pentâmetro entre os hexâmetros, o qual Leminski traduz. O poema tem como motivo a brevidade da vida e a chegada da morte, temática que percorre todo o Banquete. Como destacou Schmeling (2011, p. 125), no *Satyricon* a ideia da morte é utilizada repetidamente para realçar os prazeres da vida. Nesse sentido, quando Petrônio faz com que Trimalquião retorne constantemente ao tema da morte, ele está reforçando uma temática popular. No poema, essa temática aparece de forma bem-humorada, iniciando-se com uma interjeição, *Eheu*, e retomando a figura de *Orcus*, divindade infernal de tradição nativa que encaminha as pessoas para a morte. Segundo Grimal (1966, p. 338), Orco aparece nas pinturas funerárias dos túmulos etruscos sob a forma de um gigante barbudo e essa imagem permaneceu viva na linguagem popular e familiar, enquanto Plutão pertencia à mitologia erudita.

Vejamos o poema latino:

*Eheu! nos miseros! quam totus homuncio nil est!*  
[*Quam fragilis tenero stamine vita cadit!*]  
*Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus!*  
*Ergo vivamus, dum licet esse, bene.*  
(*Sat.*, XXXIV.10).

Na tradução de 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.*  
(PETRÔNIO, 2004, p. 55)

Schmeling (2011, p. 126) destaca no poema a utilização do verbo *aufero*, empregado comumente em poemas solenes, e que aparece em autores como Virgílio e Propércio. O autor também ressalta a justaposição entre a eminência da morte indicada no primeiro verso e o chamamento para aproveitar a vida no último verso, marcado pelo verbo latino *vivo*. Essa dualidade aparecerá constantemente no Banquete, principalmente

como característica de uma sociedade com a expectativa de vida baixa, como a romana daquele tempo.

Leminski traduz o poema em quatro versos polimétricos, característica constante em suas traduções dos poemas da obra latina, com rimas ABAC, estilo recorrente nos poemas de sua autoria. Logo nesse primeiro poema, podemos perceber os aspectos indicados pelo poeta na introdução de sua tradução, ou seja, uma leveza na linguagem e a escolha em não referenciar categorias mitológicas, como o da figura de Orco<sup>2</sup>. Ao invés de utilizar a metáfora de Orco carregando as almas ao inferno após a morte, Leminski apenas transfere o sentido retomando a ideia da vida após a morte, depois dos ritos funerários:

Ai, ai, pobres de nós, mortais!  
Como o fio da nossa vida é tênue!  
Assim seremos nós depois dos funerais.  
Vivamos pois, enquanto é tempo.  
(PETRÔNIO, 1985, p. 50).

Podemos observar que Leminski não traduz nenhum dos versos literalmente: ele aproveita a temática do poema petroniano e desenvolve suas próprias metáforas, rimas valiosas, como a rima entre “tênue” e “tempo”, utilizando um ritmo muito aproximado de seus próprios poemas; Essa técnica pode ser percebida em um de seus poemas, publicado em *Caprichos & Relaxos* (1983). Comparando-o com o poema traduzido, apresentado acima, tem-se uma linguagem similarmente leve e um ritmo aproximado na cadência:

a história faz sentido  
isso li num livro antigo  
que de tão ambíguo

---

<sup>2</sup> Orco é o espírito da morte, nas crenças populares romanas. Aparece nas pinturas funerárias dos túmulos etruscos sob a forma de um gigante barbudo e sisudo. Aos poucos, este espírito foi-se aproximando dos deuses helenizados e Orco passou a ser apenas um dos nomes de Plutão (GRIMAL, 1966).

faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão  
tudo não passou de um somenos  
e voltaremos  
à costumeira confusão  
(LEMINSKI, 2013a, p. 61).

Esse é um padrão recorrente na tradução leminskiana dos poemas do *Satyricon*, principalmente nos poemas curtos, de três, cinco ou até dez versos, com temáticas leves e despretensiosas, presentes em cenas de caráter jocoso.

Podemos encontrar outro exemplo desse modelo na tradução do poema do capítulo LXXIX, em que Encolpio, Ascilto e Gitão, após conseguirem fugir do Banquete de Trimalquião, chegam à estalagem e, então, Encólpio sugere, por meio deste poema, ter terminado a noite em uma relação de amor com Gitão:

*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.  
(Sat., LXXIX.8).*

Na tradução de 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.  
(PETRÔNIO, 2004, p. 137)*

Segundo Schmeling (2011, p. 331-332), este é um poema que anuncia o futuro de Encólpio, que sofrerá com o mal da impotência no

decorrer da narrativa. O poema é formado por cinco hendecassílabos falécios que possuem uso tradicional para a leveza e a risada, e todo seu vocabulário tem referência erótica, sendo que esses vocábulos também aparecem em poetas como Tibulo, Propécio, Ovídio e Marcial. Nele há motivos recorrentes de poemas eróticos, como *mollis torus* (“cama macia”) em contraste com *despoliatum torum* (“cama desnuda”). Lembramos que o adjetivo latino *mollis* é típico da linguagem elegíaca, segundo o *Index Verborum Amatoriorum* de René Pichon (PICHON, 1991, p. 204). Também observamos a imagem da passagem da alma de um amante a outro por meio do beijo, no terceiro e quarto versos, e ao final do poema a imagem metafórica da morte como clímax final da ação amorosa, representada pelo verbo latino *pereo*. Percebe-se que, no verso final latino, há uma ideia de início da morte, como metáfora do ápice amoroso que inicia o contentamento, *ego sic perire coepi* (“foi assim que comecei a morrer”). Diferentemente, na tradução de Leminski, há uma interpretação do verso como o desejo eterno desse sentimento de prazer, como um último sentimento a ser aproveitado antes da morte: “É assim que eu quero morrer”. Portanto, nesta tradução há novamente aquele modelo suave, utilizando versos polimétricos, vocabulário leve e simples, com um tom coloquial:

Que noite, deuses e deuses!  
Que cama macia! Pelas bocas em beijos,  
mil vezes trocamos nossas almas.  
Adeus, angústias da vida!  
É assim que eu quero morrer.  
(PETRÔNIO, 1985, p. 105).

Quanto à transposição dos sentidos, Leminski traduz o poema aludindo aos significados de forma bem aproximada do texto latino, mantendo o vocabulário e as imagens do original. Ao contrário do próximo poema que apresentaremos, em que na tradução há uma síntese das ideias, do vocabulário e das construções frasais dos versos.

O poema do capítulo LXXX é um lamento que Encópio entoava ao ser deixado por Gitão, que preferiu ficar com Ascilto, quando os dois amigos brigaram por sua causa. Como apontado por Schmeling (2011, p. 338), há uma divergência entre os estudiosos sobre a formação desse poema, que pode ser interpretada como um poema dividido em dois quartetos, ou um poema único de oito versos. Também há divergência a respeito de algumas palavras do poema; neste caso reproduzimos a versão da *Les Belles Lettres* (1950). Ademais, o poema é formado por dísticos elegíacos. A primeira parte versa sobre a falsidade na relação de amizade e a segunda parte, sobre o estilo teatral do mimo, uma farsa teatral. No poema, Petrônio critica um dado da realidade a partir das relações de amizade, que quase não existem de forma espontânea e verdadeira entre os personagens da obra, para isso ele utiliza como metáfora o gênero literário do mimo. Há na primeira parte do poema uma metáfora com o jogo de tabuleiro representando o jogo da vida, em que as peças seriam movimentadas de acordo com as conveniências e a amizade só seria preservada enquanto os jogadores estivessem ganhando. Leminski não traduz o poema literalmente e, seguindo seu modelo de projeto tradutório, aproveita o mote das metáforas construídas por Petrônio para reescrever um novo poema. Nessa primeira parte, destacamos na tradução o uso da palavra “Fortuna” em letra maiúscula, que mais do que o sentido do substantivo latino que se refere a substantivos como “sorte, acaso, bom êxito” remete também à divindade romana *Fortuna*, aquela que traz a boa sorte, que rege os destinos. Apesar de Leminski ter indicado em sua introdução à tradução que abrandaria as referências históricas e mitológicas, em alguns momentos ele traz algumas dessas referências que serão compreendidas pelo leitor mais atento ou mais especializado. Na segunda parte deste poema, Petrônio aproveita o mote do mimo para criticar a falsidade da sociedade; aqueles personagens estereotipados que são representados na narrativa cômica perdem as máscaras na vida real. Segundo Schmeling (2011, p. 340), Petrônio se refere à realidade mais ampla, em que os indivíduos retiram suas máscaras amigáveis e retornam às suas antigas atitudes.

Nessa parte, Leminski escolhe ocultar a referência ao estilo romano do mimo e alude apenas ao teatro e à comédia, dizendo ao seu modo a mensagem que o texto latino transmite. Podemos ver essa diferenciação na leitura da tradução mais literal feita por Bianchet (2004), que busca verter o poema palavra por palavra em comparação com a versão de Leminski, que se apresenta mais concisa e recria as imagens expressas em latim para a língua portuguesa do Brasil. Outra diferenciação está na construção formal: enquanto Bianchet (2004) segue os versos com dois quartetos, sem rimas poéticas, Leminski traduz o poema em sete versos, sem padronização de métrica, com rimas preciosas, como as construídas entre “lado” e “nada”, “comédias” e “moedas”, sempre em diálogo com seus próprios modelos poéticos:

*Nomen amicitiae sic, quatenus expedit, haeret;  
calculus in tabula mobile ducit opus.  
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;  
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.  
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
filius hic, nomen diuitis ille tenet.  
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,  
uera redit facies, assimilata perit.  
(Sat., LXXX.9).*

Na tradução de Bianchet:

A palavra amizade permanece somente enquanto é conveniente;  
um peão cumpre sua função de se movimentar no tabuleiro.  
Enquanto a sorte persevera, mostrais a cara, amigos;  
quando acaba, dais as costas em vergonhosa fuga.  
O bando representa seu mimo no teatro: aquele é chamado de pai,  
este de filho, aquele outro faz papel de rico.  
Sem demora, depois que a peça encerra seus papéis cômicos,  
a verdadeira face reaparece, cai a simulada.  
(PETRÔNIO, 2004, p. 141).

Na tradução de Leminski:

Amigos só se tem quando a Fortuna  
joga do nosso lado.

Então não nos faltam sorrisos.

Então, não nos falta nada.

É tudo um teatro, essa comédia  
em que não beijam a ti,  
beijam tuas moedas.

(PETRÔNIO, 1985, p. 106-107).

Percebe-se, em um outro poema, declamado por Quartila, no capítulo XVIII, que Leminski simplifica novamente a linguagem do texto latino, aproximando-se da forma de alguns poemas de sua própria lavra, como a forma de um haicai, com versos curtos e diretos, transmitindo concisão e objetividade. A cena em questão é referente ao encontro de Quartila com os três personagens principais para amaldiçoá-los e pedir para que não contassem nada sobre o que viram no templo de Priapo. Ao saber que os rapazes iriam guardar segredo, Quartila fica muito feliz e diz que já tinha providenciado uma vingança. Em seguida, ela declama o poema, que sugere que quem tem poderes pode conseguir o arrependimento do inimigo e não precisa se abater com brigas e discussões:

*Contemni turpe est; legem donare, superbum;  
Hoc amo, quod possum qua libet ire via.  
Nam sane et sapiens contemptus jurgia nectit:  
Et, qui non jugulat, victor abire solet.  
(Sat., XVIII.6).*

Na tradução de Bianchet:

*Ser desprezado é vergonhoso, dar ordem é magnífico;  
gosto de poder caminhar por onde tenho vontade.  
Até mesmo um sábio, quando desprezado, mete-se em brigas,  
mas aquele que não se abate com isso costuma sair vencedor.  
(PETRÔNIO, 2004, p. 33)*

Na tradução de Leminski:

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

O poema traduzido possui seis versos, polimétricos (de nove, nove, oito, seis e oito sílabas, respectivamente) e possui rimas no esquema AABCB. Sobre a transposição de sentido formulada por Leminski, nos dois primeiros versos, o tradutor brinca com a aproximação sonora entre os vocábulos “leis” e “reis”, “vulgar” e “legislar”, transferindo a ideia de que aqueles que recebem as leis são vulgares e aqueles que legislam sentem prazer. Esses dois versos transpõem o sentido do primeiro verso latino que, em tradução literal, significam “ser desprezado é vergonhoso; dar ordem, magnífico”.

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

A atenuação que Leminski realiza das constantes referências mitológicas presentes nos poemas do *Satyricon* pode ser percebida na tradução do poema que aparece no capítulo CXXXIX. Nessa composição, ao ser acometido pela impotência causada pela ira de Priapo, Encólpio compara a sua dor com a de diversos outros heróis da mitologia romana que também foram acometidos pela perseguição dos deuses. O poema construído em hexâmetros datílicos apresenta exemplos da perseguição

divina aos mortais, sendo um grande “motivo” da obra a “ira de Priapo”, e funciona como um tipo de salvação para Encólpio diante da humilhação causada por sua impotência sexual:

*Non solum me numen, et implacabile fatum  
Persequitur; prius Inachia Tiryntius ira  
Exagitatus, onus caeli tulit; ante profanus  
Junonem Pelias sensit; tulit inscius arma  
Laomedon; gemini satiavit numinis iram  
Telephus; et regnum Neptuni pavit Ulyxes.  
Me quoque per terras, per cani Nereos aequor  
Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi.  
(Sat., CXXXIX.2).*

Na tradução de Bianchet:

*Não é somente a mim que a vontade divina e o implacável destino  
perseguem. Muito antes de mim, Hércules, atormentado pela ira  
de Argos, suportou o peso do céu, o Peliade sofreu  
diante da profana Juno, Laomedonte, sem saber, provocou  
guerras, Télefo saciou a ira de uma dupla divindade  
e Ulisses, tremeu diante do reino de Netuno.  
Da mesma forma, pelas terras, pelas águas do límpido Nereu,  
a pesada ira de Priapo do Helesponto vem em meu encalço.  
(PETRÔNIO, 2004, p. 277).*

Podemos ver nos versos do poema algumas referências mitológicas:

1. Os doze trabalhos de Hércules. Como lembra Schmeling (2011, p. 538), o poema faz referência ao décimo segundo trabalho em que Hércules é enviado para buscar as maçãs douradas dos Hespérides; em uma das versões do mito ele convence Atlas a ir buscar a maçã e fica em seu lugar sustentando o céu em suas costas;
2. O destino de Laomedonte, um dos primeiros reis de Troia, que mandou construir as muralhas da cidade e recorreu a duas divindades, Apolo e Poseidon, porém recusando-se a pagá-los, o que atraiu para seu povo muitas calamidades;

3. Pélias, rei da Tessália, odiado por Juno;
4. Télefo, que foi ferido por Aquiles, pois Dioniso o fez tropeçar em um galho de videira;
5. Finalmente, Ulisses, castigado por Netuno, tema desenvolvido, como se sabe, na *Odisseia*.

Leminski, em sua tradução, não faz referência detalhada a esses acontecimentos relacionados à cultura da antiguidade greco-romana. Ele apenas retoma a temática recorrente do castigo dos deuses aos meros mortais e resume a maioria como “gente boa”, citando o nome apenas de Hércules e Ulisses, o primeiro e o último dos personagens citados no poema latino. O poeta mantém a relação de igualdade entre Encólpio e os outros personagens mitológicos ou históricos, relação essa que fica expressa no poema latino, criando até mesmo uma certa ironia ao igualar um personagem comum a grandes personagens épicos. Ele cita também a perseguição do deus Priapo ao personagem, porém apenas nomeando o deus, sem realizar maiores detalhamentos, os quais estão presentes no texto latino de partida.

Não sou o último nem o primeiro  
Dos pobres mortais que os deuses perseguem.  
Antes de mim, houve muita gente boa,  
Hércules, Ulisses, nós somos irmãos,  
Eu, a quem Priapo abandonou.  
(PETRÔNIO, 1985, p. 171).

Diante dessas análises, referentes às escolhas tradutórias que Paulo Leminski realizou em relação ao próprio texto latino e também em comparação com a tradução filológica de Sandra Bianchet, conseguimos visualizar a regularidade que o tradutor-poeta manteve ao verter os poemas presentes na obra latina. Em sua maioria, Leminski seguiu seu próprio modelo criativo, “trans-criando” os versos latinos de forma concisa e suavizando as longas referências mitológicas e históricas. Sendo assim, não passou despercebido pelo tradutor-poeta o jogo entre prosa e

poesia presente no romance petroniano, marcado pela voz romancista em prosa e a transferência de vozes distribuída entre os diversos personagens na poesia. Nesse sentido, Leminski foi fiel tanto ao seu projeto tradutório quanto ao texto latino, que funcionou como inspiração a seu intento de perseguir a criação de uma nova obra e de alcançar com ela um amplo público. Assim, o poeta equilibrou-se entre o encaixe da poética de Petrônio em seu próprio modelo literário e os moldes do autor latino em seu sistema poético particular.

Ao analisar a tradução leminskiana retomamos os paradigmas ditados pelo próprio poeta (LEMINSKI, 2012 [1997], p. 359-368), de que a “tradução (re-criação/recuperação) é criação e crítica [...]. Traduzir é criar uma co-realidade de um original, que, como disse Haroldo de Campos, passa a ser a tradução de sua tradução”. Portanto, com base nas referências do “make it new” poundiano e nas concepções de “tradução”, “transcrição” e “reinvenção” dos poetas concretistas, Leminski concretizou, nas traduções poemáticas que realizou, aquilo que entendia por “tradução”, ou seja, para ele, a “fidelidade” em tradução não está apenas no sentido; na realidade, uma tradução pelo sentido “é a pior das traições”, pois “para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, [ela] precisa descrever e re-produzir os efeitos materiais, [...]” (LEMINSKI, 2012 [1985], p. 248).

#### PAULO LEMINSKI POET AND TRANSLATOR: THE “TRANS-CREATION” OF THE POEMS FROM PETRONIUS’ SATYRICON

##### ABSTRACT

This paper presents an analysis of the translation made by the poet Paulo Leminski from Curitiba, Brazil, of the poems from Petronius’ *Satyricon*. Thus, the choices and liberties adopted by the poet will be highlighted, as well as the marks of his own poetic making in these translations. The analysis take into consideration the process of “trans-creation” of the poems, announced by the translator from his own theoretical convictions, i.e., that the translation of poetry should contain the surprise content of the original text, “uncreating” it to reproduce the material effects as well.

KEYWORDS: Paulo Leminski. *Satyricon*. Translation. Transcription. Poems.

---

PAULO LEMINSKI POETA Y TRADUCTOR: LA “TRANS-CREACIÓN” DE LOS  
POEMAS DEL *SATYRICON* DE PETRONIO

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de la traducción realizada por el poeta curicano Paulo Leminski de los poemas del *Satyricon* de Petronio. Así, pone de relieve las elecciones y las libertades adoptadas por el poeta, así como las marcas de su propia factura poética en estas traducciones. El análisis toma en cuenta el proceso de “trans-creación” de los poemas, anunciado por el traductor desde sus propias convicciones teóricas, es decir, que la traducción de la poesía debe contener el contenido sorpresa del texto original, “des-creando” para reproducir también los efectos materiales.

PALABRAS CLAVE: Paulo Leminski. *Satyricon*. Traducción. Transcripción. Poemas.

---

REFERÊNCIAS

DAMAZIO, Reynaldo. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano. (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 313-322.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1966.

LEMINSKI, Paulo. Latim com gosto de vinho tinto. In: PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 179-197.

LEMINSKI, Paulo. Um romance jovem de dois mil anos. In: PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 5-6.

LEMINSKI, Paulo. Information Retrieval: A recuperação da Informação. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [1997].

LEMINSKI, Paulo. Lenon Rindo. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [1985].

- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETERLINI, Ariovaldo. Viagem ao “baixo” – Roma. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1985. Ilustrada, p. 98.
- PÉTRONE. *Le satiricon*. Tradução Maurice Rat. Paris: Garnier, 1934.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PICHON, René. *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- SCHMELING, Gareth. *A Commentary on the Satyrica of Petronius*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Entrevista com Boris Schnaiderman. [Entrevista cedida a] Ademir Dermachi e Denise Helena Cora. *Babel: Revista de Poesia, Tradução e Crítica*, v. 1, n. 1, p. 51-64, abr. 2000.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Tradução: “fidelidade filológica” e “fidelidade estilística”. *Boletim bibliográfico Biblioteca M. de Andrade*, v. 47, n. 1/4, p. 63-68, 1986.

---

Submetido em 30 de maio de 2022

Aceito em 16 de setembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023

---