

UM POETA LATINO E UMA LIRA PAULISTA: UMA TRADUÇÃO ESQUECIDA DE UM EPIGRAMA DE MARCIAL

Fábio Paifer Cairolli¹

Resumo

O presente artigo apresenta uma tradução de um epigrama de Marcial (XII, 57) ignorada pelos classicistas brasileiros, publicada em uma edição do jornal *O Pirralho* de 1911. Além da transcrição da tradução esquecida, comentários serão tecidos a respeito da identidade do tradutor e seu mérito será apresentado não só por meio da discussão sobre seus procedimentos tradutológicos, mas também do confronto entre o lugar que o poema ocupa na obra do poeta latino e o tipo de interlocução que ele pode fazer com os demais poemas que circulavam naquele periódico.

Palavras-chave

Marcial; epigrama; tradução poética; modernismo brasileiro.

¹ Professor Adjunto, Universidade Federal Fluminense.

Abstract

This article presents a translation of an epigram by Martial (XII, 57) ignored by Brazilian clacissists, published in an edition of the magazine *O Pirralho* from 1911. In addition to the transcription of the forgotten translation, comments will be made regarding the identity of the translator and his merit will be presented not only through the discussion of his translation procedures but also of the confrontation between the place that the poem occupies in the work of the Latin poet and the type of interlocution that it can have with the other poems that circulated in that magazine.

Keywords

Martial; epigram; poetic translation; Brazilian modernism.

A recepção da obra de um autor clássico pode ter muitas vezes contornos ou projeção desconhecidas pelo inusitado ou inacessível de determinados testemunho de leitura que o pesquisador pode (ou não) acessar. É seguramente esse o caso da tradução de que vamos tratar: desconhecida de pesquisadores da literatura latina (dado que não consta em nenhuma referência ou catálogo de traduções do poeta em questão), com grande probabilidade esteve, sem despertar maior interesse, diante dos olhos de mais de um pesquisador de literatura brasileira, mais interessados na atuação de nomes que assumiriam as vanguardas artísticas do país nos anos subsequentes e que contribuíam para o mesmo periódico em que o texto em questão foi publicado. Acentua o desconcerto causado pela descoberta a dificuldade de se estabelecer a identidade do tradutor.

O objeto deste artigo é a tradução de um epigrama de Marcial, poeta latino ativo nas últimas décadas do século I d. C., que foi publicada no jornal paulista *O Pirralho*, edição 11, de 21 de outubro de 1911. O poema figura na folha central da publicação (página 8), em uma seção nomeada *Intermezzo*. Ali vinham impressos poemas diversos de autores contemporâneos, contribuintes recorrentes do jornal, e por vezes imagens, configurando propriamente uma interrupção entre as colunas em prosa da revista, tais como a famosa rubrica *Cartas d'abaxo pigues*, de Juó Bananere. Apresentamos na sequência a transcrição, já atualizada para a ortografia em vigência:

EPIGRAMA
MARTIAL
(a Odilon Moraes)

Perguntas-me porque tantas vezes prefiro
À barulhenta Roma o plácido retiro
Do [campo] Nomentano;
É que em Roma, Lupércio, um pobre sem ventura
Procura o sonho, a paz, e, em vez do que procura, 5
Encontra o desengano.

Como viver aqui, se logo na alvorada
O mestre escola grita, e grita pela escada
A voz do meu padeiro!
E soa o martelar das fábricas de ferro 10
E mais o atroz pregão de um perfurante berro
Gritando o dia inteiro!

Este soma com amor, cambista odioso e fero,

Moedas em que se veem as linhas más de Nero;
 Depois alguém que apanha 15
 Um malho e o bate, bate interminavelmente,
 Num batedor de pedra o linho reluzente
 Que nos fornece a Espanha.

Depois um desfilar intermínio, detona
 Um violento clangor, os filhos de Belona; 20
 Um naufrago que estua,
 Palreiro, a conduzir nus restos do salvado,
 Um cego que tateia e o seu bordão vibrado
 Nas calçadas da rua.

Ai! quem contasse o tempo, as longas horas idas 25
 No tumulto de Roma, horas perdidas
 Para o descanso e o sono,
 Poderia contar as mãos, trabalho infando!
 Que em ruidoso ofício empregam-se, quebrando
 O meu doce abandono. 30

E tu, Lupércio, tu ignoras este horrendo
 Frigor da vida; e como o saberias, sendo
 O grão senhor que toma,
 Com campos, olivais e construções enormes,
 Em teu domínio ideal de Petílio em que dormes 35
 Dois quarteirões de Roma?!

Os cerros do Falerno, em pleno outono, pobres
 Bem pobres são, ao pé dos que possuis, descobres,
 Como de um alto monte
 Do alto deles, em torno, os arredores ermos, 40
 Verdes campos além, ondulando sem termos,
 De horizonte a horizonte.

Tu, sim, podes dormir no calmo labirinto
 Do teu reino bastante aos jogos de Corinto,
 E às legiões em guerra; 45
 Mas eu continuamente escuto sem alento,
 Toda a noite vozeando o povo mais barulhento
 Que existe sobre a terra!

Dorme, dorme, Lupércio! Os sonhos teus enfuna
 A tépida monção da pródiga fortuna, 50
 A teu destino preza;
 Eu, pobre, insone, vou-me à vida predileta,
 E a única que goza um mísero poeta,
 Na paz da natureza.

Manuel Carlos

Para a comodidade do pesquisador, transcrevemos também o original latino, que não figura na revista, na edição de Lindsay (Martialis, 1987, s/p):

Cur saepe sicci parua rura Nomenti
Laremque uillae sordidum petam, quaeris?
Nec cogitandi, Sparse, nec quiescendi
In urbe locus est pauperi. Negant uitam
Ludi magistri mane, nocte pistores, 5
Aerariorum marculi die toto;
Hinc otiosus sordidam quatit mensam
Neroniana nummularius massa,
Illinc balucis malleator Hispanae
Tritum nitenti fuste uerberat saxum; 10
Nec turba cessat entheata Bellonae,
Nec fasciato naufragus loquax trunco,
A matre doctus nec rogare Iudaeus,
Nec sulphuratae lippus institor mercis.
Numerare pigri damna quis potest somni? 15
Dicet quot aera uerberent manus urbis,
Cum secta Colcho Luna uapulat rhombo.
Tu, Sparse, nescis ista, nec potes scire,
Petilianis delicatus in regnis,
Cui plana summos despicit domus montis, 20
Et rus in urbe est uinitorque Romanus
Nec in Falerno colle maior autumnus,
Intraque limen latus essedo cursus,
Et in profundo somnus, et quies nullis
Offensa linguis, nec dies nisi admissus. 25
Nos transeuntis risus excitat turbae,
Et ad cubilest Roma. Taedio fessis
Dormire quotiens libuit, imus ad uillam.

Algumas questões chamam a atenção na presente versão. O tradutor escolhe uma solução em estrofes compostas de dois dodecassílabos seguidos por hexassílabo (na verdade, apenas o primeiro hemistíquio de um terceiro dodecassílabo), operando uma inovação estrutural relevante em relação ao original latino, que é um poema catástico (do grego κατὰ στίχον “verso a verso”), isto é, composto pelo encadeamento não estrófico de versos em um mesmo metro, no caso, colíambos. Ao fazê-lo, propõe uma cadência nova e regular para o poema, em que certa expansão de gosto parnasiano fica mais evidenciada que no original latino. Neste, a concisão do gênero epigramático, ainda que em um poema longo para o gênero, é verificável na economia com que as imagens são apresentadas.

Veja-se, para exemplificar tal afirmação, no começo da enumeração dos horrores de Roma, os termos de Marcial (vv. 4-5): “*Negant uitam / ludi magistri mane*”. Em tradução rasteira, impedem a vida (*negant uitam*) os mestres de jogos (*ludi magistri*; isto é, os professores encarregados da primeira instrução das crianças) de manhã (*mane*). O tom afirmativo e os breves termos do poeta são substituídos por uma exclamação e por vocabulário mais copioso (vv. 7-8) “Como viver aqui, se logo na alvorada / O mestre escola grita (...)!” A afirmação vira uma pergunta com o acréscimo do advérbio ‘*como*’, o econômico advérbio latino *mane* é transposto pelo extenso ‘*logo na alvorada*’ e o mestre, que era sujeito do verbo *negant* tem sua presença analisada, passando a impedir o sono do poeta porque ‘grita’.

O resultado prático dessa atitude analítica é que os 28 versos latinos viram 54 versos em português, numa relação de dois para um. Em sílabas, a relação é de 585 traduzidas para 336 do original, ou aproximadamente 1,75 por um.

A título de comparação, apresentamos uma tradução poética de nossa autoria, em que um dos critérios prioritários de produção era entender a concisão e a distribuição da matéria nos versos como elemento central do signo estético a ser transposto:

Por que vou sempre ao breve campo em Nomento
e busco o lar e a vila humilde, perguntas?
Nem pra pensar, Esparso, ou pra descansar
na urbe há lugar pro pobre. Impedem a vida
os mestres de manhã, de noite os padeiros,
e o dia inteiro o martelo do ferreiro;
Aqui, ocioso, bate na mesa suja
o cambista com bolo de neronianas,
lá, batedor de pó de ouro lá da Hispânia,
com brilhante bastão bate em pedras rotas;
nem pára a inspirada turba de Belona
nem náufrago loquaz com tronco enfaixado,
nem pedinte judeu que a mãe ensinou,
nem remelento a vender coisas de enxofre.
Contar perdas quem pode ao sono cansado
diz na urbe quantas mãos bateram nos bronzes
quando o cólquido fuso fustiga a lua.
Tu não sabes, Esparso, nem saber podes,
deliciando-se no reino de Petílio
com casa no alto monte olhando a planície
e um campo na cidade e vinhas romanas
(nem o monte Falerno no outono é mais)

e do éssedo um percurso dentro dos muros,
e no sono profundo sem língua alguma
que ofenda a calma nem dia sem chamá-lo.
Desperta-me a risada da turba andando
e há Roma em minha cama. Cansado em tédio,
quando quero dormir, pra vila eu me mando.²

Entre outras questões que chamam a atenção, notamos a substituição do nome do interlocutor *Esparso* (lat. *Sparsus*) por um Lupércio, procedimento de difícil compreensão. Por um lado, o nome próprio que integra o original deriva de termo corrente na língua latina, com sentidos muito próximos ao que o seu sucessor vernáculo ‘esparso’ mantém, como ‘espalhado’, ‘separado’, ‘dissipado’. Marcial, em um programa que fica claro no prefácio ao seu primeiro livro, afirma que sua poética respeita os nomes próprios em suas invectivas³, de onde se depreende que o interlocutor do poema, ficcional ou protegido por meio de pseudônimo, tem um nome ético, isto é, recebe um nome que já é uma descrição de seu comportamento perdulário, que será descrito no fim do poema. A troca causa perplexidade, já que não se trata de um nome mais natural ou frequente em língua portuguesa, nem com um sentido mais claro.

Lupércio, evidentemente, é derivado do latim *Lupercus*, Luperco, um dos nomes do deus silvestre latino Fauno, equivalente ao grego Pã, especialmente tomado por sua proteção aos lobos (é como usa Virgílio o termo na *Eneida*, VIII, 663), mas também, por extensão de sentido, nomeia os sacerdotes desse culto, particularmente importante em Roma. Era tal a importância desse culto que os sacerdotes só podiam ser escolhidos dentre membros de duas famílias muito antigas da *urbs*, os Fábios e os Quintílios (a informação é preservada por Suetônio, *Vida de César*, 26). Algum desses aspectos do nome poderiam justificar a modificação, que pudesse ser tomada como transferência de destinatário para algum indivíduo específico do convívio do tradutor, por exemplo, de sobrenome Lobo ou

² A tradução que apresentamos é, com poucas alterações, a mesma que apresentamos em Autor, 2014, 440.

³ São estes os termos com os quais Marcial começa a apresentação de sua obra:

Spero me secutum in libellis meis tale temperamentum ut de illis queri non possit quisquis de se bene senserit, cum salua infirmarum quoque personarum reuerentia ludant; quae adeo antiquis auctoribus defuit ut nominibus non tantum ueris abusi sint, sed et magnis.

Espero ter seguido em meus livrinhos equilíbrio tal que não se possa queixar a respeito deles quem quer que tenha de si boa opinião, uma vez que brincam com salutar respeito também para com as pessoas humildes, respeito que faltou aos autores antigos, que não abusaram só de nomes verdadeiros, mas também de nomes grandes.

Aqui, novamente, transcrevemos tradução nossa apresentada em Autor, 2014, 168.

Lopes, ou qualquer outro motivo privado inescrutável. Não será inusitado pensar em um interlocutor que se chamasse efetivamente Lupércio. Existiu, por exemplo, um Lupércio Fagundes, nascido em 1881 e morto em 1938, engenheiro agrônomo formado nos Estados Unidos e proprietário de terras onde levantou uma colônia, posteriormente elevada a município com seu nome, que estaria qualificado para ser o interlocutor abastado para o poema com temática que aborda o campo. Mas, novamente, sequer podemos afirmar que essas pessoas tinham conhecimento umas das outras: tudo se apresenta como conjectura.

Anotamos finalmente que, além da atualização ortográfica, efetuamos um acréscimo ao terceiro verso, "*Do [campo] Nomentano*". Justifica-se nossa correção pelos seguintes motivos: primeiramente, porque o verso era o único que apresentava irregularidade métrica. Com efeito, faltavam duas sílabas poéticas para que o verso fosse um hexassílabo como os que integram as demais estrofes da tradução. Em seguida porque, ao emendá-lo, atendemos a critérios que perpassam toda a tradução e que são fraudados pela ausência do termo. Além do rigor métrico que a filiação parnasiana do tradutor requer, essa tradução prefere a análise à síntese, e a clareza à obscuridade. Ora, *nomentano* é adjetivo cujo sentido não se resolve sozinho, sendo necessário acrescentar o substantivo a quem se refere. O original latino provê os dois termos, *rura Nomenti* (v. 1), isto é, campos de Nomento. Na poesia de Marcial, a expressão se refere a uma propriedade de escassos recursos que o poeta possui em um ponto não identificado da Via Nomentana, estrada que ligava Roma à cidade de Nomento. Apenas explicitamos o que a tradução já induzia a ver e, supomos, seja mero erro tipográfico.

Questão igualmente delicada é a que diz respeito ao autor da tradução. O tradutor, como se vê, se apresenta apenas com seus nomes comuns, *Manuel Carlos*, dificultando uma identificação mais precisa. Algumas considerações, contudo, nos levam a uma proposta de autoria. O autor é contribuinte recorrente do *Pirralho* em seus primeiros anos, aportando outros poemas e traduções, e mesmo uma entrevista, publicada na edição 120, de 6 de dezembro de 1913, e é referido algumas vezes por outros contribuintes com o tratamento de doutor, o que indicaria carreira médica ou jurídica. Uma busca cruzada dos dois pronomes, ao lado de outros mais conhecidos que integram a mesma edição, como os de Cornélio Pires ou Paulo Setúbal, levou-nos a outras fontes, em particular ao um estudo (Maia, 2016) sobre a obra de outro desses poetas esquecidos do início do século XX, Gustavo Teixeira (1881-1937), sobre quem Manuel Carlos escreveu. A referida dissertação arrola a fortuna crítica de Teixeira, na qual

nosso tradutor figura muitas vezes, uma das quais com o nome completo, Manuel Carlos de Figueiredo Ferraz (Maia, 2016, 71). Desse ponto em diante, é possível traçar alguns esboços de biografia.

Como aponta Sud Menucci (*apud* Maia, 2016, 234), já em 1925 Manuel Carlos se contava entre os autores cuja obra, circulando em periódicos ou nas gavetas domésticas, carecia de melhor divulgação. Com efeito, é difícil traçar um percurso intelectual que se equipare à clareza de seu percurso profissional. Os melhores dados que dispomos são referidos pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. 66, 1969, pp. 13-17, que comemoram o sócio recentemente finado. Manuel Carlos de Figueiredo Ferraz nasce em Cajuru, interior de São Paulo, em 25 de fevereiro de 1885, filho de Francisco Ferraz de Siqueira e Maria Alves de Siqueira. Migra para a capital paulista em 1905, quando se matricula a Faculdade de Direito. Lays Corrêa (2017, 70) o coloca como um dos residentes da *Pensão Brasileira* de tia Belisária, viúva do escritor Júlio Ribeiro e prima de Amadeu Amaral, que acolheu diversos jovens que se destacaram na vida pública paulista. Entre esses, se encontra ao menos um outro contribuinte do *Pirralho*, o poeta dialetal Cornélio Pires. Sua produção poética desse período é reunida no livro *Poesias*, de 1934. Publica poemas em diversas revistas do período, como *O Pirralho*, *A vida moderna* e *A ilustração paulista*. Em 1912, ingressa na magistratura, alcançando as elevadas posições de desembargador e presidente do Tribunal de Justiça, Procurador geral do Estado, Secretário da Justiça e da Segurança Pública. Dedica-se à docência, atuando na Universidade de São Paulo nas Faculdades de Direito e de Filosofia, Ciências e Letras, em que ocupou a cadeira de Lógica. Ocupa, a partir de 1926, a cadeira 27 da Academia Paulista de Letras e, em 1933, conta-se entre os membros da diretoria da apenas fundada Associação Paulista de Imprensa. Em março de 1931, a revista *A Cigarra* publica um esboço biográfico seu, acompanhado de retrato, por ocasião de seu ingresso na Academia de Ciências e Letras. Morre em 25 de abril de 1967, em São Paulo.

Além do epigrama de Marcial, importa apontar a publicação, no mesmo *O Pirralho*, de três sonetos traduzidos de José Maria de Heredia, poeta parnasiano cubano-francês. Para efeito de contraste, apresentamos um deles na sequência, publicado na edição 52, de 3 de agosto de 1912:

LE VASE

L'ivoire est ciselé d'une main fine et telle
Que l'on voit les forêts de Colchide et Jason
Et Médée aux grands yeux magiques. La Toison

Repose, étincelante, au sommet d'une stèle.

Auprès d'eux est couché le Nil, source immortelle
Des fleuves, et, plus loin, ivres du doux poison,
Les Bacchantes, d'un pampre à l'ample frondaison
Enguirlandent le joug des taureaux qu'on dételle.

Au-dessous, c'est un choc hurlant de cavaliers;
Puis les héros rentrant morts sur leurs boucliers
Et les vieillards plaintifs et les larmes des mères.

Enfin, en forme d'anse arrondissant leurs flancs,
Et posant aux deux bords leurs seins fermes et blancs,
Dans le vase sans fond s'abreuvent des Chimères. (Heredia, 1893, 25)

O VASO

O marfim insculpiu buril tão rijo e fino,
Que aí se vêem Jasão, a Cólquida afastada,
A mágica Medeia, a fulgurante estrada,
E num píncaro agudo o ansiado velocino.

Ao pé deles, o Nilo estende-se, o divino
Pai das águas, e longe, ao frescor da latada,
Ébrias bacantes rindo, e a canga entrelaçada
De pânpanos, e os bois no sono vespertino.

Mais abaixo um recontro, o tumulto das cargas,
Velhos e mães em pranto, e sob as tendas largas,
Cadáveres de heróis terríveis como feras.

E enfim, em forma de asa, arredondando os flancos,
E apoiando ao cairel seus rijos seios brancos,
Pelo vaso sem fundo embriagam-se Quimeras.

O leitor familiar com o Parnaso brasileiro facilmente reconhecerá a genealogia do lugar-comum da descrição de vasos, que faz a fama de poetas brasileiros alinhados com o movimento. Os procedimentos do tradutor são curiosamente outros aqui: em Heredia, Manuel Carlos reconhece o valor estético da forma do soneto e procura reproduzi-la em sua tradução, recorrendo a algumas re-elaborações curiosas, como nos vv. 5-6, em que o Nilo, "*source immortelle / Des fleuves*", fonte imortal dos rios, vira "*o divino / Pai das águas*", ao passo que em Marcial o valor estético da forma, centrado na brevidade e no cadenciamento de um poema catástico, é desprezado pelo tradutor, que opta pela complexa estrutura parnasiana,

dando vazão ao *pathos* da adjetivação excessiva, do brilho exótico da rima e à novidade sonora do verso dodecassílabo.

É de se notar que, indo além da apreciação positiva ou negativa que se faça desta ou daquela tradução (o que em grande medida se reduzirá à crítica do gosto), estamos diante de um tradutor versátil, que tem, por um lado, seu próprio estilo e filiação literária e, por outro, sabe compor estratégias específicas para abordar textos diferentes.

Resta, para encerrar a apresentação do poema, fazer algumas considerações sobre a natureza do poema, para entender o seu arrolamento em um *corpus* no qual, à primeira vista, ele parece tão exótico.

Marcial foi um poeta latino de origem ibérica, que viveu em Roma por trinta e quatro anos, quando realiza uma tão sonhada volta para a Hispânia natal, em que vem a morrer poucos anos depois. Esse pormenor biográfico se relaciona diretamente com a natureza do poema, já que este faz parte do Livro 12 dos *Epigramas* de Marcial, o último de sua obra, o qual, o poeta informa em seu prefácio, foi reunido apressadamente já nos seus fins de vida na Hispânia, depois de três anos de inatividade, para atender às instâncias de um amigo romano que o visitaria (Mart. *Epigr.*, XII, *praef.*). A observação do volume denuncia o reaproveitamento de material antigo, provavelmente desprezado nos livros anteriores, tais como um poema endereçado ao imperador Nerva (XII, 6), que já era falecido nesse momento, ou a invectiva contra um senador (romano, portanto) que lhe disputa as migalhas do clientelismo (XII, 29). Este também é o caso do poema em questão (XII, 57), já que a referida propriedade na Via Nomentana é um dos bens vendidos pelo poeta quando se retira da Itália, cuja descrição e transferência faz questão de narrar em um belo poema do Livro 10 (X, 92).

Essa é uma questão relevante sobre a forma como o poema integra a coesão interna do livro em que foi publicado. O epigrama em questão também é, além disso, um importante elemento de coesão entre os diversos livros de Marcial, já que denuncia um procedimento de organização dos *Epigrammaton libri* que, por si só, também servem a construir sentidos na obra do poeta. Há, com efeito, espalhados pelos livros de Marcial, epigramas que formam uma unidade: são poemas de longa extensão (fraudando, portanto, a já aludida brevidade do gênero epigramático) compostos em metros que não são o dístico elegíaco (que é o principal metro do gênero epigramático, como demonstra Dezzotti, 1990, 76), situados sempre na parte central dos livros, e possuídores, em sua maioria,

do lugar-comum do *locus amoenus* como matéria central. Já defendemos em outro lugar (Autor, 2015, 34) que estas características afastam o poeta da tradição epigramática e elegíaca e o aproximam de outros gêneros e poetas, notadamente de Horácio. Em particular, o epigrama XII, 57 de Marcial emula a sátira II, 6 de Horácio.

É digno de nota que estes outros epigramas constroem a visão ideal do campo: louva-se a vida rural da Hispânia, terra natal do poeta (I, 49), a propriedade rural de amigos como Faustino (III, 58) e Júlio Marcial (IV, 64), a idílica vida em Fórmias (X, 30) ou o vitupério à propriedade que foi oferecida por um certo Lupo ao poeta (XI, 18), exemplo de tudo que o campo não deve ser. No epigrama XII, 57, contudo, o *locus amoenus* desmorona: a vila nomentana é *parua rura* (v. 1), campo humilde, reduzido; é *Larem... sordidum* (v. 2), lar humilde, sujo. Nada é idílico nesse lugar: sabemos, por exemplo, pelo epigrama VII, 36, que o poeta precisou do presente de um amigo para trocar seu telhado, já que durante as chuvas de inverno a própria casa nadava. A vantagem da vila nomentana é que, ainda que desprovida de qualquer conforto, ela salva o poeta da vida ainda pior que se leva em Roma, tamanhos são os terrores da cidade, aqui irmanados pelo barulho que geram. O próprio *locus amoenus* representado pela rica vila suburbana do interlocutor Esparso é tratado com desprezo e rapidamente aludido apenas para notar que seu dono não tinha moral para desdenhar da vila nomentana quando ignorava a tragédia romana que dilacerava o poeta. Ao fim da leitura, percebe-se que o epigrama é muito mais sobre o *fugere urbem* que sobre o *locus amoenus*.

É extremamente importante em nossa discussão notar que os defeitos da propriedade de Marcial são mascarados pelo tradutor. Neste, o campo pequeno e a casa suja viram somente “o plácido retiro / Do [campo] Nomentano” (vv. 2-3). O *locus amoenus* é revigorado para aumentar o desprezo pela cidade.

Finalmente, resta entender a colocação de semelhante poema nas páginas de um periódico como *O Pirralho*, que, ao mesmo tempo, é porta-voz da estética parnasiana vigente mas também primeira-infância de nomes do modernismo paulista como Oswald de Andrade e Marcondes Machado.

É possível começar com proposições gerais, por exemplo, de que o movimento parnasiano é clacissizante e, como tal, permeável à leitura de poetas de Grécia e Roma; pode-se acrescentar, por exemplo, que o gênero epigramático, que Marcial pratica, é na antiguidade o gênero do apuro formal e da organização extrema das palavras, muito análoga à ourivesaria

parnasiana, e que, além disso, é um gênero que se dedica também à descrição de objetos artísticos. A título de exemplo, compare-se o tratamento do vaso de Heredia, acima apresentado, com a forma como Marcial descreve (*Epigr.*, VIII, 50) uma taça de electro (liga metálica de ouro e prata) que o poeta ganhou de um amigo:

Quis labor in phiala? docti Myos, anne Myronos?
Mentoris haec manus est, an, Polyclite, tua?
Liuescit nulla caligine fusca nec odit
exploratores nubila massa focos;
uera minus flauo radiant electra metallo, 5
et niueum felix pustula uincit ebur.
Materiae non cedit opus: sic alligat orbem,
plurima cum tota lampade luna nitet.
Stat caper Aeolio Thebani uellere Phrxi
cultus: ab hoc mallet uecta fuisse soror; 10
hunc nec Cinyphius tonsor uiolauerit, et tu
ipse tua pasci uite, Lyaeae, uelis.
Terga premit pecudis geminis Amor aureus alis,
Palladius tenero lotos ab ore sonat:
sic Methymnaeo gauisus Arione delphin 15
Languida non tacitum per freta uexit onus.
Imbuat egregium digno mihi nectare munus
Non grege de domini, sed tua, Ceste, manus;
Ceste, decus mensae, misce Setina: uidetur
ipse puer nobis, ipse sitire caper. 20
Det numerum cyathis Instanti littera Rufi:
auctor enim tanti muneris ille mihi:
si Telethusa uenit promissaque gaudia portat,
seruabor dominae, Rufe, triente tuo;
si dubia est, septunce trahar; si fallit amantem, 25
ut iugulem curas, nomen utrumque bibam.

Quem trabalhou no copo? O douto Mios ou Míron?
Mão de Mentor ou tua, Policlete?
Nenhum vapor a ofusca e embranquece, não teme
a massa escura ao fogo explorador.
Real electro brilha em metal menos louro, 5
ricas bolhas superam o marfim.
A obra não cede ao tema: assim, fecha seu raio
a lua quando brilha toda a luz.
Adorna um bode do tebano Frixo e o véu:
a irmã preferiria assim fugir. 10
Este, o barbeiro em Cínips não tocava e tu,
Lieu, o apascentavas em teus campos.
No dorso dele, o Amor dourado de asas gêmeas
soa a flauta de Palas com som brando:
Assim alegre, a Aríon de Metimna leva 15

o golfinho no mar, carga não quieta.
Que encha esta prenda egrégia com um néctar digno
não mão da turba, Cesto, mas a tua;
Honra da mesa, Cesto, o setino mistura:
parece que têm sede o bode e o jovem. 20
Dá-me as letras de Instâncio Rufo por rodadas
pois ele foi o autor de tal presente:
se Teletusa vem e o gozo traz que disse,
conservo quatro, Rufo, pra senhora;
Se indecisa estiver, tomo as nove; se falta, 25
bebo, pra dor matar, os teus dois nomes.⁴

Chega a ser, curioso, na verdade, que o repertório de poetas como Marcial não se evidencie tantas vezes na leitura dos poetas parnasianos como aqui. Essa taça, em particular, é cinzelada com a narrativa de Frixo fugindo da Grécia para a Cólquida, onde sacrifica o carneiro que o levou e lhe remove o velo de ouro, tema do mesmo ciclo daquele que adorna o vaso no soneto de Herédia. O poema de Marcial não só descreve as imagens que integram o vaso, mas também o seu uso em um banquete, abastecida pela mão de um escanção muito belo, o beber em honra do amigo que presenteia, ou em companhia da amada, procedimento poético muito parecido com o já referido soneto de Alberto de Oliveira, em que o vaso grego é propriedade de Anacreonte de Teos, o célebre poeta grego, que bebe de suas bordas e o contempla.

Finalmente, o epigrama traduzido de Marcial é passível de naturalização quando observado diante dos outros elementos com que vem publicado: a seção *Intermezzo* nesta edição do *Pirralho* contém dois quadros, o *Despertar de Ícaro*, de Lucílio de Albuquerque, o *Fantasia* de Antônio Parreiras, grandes destaques da pintura brasileira no momento, e seis poemas: o epigrama de Marcial, um vilancete de Simões Pinto, um soneto meditativo de Otávio Augusto, um erótico de Teófilo Dias de Andrada, filho do famoso parnasiano, e sonetos caipiras de Cornélio Pires e Paulo Setúbal. Os dois últimos poemas compõem, embora talvez não planejado, curioso diálogo. Setúbal descreve um dos tipos mais bem acabados do interior, o caipira violeiro:

CHICO PEÃO

⁴ Novamente, se trata de tradução nossa, com poucas alterações em relação à apresentada em Autor, 2014.

É o Chico das morenas e das moças,
Que vai alegremente estrada fora,
Largas bombachas, rústicas e grossas,
Tilintando a roseta de sua espora.

Pelos campos risonhos, peias roças,
Que a natureza lindamente enflora,
Cantando amor, dormindo pelas choças,
Corre-lhe a vida plácida e sonora.

Leva de lado a Viola acostumada,
Onde descanta, em murmura toada,
A sua alma mais mansa que uma ovelha.

Em sua potranca o Chico Peão caminha,
Com sua larga lapeana na bainha,
E um toco de cigarro atrás da orelha.

A este, Pires justapõe outro tipo caipira, o da pitoresca mocinha:

PAISAGEM

Pelo trilho tortuoso
que liga a casa à Biquinha
vai cantando a caipirinha
com um andar todo dengoso.

Talvez vá fruindo o gozo
de recordar a modinha
que um dia de tardezinha
ouviu de um moço formoso.

Vai cantando satisfeita
- como quem nunca tem mágoa -
de corote à mão direita,

Levando à cabeça o pote
nem sente escorrer-lhe a água
pelo trigueiro cogote.

É de notar que o poema chama-se *paisagem*, isto é, a mulher cuja descrição ocupa a totalidade do poema, por um lado só existe enquanto objeto posto diante da vista do enunciador, e por isso paisagem, e por outro integra a estética bucólica por excelência, em que os tipos humanos arcádicos se integram aos elementos da natureza em harmonia. A sensual visão da água escorrendo pelo pescoço da moça, portanto, tem uma naturalidade como a

visão de uma cachoeira, ou de outro curso d'água. Ambos os caracteres se relacionam por meio da música, outro dos panos de fundo do bucolismo desde suas origens na antiguidade.

Ambos os poemas são representativos de uma ponte entre o que faz a poesia parnasiana e o que fará a primeira geração modernista, já que esse tipo de poema se situa no meio do caminho entre as preocupações formais e a objetividade parnasiana e a descoberta do Brasil e a poética do primitivismo, que são algumas das prioridades dos modernistas de 1922, principalmente de Oswald de Andrade, fundador e diretor de *O Pirralho*.

Nesse contexto, Marcial, ou esse Marcial lido por Manuel Carlos, cabe com excelência no espaço literário do momento, já que serve a compor o cenário de transição que apresentamos acima: Primeiramente, temos um poema que frauda uma das características mais relevantes da estética parnasiana, “o ideal de impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo” (Bosi, 1970, 246), já que a *persona* está emocionalmente cansada (v. 27. *fessis*) do barulho da vida romana e de sua elite enfadada, ignorante das mazelas de Roma, num tipo de invectiva bem pessoal, já que ataca não todas as mazelas da cidade, mas as que impedem o seu sono. Na sequência, um poeta por um lado cioso, aos moldes clássicos, do objeto estético que maneja, e por outro com uma visão de campo facilmente equiparável às construções discursivas sobre o interior paulista que estão fermentando dentro dos autores do momento e que gerarão não só o movimento da Semana de Arte Moderna de 1922, mas também a musa dialetal de Cornélio Pires ou a construção de um movimento identitário paulista como o do *Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral, ambos marcos de uma nova abordagem filológica de São Paulo, do Brasil e de seus falares. Uma bela, e curiosa, aproximação do clássico ao moderno.

Referências bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *O dialeto Caipira*. São Paulo: Anhembi, 1955.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE IMPRENSA. História. *Associação Paulista de Imprensa*. 2019. Disponível em: <https://www.apisp.org.br/historia/>. acessado em 2 de julho de 2019.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CAIROLI, Fábio Paifer. *Marcial Brasileiro*. Tese de doutorado, Letras, DLCV/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2014.

CAIROLI, Fábio Paifer. Marcial e as Sátiras de Horácio. *Hélade*. Niterói: v. 1, n. 2, 2015, p. 30-38.

CORREA, Lays M. M. O cosmopolitismo caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista. Tese de doutorado, Ciências Sociais, FFC/Unesp, 2017.

DEZOTTI, José Dejalma. O epigrama latino e sua expressão vernácula. Dissertação de mestrado, Letras, DLCV/FFLCH, Universidade de São Paulo, 1990.

HEREDIA, José María. *Les Trophées*. Paris: Alphonse Lemerre Editeur, 1893.

HEREDIA, José María. O Vaso. *O Pirralho*. Ed. 52. São Paulo, 3 de agosto de 1912. Chic (Suplemento), p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213101/961>. Acessado em 2 de julho de 2019.

HEREDIA, José María. *Sonnets*. Done into English by Edward Robeson Taylor. San Francisco, William Doxey, 1897.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. 66, 1969, pp. 13-17.

LUPÉRCIO, Prefeitura Municipal. Plano municipal de desenvolvimento rural sustentável 2010-2013. Disponível em: http://www.cati.sp.gov.br/conselhos/arquivos_mun/312_04_03_2010_PlanoMunLupercio.doc. Acessado em 2 de julho de 2019.

MAIA, S. M. *Gustavo Teixeira: de Ementário a Poemas Líricos*. Dissertação de mestrado, Literatura, CCE/UFSC, 2016.

MARTIAL. Epigramma. *O Pirralho*. Ed. 11. São Paulo, 21 de outubro de 1911. Intermezzo. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213101/164>. Acessado em 2 de julho de 2019.

MARTIAL. *Epigrams*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

MARTIALIS. *Epigramata*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1987.

PIRES, Cornélio. Paisagem. *O Pirralho*. Ed. 11. São Paulo, 21 de outubro de 1911. Intermezzo. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213101/164>. Acessado em 2 de julho de 2019.

SETÚBAL, Paulo. Chico Peão. *O Pirralho*. Ed. 11. São Paulo, 21 de outubro de 1911. Intermezzo. p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213101/165>. Acessado em 2 de julho de 2019.