

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

Luiz Henrique Queriquelli
Universidade Federal de Santa Catarina
luizqueriquelli@yahoo.com.br

Resumo: Habilidade das 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 Petrónio 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, por exemplo, 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 quatro traduções do primeiro dos poemas que surgem em meio à narrativa de *Satyricon* são levadas a análise e submetidas a crítica.

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

Abstract: 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, for example, 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 of the translation theories of Mounin, Berman and Britto, in this work four translations of the first one of the poems that appear amid the narrative of *Satyricon* are taken to the analysis and submitted to critique.

Keywords: *Satyricon*, Petronius, Poetic translation.

O *Satyricon*¹ 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. Habilidosas apropriações de gêneros populares da Antigüidade, menos canônicos, agregadas a uma exploração contestadora do cânone greco-romano da época em que foi escrito reforçam a opinião de que *Satyricon* seja antes um ambicioso projeto literário, um livro sofisticado e escabroso, do que uma reação moralizante à idade de Nero (Panayotakis, 1995).

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 Mênipos 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 apura-

do dos procedimentos poéticos usados por Petrónio 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 Petrónio.

Neste trabalho serão analisados os versos do primeiro poema que aparece em meio à narrativa de *Satyricon*. Veremos, a partir desse caso, que Petrónio se vale de diferentes recursos poéticos e atribui diferentes funções e valores aos versos com os quais interrompe a prosa. Confrontaremos quatro traduções publicadas no Brasil com o texto de partida e as submeteremos à crítica segundo uma qualidade específica observada nele.

1. A tradução de textos literários antigos e a poesia de Petrónio

Antes de nos determos na análise do poema e na crítica de suas traduções, consideremos a concepção de tradução literária, e mais especificamente, de tradução poética, da qual partimos. Para começar é preciso ressaltar o fato de que o texto foi escrito no latim da Roma antiga, uma língua cujos textos “expressam uma visão de mundo e uma civilização não mais existentes” (Mounin, 1963: 221). Exatamente por isso precisamos incluir princípios filológicos em nossa concepção de tradução. Mounin, que entende a filologia como “uma etnografia não-orgânica do passado”, considera, num sentido lato, que assim como a etnografia a filologia é uma tradução; mais precisamente, ela constitui uma “pré-edição” do texto a ser traduzido. Se dispensarmos o trabalho filológico, portanto, teremos dificuldade – como veremos adiante – de perceber certas informações importantes presentes em textos antigos, especialmente em textos

literários, que trazem consigo discursos elaborados tanto na forma quanto no conteúdo.

A tradução literária, porém, deve ir além da filologia. No século XIX, uma onda de filólogos, não propriamente tradutores, em reação a traduções anteriores de clássicos antigos – 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: 68). Esta aspiração, que se tornou obsessão, ao invés de nos aproximar dos clássicos, acabou por nos distanciar completamente deles. 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.

Berman advoga o que ele chama de “traduzir a letra”, que acreditamos ser conveniente para nosso caso. Traduzir a letra, pois, seria tentar restituir na língua de chegada parte da urdidura que compõe a literalidade do texto de partida. Seria traduzir sua forma e sentido com uma tal sofisticação que pudesse elevar o texto traduzido a uma altura próxima à do texto de partida, sem, no entanto, proceder a uma adaptação ou a uma imitação. É diferente, portanto, da tradução literal como é vulgarmente conhecida; é diferente da tradução “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 um tal intento pode surtir efeitos efetivamente inovadores nas línguas e sistemas literários modernos. Nas palavras de Meschonnic, “a historicidade de uma relação de tradução entre dois domínios lingüístico-culturais produz na língua de chegada um material semântico e sintático num primeiro momento limitado às traduções, depois fator de desenvolvimento de certas propriedades da língua” (Meschonnic, 1963: 311, tradução minha).

Entretanto, em termos mais objetivos, como verificar se houve de fato uma tentativa por parte do tradutor de proceder de tal maneira, ou seja, de traduzir a letra do texto de partida? Britto, num ensaio chamado “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, opera com o conceito de “correspondência” – certamente em contraposição a conceitos muito subjetivos 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, o 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: 1). Assim, o tradutor deve tentar usar em sua tradução o maior número possível de elementos que sejam correspondentes aos percebidos no poema ou no texto original. É precisamente neste ponto, em *perceber* elementos importantes, que reside o nosso problema e a principal motivação para este trabalho.

Já foi dito que a poesia de Petrônio está repleta de sutilezas que, ao invés de serem somente detalhes enriquecedores do texto, constituem em alguns casos o principal trabalho literário existente nele. Eventualmente algumas dessas sutilezas cumprem um papel crucial na narrativa de *Satyricon*, ligando fios que compõem a sua malha. Como afirma Catherine Connors:

Ao evocar gêneros ou poemas particulares, o *Satyricon* explora e contesta todo um aparato de memória literária. Quando Petrônio põe a máscara de poeta, e quando faz visíveis certos modelos poéticos por debaixo da superfície de sua prosa, a narrativa reconhece e incorpora as mais estilizadas e tradicionais estruturas de poesia dentro de fluídas invenções de ficção, num idioma relativamente naturalístico. [...] Verso e prosa estão justapostos como estruturas rivais de representação dentro do próprio romance, reorientando assim,

repetidamente, toda a empresa [de Petrônio] de escolher ser um romancista ao invés de um poeta, e, com um infalível toque de luz, explorando as conseqüências desta escolha. (Connors, tradução minha, 1998: 1-2)

Os poemas de *Satyricon* têm funções específicas dentro da narrativa. Eventualmente eles acrescentam algum traço, alguma cor ou algum detalhe significativo ao retrato de certos personagens – geralmente daqueles que os declamam, mas também de outros que estão ligados ao seu contexto. Ao mesmo tempo em que fazem isto, ao mesmo tempo em que cumprem sua função narrativa, os poemas estabelecem um diálogo crítico com alguma tradição literária da época, parodiando, por exemplo, certas obras canônicas em mais de um nível de linguagem. Como estrutura de representação rival à prosa, a poesia em *Satyricon* propõe sempre uma nova concepção acerca do momento da narrativa em que aparece, fazendo-o silenciosamente, valendo-se com cuidado dos significados de determinados símbolos literário-culturais (Conte, 1986).

Com efeito, para perceber uma ou outra característica fundamental dos poemas de *Satyricon* nem sempre basta fazer uma análise tradicional. É preciso colocá-los no contexto da narrativa e do estilo de Petrônio para entender melhor a função de alguns elementos. É preciso buscar saber quais as vozes literárias que ecoam em *Satyricon* e compreender a maneira como Petrônio as processa, para então entender o significado e a função de certas escolhas formais ou semânticas feitas no poema.

A seguir, tentarei evidenciar um procedimento usado por Petrônio, relacionado às especificidades da poesia em *Satyricon*, verificando como cada tradutor procedeu em relação a ela. Evidentemente, consideraremos mais de um nível de linguagem na análise do poema, porém isso só será feito porque o procedimento usado por Petrônio articula pelo menos dois níveis diferentes.

2. Sutilezas nos discurso de Agamenon, o primeiro dos poemas de *Satyricon*

A maioria dos recentes estudos literários sobre a obra de Petrônio refletem uma inquietação com os limites que dividem as formas literárias altas e baixas, canônicas e não-canônicas. Um interesse por tais demarcações pode bem ser discernido em trabalhos sobre a especificidade da paródia épica em *Satyricon* e suas representações de composição e performance (Rose, 1993; Baldwin, 1987; Goldhill, 1991, Panayotakis, 1995). Os poemas declamados por Encolpius e por Eumolpus – cujo próprio nome (que significa “cantar bem” em grego) é uma máscara designada por um sinal de excelência literária – evocam palavras inerentes a formas épicas e a outras formas literárias, inserindo-as em contextos tardios. Os versos de Agamenon sobre a educação da época, os primeiros versos que aparecem no que restou da obra, procedem a um exame dos altos gêneros literários: ²

*Artis seuerae si quis ambit effectus
mentemque magnis applicat, prius mores
frugalitatis lege poliat exacta.
Nec curet alto regiam trucem uultu
cliensque cenas impotentium captet,
nec perditis addictus obruat uino
mentis calorem, neue plausor in scaenam
sedeat redemptus histrionis ad rictus.
Sed sine armigerae rident Tritonidis arces
Seu Lacedaemonio tellus habitata colono
Sirenumque domus, det primos uersibus annos
Maeoniumque bibat felici pectore fontem.
Mox et Socrático plenus grege mittat habenas
liber et ingentis quatiat Demosthenis arma.
Hinc Romana manus circumfluat et modo Graio
exonerata sono mutet suffusa saporem.
Interdum subducta foro det pagina cursum*

*et fortuna sonet celeri distincta meatu;
dent epulas et bella truci memorata canore,
grandiaque indomiti Ciceronis uerba minentur.
His animum succinge bonis: sic flumine largo
plenus Pierio defundes pectore uerba.*

Antes, ainda na prosa, o personagem introduz seus versos descrevendo-os como improvisados: *sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio et ipse carmine effingam* (algo como: “Mas para que não penses que eu desaprovo o improviso na poesia humilde de Lucílio, eu mesmo colocarei meus pensamentos em verso”). Agamenon então afirma a elevação de uma gama de gêneros usando um modo satírico informal, o *schedium*, associado à improvisação, para descrever a educação poética e a maestria de altos gêneros de filosofia, história, oratória e poesia (Sullivan, 1983; Flores, 1982). Os oito primeiros versos são colíambicos, versos típicos da poesia satírica greco-latina. Catulo foi um dos praticantes mais conhecidos desse tipo de verso na poesia latina. O colíambo é muito parecido com o chamado trímetro jâmbico. Assim como este, o colíambo possui três pés de quatro sílabas. A diferença entre eles está no último pé. O trímetro jâmbico é feito de três dijambos (- / - /), enquanto o colíambo é feito de dois dijambos e um antipasto (- / / -) ou um epítrito (- / / /).³ Essa diferença do colíambo para trímetro jâmbico é responsável por sua conotação satírica. A mudança repentina, a estranha quebra de regularidade que ocorre no último pé, geralmente causa uma surpresa engraçada para o leitor que espera mais um dijambo (Garrison, 2004). A partir do nono verso, Agamenon muda o metro para hexâmetro, “num movimento idêntico à mudança de colíambos para hexâmetros feita por Perseu na abertura de seu livro poético” (Connors, tradução minha, 1998: 12).

Os versos colíambicos iniciais afirmam que a arte deveria ser perseguida com integridade, e não com ambições vis. A linguagem enfatiza disciplina e controle: *prius mores / frugalitatis lege poliat exacta* (algo como: “primeiro lapide os costumes com a lei exata

da vida modesta”). Agamenon sugere que se evite a devassidão (*cenae impotentium*). Ou seja, palavras marcadamente moralizantes postas num metro de conotação satírica: uma mistura ousada e nada casual. Já nos hexâmetros que se seguem, os termos de controle vêm a ser mais literários, menos sociais ou engajados. Agamenon descreve então a vida educada como a uma jornada através de uma série de gêneros, cada qual com suas próprias regras: primeiro (*primos ... annos*) o épico, depois (*mox*) o diálogo socrático, em seguida o oratório demostênico, e depois (*hinc*) a história e a poesia romana (Zeitlin, 1971). Listando esses estágios poéticos em seu *schedium*, Agamenon abre, nas palavras de Connors, “um mapa de gêneros com bordas asseadas” dentro de um contexto satírico; Petrônio destaca então o mapa de gêneros em pedaços e o rearranjo na narrativa. “Para o poeta ideal de Agamenon, a vida do poeta é vivida em um estrito confim de gênero de cada vez; os personagens de Petrônio vivem num mundo desregrado onde hierarquias genéricas e sociais e fronteiras são constantemente transgredidas” (Connors, tradução minha, 1998: 12).

Podemos concluir, portanto, que as principais sutilezas desse primeiro poema, suas sutilezas cruciais, consistem numa combinação paradoxal de elementos formais e elementos semânticos cujas conotações são radicalmente opostas e *a priori* imiscíveis. Em outras palavras, a colocação de palavras de teor moralizante em um metro poético de conotação satírica e o elogio a uma série de gêneros clássicos feito através do *schedium* – um modo discursivo satírico associado ao improvisado, que eventualmente desrespeita regras clássicas – são exemplos de um procedimento próprio de Petrônio, que reflete uma ousadia inerente ao seu estilo. Quando antes falamos em “teia de trocadilhos” estávamos nos referindo a isso. Nesse mesmo poema, há outras combinações que ampliam ainda mais a complexidade do trabalho literário, mas nos restringiremos à combinação paradoxal de elementos formais e elementos semânticos de conotações radicalmente opostas na análise das traduções.

3. Algumas traduções do poema

No Brasil já foram publicadas quatro traduções para o português de todo o conjunto de fragmentos que compõem o *Satyricon*, feitas diretamente do latim. Foi também publicada uma tradução indireta, do francês, e outras traduções de trechos da obra. Consideramos aqui apenas as traduções do poema feitas diretamente do latim.

3.1. Tradução de Miguel Ruas (1980)

Quem a uma arte severa aspira
E a grandes cousas aplica o espírito
Vida simples e frugal deve levar.
Alto paço de frente altiva despreze;
Nem, vil cliente, cobice lautas ceias;
Na devassidão, não ofusque
Com vinho o vigor da mente;
Nem dê o seu aplauso interessado
Às tolas momices de histriões.

Mas se preferir as tôres de Atenas guerreira,
A terra que o colono de Esparta cultiva,
Ou a mansão das sereias — restitua então aos versos
Os seus primeiros anos, e na fonte de Homero beba com
abundância.
Saciado depois da tropa socrática, que livre procure
As armas do altivo Demóstenes, e as empunhe.
Influenciado, então, será pelos Romanos, que, libertados
Dos gregos acentos, o gosto mudando-lhe, dar-lhe-ão nova
inspiração.
Subtraindo do fórum o pensamento
Que a pena corra sobre o papel, celebrando
Aventuras várias, cantando-as com estilo épico,
E as guerras heróicas que lhe dão alimento,
Ou descrevendo, então, o verbo grandioso do indomável Cícero.
— Orna teu espírito com tal tesouro; qual onda fluente

Dos teus lábios brotarão palavras dignas das Musas.

Ruas sugeriu uma divisão do poema de acordo com as características formais do poema original: alinhou e separou em estrofes os versos originalmente escritos em metro colímbico daqueles escritos em hexâmetro. Na primeira parte, onde há palavras de teor moralizante postas numa forma de conotação burlesca, Ruas conseguiu uma correspondência razoável. No plano do significado, o que fez em alguns casos foi suprimir certos termos que existiam no original, aproximando-se assim do sintetismo suscitado pelo latim, e em outros, acrescentar um ou outro termo para dar continuidade a alguma solução encontrada, mas sem causar danos à coesão do discurso nem à integridade do teor moralizante. No plano da forma, embora haja um verso a mais – na primeira parte do poema há oito colíambos, na parte correspondente da tradução há nove versos – nota-se uma nítida preocupação com o alcance de um efeito rítmico análogo ao do original. Ruas não apresentou versos com quantidades idênticas de sílabas – o primeiro tem 8 e os demais têm 9, 11, 11, 10, 8, 8, 9 e 9 sílabas; entretanto em todos os versos de Ruas há três acentos fortes bem demarcados, assim como há no original três pés em cada verso.

As correspondências na segunda parte, tanto no plano formal quanto no plano do significado, foram menos satisfatórias do que na primeira. Ruas claramente não se preocupou em encontrar soluções métricas e rítmicas análogas aos hexâmetros de Agamenon. Os primeiros versos da segunda parte de Ruas têm, por exemplo, 4, 4, 5, 6, 5 e 4 acentos fortes respectivamente. Não há também nenhuma tentativa explícita de exploração do verso alexandrino, cujo uso é aconselhado por alguns gramáticos para a tradução de hexâmetros latinos, ou de algum outro verso da tradição poética de língua portuguesa a fim de encontrar alguma correspondência ao hexâmetro, verso largamente explorado na tradição poética latina. Além disso, no plano do significado, Ruas encontra soluções e toma liberdades questionáveis. Ele, por exemplo, traduz: “Mas se pre-

ferir as tórras (...) restituia então aos versos os seus primeiros anos”, enquanto no original consta algo como “Mas se as *arcas* [que pode significar uma cidadela ou um forte] lhe sorriem (...) então ele [o poeta ideal de Agamenon] dedica seus primeiros anos aos versos.” Troca “Lacedemônio” por “colono de Esparta” num momento em que a menção a personagens históricas era importante. Troca “*Maeonium*” por “fonte de Homero” quando referências épicas eram imprescindíveis. A estes acometimentos seguem-se outros semelhantes, os quais Berman (2007) enquadraria no que chama de “tendências deformadoras”, como, por exemplo, a racionalização, a clarificação, o alongamento e a destruição dos ritmos.

3.2. Tradução de Paulo Leminski (1985)

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

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

Aqui neste ponto te faças romano
 embora te lembres das terras helênicas,
 um só orador com vários sabores.

Só então dê lugar o verso ao tribunal
e a linguagem pomposa ao estilo vulgar.
Só então relembrar de Cícero o magno falar,
Meu filho, bem-vindo de volta ao lar.

Em nota de rodapé à sua tradução do poema, Leminski declara:

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

De uma forma ou de outra, todos os personagens de *Satyricon* são medíocres. Encolpio, que pode ser considerado o herói do romance, é, por exemplo, um fracasso sexual. Agamenon, sem dúvida, não foge à regra. No entanto, convicto de que o personagem é um “medíocre poetastro”, Leminski pode ter se esquecido que Petrônio não o era. Sua declarada opção por uma tradução livre, embora tenha logrado muitos bons resultados que deram considerável valor literário ao texto em português, pode ter tido como consequência certas perdas no que diz respeito à letra do original, para usar a expressão preconizada por Berman. Como vimos, os níveis em que manipula a linguagem não são poucos e as combinações que faz não são facilmente perceptíveis.

Vejam: na primeira parte do poema a tradução de Leminski apresenta 11 versos, enquanto o original tem 8. Para uma tradução declaradamente livre, isso é relevável. Na tradução desta primeira parte, há versos com 5, 7, 8, 10, 11 e 12 sílabas – todos são metros presentes na tradição portuguesa, não há nenhum com mais de 12, considerado “bárbaro”. A maioria dos versos de Leminski (9 entre os 11) têm 2 ou 4 acentos fortes, apenas 3 deles têm 3 acentos fortes, como o têm todos os primeiros versos da tradução de Miguel Ruas. No plano do significado, há também soluções e mudanças questionáveis. Na primeira frase, Leminski traduz

“*ambit*” (do verbo *ambio*, *ambire*, que significa ambicionar, desejar) por “ama” (amar), uma mudança não tão grave, mas considerável. Ainda nessa frase, a sentença *prius mores frugalitatis lege poliat exacta* (algo como: “primeiro lapide os costumes com a lei exata da frugalidade/vida modesta”) é traduzida por Leminski por “à lei do rigor entregue sua alma”. Leminski troca “*poliat mores*” (lapide os costumes) por “entregue sua alma à”, e traduz “*frugalitatis exata lege*” (com a lei exata da frugalidade) por “lei do rigor”, o que sugere uma alteração de sentido, em sua tradução livre. À semelhança deste caso, seguem-se outros. Logo no início da segunda parte do poema, onde se diz “*siue (...) rident (...) arces / seu (...) Sirenum(que) domus, det primmos uersibus annos*” (algo como: “se as cidadelas ou se a casa das sereias lhe sorriem, dê/dedique os primeiros anos aos versos”), Leminski traduz por “à casa das sereias dedique os primeiros anos”, o que embaralha em muito o sentido do texto de partida.

3.3. Tradução de Alex Marins (2003)

O gênio é filho da frugalidade.
 Tu, cujo orgulho aspira à imortalidade,
 Deves fugir de lautos banquetes, de luxos pérfidos.
 Os vapores de Baco ofuscam a razão,
 E a rígida virtude, diante do vício feliz,
 Teme inclinar a cabeça.

Ninguém deve te ver sentado em um teatro,
 Coroado com flores vergonhosas, a misturar
 Aos aplausos de uma multidão idólatra
 clamores indecentes e vazios.

A honra te chama a Nápoles ou a Atenas.
 Lá chegando, teu primeiro incenso deve ser para Apolo.
 Dedicando-te aos versos,
 deves beber abundantemente da fonte de Homero.

Levado a Sócrates pela sabedoria,
Deves empunhar as armas do altivo Demóstenes.

A teu gosto aparado, o Parnaso latino, por sua vez,
pode oferecer os mais perfeitos modelos,
quer tua lira cante guerras cruéis,
quer cante o trágico festim dos filhos de Pélope.
Virgílio, dos heróis, eternizou a glória;
Lucrecio, à natureza arrancou o véu;
Cícero sacudia os tribunais;
Tácito, dos tiranos, conspirou a memória...
Para igualar um dia tão notáveis escritores,
deves imitá-los; são a fonte fecunda
de onde teus versos, plenos, correrão como a onda
de um impetuoso e caudaloso rio.

A primeira parte do poema traduzido por Marins tem 10 versos, 2 a mais que no texto latino. Entre eles, há versos de 7, 9, 10, 11 e 12 sílabas, além de um com 14 sílabas, o que demonstra que não se buscou explorar um metro específico que correspondesse ao coliambo. Por outro lado, esses dez primeiros versos têm sempre 3 ou 4 acentos fortes, o que os aproxima, ao menos em ritmo, dos versos coliambicos. De qualquer maneira, assim como os outros tradutores, Marins não encontrou nenhum efeito correspondente ao efeito cômico que o último pé do coliambo produz por sua quebra de regularidade. Na segunda parte aparecem versos com 3 ou 4 acentos, mas também versos com 2, 5 ou 6 acentos, o que já indica uma tímida manifestação com relação à mudança geral no ritmo que, no texto latino, ocorre da primeira parte para a segunda.

No plano do significado, há considerações mais importantes a fazer. Agamenon faz seu discurso dirigindo-se a todo momento a uma terceira pessoa (seu poeta ideal), dizendo o que ela deveria fazer: “aquele que quiser ser assim, faça tal coisa” etc. Em sua tradução, Marins dirige o discurso de Agamenon a uma segunda pessoa, explicitando logo no início o pronome “tu”. Esta mudança suprime certas qualidades retóricas do texto original, embora não

seja tão grave. Um pouco mais graves, segundo a concepção de tradução poética aqui assumida, são outras negligências cometidas. Nessa tradução, a sentença correspondente a “*prius mores frugalitatis lege poliat exacta*”, que aparece originalmente entre o segundo e o terceiro verso e cujo significado já foi comentado, constitui seu primeiro verso: “O gênio é filho da frugalidade”. Ora, a mudança na ordem das sentenças é perfeitamente possível, já que o próprio latim dá grandes liberdades para isso, mas as palavras escolhidas por Marins, pode-se dizer, representam mais um texto inspirado no verso de Agamenon do que propriamente uma tradução dele. Este caso consiste, ao mesmo tempo, naquilo que Berman chama “empobrecimento qualitativo” e “empobrecimento quantitativo”, pois a sentença perdeu em número de palavras e em riqueza e precisão de sentido. Além disso, as palavras de Marins têm um teor muito mais literário do que moralizante, como deveria ter no caso. A mistura estranha e risível entre o burlesco (na forma) e o moralista (no conteúdo) que, como observamos, é uma das principais sutilezas de Petrônio nesse poema, foi negligenciada quase que por completo. A mesma afirmação poder-se-ia fazer, com ressalvas, a respeito das outras traduções, mas ela se apresenta especialmente válida para a tradução de Marins. Em seguida, no segundo verso, Marins escreve “Tu, cujo orgulho aspira à imortalidade”, remetendo-se ao primeiro e ao segundo verso do texto latino: “*Artis seuerae si quis ambit effectus / mentemque magnis applicat (...)*” (algo como: Se alguém ambiciona os efeitos da arte severa/verdadeira e aplica a mente em grandes coisas...). Ao que parece, o tradutor substituiu “os efeitos da arte severa” por “imortalidade”, e da segunda sentença só há um resquício distante na palavra “orgulho”.

3.4. Tradução de Sandra Bianchet (2004)

Se alguém procura obter os efeitos da verdadeira arte
e se dedica a coisas nobres, que antes prefira lapidar

os costumes da frugalidade a lapidar um preceito fixo.
E não se curve diante da cruel corte real, de aspecto soberbo,
ou, enquanto cliente, ambicione os banquetes dos orgulhosos,
nem, enquanto escravo de pervertidos, aniquile com vinho a
impetuosidade
de sua mente; nem vá ao teatro com um espectador profissional,
com seus aplausos vendidos a um ator.
Mas se as cidadelas da guerreira Minerva lhe sorriem,
ou a terra habitada por Lacedemônio e a casa das sereias,
que dedique os primeiros anos a seus versos
e beba da fonte de Homero com o peito aberto.
Em pouco tempo, saciado da grei socrática, que ele, livre,
solte suas rédeas
e branda as armas do poderoso Demóstenes.
A partir daí, que possa fluir a mão romana e, libertada do
modelo grego,
altere seu estilo, regada de bom gosto.
Que, por vezes, desarraigados do fórum, seus escritos avancem
pelas páginas
e celebrem a fortuna, que impressiona por seu curso ligeiro.
Que contemplem festins e guerras famosas por seu canto cruel
e ameacem as grandiosas palavras do invencível Cícero.
Envolve teu espírito com essas qualidades: assim, saciado nesse
abundante rio,
farás com que fluam palavras de teu peito consagrado às Musas.

Logo de início podemos afirmar com segurança que a tradução de Bianchet reflete uma preocupação muito maior com a sintaxe e com o léxico da língua latina do que com aquilo que podemos considerar as qualidades poéticas do texto. A disposição do texto traduzido em versos chega a ser dispensável de tão prosaico que ele é. Não há a menor distinção rítmica ou métrica entre a primeira e a segunda parte do poema e tampouco nenhuma tentativa de se aproximar daquele efeito cômico do último pé colímbico.

Contudo, o cuidado existente no plano do significado é manifesto. Há poucas críticas a fazer a respeito do trabalho de Bianchet nesse plano. Talvez uma delas seja referente à tradução do segun-

do e do terceiro verso, já comentados mais de uma vez: *prius mores / frugalitatis lege poliat exacta* (algo como: “primeiro lapide os costumes com a lei exata da vida modesta”). A tradução deles apresentada foi: “que antes prefira lapidar os costumes da frugalidade a lapidar um preceito fixo.” De fato, a comparação existente na frase de Bianchet não existe no texto de partida e tampouco seu sentido corresponde ao da frase latina. Além disso, a frase ficou muito maior do que precisava ser. Neste caso, segundo a analítica da tradução e a sistemática da deformação de Berman, ocorreu o alongamento, muito recorrente em traduções de textos gregos e latinos, além de um provável equívoco de interpretação. Em outras partes, ocorre o clareamento de certas expressões, compreensível por se tratar de um texto repleto de hipertextualidade.

4. Considerações finais

Como pudemos observar, as sutilezas presentes na poesia de Petrônio são de difícilíssima tradução. Isso, porém, não invalida o esforço do tradutor de tentar encontrar correspondências, por pequenas e limitadas que possam ser. Entre as traduções aqui analisadas, curiosamente a que foi primeiro publicada, a de Miguel Ruas, é talvez a que mais se aproxima de nossa concepção de tradução poética. A tradução de Bianchet, embora seja cautelosa com a sintaxe e com o léxico, não contempla as qualidades poéticas do texto. Curiosamente também, essa tradução, que data de 2004, é a mais recente das quatro apresentadas, conquanto, de todas elas, seja a que mais mereceria as críticas feitas por Berman às traduções estritamente filológicas, que perdem a letra dos originais. Uma tradução que combinasse o trabalho de investigação filológica de Bianchet, o comedimento de Miguel Ruas e um pouco da ousadia e das aptidões literárias de Leminski se aproximaria mais do nosso ideal. Contudo, a consciência de que há muito o que explorar em

Satyricon em tradução dá abertura para novas empreitadas, as quais quiçá possam se beneficiar de trabalhos como este.

Notas

1. O nome *Satyricon*, largamente admitido hoje em dia, foi dado por um gramático do século XIV chamado Marius Victorinus. Alguns estudiosos preferem chamar a obra de *Satyrice* 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 *satyrice*, coisas associadas com sátiras eróticas gregas, era disponível aos leitores (Rose, 1971).
2. O texto em latim corresponde ao capítulo V da obra e foi retirado da edição bilíngüe de *Satyricon* publicada pela Editora Crisálida, em 2004. Esse texto em latim foi comparado com o de outras edições bilíngües e também com edições disponíveis em bibliotecas online. Em todas as fontes consultadas o texto é exatamente o mesmo.
3. A nomenclatura desses pés de verso é a utilizada na *Gramática Latina* de Napoleão Mendes de Almeida (1981).

Bibliografia

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Latina*. São Paulo: Saraiva, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. [Trad. de Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

BALDWIN, B. "Hannibal at Troy: the sources of Trimalchio's confusion," In: *Petronian Society Newsletter*, vol. 17, n. 1 e 2. Gainesville: University of Florida, 1987.

BERMAN, *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. [Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

CONNORS, C. *Petronius the poet: verse and literary tradition in the Satyricon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. [Trad. e prefácio de C. Segal.] Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1986.

FLORES, E. "Petronio e lo *schedium Lunilinae humilitatis*," *Prosimetrum e Spoudogeloin*, Università di Genova Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica e Medievale. Genova, 1982.

FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

GARRISON, Daniel H. (editor). *The Student's Catullus*. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

GOLDHILL, S. *The poet's voice: essays on poetics and greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Ed. Gallimard, 1973.

MOUNIN, George. *Os problemas teóricos da tradução*. [Trad. de H. de Lima Dantas]. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

PANAYOTAKIS, Costas. *Theatrum arbitri. Teatrical Elements in the Satyricon of Petronius*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1995.

PETRONIO. *Satyricon*. Tradução e posfácio de Alex Marins; Introdução de Mário da Silva Brito. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PETRONIO. *Satyricon*. [Trad. e notas de Miguel Ruas; Introdução de Giulio Davide Leoni]. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1980.

PETRONIO. *Satyricon*. [Trad., introdução, notas e posfácio de Paulo Leminski]. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PETRONIO. *Satyriconlibri (Satyricon)*. [Tradução, introdução, notas e posfácio de Sandra Braga Bianchet]. Belo Horizonte, Crisálida, 2004.

RELIHAN, J. C. "Vainglorious Menippus in Lucian's Dialogues of the Dead." In: *ICS*, vol. 12, 1987. pp. 185-206.

ROSE, K. F. C. "The Date and Author of the Satyricon". In: *Mnemosyne Supplement*, no. 16. Leiden: Brill, 1971.

ROSE, M. A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STEPHENS, S. A. & WINKLER, J. J., eds. *Ancient Greek Novels: The Fragments*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

SULLIVAN, J. P. "Introduction". In: *Petronius: the Satyricon. Seneca: the Apocolocyntosis*. Londres: Penguin Books, 1986.

ZIETLIN, F. I., "Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity". In: *Oxford Readings in the Roman Novel*.