

TRADUÇÃO LEMINSKIANA DO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO: AS ESCOLHAS ERUDITAS

Lívia Mendes Pereira*

RESUMO

Tendo por base o confronto entre o texto latino e a tradução leminskiana, o presente artigo fornece um estudo da recepção do romance petroniano na literatura brasileira contemporânea, que encontra em Leminski um de seus expoentes. Atenção especial será dada às próprias concepções de tradução do poeta, enfocando sua relação com o *make it new* poundiano e a “recriação” cunhada pelos irmãos Campos. Será apresentada a análise dos trechos em que o tradutor opta por um registro mais erudito, utilizando-se principalmente do decalque latino em língua portuguesa, característica que também está presente na dicção do texto petroniano em contraste com a utilização da linguagem coloquial.

PALAVRAS-CHAVE

Satyricon, Petrónio, Paulo Leminski, recepção da literatura greco-romana.

ABSTRACT

Based on the comparison between the Latin text and Leminski's translation this article provides a study of the Petronian novel reception in the contemporary Brazilian literature, which finds in Leminski one of its exponents. Special attention will be given to the poet's own translation of concepts, focusing on his relationship with the Pound's make it new and "recreation" coined by the Campos. The analysis of excerpts the translator opts for a more scholarly record, using mostly the Latin decal in the Portuguese language, a feature that is also present in the Petronian's diction text in contrast to the use of colloquial language will be displayed.

KEYWORDS

Satyricon, Petronius, Paulo Leminski, greco-roman literature reception

Projeto tradutório de Paulo Leminski: o *make it new* e a recriação

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

Além destes estudos iniciais, a presença da literatura clássica em sua obra também obedece ao cânone estabelecido por Ezra Pound. O poeta e crítico americano foi cultuado pelos concretistas e pós-concretistas brasileiros, dentre os quais destacamos os

* Mestra em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras UNESP – Araraquara, apoio financeiro FAPESP e Doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas.

contemporâneos de Leminski, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, com quem o poeta travava intenso e não incontroverso diálogo¹. Como Vaz (2011: 77) comenta, o livro de cabeceira do poeta era *ABC of Reading*, de Pound, considerado o manual das “antenas da raça”, ou seja, de artistas e intelectuais.

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

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

Dessa forma, Leminski fundou informalmente, tendo como sede sua própria casa, o “Núcleo Experimental de Poesia Concreta de Curitiba”, do qual Carlos Alberto Sanches se faria membro na primeira hora. O relato sobre suas experiências foi registrado na biografia: “Traduzimos John Donne, Mallarmé, Robert Browning, Poe e todos os malditos “noirs” com os quais o Paulo se identificava. Mergulhamos a fundo na tradução/transcrição, essa aventura mágica que é a passagem de um código para outro. Não se falava em outra coisa...” (VAZ, 2011: 77)

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

Pensando nas ideias tanto de Pound como de Haroldo, e na sua influência na concepção de tradução de Leminski, é a partir da investigação de um projeto tradutório

¹ Falando das influências poundianas sobre Leminski, Santana e Galindo (2010: 78) ressaltam: “o valor substancial do *paideuma*, assim como os nomes e textos eleitos inicialmente por Pound e pelos próprios concretos, jamais poderiam faltar à formação de um criador que, despontando na década de 1960, entrasse em contato com o grupo Noigandres e aderisse prontamente aos seus princípios”.

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

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

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.
(LEMINSKI, 2013: 223)

Relação essa, entre autor e leitor, que o próprio Leminski deixa claro no poema “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translator maximus*”, conceituando para ele o que é o ato de traduzir, nada mais do que dizer novamente, e de um jeito novo aquilo que já foi dito

O que quer dizer, diz.

Não fica fazendo

o que, um dia, eu sempre fiz.
Não fica só querendo, querendo,
coisa que eu nunca quis.

O que quer dizer, diz.
Só se dizendo num outro
o que, um dia, se disse,
um dia, vai ser feliz.
(LEMINSKI, 1993: 36)

Exatamente o que Leminski reforça em seu artigo *Trans/paralelas*, sobre a questão da tradução, em que afirma que “traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo [...]” (LEMINSKI, 2011: 292). Para ele traduzir é repassar as ideias e as características de uma obra estrangeira influenciadas por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente. Ainda nesse ensaio, Leminski define o que para ele é tradução

pode-se entender como ‘tradução’ todas as aproximações do tipo da paródia (=canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo (LEMINSKI, 2011, p. 292).

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

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

Com o conjunto de traduções que publicou, almejou criar para si uma retaguarda, incluindo em nossa cultura, à sua maneira, alguns livros que, ligados a seu nome e à sua palavra, pudessem constituir alguma espécie de cenário para a sua produção pessoal. Um pouco ao estilo do paideuma de Ezra Pound, mas voltado especificamente à formação de um leitor de sua obra – porém, como é possível se identificar com os autores indicados por Pound sem se interessar pela produção pessoal do norte-americano, pode-se também admirar tal conjunto de traduções

apenas e tão-somente como um conjunto de traduções realizadas por um poeta.
(MELO, 1998: 1)

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

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

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

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

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

the man who makes the next job” (POUND apud LEMINSKI, 1985A: 36) e então explicita seu pensamento de forma mais detalhada

Toda obra de alguma originalidade produz continuações, gera influências, faz discípulos, é diluída no bom sentido. Essas continuações é a melhor crítica que se pode receber. Uma crítica viva. Uma verdadeira crítica de uma obra é a sua história, pra trás e pra frente. O estilo de Guimarães Rosa é a melhor coisa que já saiu no Brasil sobre a obra de Joyce² (LEMINSKI, 1985A: 36)

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

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

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

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

² Augusto de Campos em “Um lance *Dês* do Grande Sertão”, faz uma tradução de *Finnegans Wake*, de James Joyce, recriando-o em português por meio de cotejos com o *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.

advinda de Ezra Pound e conclui “bashô disse: não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram./ eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda” (LEMINSKI, 1999: 111).

Como lembrou Santana (2002) entre o projeto tradutório e a real importação desse projeto na prática tradutória sempre há algumas divergências, podemos perceber que Leminski equilibrou a influência da radicalidade e do rigor presente no ideal tradutório do grupo *Noigandres* e os mesclou com suas próprias características literárias, com seus influxos de paixão, de liberdade, de prazer, valores estes que sempre parecem tê-lo aproximado mais de um número maior de leitores.

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

A influência do *Noigandres* se processou sem que Leminski se deixasse orientar apenas por um rigor fiel ao paideuma. Leminski queria o paideuma e também falar e ter repertório para um público maior e menos culto, que no final das contas não queria saber de paideuma. [...] Ao aceitar as encomendas de tradução para a Brasiliense, Leminski estava submetendo voluntariamente a fatores aos quais os *Noigandres* nunca se dobraram (SANTANA, 2002: 165)

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

Sobre o trabalho com a linguagem e a importância de cada palavra inserida em seu próprio idioma, dentro de suas próprias regras e a dificuldade que essa característica insere ao tradutor, Leminski afirma

Qual nossa possibilidade, por exemplo, de tradução do conceito sânscrito-hindu de “karma”? Em hebraico antigo, havia uma forma verbal que representava, ao mesmo tempo, o pretérito e o futuro. Ainda em hebraico, a mesma palavra “dabar” designa “palavra” e “coisa”: como vivenciar um mundo em que “palavra” e “coisa” se dizem com a mesma palavra (ou a mesma coisa?). E que dizer das línguas, como o chinês, ou o tupi, onde não existe o verbo “ser”? O único esperanto, senhores, é a tecnologia industrial. Toda tradução, de certa forma, uma impossibilidade, é sempre uma agressão, um ato de violência, uma brutalidade: toda a mensagem deveria ser deixada em paz no idioma em que foi concebida (LEMINSKI, 2011: 237).

Leminski reconhece essa impossibilidade enraizada na palavra, e novamente lembra como o ato de traduzir funciona a partir de uma difícil transformação, que pode ser relacionada até mesmo como um “ato de violência”, mas que pode ser digerido de

certa forma que ultrapasse a fronteira do impossível e passe a ser algo criativo. Nas cartas a Bonvicino ele externa seu trabalho e gosto pela tradução ao dizer “aqui traduzo muito/ poemas longamente mirados, tocados, curtidos/ tudo gente do passado remoto/ em momentos/ surpreendidos em flagrante de modernidade” (LEMINSKI, 1999: 74), ou seja, novamente a afirmação de “dar vida ao passado”, passado esse que pode ser “surpreendido em flagrante de modernidade” por funcionarem muito bem, ao contrário do que se imaginava, em outra língua, outra cultura, outro contexto.

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

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

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

Sobre o *Satyricon* ele disse: “*Satyricon* é a primeira obra da literatura ocidental que podemos chamar propriamente romance. Dele descendem todos, do *Decameron*, de Bocaccio, à picaresca espanhola do barroco, do romance inglês do século XVIII a Balzac, de Flaubert a Joyce” (PETRÔNIO, 1985: 186). Leminski irá ressaltar na obra o uso do idioma de modo original, na apropriação da fala viva da sociedade romana, dentro de seu próprio paideuma em que consta também a tradução de *Giacomo Joyce*, ele busca um antecessor do romance contemporâneo e, porque não, ao seu *Catatau*.

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

identidade com as práticas de tradução contemporâneas como destacamos neste trabalho, com a proposta de Schnaiderman (SCHNAIDERMAN, 1986: 64) e também com as ideias de Pound e dos Campos. O *Satyricon* em português, diretamente do original em latim, procurou, sobretudo, preservar os valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpostos para um linguagem viva e crua de hoje.

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

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

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

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

Nenhuma obra da literatura romana que nos chegou apresenta número tão elevado daquilo que a filologia chama de *apax*³ legomena, palavras que só aparecem uma vez, nesse autor, numa dada obra. [...] palavras como *baliscus*, *matus*, *carica*, *embasiceuta*, *scordalia*, *mixcix*, *bucolesias*, *caldicerebrius*, *laecasin*, e centenas de outras que se perderam no tempo, como plumas ao vento. (PETRÔNIO, 1985: 189)

³ Note-se que a transcrição grega proposta pelo tradutor destoa da mais utilizada atualmente *hapax legomenon*

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

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

Tradução Leminskiana: as escolhas eruditas

Em alguns trechos específicos, Leminski traduz termos latinos por meio da aproximação fônica e semântica da língua latina para a língua portuguesa, servindo-se de palavras que tiveram sua origem no latim, ou seja, de uma relação etimológica direta, mas também, por vezes, por compensações indiretas, quando ele escolhe uma palavra de outra raiz latina para manter o leitor atento à língua do texto de partida.

No primeiro capítulo há o relato de um discurso, que logo no início diz: “*nunc, et rerum tumore, et sententiarum vanissimo strepitu, hoc tantum proficiunt, ut, cum in forum venerint, putent se in alium terrarum orbem delatos*” (PÉTRONE, 1948: 2). Neste trecho, Leminski traduz o substantivo latino, do ablativo “*tumore*” pelo seu sentido primeiro, que segundo Saraiva (2006) significa “intumescimento, inchação” e também possui esse mesmo sentido em língua portuguesa, porém, assim como o próprio Saraiva (2006) indica, no trecho em questão, significa “uma linguagem exagerada, de estilo inchado, empolado”. Em seguida, traduz o substantivo “*strepitus*”, pelo seu decalque em língua portuguesa “estrépito”, que, assim como o termo latino, significa “situação ruidosa, de agitação”. Da mesma forma, traduz o adjetivo latino, no superlativo, “*vanissimo*” pelo decalque, também no superlativo erudito, em língua portuguesa

⁴ “Agora, com o exagero dos assuntos e com ruídos completamente inúteis das frases, eles avançam tanto, que, embora venham ao fórum, pensam que foram levados para outra região da terra” (as traduções do latim, doravante serão de nossa autoria).

“vaníssimo”, que significa “aquilo que é vazio, inútil”. Portanto, a frase traduzida por Leminski se apresenta da seguinte forma: “mas este **tumor** de sentimentos e o **estrépito vaníssimo** das frases só servem para que os jovens, quando começam a falar nos tribunais, se julguem transportados a um outro mundo além da terra” (PETRÔNIO, 1985: 9-10, grifos nossos). A crítica do retor, neste caso, reside nos estranhamentos de sentido e de som que afastam o discurso do latim castiço, como se os declamadores, pelo uso de termos raros, fossem transportados para outras regiões da terra. Parece haver nessa metáfora de deslocamento, uma crítica ao estilo retórico preciosista que ficou conhecido como asianismo⁵.

O mesmo processo é utilizado por Leminski, no capítulo dois, ainda no discurso de Agamenon: “*Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit*”⁶ (PÉTRONE, 1948: 4), Leminski traduz o adjetivo latino, no feminino, “*ventosa*” pelo decalque, no adjetivo português “ventosa”, que segundo Caldas Aulete, em seu sentido figurado, significa aquilo “sem densidade ou consistência, vazio, fútil”, e que vai ao encontro do significado pretendido por Petrônio na frase em questão, ao dizer que a loquacidade é empolada, vazia, inútil. O tradutor faz o mesmo com o adjetivo latino “*enormis*”, traduz pelo decalque em língua portuguesa “enorme”, com seu significado primeiro, segundo Caldas Aulete “algo que é muito grande, desmedido” e que para Petrônio, como indica Saraiva (2006) “diz do discurso que é inesgotável de tão grande”. Também o termo “*loquacitas*” é recuperado pelo erudito “loquacidade” em português. Com esses expedientes, apresenta-se da seguinte forma a tradução de Leminski: “Foi há pouco que essa **ventosa** e **enorme loquacidade** emigrou da Ásia para Atenas” (PETRÔNIO, 1985: 11, grifos nossos). Ao usar esses expedientes o tradutor desloca o seu leitor para o mundo distante e remoto do Latim. A escolha por traduzir “etimologicamente” torna-se uma forma de crítica ao estilo “empolado”, feita de forma afetada. Por esse expediente, Leminski distancia estilisticamente a fala do retor da fala mais comum de Encólpio e Ascilto.

⁵ Cícero, no *De optimo genere oratorum*, 3.8, fala desse tipo de oratória em comparação com o estilo enxuto dos áticos, conhecido por aticismo: “*quandam etiam suavitatem coloris, eos imitemur, si possumus; si minus, illos potius qui incorrupta sanitate sunt, quod est proprium Atticorum, quam eos, quorum vitiosa abundantia est, quales Asia multos tulit*”. “Imitemos preferentemente aqueles que têm uma saúde íntegra, o que é natural dos áticos, ao invés daqueles outros de corpulência imprópria, os quais a Ásia muito prodigamente sempre gerou” (VIEIRA; ZOPPI, 2011, p.8).

⁶ “Recentemente, essa empolada e inesgotável loquacidade emigrou-se da Ásia para Atenas”.

No capítulo quatro Leminski latiniza a linguagem de Agamenon, a frase latina diz: “*quod sentio, et ipse carmine effingam*”⁷ (PÉTRONE, 1948: 8). Leminski aproveita a etimologia do verbo latino “*effingo*”⁸, que deriva da palavra latina “*effigies*”⁹ e utiliza o termo “efígie”, em português, que segundo Caldas Aulete advém do substantivo latino e significa “Representação, ger. em relevo, da imagem de um personagem real ou imaginário ou de uma divindade”, “O que sinto, é com um poema de minha lavra que pintarei em efígie” (PETRÔNIO, 1985: 12). Portanto, o tradutor tenta reproduzir o étimo da fala do Agamenon de um modo extravagante, transmitindo o retrato que ele mesmo faz desse declamador, ou seja um “mediocre poetastro”.

Leminski irá repetir esse procedimento nos capítulos vinte e dois e vinte e três. Na festa, no palácio de Quartila, quando todos estavam cansados e resolveram dormir, uns escravos tentaram roubar os objetos valiosos, porém derrubando algo com o barulho, acordaram a todos, nesse contexto temos a frase latina: “*Jam et tricliniarques experrectus lucernis occidentibus oleum infuderat*”¹⁰ (PÉTRONE, 1948: 56), Leminski traduz da seguinte forma: “o escravo **tricliniarca** já renovava o óleo quase extinto das lâmpadas” (PETRÔNIO, 1985: 38, grifos nossos). Ele transpõe o substantivo latino “*tricliniarques*” pelo decalque em língua portuguesa “tricliniarca”, que segundo Caldas Aulete era utilizado entre os antigos gregos e romanos e significa “chefe dos criados, mordomos, num banquete em triclinio”. Caldas Aulete indica que esse termo em língua portuguesa surgiu do substantivo grego “*Trikliniarkhes*”, de onde também originou o termo latino e que segundo Saraiva (2006), que cita de Petrônio, também significa “mordomo ou despenseiro”.

Quando voltam a festejar, aparece um homossexual travestido e afetado que enche os garotos de beijos: “*Consumptis versibus suis, immundissimo me basio conspuat*”¹¹ (PÉTRONE, 1948: 58), Leminski traduz o verbo latino “*conspuo*”¹², com o verbo “conspurcar” em português, que segundo Caldas Aulete significa “Tornar-se sujo, manchar-se” e que tem origem no verbo latino “*conspurare*”, que também significa “sujar, emporcalhar, manchar”. Leminski utiliza o decalque em português partindo de outro verbo latino, não sendo o utilizado por Petrônio, mas que tem o sentido e o som

⁷ “o que eu sinto, representarei eu mesmo em um poema”.

⁸ Ver *Novíssimo dicionário latino-português* (SARAIVA, F. R. S., 2006, doravante SARAIVA), “retratar (em pintura, ou escultura)”.

⁹ Ver SARAIVA, “representação, figura, imagem, forma imitada”.

¹⁰ “O mordomo já acordado tinha derramado azeite nas lâmpadas apagadas”.

¹¹ “Acabando seus versos, escarrou sobre mim com um beijo imundíssimo”.

¹² Ver SARAIVA, que cita de Petrônio e Apuleio, “Emporcalhar com escarro, escarrar sobre”.

aproximados, tratando-se de algo sujo e impuro em ambos os casos: “Terminados os versos, me **conspurca** com o mais imundo dos beijos” (PETRÔNIO, 1985: 39).

Há no capítulo vinte e três uma ocorrência referente a transcrição de termos latinos. No trecho “*Adjuvit hilaritatem comessantibus cymbalistris*¹³¹⁴” (PÉTRONE, 1948: 58), Leminski não traduz o substantivo latino “*cymbalistris*”, indicando o próprio termo latino, em itálico: “ao alegre som da *cymbalistris*” (PETRÔNIO, 1985: 39, grifos nossos). Percebe-se que Leminski escolhe essa transcrição de termos latinos, principalmente aqueles advindos do grego, desde o título, pois escolhe denominar a obra de “*Satyricon*” sem efetuar a transliteração para a língua portuguesa, ou seja, “Satíricon”, como foi feito por outros tradutores em língua portuguesa. Quanto ao nome da obra, não se sabe ao certo se é referida ao adjetivo “*satyricus*¹⁵”, referente à sátira, ou ao nome “*satyrion*¹⁶”, que refere-se à uma bebida afrodisíaca. Nos capítulos vinte e vinte e um, há referência à bebida afrodisíaca: “*subitoque vas satyro plenum attulit. [...] illinc puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascylton opprimebat*¹⁷” (PÉTRONE, 1948: 52-54), Leminski traduz os trechos transpondo o termo latino “*satyrion*” pela transcrição do nome da obra “*satyricon*”: “Assim falando, puxa um frasco cheio de *satyricon*, infalível afrodisíaco, [...] Nem era melhor a sorte de Ascilto: com um pincel embebido em *satyricon*, a garota continuava a besuntar o pobre coitado” (PETRÔNIO, 1985: 36-37, grifos nossos).

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

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

¹³ Ver SARAIVA, que cita de Petrónio, “tangedora de cymbalos”.

¹⁴ “A tocadora de címbalo manteve a alegria divertindo a festa”.

¹⁵ Ver *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968, doravante OLD), “*of or belonging to satyric drama*” (2).

¹⁶ Ver OLD, “*a general name for aphrodisiac plants, esp. orchids*”.

¹⁷ “Subitamente, traz um frasco cheio de substância afrodisíaca [...] enquanto isso, a menina oprimia Ascilto com o pincel, que ela mesma tinha mergulhado na bebida afrodisíaca”.

Outro caso especial aparece no capítulo vinte e quatro, em que Petrônio brinca com o termo “*embasicoetas*¹⁸”, que se trata de um termo advindo do grego “*embasikoítas*¹⁹”. Percebe-se que o termo latino refere-se somente a um copo de bebida, Petrônio utiliza o termo grego de forma irônica, na fala de Quartila, que confunde o personagem Encólpio, ao denominar o homossexual enfeitado por “*embasicoetas*”, por isso o termo latino possui dois significados, como indicado em nota, tanto um homossexual passivo, quanto uma bebida. “*Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetam jusseras dari. Complausit illa tenerius manus, et: ‘O, inquit, hominem acutum, atque urbanitatis frontem! Quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?’*²⁰” (PÉTRONE, 1948: 58). Leminski transpõe a brincadeira tentando preservar o jogo de palavras sugerido por Petrônio e traduz o termo “*embasicoetas*”, por “Hermafrodita” em língua portuguesa, que se trata, segundo Caldas Aulete de “pessoa que possui os órgãos peculiares aos dois sexos” e está sendo utilizado por Leminski como sinônimo para um homem efeminado, nas suas palavras “homossexual ativo” (*sic*). Leminski explica a brincadeira adicionando uma nota de rodapé: “(17) No original, *Embasicoetam*, palavra de origem grega, que nosso pobre herói pensa ser nome de uma mulher” (PETRÔNIO, 1985: 40). Portanto, Leminski interpreta o jogo de palavras de Petrônio a partir da ignorância do personagem Encólpio, que ao ouvir uma palavra de origem grega se confunde, porém, no sentido real, Petrônio utiliza o termo grego, referindo-se a um homem efeminado. A tradução de Leminski apresenta-se da seguinte forma:

- E aquela tal de **Hermafrodita** que a senhora prometeu me dar?
Ela bateu as mãos com delicadeza.
- Olha só como ele é esperto, esse garotinho com educação de escravo! O que é que foi, gatinho? Não sabia que **hermafrodita**, aqui, quer dizer homossexual ativo?
(PETRÔNIO, 1985: 40, grifos nossos)

Finalmente, um último exemplo está presente no trecho do capítulo nove, trata-se da fala de Ascilto, que Gitão, ao ser encontrado por Encólpio na estalagem, conta ao companheiro o acontecido e diz que Ascilto gritou para ele essas palavras: “*Si Lucretia es, inquit, Tarquinium invenisti*²¹” (PÉTRONE, 1948: 16). Leminski indica em nota de rodapé a brincadeira que Petrônio faz com a frase, ao indicar a história de Lucrecia,

¹⁸ Ver OLD, “*a pathic; (in quot, also taken in a second sense, perh. = a sleeping-draught, nightcap)*”.

¹⁹ Ver GEL, “*name of a cup*”.

²⁰ “Por favor, senhora, certamente tinha ordenado que fosse servida uma embasicoeta’. Ela aplaudiu, delicadamente com as mãos: ‘Oh, que homem perspicaz ó face da urbanidade!’, ela disse, ‘O quê? Não percebeu que a bicha travestida se chama embasicoeta?’”.

²¹ “Se você é Lucrecia, encontrou um Tarquínio”.

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

Considerações finais

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

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

A renovação instaurada por Pound está na liberdade do tradutor que escolhe em que proporção irá manter as características da obra de partida e renová-la na língua de chegada. Acreditamos que os apontamentos dos procedimentos tradutórios de Leminski, tanto no que se refere à coloquialidade, quanto ao eruditismo são amostras da liberdade desse tradutor, recriando o texto latino em língua portuguesa. Leminski traduz a materialidade e a beleza estética do texto latino, por meio da recriação e da “transcrição” ele rompe a barreira da intraduzibilidade, ao utilizar-se do texto latino como função poética, não ficando preso apenas em palavras isoladas, mas imaginando a cena, a imagem, o ritmo e o tom da obra de partida.

Referências Bibliográficas

AULETE, C. *Aulete digital* – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caudas Aulete, Lexikon, 2007. Acessado em 10 de outubro de 2015. Disponível em <<http://www.auletedigital.com.br>>

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: *Tradução e Comunicação* Revista Brasileira de Tradutores, nº 18. São Paulo: UNIBERO, 2009.

DAMAZIO, R. Aquela língua sem fim: Leminski tradutor. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Org. André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. pp.313-322.

FLORES, G. G. O raro do reles: um latim de bandido. In: SANDMAN. M. MÜLLER. A. [ET. AL.]. *A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p.103-139.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University Press, 1968.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

JARRY, A. *Le surmâle*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Ensaios e Anseios Críticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1985. Ilustrada. p. 44.

_____. O crepúsculo dos críticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1985A. Ilustrada. p. 36.

_____. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____; BONVICINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MELO, T. M. de. Tradução da Tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski. *Kamiquase*, 1998. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio2.htm>> Acesso em: 5 jul. 2012.

- PETERSMANN, H. Environment, Linguistic Situation, and Levels of Style in Petronius's *Satyrical*. In: HARRISON, S. J. *Oxford Readings in The Roman Novel*. New York: Oxford University Press, 1999.
- PÉTRONE. *Le satiricon*. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.
- SANTANA, I. J. *Paulo Leminski: Intersemiose e Carnavalização na tradução*. São Paulo: (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- SANTANA, I. J.; GALINDO, C. W. James Paulo Joyce Leminski. In: SANDMAN, M. MÜLLER, A. [ET. AL.]. *A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 77-101.
- SCHNAIDERMAN, B. Tradução: “fidelidade filológica” e “fidelidade estilística”. In: *Boletim bibliográfico Biblioteca M. De Andrade*, v.47, n(1/4), 1986, p. 63-68.
- VAZ, T. *Paulo Leminski: O Bandido Que Sabia Latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIEIRA, B. V. G.; ZOPPI, P. C. De Optimo Genere Oratorum. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011. pp.4-15.