

Tradução como procedimento intertextual: a recriação de Leminski do *Satyricon*, de Petrónio

Lívia Mendes Pereira*

RESUMO: O presente trabalho destaca algumas características da tradução do *Satyricon*, de Petrónio, realizada pelo poeta Paulo Leminski. Nossa análise se dará por meio da interlocução entre a teoria intertextual e as próprias concepções instauradas pelo poeta sobre tradução. Destacaremos as similaridades entre as teorias mencionadas, as quais refletem o fazer tradutório, neste caso, o texto latino de partida e sua reinvenção em língua portuguesa, por meio da tradução no texto de chegada, destacando trechos que revelam a apropriação do texto latino.

Palavras-chave: *Satyricon*; Paulo Leminski; tradução criativa; intertextualidade.

1. Interlocução entre “teoria intertextual” e “tradução como recriação”

Desde a antiguidade clássica greco-romana que se discutem as referências intertextuais nos textos literários. Como lembra Carmignani (2011, p. 35), deve-se esquecer a ideia romantizada da originalidade na literatura clássica, sendo que, ao contrário, existia uma poética da imitação em dois sentidos: da arte que imitava a natureza e daquela que imitava a si mesma. Essa relação entre os textos era denominada pelos gregos de *mimesis* e pelos latinos de *imitatio*. Portanto, desde a antiguidade se discutia a importância em se valorizar as obras que já tinham sido escritas imitando aquilo que de melhor havia nelas, reproduzindo-as com um novo sentido, em um novo tempo. Desde então, se discute a impossibilidade da originalidade total em produção literária e a importância dos rastreamentos das alusões e referências feitas pelos diversos autores.

Ao pensar e questionar o ato tradutório, muitas vezes o texto traduzido é visto como apenas uma cópia do texto original vertido em uma outra língua e, portanto, é questionado se a tradução conseguiu ou não atingir a fidelidade ao texto original, funcionando de forma idêntica ao seu modelo. Porém, sabe-se ao longo dos tempos e por meio das teorias que abrangem o texto e a tradução, que nenhum texto é completamente fiel a outro ou que nenhuma tradução pode ser considerada uma cópia idêntica vertida em outro código linguístico.

Assim como afirma Genette (2010, p. 9), em *Palimpsestos*, sobre o procedimento intertextual, “[...] no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. A tradução tem de ser reconhecida como qualquer outro texto que alude a outros textos anteriores a ele. Sobre o próprio ato de traduzir, diz Genette “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do

* Mestrado em Estudos Literários, UNESP- Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP-FCLAR, Brasil (2016). Doutorado em andamento em Doutorado em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil (2016-Atual).

texto traduzido” (2010, p. 65). Essa também é a principal opinião do poeta e tradutor curitibano Paulo Leminski, que acreditava no ato de traduzir como um repasse de ideias e características de uma obra estrangeira influenciada por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente, como ele mesmo definiu em seu artigo “Trans/paralelas”

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)

Portanto, com essa definição podemos compreender o termo “tradução” de forma muito abrangente, considerando todas as releituras de textos posteriores, seja na íntegra ou por meio da alusão. Como foi lembrado por Santana (2002, p. 58), Leminski alertou, em muitos de seus textos, que a própria vida da cultura em geral é uma série de “traduções”, que acabam por se transformar em textos originais, seguindo ciclos plenos de interconexões. A não possibilidade de originalidade de um texto e essa dita “tradução eterna”, que culmina em originais, foram reveladas muito claramente no comentário de Vasconcellos (2001, p. 42), ao comentar a filiação dos autores a uma tradição ou um gênero

Não existe criação do nada, aqui, não existem personas individuais e palavras únicas em discurso monológico – está-se fadado a alguma espécie de diálogo com o passado, por mais que seu peso sobre nós possa parecer sufocante, por mais que sintamos vertigem diante da sombra dos mortos, vivos nas páginas dos livros, a espreitar-nos em sua cômoda situação de predecessores. Não somos nós os primeiros [...].

Em correlação com a teoria intertextual, daquilo que Barchiesi e Conte (1989, pp.94-95) denominam de “gramática textual”, ou seja, realizar o aproveitamento dos modos de enunciação, dos princípios genéricos, da adoção de fórmulas e do emprego de expressões vinculadas a certo tipo específico de texto, relacionando-se de forma intertextual, com uma certa constituição específica e particular, como nas palavras de Vasconcellos (2001, p. 42): “reproduzir não uma passagem qualquer de um precursor, transformando-a seja como for, mas de concretizar, reatualizando, na nova obra as regras de um código, extraídas de todo um repertório de textos paradigmáticos”.

Essa afirmação de Vasconcellos (2001) coincide com as concepções teóricas sobre tradução cunhadas por Haroldo de Campos, principalmente entre os anos de 1964 a 1971, no Brasil. Neste momento, além do termo “recriação”, o autor inicia a utilização do termo “transcrição”, que foi mencionado pela primeira vez no artigo “Píndaro hoje”, publicada primeiramente na *Folha de São Paulo*, em 1967, e mais tarde no livro de ensaios *A arte no horizonte do provável* (1977). A partir do exemplo de sua tradução realizada de poemas do poeta grego Píndaro, Haroldo anuncia que a tradução de poemas, mesmo dos clássicos, como Píndaro, é vista através da “ótica do tempo presente”, o que guia todo o seu procedimento na “transcrição”

[...] o tradutor é um homem datado e situado, que foi à busca de Píndaro não como um monumento glorioso, mas como um poeta de carne e osso, visto por alguém que só pode enfocá-lo pela ótica do tempo presente: Píndaro, mélico grego, “made new” em perspectiva sincrônica, agora poeta contemporâneo, falando a um auditório de hoje (CAMPOS, 1977, p. 112).

A este processo tradutório e intertextual mencionado por Haroldo de Campos podemos relacionar o quarto princípio, dentre os cinco enumerados por Russel¹, sobre os critérios da *imitatio* bem-sucedida. No quarto ponto, Russel enfatiza que “O empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito” (VASCONCELLOS, 2001, p. 38), o que se associa completamente à concepção haroldiana da “transcrição”. Como comenta Vasconcellos (2001, p. 38), toda retomada já modifica o material de origem e, obviamente, o contexto diferente e novo já afeta de imediato a sua compreensão. A operação intertextual jamais pode ser neutra, ela sempre cria novos sentidos que contrastam com o do original reproduzido ou evocado. Vasconcellos exemplifica com o caso extremo da ficção borgiana, o *Quixote*, de Pierre Menard, que mesmo idêntico ao original não é o mesmo *Quixote* de Cervantes e finaliza afirmando que o tratamento que se faz do texto de partida possui múltiplas e diversas formas que nem sequer podem ser catalogadas, pois as possibilidades do jogo intertextual são virtualmente ilimitadas.

Assim, pensando nas escolhas advindas dos valores culturais da tradição escolhidas e aceitas por um autor e nas diversas formas que podem ser utilizadas, para que elas sejam instauradas no texto de chegada, Conte afirma que “la coesistenza semplice del vecchio e del nuovo è garanzia all’esistenza del nuovo²” (2012, p. 73). E como exemplo cita as expressões formulares que Virgílio utiliza à maneira de Homero, sendo que sua função em Virgílio não está mais relacionada à composição oral, mas à restauração de um traço marcante da dicção homérica. Dessa forma, o procedimento técnico torna-se marca de estilo; trata-se, portanto, da reformulação de uma característica linguística ao aplicar a ela novo significado.

As diversas formas possibilitadas pelo procedimento intertextual e, por extensão, pelo trabalho tradutório, são possíveis por meio da liberdade que o autor, aludindo ou traduzindo, insere ao novo texto. Falando especificamente do ato tradutório, Conte questiona a fidelidade vista como uma máxima proximidade ao original, para ele

La parola del poeta-creatore e quella del poeta-traduttore si saldano senza residui: norma e scarto, contra-standosi dialetticamente, se contestualizzano. Esiste insomma una ‘libertà condizionata’ del poeta-traduttore, che si realizza nella pacifica accettazione dei limiti che impone l’aderenza all’originale³ (CONTE, 2012, p. 98)

Retomando novamente os cinco critérios definidos por Russel da “*imitatio* bem-sucedida”, destacada e comentada por Vasconcellos (2001), podemos relacionar o primeiro ponto, o qual aponta que “o objeto deve ser digno de imitação”, com a visão da “tradução como crítica”, instaurada pelo “pai de uma” poundiano e revisitada por Haroldo de Campos e Paulo Leminski. Para Russel, “O objeto deve ser digno de imitação” (VASCONCELLOS, 2001, p. 36), o que, para Vasconcellos, constitui um

¹ Os cinco princípios definidos por Russel da *imitatio* bem-sucedida são comentados por Vasconcellos (2001, pp.36-44). São eles: 1. “O objeto deve ser digno de imitação”; 2. Deve-se reproduzir o espírito mais que a letra”; 3. A imitação deve ser tacitamente reconhecida, na compreensão de que o leitor informado reconhecerá e aprovará o empréstimo”; 4. “O empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito”; 5. “O imitador deve pensar de si mesmo que está competindo com seu modelo, ainda que saiba que não é capaz de superá-lo”.

² “A simples coexistência do velho no novo é garantia da existência do novo”.

³ “A palavra do poeta-criador e a do poeta-tradutor se amalgamam sem resíduos: norma e desvio, contrastando-se dialeticamente, se contextualizam. Em suma, existe uma “liberdade condicional” do poeta-tradutor, que se dá na pacífica aceitação dos limites impostos pela proximidade do original”

postulado evidente, pois na maioria das obras há uma espécie de homenagem ao precursor.

Assim, o poeta venera seus modelos, inserindo-se numa tradição da qual não poderia prescindir. Sua obra incorpora a dos precursores que o poeta estima como paradigma de excelência, cuja “imitação” confere, por si só, a dignidade da *auctoritas dos patres* (VASCONCELLOS, 2001, p. 37).

Para o autor, faz-se referência aos antepassados para “integrar uma visão de mundo pessoal e preceitos estéticos próprios na história de um gênero literário ou do conjunto de obras que constitui o repertório da literatura” (*Idem, ibidem*). A questão da tradição é fundamental tanto para a arte intertextual quanto para a tradução criativa, ou seja, revela o próprio *make it new* de Pound que, segundo Moreno (2001), é entendido por Haroldo como uma função qualitativa da cultura, porque estabelece uma revisão do passado literário, valorizando autores que inventaram algo, ou seja, aquilo que ele estabelece em seu “paideuma”, nada mais é do que “dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (CAMPOS, 2010, p. 36).

“Tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica [...] Vendo o que eles [poetas do passado] fizeram no seu tempo aprendemos melhor o que fazer ou não fazer – porque já foi feito melhor – no nosso. Há a preocupação poundiana de se ordenar o conhecimento (autores, textos, neste caso) para que não se gaste tempo com ‘itens obsoletos’” (CAMPOS, 1978, pp.7-8).

Seguindo essas mesmas convicções, o poeta Paulo Leminski também registrou seus ideais de retomada do passado como algo inerente ao fazer artístico e literário e, portanto, também tradutório. No poema “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translatormaximus*”, o poeta conceitua o que para ele seria o ato de traduzir, ou seja, 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, p. 36)

É interessante notar que o poeta escolhe a palavra latina *translator*, ao invés de *traductor*, sendo que *translator* como primeira acepção, segundo o dicionário Oxford (GLARE, 1968) possui o seguinte significado “one who transfers (a thing) from one person, etc., to another”, ou seja, Leminski sugere em sua dedicatória sua admiração pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, que para ele, serve como melhor modelo daquele que, como tradutor, desvia sentidos e significações, faz com que o texto de partida vá para outra parte, faça parte de outro mundo, em outro contexto. Já no poema, dedicado a Haroldo, Leminski declara sua concepção de criação literária e tradutória como crítica, ao revelar a liberdade do dizer poético, fora das amarras linguísticas e a

felicidade suscitada na revelação do já dito no outro em um novo dizer, um novo expressar.

Sobre essa 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” (LEMINSKI, 1985A, p. 36). 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, p. 36). Na sequência, 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 Joyce (LEMINSKI, 1985A, p. 36).

Em outro texto de jornal, uma resenha crítica ao catálogo da exposição de Philadelpho Menezes, publicada também para a *Folha de São Paulo*, o poeta comenta a relação direta da literatura como crítica. Leminski 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, p. 44).

Leminski pensava de forma muito livre como os novos poetas, artistas, tradutores deveriam encarar o passado. Retomando as palavras de Vasconcellos, “Não somos nós os primeiros” e as de Fowler “Just as no person can escape her or his historical situatedness, so no text can exist except against the matrix of possibilities created by those pre-existing texts⁴” (FOWLER, 2000, p. 119), podemos recuperar a fala do poeta curitibano, que levava em consideração uma nova forma de ler e reinventar o passado. Ele explicitou seu pensamento ao citar o poeta haicaista japonês Bashô, que disse: “não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram./ eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda” (LEMINSKI, 1999, p. 111). Dessa forma, o poeta esclarece que não é possível realizar uma tradução, ou até mesmo a própria criação literária, pautando-se apenas naquilo que já foi feito, que já está pronto, mas deve-se procurar os indícios, enxergar aquilo que está além da superfície do texto e recriar esses indícios em algo completamente novo.

Citando novamente Fowler “To read a text thus involves a two-stage process: a reconstruction of the matrix which gives it meaning, and the production of that meaning

⁴ “Assim como ninguém pode escapar de sua condição histórica, nenhum texto pode existir a não ser em confronto com a matriz de possibilidades criadas por textos pré-existentes”

by the act of relating source and target-texts⁵” (FOWLER, 2000, p. 117), podemos concluir que toda produção textual possui a leitura e releitura de textos pré-existentes, assim como toda tradução, procura ler o passado e reproduzir seu sentido em uma outra língua, procurando aquilo que foi desvendado no texto de partida e retransmitindo-o no texto de chegada. Esse é o propósito da tradução que Paulo Leminski realizou da obra petroniana, o qual procuraremos demonstrar com a análise de alguns excertos, levando sempre em consideração a própria declaração do poeta: “ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém” (LEMINSKI, 1985, p. 190).

2. Análise comparativa: a tradução leminskiana do *Satyricon*, de Petrônio

Apresentaremos a seguir alguns exemplos retirados de excertos da obra petroniana em que o poeta e tradutor Paulo Leminski coloca em prática a tradução como procedimento intertextual, ou seja, momentos em que o tradutor alude ao texto de partida retomando algumas de suas características, porém construindo algo diferente, novo, no texto de chegada. Nos trechos que serão destacados procuraremos demonstrar como a “recriação” e a “crítica”, tal como entendidos por Leminski, são instauradas em sua tradução por meio da retomada da significação dos procedimentos linguísticos e literários e de seus efeitos de sentido presentes no texto de partida, em língua latina. Na realização da análise, por meio da comparação, utilizaremos o texto latino na versão da Garnier (1948), a “tradução de serviço” em língua portuguesa realizada por nós, as traduções publicadas em língua portuguesa, da professora Sandra Braga Bianchet (2004) e do professor Cláudio Aquati (2008) e a tradução para o francês realizada por Alfred Ernout, publicada pela Belles Lettres (1974).

Como primeiro exemplo, destacaremos um excerto em que Petrônio utiliza um termo advindo do grego, causando um efeito de estranhamento e também um tom irônico à cena. Trata-se do capítulo vinte e quatro em que Encólpio está na festa de Quartila e pergunta pela *embasicoetam*, que ela havia lhe prometido.

Apresentaremos o trecho em língua latina:

Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetam jusseras dari.’ Complausit illa tenerius manus, et: ‘O, inquit, hominem acutum, atque urbanitatis frontem! Quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetam vocari?’⁶ (PÉTRONE, 1948, p. 58).

Percebe-se que Petrônio brinca com o termo latino *embasicoetas*, que é um termo advindo do grego *embasikoítas*, que, segundo o dicionário *Greek-english lexicon* (Liddeland Scott, 1996), significa “name of a cup” e que no dicionário *Grec-Français* (Bailly, 2000) traz o significado “sorte de coupe” e apresenta a variação da palavra, *embasikoítos*, como “qui fait entrer dans le lit”. O significado primeiro do termo grego refere-se somente a um copo de bebida, sua variação sugere algo ou alguém que está na cama; já o termo latino recebeu uma outra significação, advinda dessa passagem petroniana, segundo o dicionário Saraiva, citando a passagem de Petrônio: “corruptor”. Segundo o *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968), citando também Petrônio, “a pathic; (in quot, also taken in a second sense, perh. = a sleeping-draught, nightcap)”, ou

⁵ “Ler um texto envolve duas etapas: reconstrução da matriz que lhe dá sentido e produção desse sentido ao relacionar Texto de Partida e Texto de Chegada”.

⁶ “Por favor, senhora, certamente você tinha ordenado que fosse servida uma embasicoeta’. Ela aplaudiu, mais delicadamente, com as mãos: ‘Oh, que homem perspicaz, ó face da urbanidade!’, ela disse, ‘O quê? Não percebeu que a bicha travestida é chamada embasicoeta?’”.

seja, o termo latino incorporou o sentido tanto de uma bebida afrodisíaca quanto de um homossexual passivo. Podemos sugerir, portanto, que Petrônio aproveitou essa dualidade para inserir um tom irônico ao diálogo entre Encólpio e Quartila, unindo o estranhamento de um termo de origem grega ao desconhecimento e confusão do personagem, que não sabia seu outro significado e foi advertido por Quartila que se tratava de uma “bicha travestida”, do latim *cinaedus*.

A seguir demonstraremos as diversas traduções do trecho em questão, vertidas para a língua portuguesa e francesa e analisaremos a forma como cada tradutor resolveu a transposição. Focaremos na demonstração da instauração da “tradução criativa” de Paulo Leminski, por meio da comparação com os demais textos.

Em nossa tradução de serviço escolhemos manter o termo latino transliterado para o português “embasicoeta”, mantendo o estranhamento, porém sem realizar a transposição de significado do termo latino para a língua portuguesa.

‘Por favor, senhora, certamente você tinha ordenado que fosse servida uma embasicoeta’. Ela aplaudiu mais delicadamente com as mãos: ‘Oh, que homem perspicaz, oh, face da urbanidade!’, ela disse, ‘O quê? Não percebeu que a bicha travestida é chamada embasicoeta?’ (tradução nossa).

Já Bianchet, diferentemente, escolheu traduzir o sentido, mais voltado para o significado da palavra grega, ou seja, “uma taça especial”, mantendo com essa escolha apenas a ideia da confusão feita pelo personagem, que não tinha entendido o que Quartilla havia dito.

‘Por favor, minha senhora, você não me havia prometido uma taça especial?’ Ela aplaudiu muito delicadamente e disse: ‘Mas que homem perspicaz e que exemplo de educação romana! Por que você está perguntando? Você ainda não percebeu que essa bicha é sua taça especial?’ (PETRÔNIO, 2004, p. 41).

As traduções de Cláudio Aquati e Alfred Ernout são bastante coincidentes. Seguem na íntegra:

‘De grâce, dis-je, maîtresse, n’est-ce point une embasicète que tu m’avais promis ?’ – ‘O l’habile homme, me répondit-elle en battant des mains avec une grâce légère, ô le plaisant personnage, et la Fontaine d’esprit ! Quoi ? Tu n’avais pas compris qu’embasicète veut dire incube ?’ (PÉTRONE, 1974, p. 20).

- Mas senhora, perguntei, não é verdade que havia mandado providenciar uma tal de “embasiceta”?

Ela bateu palmas com a maior delicadeza e disse:

- Ó, mas que homem inteligente e fonte da esperteza nacional! O que? Você já não tinha entendido que “embasiceta” quer dizer “bicha”? (PETRÔNIO, 2008, p. 37).

Na versão francesa o tradutor translitera o termo latino em francês “embasicète” e o tradutor brasileiro segue o mesmo tom, afrancesado, em português, ao utilizar “embasiceta” ao invés da transliteração do termo em língua portuguesa como em nossa tradução “embasicoeta”. Ambos mantêm o estranhamento do termo latino ao preferirem não realizar a tradução do significado, mas inserem uma nota de rodapé com a explicação da ambiguidade sugerida por Petrônio, como podemos ver em francês: “il y a là sans doute un jeu de mots sur embasicète qui en grec veut dire à la fois ‘coupe’ et

‘mignon’” (PÉTRONE, 1974, p. 20) e em português: “O termo latino *embasicoetam* remete a uma palavra grega que ao mesmo tempo significa ‘taça’ e ‘pederasta’” (PETRÔNIO, 2008, p. 37).

Leminski, diferentemente de todos os outros tradutores, transpõe a brincadeira instaurada por Petrônio ao preservar o jogo de palavras, agora em língua portuguesa, e traduz o termo “*embasicoetas*” por “Hermafrodita” que se trata, segundo o Dicionário Aulete (2007), de “pessoa que possui os órgãos peculiares aos dois sexos”.

- 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, p. 40).

Leminski recria o texto em língua portuguesa por meio do mesmo procedimento utilizado pelo autor latino, empregando uma palavra de origem grega, causando o estranhamento e a confusão do personagem, referindo-se a um homem efeminado, nas suas palavras “homossexual ativo” (*sic*). O tradutor curitibano também utiliza a nota de rodapé: “(17) No original, *Embasicoetam*, palavra de origem grega, que nosso pobre herói pensa ser nome de uma mulher” (PETRÔNIO, 1985, p. 40). Percebe-se que o tradutor não utiliza a nota apenas para explicar a brincadeira advinda do texto latino, mas também como uma nota estética, um paratexto, que conversa com o restante do texto, de forma que sua interpretação como tradutor/leitor fica exposta. A tradução, acompanhada da nota de rodapé, faz com que leitor volte ao texto de partida, percebendo a brincadeira do autor latino ao utilizar um termo grego, porém acaba modificando o sentido da brincadeira, para que essa obtenha o mesmo efeito na língua de chegada. Em língua latina a brincadeira é instaurada na confusão entre “taça de bebida” e “homossexual passivo”, já em língua portuguesa entre o “nome de uma mulher” e “homossexual ativo”. Leminski retoma o sentido latino do termo *cinaedus*, que, segundo Richlin (1978, pp.280-287), designa um “homossexual afetado”, causando a desconfiança no personagem, que não consegue identificar o sexo da *Embasicoetam*, ou, para Leminski, “Hermafrodita”. Note-se a grafia em letra maiúscula, indicando um nome próprio. Essa apropriação do texto de partida, tanto em seu sentido como em seu estilo, faz com que a tradução de Leminski instaure um procedimento intertextual e recrie o texto latino em língua portuguesa, transportando significados de um texto ao outro, de uma língua para outra de uma forma não literal.

No próximo exemplo, destacaremos um trecho em que Petrônio utiliza um *hapax legomenon*, ou seja, um termo cunhado por Petrônio e utilizado apenas uma vez em língua latina, no *Satyricon*. Trata-se do início do capítulo onze, em que Encólpio e Ascilto se separam. Ao chegar na estalagem Encólpio se agarra aos beijos com Gitão; neste momento Ascilto chega, flagra a cena e, ficando indignado com o que vê, grita com os amigos. O texto latino se apresenta da seguinte forma: “*Quid agebas, inquit, frater sanctissime? Quid? Vesticontubernium facis?*”⁷ (PÉTRONE, 1948, p. 20).

O termo latino que destacaremos nesta análise é *uesticontubernium*, que segundo SARAIVA (2006), que cita a passagem de Petrônio, significa “companhia de cama, intimidade dos que dormem juntos”, criado pela junção dos substantivos *vestis*, que segundo SARAIVA (2006) pode significar “cobertura de cama, de móveis”, e *contubernium*, que segundo o mesmo dicionário entre as múltiplas significações, pode

⁷ “O que você está fazendo? Ó santíssimo irmão? O que? Está fazendo alguma intimidade por baixo das cobertas?”.

ser interpretado como “camaradagem (entre soldados que moram na mesma tenda); companhia, ou viver comum de um mancebo com um general, ao qual está ligado; comércio, trato, sociedade, intimidade, relações, ligação de amizade; coabitação; amancebamento; tenda de soldado; morada”. Desse modo, na cena em questão o termo pode ser interpretado como a intimidade do casal Encólpio e Gitão embaixo das cobertas, na cama da estalagem, portanto, a intimidade de um casal juntos na mesma cama.

Em nossa tradução de serviço, escolhemos traduzir o significado do *hápax*, explicando o sentido do termo, ou seja, “intimidade por baixo das cobertas”, da seguinte forma: “O que você está fazendo, ó santíssimo irmão? O que? Está **com intimidades por baixo das cobertas?**” (tradução nossa, grifos nossos).

Todas as demais traduções seguem o mesmo procedimento, traduzindo o termo latino como uma explicação; a diferença está somente na forma como cada um interpretou a situação.

Bianchet foi mais explícita ao descrever a intimidade do casal como um ato sexual, ao utilizar o verbo “transar”: “O que você estava fazendo, venerabilíssimo colega? O quê? Você estava **transando por baixo das cobertas?**” (PETRÔNIO, 2004, p. 23, grifos nossos).

Novamente, a tradução de Aquati se aproxima da tradução francesa: ambas não explicitam a relação íntima do casal e tendem a interpretar o termo latino “*contubernium*” como um compartilhamento e habitação. As respectivas traduções do trecho seguem na íntegra:

“A quelle besogne te livrais-tu, ô mon très saint frater? Hé quoi? **Logés à deux sous la même tente?**” (PÉTRONE, 1974, p. 9, grifos nossos);

“O que estava fazendo, hein, santinho? E então? Estava só **dividindo as mesmas cobertas?**” (PETRÔNIO, 2008, p. 23, grifos nossos).

Aquati utiliza o verbo “dividir” e mantém o sentido de *uestis* para “coberta”, em português, já o tradutor francês utiliza o verbo “loger” e escolhe a primeira acepção de *contubernium*, segundo o dicionário GAFFIOTI (1934) “1. camaraderie entre soldats qui logent sous la même tente”, sentido este que se liga ao espaço militar, ao utilizar o substantivo francês “tente”.

Leminski novamente, diferentemente de todos os outros tradutores mencionados, prefere não traduzir com uma explicação do termo, mas, assim como Petrônio, utiliza um termo criado por ele, um neologismo, o que seria a correspondência direta em português daquilo que significa um *hápax legomenum* em língua latina.

Segue a tradução de Leminski: “- Então é isso, seu grande hipócrita? O que é que está fazendo aí? Um **coberticonsórcio?**” (PETRÔNIO, 1985, p. 19, grifos nossos).

O novo termo criado por Leminski, “coberticonsórcio”, segue o mesmo processo formativo do termo criado por Petrônio: mantém o significado de “coberta”, contido na palavra latina *uestis*, e traduz *contubernium* como “consórcio”, que, segundo Dicionário Aulete (2007), pode significar “1. Sistema de autofinanciamento para compra de certos bens; 2. União, associação de empresas distintas e autônomas para execução de um projeto comum; 3. União conjugal entre duas pessoas; Casamento; Matrimônio”. A escolha do termo “consórcio” pelo tradutor pode remeter tanto ao compartilhamento dos pares no triângulo amoroso formado pelos personagens quanto à terceira acepção que remete à união conjugal. Esse procedimento faz com que Leminski instaure um efeito de sentido no texto de chegada, ou seja, na tradução em língua portuguesa, semelhante ao sentido presente no texto de partida, o texto latino. Leminski utiliza um termo em língua portuguesa que remete aos mesmos significados do termo latino, utilizando o mesmo procedimento linguístico, o neologismo, fazendo com que

sua tradução seja “criativa”, fazendo com que seja retomado o sentido e o estilo do texto fonte e que essa retomada apresente uma novidade no texto de chegada.

Conclusões

Por meio dos trechos analisados da tradução de Paulo Leminski do *Satyricon*, de Petrônio em comparação com outras traduções da mesma obra realizadas em língua portuguesa e língua francesa, procuramos demonstrar neste trabalho como a tradução do poeta curitibano atingiu seu objetivo de “projeto tradutório”, retomando e recriando um passado via tradução.

Logo na escolha da obra de Petrônio, Leminski indica a sua leitura da antiguidade greco-romana, desviando dos cânones ao escolher uma obra que além da linguagem formal também registra uma linguagem falada e que narra uma história não convencional, das peripécias de três garotos em um triângulo amoroso. Com essas características, a obra petroniana oferece material necessário para o objetivo pretendido por Leminski, o de recriar um romance de dois mil anos em seu contexto, inserido na literatura marginal dos anos oitenta no Brasil.

Esse objetivo foi alcançado por meio do procedimento da tradução criativa. Leminski instaura em sua tradução escolhas pertinentes, que, ao mesmo tempo, remetem ao texto latino e reinventam algo novo em língua portuguesa, não apenas com base na linguagem coloquial, como também nas escolhas mais cuidadas da linguagem, para que tanto o estilo quanto o sentido do texto de partida fossem recolocados no de chegada, construindo para seu leitor contemporâneo o mundo greco-latino representado por Petrônio cheio da presença forte da condição humana, feita de grandezas e baixeiras, de esplendores e misérias, por meio da linguagem.

ABSTRACT: The present article highlights some aspects of the Petronius’ *Satyricon* translation, performed by the poet Paulo Leminski. Our analysis will focus on the dialogue between the intertextual theory and the conceptions established by the poet about translation. We will accentuate the similarities between the aforementioned theories, that reflect the translation work, in this case, includes the Latin source text and its reinvention in Portuguese, by the translation in the target text, emphasizing passages that reveal the appropriation of the Latin text.

Keywords: *Satyricon*; Paulo Leminski; creative translation; intertextuality.

Referências Bibliográficas

ABATE, F. *The Oxford Dictionary and Thesaurus*. New York: Oxford University Press, 1996.

AULETE, C. *Aulete digital* – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caldas Aulete, Lexikon, 2007. Acessado em 10 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.auletedigital.com.br>.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.

BARCHIESI, A.; CONTE, G. B. Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzionedell’Itertestualità. In: CAVALLO, G. et alii (direttori). *Lo Spazio Letterariodi Roma Antica*. Roma: Salerno, 1989.

- CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. “Uma Leminskiada Barrocodélica”. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 213-220.
- CARMIGNANI, M. *El Satyricon de Petronio: tradición literária e intertextualidade*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.
- CONTE, G. B. *Memoria dei poeti e sistema litterario: Cattulo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Sellerio, 2012.
- FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies, in: *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*. Oxford: Oxford University, 2000.
- GLARE, p. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University Press, 1968.
- LEMINSKI, p. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1993
- _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. 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.
- _____. Latim com gosto de vinho tinto. In: PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____; BONVICINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIDELL, H. G. SCOTT, R. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- 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 ago 2016.
- MORENO, S. *Ecos e Reflexos: A construção do Cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. Campinas: Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- PÉTRONE. *Le satiricon*. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.
- _____. *Le Satiricon*. Ed. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Satyricon*. Trad. de Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

_____. *Satíricon*. Tradução e posfácio: Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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.

SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

VACONCELLOS, p. S. de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

Data de envio: 14-10-2016

Data de aprovação: 28-11-2016

Data de publicação: 17-03-2017