

SATYRICON E TRADUÇÃO POÉTICA

Luiz Henrique Queriquelli (UFSC)
luizqueriquelli@yahoo.com.br

O *Satyricon*¹ de Petrónio 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, p. 88). Estudos recentes ainda vinculam a obra de Petrónio 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 Petrónio, em um ponto há concordância: a combinação de prosa e verso em *Satyricon* é extremamente inusitada e altamente sofisticada (Connors, 1998).

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 *Satyrica* 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 *satira*, uma mistura gastronômica ou literária, e *satyrica*, coisas associadas com sátiras eróticas gregas, era disponível aos leitores (Rose, 1971).

Ainda que os poemas que permeiam a prosa do *Satyricon* possam parecer simples e por vezes até medíocres, um estudo apurado dos procedimentos poéticos usados por Petrônio 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 Petrônio.

Neste trabalho serão analisados os versos do primeiro poema que aparece em meio à narrativa de *Satyricon*. Veremos, a partir desse caso, que Petrônio 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 submetteremos à crítica segundo uma qualidade específica observada nele.

A TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS ANTIGOS E A POESIA DE PETRÔNIO

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 “exprimem uma visão de mundo e uma civilização não mais existentes” (Mounin, 1963, p. 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, p. 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 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 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, p. 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, p. 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 Petrónio 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 Petrónio 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 Petrónio] 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, p. 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.

PUBLILIUS SYRUS

O terceiro poema recitado pelo personagem Trimalchio, no capítulo 55 do *Satyricon*, é dos mais complexos de toda a obra, seja pelo arranjo interno de suas sutilezas ou pela relação com o contexto narrativo onde ele se insere:

luxuriae rictu Martis marcent moenia.
tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado;
ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix gracilipes crotalistris,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit tuae.
quo margaritam caram tibi, bacam Indicam?
an ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?
zmaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
quo Carchedonius optas ignes lapideos?
nisi ut scintillet probitas e carbunculis.

aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostare nudam in nebula linea?

Trimalchio atribui o poema a um poeta mímico chamado Publilius Syrus, conquanto tenhamos muitas razões para crer que ele seja mais uma das paródias tipicamente petronianas. A extravagância no uso de algumas figuras é uma possível alusão irônica ao estilo de Syrus, o poeta vulgar admirado por Trimalchio. A aliteração é usada em abundância: *Martis marcent moenia* (1),² *palato ... pavo pascitur / plumato* (2-3), *titulus tepidi temporis* (7), *nequitiae nidum* (8), *strato extraneo* (11), *palam prostrare* (16), *nudam in nebula* (16). Além da aliteração, há também uma exploração obsessiva dos trocadilhos entre as imagens e seus significados. Um forte tom moralista atravessa todo o poema, e o tema geral da crítica que se faz à luxúria de Roma (muralhas de Marte) é a ânsia estúpida pelo exótico. O exótico diz respeito a aves delicadas – então cobiçadas e devoradas – e a pedras e tecidos luxuosos, que eram banalizados pelo gosto feminino e por sua vez provocavam a perversão de toda a virtude romana. Cada detalhe na caracterização das aves, cada detalhe na descrição das jóias e das mulheres é sistematicamente importante. A cada análise que faremos a seguir, traremos à tona os pontos explicados com profundidade no capítulo II. O metro não é explorado com nenhuma intencionalidade específica, seja de maneira irregular ou medíocre, como em outras epigramas de Trimalchio, seja com alguma sofisticação extraordinária; não vamos, portanto, nos ater a este aspecto na análise.

Tradução de Miguel Ruas (1970)

Desfazem-se as muralhas num luxo insaciável.
Para teus palácios, oh! Roma, engordam-se os pavões
Revestidos de dourado manto, tal um tapete babilônico,
E as galinhas da Numídia e os capões da Gália.
E até a cegonha, essa estrangeira benvinda,
Modelo da filial piedade e de gracioso andar,
Que no inverno exila e anuncia os dias quentes,
Fez hoje o seu ninho no antro da devassidão.
A quem destinás tu a pérola que dos mares índicos vem?
Queres que a matrona ornada com as gemas marinhas
Vá, cheia de luxúria, recostar-se sobre cobertas exóticas?
Que queres fazer da verde esmeralda, pedra tão preciosa?

² Numeração relativa à ordem dos versos.

Por que desejas o brilho das pedras de Cartago?
Sem dúvida, para que a tua probidade refulja à sua luz;
É justo, afinal, que a esposa, vestida de gaze tênue,
A todos exhiba sua nudez?

O poema de Syrus diz que as muralhas de Marte (referência à cidade de Roma) morrem na boca da luxúria (*luxuriae rictu Martis marcent moenia*), uma imagem bastante forte para iniciar a alegoria da luxúria em que consiste o poema. Ruas, que não menciona o deus protetor da cidade, diz que as muralhas se desfazem num “luxo insaciável”, ao invés de dizer que a luxúria tem boca, e no verso seguinte explica (racionaliza) o sentido de “*Martis*” com “oh! Roma”. Ao invés de dizer que um pavão é engordado para o paladar (*palato*) da luxúria (que tem boca), Ruas fala em palácios, e segue destruindo a alegoria. Um ponto importante, no entanto, ele preserva no começo do poema: o poeta tem Roma como seu interlocutor, e se refere a ela como tu, sempre na segunda pessoa; Ruas usa o pronome relativo “teus” depois do vocativo “oh! Roma”. Isso, no entanto, fica confuso a partir da metade do poema traduzido, quando Ruas troca o interlocutor por “perola”.

As aves mencionadas no terceiro e no quarto verso – o pavão (*pavo*), a galinha-d’Angola ou galinha da Numídia (*gallina ... Numidica*), e o capão da Gália (*gallus spado*)³ – são apropriadamente mantidas, assim como a descrição das plumas do pavão como um tapete babilônico dourado. A descrição das plumas do pavão está diretamente relacionada com outras imagens do poema, pelo que sua preservação ou a consecução de uma correspondência é bastante importante.

A descrição da cegonha, que toma quatro versos do poema, é um ponto especialmente sensível. Vimos que, além de também ser uma ave delicada – cujo consumo é imoral, e isso já condiz com o tema do poema –, há mais detalhes que complexificam sua representação. Seus primeiros predicados falam de uma peculiaridade ligada ao comportamento migratório dessa ave: “*grata peregrina hospita / pietaticultrix*” (grata peregrina estrangeira, filha leal). Além de ser monogâmica, acredita-se que, embora seja uma

³ Aves delicadas, símbolo da ânsia luxuriosa e imoral pelo exótico provocada pelo comércio marítimo, em ascensão na época de Nero como em toda a dinastia Júlio-Claudia.

ave migratória, a cegonha sempre regressa ao seu ninho de origem, a fim de cuidar dos pais e parentes mais velhos. O conceito romano de piedade dizia respeito a lealdade familiar, por isso o poema chama a cegonha de *pietaticultrix* (filha leal, literalmente “cultora da piedade”). Ruas encontra correspondências bastante razoáveis até aí: “essa estrangeira bem-vinda, / Modelo da filial piedade”, ainda que tenha incorrido num alongamento para explicar *pietaticultrix*. A partir desse ponto, o poema começa a depravar a imagem da cegonha gradativamente, primeiro dizendo que tem patas graciosas (*gracilipes*) e toca castanholas (*crotalistris*), depois dizendo que é sinal de tempo quente (*titulus tepidi temporis*), e por fim dizendo que fez ninho no caldeirão de perversão de Roma (*nequitiae nidum in caccabo fecit tuae*). Ao representar a cegonha como uma dançarina cigana (figura estigmatizada na época) e depois dizer que ela fez ninho no caldeirão da perversão romana, o que contradiz a monogamia e a piedade filial, o poema acusa Roma de ter corrompido até mesmo a pobre cegonha. Ruas, de alguma forma, encontra uma boa correspondência para o último verso da descrição, o mais expressivo para o contraste dignidade/depravação: “Fez hoje o seu ninho no antro da devassidão.” Entretanto, Ruas simplesmente exclui o significado de “*crotalistris*”, destruindo tanto o efeito gradativo da depravação como a ambigüidade sugestiva do termo, que remete ao som que a cegonha faz com o bico, ao mesmo tempo em que a compara a uma lasciva dançarina cigana. Listamos no capítulo II vários detalhes que ligam a prosa ao poema, arranjando-o no contexto narrativo. Por exemplo, enquanto Fortunata (“Dinheirista”) e Scintilla (“Cintilante”) exibiam suas jóias uma para outra, Trimalchio e Habinnas reclamavam do quanto elas lhes custavam, do quanto elas lhes eram dispendiosas. Ao longo da mesma cena, Scintilla mostra seus brincos, chamando-os de *crotalia* (castanholas). Logo após a declamação do poema em questão, Trimalchio fala do talento de Fortunata no *cordax*, uma dança cigana, embora ela se negue a dançar. Assim, ao excluir o elemento “*crotalistris*” de sua tradução, Ruas corta um dos principais ligamentos do poema com o tecido narrativo.

Ruas traduz “*gracilipes*” (que tem patas graciosas) por “de andar graciososo”, destruindo parcialmente uma conexão implícita no poema: assim como a cegonha voa com suas patas graciosas para o

caldeirão da perversão romana, a matrona dos versos 10 e 11 arrasta suas patas para uma cama alheia (“*an ut matrona ... tollat pedes ... in strato extraneo?*”, acaso pra que a matrona arraste as patas pra cama alheia?). Comentamos no capítulo II que era comum descrever a plumagem do pavão como se fosse cravada com pedras preciosas; por isso no poema ele é descrito como sendo coberto por um áureo tapete babilônico de plumas (“*plumato amictus aureo Babylonico*”). Isso tem relação com toda a luxúria provocada pelas jóias descritas ao longo do poema. Ruas mantém uma importante proliferação de significantes, as várias menções a jóias (“pérola”, “gemas marinhas”, “verde esmeralda”, “pedras de Cartago”), e ao invés de buscar uma correspondência que preserve a relação cegonha-matrona, ele sugere uma relação mais explícita entre o pavão e a matrona: assim como o pavão é coberto por um “dourado manto, tal um tapete babilônico”, a matrona vai “cheia de luxúria, recostar-se sobre cobertas exóticas”. Podemos entender isso como uma busca de correspondência à essência da principal sutileza implícita no poema, que relaciona aves a mulheres dentro de toda a alegoria crítica da luxúria romana.

A retórica sarcástica da frase “*nisi ut scintillet probitas e carbunculis*” (a menos que a honra brilhe dos carbúnculos) é bastante comprometida com “Sem dúvida, para que a tua probidade refulja à sua luz”, que já não sugere tanta ironia pela elocução usada e pelo evidente enobrecimento pretendido com a escolha dos termos. A relação entre o brilho do áureo tapete babilônico de plumas, que veste o pavão e aparece no começo, e o brilho fino do tecido de vento (“*ventum textilem*”) feito de névoa de linho (“*nebula linea*”), que veste a noiva e aparece no final, contribuindo para a estruturação do poema, é enfraquecido e praticamente destruído na tradução de Ruas, que simplesmente fala em uma “esposa vestida de gaze tênue”.

Por fim, pode-se dizer que Ruas explorou timidamente o principal aspecto formal do poema, a exploração abundante da aliteração, que provavelmente é uma referência irônica ao estilo de Syrus, o poeta mímico admirado por Trimalchio, que o prefere a Cícero.⁴ Encontramos aliterações mais ou menos fortes em

⁴ Na prosa, antes de recitar o poema, Trimalchio diz que julga o estilo de Syrus melhor que o de Cícero, em seguida cita um poema bastante moralista repleto de vícios estilísticos: há uma ironia nisso, ligada à estupidéz de Trimalchio.

“Revestidos de dourado manto, tal ... tapete”; “Modelo da piedade ... de ... andar”; “no inverno ... anuncia ... quentes ... ninho no antro”; “cheia ... luxúria”; “recostar ... cobertas exóticas”; “pedra ... preciosa”; “vestida ... tênue ... todos”. É difícil dizer, contudo, que Ruas tenha priorizado a aliteração, ou talvez buscado um efeito correspondente ao existente no poema de Syrus, isto é, o estranhamento causado pela notável extravagância no uso da aliteração.

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: Forense Universitária, 1981.

BALDWIN, B. Hannibal at Troy: the sources of Trimalchio's confusion. In: *Petronian Society Newsletter*, vol. 17, nº 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*. Genova: Università di Genova Facoltà di Lettere, Instituto di Filologia Clássica e Medievale. 1982.

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

- GARRISON, Daniel H. (ed.). *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: Gallimard, 1973.
- MOUNIN, George. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. de H. de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1963.
- PANAYOTAKIS, Costas. *Theatrum arbitri. Teatrical Elements in the Satyrica os Petronius*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1995.
- PETRONIO. *Satyricon*. Trad. e notas de Miguel Ruas; Introdução de Giulio Davide Leoni. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.
- RELIHAN, J. C. Vainglorius Menippus in Lucian's Dialogues of the Dead. **In:** *ICS*, vol. 12, 1987, p. 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*, p. 1-49.