

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAPHAEL PAPPA LAUTENSCHLAGER

TRANSVERSAL DO TEMPO: TRANSDUZINDO HOMOEROTISMOS, ASSUMINDO
ANAQUEERNISMOS E QUESTIONANDO IDENTIDADES NA GRÉCIA ARCAICA E
NO BRASIL DO SÉCULO XXI.

CURITIBA

2021

RAPHAEL PAPPA LAUTENSCHLAGER

TRANSVERSAL DO TEMPO: TRANSDUZINDO HOMOEROTISMOS, ASSUMINDO
ANAQUEERNISMOS E QUESTIONANDO IDENTIDADES NA GRÉCIA ARCAICA E
NO BRASIL DO SÉCULO XXI.

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lautenschlager, Raphael Pappa

Transversal do tempo : transduzindo homoerotismos, assumindo anaqueernismos e questionando identidades na Grécia arcaica e no Brasil do século XXI. / Raphael Pappa Lautenschlager. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Poesia grega. 2. Poesia lírica. 3. Tradução e interpretação na literatura.
4. Teoria Queer. 5. Erotismo na literatura. I. Flores, Guilherme Gontijo, 1984-. II. Título.

CDD – 884



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1035

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e dois de fevereiro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sala virtual, vídeo-conferência, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **RAPHAEL PAPPALAUTENSCHLAGER**, intitulada: **TRANSVERSAL DO TEMPO: TRANSDUZINDO HOMOEROTISMOS, ASSUMINDO ANAQUEERNISMOS E QUESTIONANDO IDENTIDADES NA GRÉCIA ARCAICA E NO BRASIL DO SÉCULO XXI**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RODRIGO TADEU GONÇALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL), ANA CLÁUDIA ROMANO RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO), ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS (CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, GUILHERME GONTIJO FLORES, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 22 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica
22/02/2021 17:24:18.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
22/02/2021 14:44:27.0
RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
22/02/2021 18:56:19.0
CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica
22/02/2021 19:48:26.0
ANA CLÁUDIA ROMANO RIBEIRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
22/02/2021 15:30:00.0
ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **RAPHAEL PAPPA LAUTENSCHLAGER** intitulada: **TRANSVERSAL DO TEMPO: TRANSDUZINDO HOMOEROTISMOS, ASSUMINDO ANAQUEERNISMOS E QUESTIONANDO IDENTIDADES NA GRÉCIA ARCAICA E NO BRASIL DO SÉCULO XXI**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 17:24:18.0

GUILHERME GONTIJO FLORES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 14:44:27.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 18:56:19.0

CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 19:48:26.0

ANA CLÁUDIA ROMANO RIBEIRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 15:30:00.0

ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 75991

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 75991

Dedico este trabalho a memória de meu avô Álvaro, que me encheu de livros e, com eles, sempre respondeu minhas perguntas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Guilherme Gontijo Flores, pela paciência, incentivo, encorajamento, respeito e companheirismo demonstrados desde quando comecei a pensar que outros interesses e perspectivas de estudo estavam surgindo para mim dentro dos Estudos Clássicos e que só com eles eu poderia me lançar na vertigem de escrever uma tese.

Aos demais professores da Universidade Federal do Paraná, pela dedicação e pelo brilhantismo com que conduzem suas aulas e demais atividades acadêmicas, que sempre me fizeram querer continuar sendo aluno.

Aos professores Doutores Ana Cláudia Romano Ribeiro, André Luiz de Freitas Dias, Carlos Leonardo Bonturim Antunes, Rodrigo Tadeu Gonçalves e Viviane Pereira, por aceitarem participar dessa empreitada mais de perto.

Ao Leonardo e ao professor Doutor Alexandre André Nodari também sou grato por participarem da banca do meu exame de qualificação.

A minha família (pais, sogros, irmãos, cunhados, sobrinhos, tios), que nunca deixou de acreditar em mim.

Aos meus amigos, de ontem e hoje, de longe e perto. Vozes e afetos que permeiam a construção da minha voz e do meu afeto.

Agradeço especialmente aos que puderam aceitar meu convite para participar das performances das transduções, inscrevendo-as em suas corporeidades, e que, citando em ordem alfabética, agradeço e saúdo: Ana Cláudia Romano Ribeiro, Ana Paula Miquelletti, Bruno Roberto Pancier, Camila Michelle Barssotti Fontes, Carlos Leonardo Bonturim Antunes, Clélia Prestes, Diamila Medeiros, Diego Roberto Pancier, Enzo Roberto Pancier, Guilherme Bernardes, Guilherme Gontijo Flores, Hugo Simões, Janaína Ribeiro, Jessica Assumpção Ling, Laura Lopes Vicente, Lívia Trevisan, Louise Lamb Pancier, Luciana Carvalho, Natália Castro, Nuno Lopes Vicente, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Rosane Brandão Dornelles, Sônia Maria Perrone de Souza Telesca, Thais Helena D'Abronzio e Thomaz Masseran.

Pelo auxílio na busca das imagens dos vasos comparados por Dover em seu livro sou grato aos colegas classicistas Daniel Falkemback, Emma Bridges, Sapiientia Taborski, Vladimir Stissi, Charles Stewart e Nadin Marsovszki.

Ao Diego, amor, presença e força sem os quais eu me consumiria a mim mesmo eternamente, e de nada valeria acontecer de eu ser gente. Agradeço também ao Diego pela leitura atenta e pela revisão do texto.

À Maura e à Lota, amores fidelíssimos.

Aleluia, pois é um luxo por dentro.

*I am what I am
I am my own special creation
So come take a look
Give me the hook
Or the ovation
It's my world
That I want to have a little pride in
My world
And it's not a place I have to hide in
Life's not worth a damn
'Til you can say
I am what I am*

(Trecho inicial da canção *I am what I am*, de Jerry Herman (1983), que soa *always and forever*¹ em minha cabeça na voz de Gloria Gaynor.)

¹ Apropriando-me da maravilhosa expressão da drag-queen norte-americana Alyssa Edwards.

RESUMO

Este trabalho propõe a criação de uma nova poética para a tradução para o português brasileiro de um *corpus* de poemas e fragmentos de poemas da lírica Arcaica Grega de temática homoerótica, partindo da análise, do cotejo e de reflexões construídas a partir de conceitos e bibliografia de Estudos da Tradução, Estudos Clássicos, Antropologia, História, Sexualidade, Estudos Culturais e Estudos *Queer*. Ao assumir o anacronismo da proposta transdutória performática e a produtividade do equívoco como espaço que supostamente não existiria entre as linguagens conceituais postas em contato, as transduções performáticas desta tese, compostas com implicação de questões corporais como ritmo, música e também o pensamento em gestos, inserem-se numa nova perspectiva de trabalho com a literatura clássica, ao compor transduções criativas dos poemas que os aproximam do saber do corpo, pois a transdução também é lugar de resistência e ativismo cultural, sendo muito mais que um *métier* técnico de lida com palavras. Transduzir é colocar o trabalho poético selecionado no *corpus* grego arcaico desta tese em circulação no momento atual brasileiro dando-lhe transversalidade e pensando em como produzir essa alteridade, esse equívoco, essa fratura entre os referentes com os quais opero ao transduzir. Além disso, ao deixar de lado a ideia de fidelidade e focalizar no metro, foi possível colocar os textos arcaicos gregos em funcionamento, historicamente, como acontecimentos discursivos que têm um sentido e um movimento, e compreender que o compromisso de invenção de outras culturas pode ser proposto à tradução para sublinhar o homoerotismo presente no *corpus* trabalhado, que foi apagado durante os milênios de transmissão desses textos através de traduções e leituras conservadoras e nos poemas que desejo recolocar em circulação hoje, via transdução performática. Em seguida, são discutidos e comentados os resultados obtidos por esta poética transdutória anaqueernica performática, sendo apresentados em registros escritos e verbivocovisuais.

Palavras-chave: Lírica. Poesia grega. Transdução. Anaqueernismo. Equívoco. Homoerotismo. *Queer*

ABSTRACT

This work proposes the creation of a new poetics for the translation into Brazilian Portuguese of a corpus of poems and fragments of poems from the Greek archaic lyric with homoerotic thematic, starting from the analysis, collation and reflections built from concepts and bibliography of Translation Studies, Classical Studies, Anthropology, History, Sexuality, Cultural Studies and Queer Studies. By assuming the anachronism of the proposed performative transduction and the productivity of the equivocal as a space that supposedly would not exist between the conceptual languages put in contact, the performative transductions of this thesis, composed with the implication of bodily issues such as rhythm, music and also thought in gestures, are inserted in a new perspective of work with classical literature, by composing creative transductions of poems that bring them closer to the knowledge of the body, since transduction is also a place of resistance and cultural activism, being much more than a technical metier of dealing with words. Transducing is putting the poetic work selected in the archaic Greek corpus of this thesis into circulation in the current Brazilian moment, giving it transversality and thinking about how to produce this otherness, this equivocality, this fracture between the referents with which I operate when transducing. In addition, by putting aside the idea of fidelity and focusing on the meter, it was possible to put Greek archaic texts into operation, historically, as discursive events that have meaning and movement, and understand that the commitment of inventing other cultures can be proposed to the translation in order to underline the homoeroticism present in the corpus worked on, which has been erased during the millennia of transmission of these texts through conservative translations and readings and in the poems that I wish to put into circulation today, by performative transduction. Then, the results obtained by this performative anaqueeristic transduction poetics are debated and commented, being presented in written and verbivocovisual records.

Keywords: Lyric. Greek poetry. Transduction. Anaqueerism. Equivocal. Homoeroticism. Queer.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – DOVER R647: FRAGMENTO DO VASO ARV477	114
FIGURA 2 – DOVER B258: VASO ABV313	114
FIGURA 3 – DOVER R189: VASO ARV113	118
FIGURA 4 – DOVER R223: VASO ARV132	119
FIGURA 5 – DOVER R1127: VASO BRENDEL, FIGURA 20.....	119
FIGURA 6 – DOVER R543: VASO ARV408	120
FIGURA 7 – A TRADUÇÃO COMO RASURA EM SAFLORES	183
FIGURA 8 – SAPPHO AND ERINNA IN A GARDEN IN MYTILENE	208
FIGURA 9 – THE FAVOURITE POET	208
FIGURA 10 – ANOTAÇÕES MINHAS	213
FIGURA 11 – ANOTAÇÕES DE ANA CLÁUDIA.....	213
FIGURA 12 – OS VERSOS DE BAQUÍLIDES, 18, EM GIZ LARANJA.....	271
FIGURA 13 – OS VERSOS DE BAQUÍLIDES, 18, E A TRANSDUÇÃO, EM GIZ ROSA.....	272
FIGURA 14 – A PAREDE (E OS VERSOS) COBERTA POR AZULEJOS.....	272
FIGURA 15 – MOSAICO DE AUTUN.....	330

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	14
2.A TRADUÇÃO: O QUE FOI E O QUE PASSOU A SER	19
3.A TRADUÇÃO COMO ATO POLÍTICO: A ESCOLHA DO CORPUS	72
4.ESTUDOS SOBRE SEXUALIDADE NO MUNDO GREGO ARCAICO	109
5.ORALIDADES, CORPO, PERFORMANCE: IMPLICAÇÕES TRANSDUTÓRIAS 135	
6.OS POEMAS: TEXTOS POSSÍVEIS	158
7.CONSIDERAÇÕES FINAIS	344
8.REFERÊNCIAS	349
ANEXO 1: RADICALIZAÇÃO TRANSDUTÓRIA EXUSÍACA.....	363

1. INTRODUÇÃO

Esta tese nasceu de uma inquietação: o desejo de entender qual era a minha relação possível com a tradução.

Acenando e criando comigo um elo desde o início da minha graduação em Letras, a tradução tem me olhado nos olhos e questionado, mas eu não a podia responder.

Por isso, o trabalho a que me propus no Doutorado foi construir essa resposta. E a tese que produzi ao longo desses quatro anos foi justamente um modo de traduzir, ou melhor, um modo de transduzir, e sua colocação em prática num *corpus* de poesia lírica grega arcaica que eu transduzi para o português brasileiro ao assumir e incorporar o anaqueernismo e o equívoco como ferramentas de pensamento e ποιήσις para produzir traduções performáticas compostas considerando questões corporais como ritmo, música e também o pensamento em gestos, que se inserem numa nova perspectiva de trabalho com a literatura clássica, pois estas traduções criativas dos poemas os aproximam do saber do corpo. Explorando todas essas questões, bem como refletindo sobre oralidades, performance e corpo, pude incorporar tais reflexões na prática transdutória do *corpus* poético homoerótico, que deu aos poemas transduzidos corpos contemporâneos nos quais eles puderam sobreviver como performance, como é possível conferir no perfil do Instagram criado para registrar as performances das transduções (@anaquernismoetransdução).

Transduzir é compreender a tradução como ato radical de leitura crítica dos poemas e buscar contorcer o português contemporâneo num ato político de invadir o cânone poético clássico construído por milênios de estudo, crítica e tradução brancos, cisgêneros, heterossexuais e opressores por aspectos poéticos *queer*, *drag*, transgêneros e decoloniais, através dos quais proponho nova sobrevida e experiência com os poemas.

A esse modo de transduzir denomino transversal do tempo, para aludir à partícula trans- (em suas acepções de travessia, cruzamento e também como sinal de transgeneridade, experiência que considero questionadora e revolucionária por implodir o binarismo de gênero e insuflar potência nas vivências individuais). *Trans-* também faz referência ao tempo que meu embate com a

tradução demandou e à música popular brasileira, através do álbum *Transversal do tempo* de Elis Regina, que tanto ouvi e ouço e que, como eu, nasceu em 1978.

Através desse modo de traduzir pude continuar me dedicando aos Estudos Clássicos, mas incluindo em meu trabalho outros interesses que tenho: Antropologia, Performatividade, Estudos de Gênero, Cultura Queer e Drag, e Música.

O modo de transduzir transversal do tempo é anacrônico, xamânico, *queer* e, desde meados de 2020, quando frequentei as aulas da disciplina Tradução-Exu, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras desta universidade pelos professores Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, também percebi que ele é exusíaco.

A poética transdutória assume o que era defeito como potência, vê na instabilidade espaço e liberdade para criação, assume radicalmente o anacronismo como forma de estabelecer relações com o *corpus* transduzido e aposta na multidisciplinaridade como fermento para compor transduções performáticas que se aproximam de um trabalho manual de crochê.

Sim, crochê. Um dos trabalhos manuais mais difundidos em nosso país, majoritariamente associado às mulheres, que é um dos meus *hobbies* favoritos.

Estabeleço essa relação porque, assim como precisei de muita coragem para assumir que gosto de fazer crochê e para me impor diante dos olhares e julgamentos preconceituosos quando me dedico a essa tarefa, também foi muita coragem que me demandaram a construção da poética tradutória performática anacrônica que chamo de transdução anaqueernica², sua adoção e sua colocação em prática como forma de trabalho.

E como o crochê é uma tarefa que enreda metros e metros de linha, tempo e paciência para construir um corpo tridimensional que já não é (só) linha, mas mantém algo da delicadeza e da leveza da linha que o compõe, a transdução anaqueernica também demanda metros, linhas, paciência e construção com paciência, atenção e repetições constantes. Crochetando linhas, textos, vivências e

² Termos que criei mesclando trans- + tradução e anacronismo + *queer*. A novidade desses termos reflete a das posturas de trabalho que eles denominam.

referências, esses quatro anos me ensinaram qual é a minha forma de transduzir, como mostra a tese que é produto desse labor e que está dividida em seis capítulos.

No primeiro deles, investigo minha relação com a tradução, tentando entender como eu a compreendia no início de minha trajetória acadêmica e como isso perdurou até a metade do mestrado, as inquietações que eu tinha quando escrevi o projeto para o processo seletivo de ingresso no doutorado e as mudanças que levaram à proposta da transdução anaqueernica, sobretudo meu engajamento no grupo Pecora Loca, o interesse por performance e o estudo e debate de bibliografia de antropologia, perspectivismo e tradução de artes verbais ameríndias, para compreender suas relações possíveis com os estudos da tradução, ato pensado como obliquação, xamanismo, equivocidade e/ou produção e experimentação de outras existências e subjetividades possíveis.

No segundo capítulo da tese explico a visão da transdução como ato político de leitura crítica dos textos, e exponho as razões que levaram à escolha do *corpus* a ser trabalhado: poemas e fragmentos de poemas da lírica arcaica grega homoeróticos. Para tanto, debruço-me sobre os conceitos de sexualidade, erotismo, homoerotismo e homossexualidade, através de bibliografia de estudos clássicos, estudos da tradução, história, arqueologia, estudos culturais, estudos da sexualidade e estudos *queer*, com a qual tento compreender os efeitos que podem advir da escolha do *corpus* e que produtividade podem ter esses questionamentos para a transdução.

O capítulo seguinte dedica-se ao estudo sobre a sexualidade no mundo grego arcaico. Partindo do livro *A Homossexualidade na Grécia Antiga*, de Kenneth J. Dover (1994), busco demonstrar o equívoco existente em ainda considerar essa obra como referência para as pesquisas da área. Para isso, aponto problemas que vejo no livro e busco demonstrar como ele propõe uma visão heteronormativa e misógina, alicerçada em leituras obliteradas de referências textuais e de representações em peças de cerâmica gregas, que ainda prevalecem em grande parte dos departamentos de letras clássicas das universidades brasileiras. Apontados esses problemas, levanto, analiso e dialogo com a bibliografia mais contemporânea dos estudos clássicos especializada no homoerotismo para nela identificar eventuais problemas e enxergar possibilidades através das quais se possam propor novas perspectivas para o estudo do homoerotismo na literatura greco-romano.

No quarto capítulo, o estudo centra-se nas oralidades, no corpo e na performance, a partir de diálogos com autores dedicados ao estudo das literaturas orais, aos estudos da performance, à etnopoiesia, à crítica literária e aos estudos da tradução, sobretudo Ruth Finnegan, Paul Zumthor, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos. Dialogando com esses autores, pude compreender a importância da escolha pela tradução performática dos poemas do *corpus* da tese, ao necessariamente conceber a transdução anaqueernica como um fazer performático, dando protagonismo ao meu corpo *queer* ao transduzir performaticamente e ao meu e a outros corpo(s) *queer* ao reperformatar(em) as transduções para registro no perfil do Instagram, além de poder pensar nas formas pelas quais essas escolhas podem informar a poética transdutória anaqueernica proposta nesta tese.

O quinto capítulo apresenta os resultados tradutórios e transdutórios do *corpus* escolhido, estando o escrito nas páginas desta tese e as performances no perfil do Instagram. Desde já esclareço que as vídeo-performances não serão analisadas na presente tese, pois demandam uma metodologia e um estudo distintos, que ultrapassam os limites deste trabalho. Cada um dos poemas trabalhados é apresentado em língua grega e em transdução (alguns contando ainda com outras traduções portuguesas com as quais o trabalho de transdução dialogou), de forma separada, pois compreendo que, mesmo fragmentários, eles representam peças poéticas individuais. Além disso, depois de cada transdução estão listadas, sob a rubrica modo de preparo, diversas anotações e explicações que desnudam o trabalho da transdução. Há esclarecimentos sobre os poemas, sua métrica, suas referências e o contexto em que foram transmitidos da Antiguidade até o presente. Também estão nestes modos de preparo explicações sobre a construção dos textos e das performances transduzidos, relações estabelecidas com outros poemas, com a minha história pessoal, canções, filmes, livros, memes, vídeos e outras expressões da cultura *queer* contemporânea, bem como as razões pelas quais optei por estrangeirismos e/ou termos do pajubá. Por fim, os modos de preparo revelam escolhas, dilemas e propostas transdutórias, e sua leitura deixa entrever minha trajetória e a forma como a prática tradutória e transdutória foi amadurecendo (e a velocidade com que o amadurecimento ocorreu) no decorrer dos anos do doutorado.

No sexto capítulo apresento as conclusões da tese para tentar avaliar em que medida consegui cumprir os objetivos que me propus lá no início desta empreitada.

Por fim, um anexo, que contém o que chamei de radicalizações transdutórias exusíacas, desdobramentos do trabalho que, embora ultrapassem a proposta da tese, sobretudo por sua radicalidade, merecem registro porque se colocam como possibilidades e acenos futuros do que a poética transdutória anaqueernica pode frutificar.

2.A TRADUÇÃO: O QUE FOI E O QUE PASSOU A SER

Dessa forma, no movimento complexo da tradução, caberia pensar que a possibilidade de autobiografia seria também uma cena de auto-historicização com laços éticos de um gesto, talvez a condição mesma do gesto.

(Guilherme Gontijo Flores, *Antes do original: a poesia amorosa do Egito antigo*, p. 505)

Não existem textos originais, como tampouco há línguas nacionais puras às quais estes possam ser remetidos. Toda leitura já é um ato de tradução.

(Marie-Hélène Bourcier, prefácio ao *Manifesto contrassexual*, de Paul B. Preciado, p. 13)

Durante o primeiro semestre da Graduação em Letras escolhi estudar a língua e a literatura gregas. Já no início do estudo da língua grega, tive meu primeiro contato com o fazer tradutório, já que essa prática estava presente desde os primeiros meses de contato com a língua, nos quais enfrentei, e aprendi a ler, os primeiros textos em grego. Desde esse princípio, meu fazer tradutório seguiu o viés filológico, pois me dediquei ao rigoroso estudo dos textos e de sua transmissão da Antiguidade até o presente, bem como à análise das variantes e do estabelecimento desses textos, enfrentando inúmeras e importantes questões afins.

Concluído o bacharelado, cursei Mestrado, no qual me dediquei ao estudo da poesia epinícia de Píndaro e da sua metapoética presente. Para tanto, traduzi poemas epinícios completos e trechos de epinícios, novamente pautado pelo meu interesse em questões filológicas; ou seja, as traduções foram elaboradas com foco no texto e na semântica dos poemas pindáricos, porque através delas eu buscava compreender melhor a metapoética ali presente e suas funções nos poemas.

Ao fim dessa etapa, a possibilidade de ingresso no Doutorado se deu graças a uma mudança de interesse no meu trabalho de pesquisa em literatura. Essa

mudança vinha se processando desde 2015, com minha participação na fundação do grupo de performance e(m) tradução Pecora Loca e com meu então nascente interesse por performance poética, poesia oral e questões de ritmo e musicalidade da poesia, que trouxeram novas questões e abriram novas perspectivas e desejos para minha atividade de tradutor.

Até essa experiência com o Pecora Loca e, portanto, durante a Graduação e o Mestrado, o ato de traduzir, embora tão presente, sempre me pareceu um fazer enviesado, dessas coisas que se faz sem método ou muita consciência. Por isso, os resultados de minhas traduções, que eu frequentemente chamava de ‘tradução literal’, ‘tradução de serviço’ ou ‘transcrição’, sempre me pareceram insatisfatórios, presos demais aos textos originais – porque carecidos de uma autonomia própria – temporários e inadequados.

O Grupo Pecora Loca, constituído em 2015 por alunos e professores da UFPR para a criação de performances poéticas, nasceu da experiência de tradução coletiva performativa do Poema 63 de Catulo, que foi performado pela primeira vez em 18 de novembro de 2015, no XX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizado em Mariana – MG, e rendeu reperformances e a publicação do artigo “Galiambos brasileiros: tradução e performance de Catulo 63” (Gonçalves *et alii*, 2015).

A partir de propostas semelhantes, como a da tradução rítmica integral das *Odes* de Horácio e dos fragmentos de Safo por Guilherme Gontijo Flores (2014 e 2017), do *Anfitrião* de Plauto por Leandro Cardoso (2020), dos *Adelfos* de Terêncio (2020) e do *De Rerum Natura* de Lucrécio (no prelo) por Rodrigo Tadeu Gonçalves, e do primeiro livro dos *Amores* de Ovídio por Luiza dos Santos Souza (2016), entre outras, tais como o já vasto trabalho de Leonardo Antunes (2013), o grupo visa à transposição dos metros greco-latinos e de outras línguas antigas e modernas para um sistema poético em português brasileiro que possa emular a natureza rítmica dos sistemas de quantidade silábica das línguas clássicas.

Pouco tempo depois da formação do grupo, consolidou-se entre seus objetivos a criação de performances musicais dos poemas traduzidos, acompanhadas de instrumentos variados e escolhidos pelas aptidões e interesses de seus integrantes, sem qualquer desejo de recriação histórica e arqueológica purista, mas com grande interesse em emprestar corporeidade e dar voz aos poemas, ou, como teorizam Flores & Gonçalves, “dar à voz” os poemas:

(...) analisar, descrever, pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo, mas mais, incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou *interpretes*, *inter-premium* - mediação, comércio, mensagem) da música. Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo. “Eu te dou isto”, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil, como “Não quero”; o poeta retorna “Eu já te dei”, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. “Está dado”. O que fazer com o que se deu? Talvez guardar (...) Guardar o que guarda o poema, enfim, é o dom do dom. A tradução é talvez o caso mais claro da duplicação dos dons, quando guardar o poema alheio é também doá-lo como próprio, ampliando e aprofundando trocas, pervertendo promessas, mundos num mundo, um mundo que se devolve ao poema original, um mundo que se promete em tradução. Guardar é coisa de olho, coisa de corpo; quem guarda o som? E como ele ressurgem som, numa outra voz? Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam. A quem se dá a voz? Uma voz prometida não sabe achar retorno. E ainda algo se verte. (2017, pp. 24-25)

Desse ponto de vista, passou a me interessar a colocação dos poemas em funcionamento no meu corpo (assim como nos corpos dos demais integrantes do Pecora). Passei a questionar como eu poderia pegar os poemas com os quais trabalhava, que traduzia, lia, relia e analisava e colocá-los dentro de mim? Como lhes podia emprestar meus braços que se moviam durante a leitura, meus pés que se mexiam para marcar o ritmo, meus dedos que contavam sílabas e minha voz que antes os lia e, aos poucos e timidamente, os cantava, emprestando-lhes uma existência distinta e nova para mim, mas velha e já conhecida para eles?

Assim como a leitura se musicou e tornou canto, o corpo se soltou e passou a integrar a experiência dos poemas. Os gestos se ampliaram na busca por movimentos que compusessem uma forma mais completa de entrar em contato com os poemas, ou seja, foi preciso aprender como se empresta o corpo a um poema, como eu poderia compor uma tradução performática que dialogasse com a performance compositiva dos poemas gregos, colocando-me em diálogo com seus compositores, aedos, bardos, *performers*, atores, artistas, estudiosos e todos os outros corpos que aqueles poemas atravessaram, além de deixar uma orelha em pé para pensar nos corpos que os poemas atravessaram e ocuparão no futuro.

Respiração, movimentos de diafragma, técnicas de canto, postura corporal, pronúncia, ritmo e afinação passaram a ser preocupações ligadas à tradução. Passei a ter aulas de canto, voltei a estudar piano, retomando as aulas que fiz na

infância, e comecei a aprender a tocar uma lira grega que me dei de presente de aniversário em abril de 2017, evidenciando meu interesse musical.

Antes o texto em grego me preocupava e tomava toda minha atenção sob a forma de um diagrama a ser desvendado, tanto que em trabalhos anteriores sempre fiquei muito atento ao encadeamento das palavras no texto grego levando em consideração o que ditava a sintaxe do próprio texto grego e a da tradução, chegando a compor - aqui talvez já estivesse o germen criativo que, adubado pelas discussões, leituras, práticas e ensinamentos que recebi e troquei com meu orientador de mestrado, Professor Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, meu orientador nessa tese de doutorado, professor Guilherme Gontijo Flores, com os colegas do Pecora e das disciplinas da Pós graduação, com minha professora de canto e meu professor de piano, iria fecundar e gerar as novas poética³ e prática tradutórias que adotei - diagramas coloridos dos poemas que traduzia, nos quais marcava os termos em grego e na tradução com as mesmas cores, para tentar deixar visivelmente clara qual era a ordem que eu devia seguir para construir a compreensão de cada poema e para guiar meu trabalho tradutório nas versões seguintes das traduções.

A partir das novas perspectivas que essa mudança de paradigma me trouxe, passei a me preocupar em responder aos poetas com novas experiências performáticas dos versos. Da mesma maneira e como já expliquei acima, foi só aí que passei a me considerar tradutor e a ter satisfação com as traduções que compus, o que acho que vai de encontro às palavras de Flores & Gonçalves na citação acima (que repito em parte aqui) de que, ao dar à voz os poemas, passei a "incorporar a obra no seu [meu] próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se [me] corpo à obra, dar seu [meu] corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou *interpres*, *inter-pretium* - mediação, comércio, mensagem) da música".

Esses poemas e fragmentos que comecei a dar à minha voz retomavam, nessa nova poética tradutória, sua natureza primeira de canções, de lamentos, de loas, de celebrações vocais e de cânticos que eles tiveram desde suas composições e performances primeiras e iniciais, em culturas predominantemente orais. Portanto,

³ Compreendida como a harmonia e a musicalidade de um texto, conforme propõe Flores (2014, p. 138).

eles retomavam uma existência que foi alterada substancialmente com a superveniência da escrita e/ou com a preponderância do registro escrito como forma de registro e transmissão dos poemas, e que fez deles objetos de leitura que passaram anos, séculos e milênios aprisionados em suportes físicos, que perderam sua dimensão performática e passaram a ser objeto de leituras e de pesquisa e práticas analíticas e tradutórias centradas no texto, desconsiderando as dimensões rítmica, musical e performática, com as quais até relativamente pouco tempo quase nem se importavam os estudiosos de literatura e os tradutores.

Na experiência de criação que a tradução coletiva do Poema 63 de Catulo me possibilitou e no cotidiano dos ensaios do Pecora Loca, que integrei até meados de 2017, passei a compreender a tradução sob outra perspectiva: como ato (re)criador das dimensões rítmica, musical e corporal dos poemas. A tradução também passou a ser uma possibilidade de reflexão sobre as culturas em que foram produzidos os poemas e sobre a cultura para a qual se traduz⁴, pois, como afirma Henri Meschonnic (2010, p. XXI) em seu *Poética do traduzir* “a tradução, desde sempre, tem um lugar maior como meio de contato entre culturas”.

Nesta reflexão utilizei o conceito obliquação desenvolvido por Alexandre Nodari no artigo “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária” (2019)⁵. Esse texto principia justamente apresentando o que o pesquisador compreende por obliquação:

⁴ Foi a partir dessa nova perspectiva poética que realizei a tradução, musicalização e composição de uma performance poética do Fragmento 123 de Píndaro, que foram apresentadas como trabalho de conclusão da disciplina Tópicos de Crítica e Tradução Literária (HL 766), que cursei no primeiro semestre de 2017.

⁵ A ideia de obliquação do sujeito e a reflexão que se segue também decorrem das leituras que fiz e das discussões das quais participei na disciplina Teoria de Ficção I (HL 739), ministrada no segundo semestre de 2017 pelo professor Alexandre Nodari, cujas preciosas aulas tive o privilégio de assistir. O artigo de Nodari publicado em 2019, que serve de referência bibliográfica e base para as citações, retoma, de certa forma, as reflexões e os conceitos trabalhados nas aulas.

Partindo de um trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector (1998, p. 63) – “estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo” –, bem como do particular encavalgamento pronominal presente na sua escritura em formulações como “A vida se me é”, “Eu não sou Tu, mas mim és Tu” (Lispector, 1997, p. 115, 85), sugeri chamar de obliquação um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto. Enquanto modo de, linguisticamente, tomar a si mesmo como objeto, o pronome oblíquo da primeira pessoa do singular (“mim”) pareceu-me um bom índice para nomear essa relação transversal, de terceira margem entre o eu e o outro, na medida em que seu uso implica, mesmo que implicitamente, também o do “eu”: trata-se de uma espécie de paralaxe perspectiva-pronominal, a saber, ver como um sujeito – dizer “eu” – e ver-se (portanto, como objeto) da perspectiva de outro (eu) – referir-se a si como “mim”. Isso implica dizer que o movimento que constitui a obliquação não se reduz ao simples gesto de referir-se a si mesmo como objeto ou ainda à reflexividade: para tomar-me como objeto, preciso admitir a existência da (e ocupar a) posição de um outro sujeito.

Assim, tendo como pontos de partida que: i) pela obliquação, o sujeito, sem deixar de sê-lo, torna-se também objeto, desdobra-se e ocupa essas duas posições; e ii) a obliquação situa-se entre a identificação e o estranhamento, que são as duas posições mais clássicas de experienciar a literatura, minha proposta é compor, no presente capítulo, um roteiro programático de como minha experiência de leitura e tradução⁶ do *corpus* de poesia lírica arcaica grega de temática homoerótica, que vou selecionar, traduzir, analisar e performar poderá ser uma experiência de obliquação, e não de identificação e nem de estranhamento pleno deste tradutor com o *corpus* lírico grego arcaico, como acontece normalmente.

De fato, em vez de partir das perspectivas de que a poesia homoerótica grega arcaica pode simplesmente ser identificada à poesia atual de mesma temática e de que os referentes que transduz (as realidades culturais do homoerotismo - ontem e hoje, na Grécia Arcaica e no Brasil) poderiam ser unificados, e também rejeitando a ideia de que essa poesia e cultura me seriam totalmente estranhas (e eu em relação a elas), as traduções e transduções performáticas e poéticas desenvolvidas durante o Doutorado pensam na obliquação dos sujeitos líricos dos poemas e fragmentos, e também na obliquação do próprio sujeito tradutor, para retomar a ideia da paralaxe proposta acima por Nodari, ou seja, do deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação.

⁶ Considerando que a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica (CAMPOS, 2013, p. 17).

Comecei a considerar que uma forma de explicitar essa experiência de obliquação dos poetas e do tradutor, bem como a duplicidade de culturas e de referentes que os envolve, poderia ser esclarecida através do estudo de textos de antropologia, em busca de conceitos e teorias que servissem como uma espécie de metodologia de trabalho tradutório. Baseei-me nessa bibliografia de antropologia para que as traduções performáticas produzidas revelassem a dobra de qualquer sujeito ontem e hoje e, mais especificamente, dos eus-líricos e do ‘eu-tradutor’.

Essa chave de leitura pareceu adequada, pois a antropologia é sempre comparação e, melhor ainda, uma comparação que desloca os termos comparados e a relação (de comparação) entre os termos. Como aponta Álvaro Faleiros:

Dentre as diferentes perspectivas teóricas que nos permitem lidar com valências - como por exemplo a teoria da recepção, a sociologia, a história, os estudos da retradução - vislumbramos na antropologia um campo fértil de reflexões. Essa aproximação se deu graças à reelaboração da antropofagia operada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a partir do que chamou de perspectivismo. (2019, pp. 15-16)

Faleiros prossegue elaborando o que chama de “poética xamânica do traduzir”, ao aproximar os conceitos de xamanismo e tradução. Para tanto, ele lembra que referida aproximação se baseia nas ideias de Manuela Carneiro da Cunha e Helena Franco Martins, que serão por mim analisadas mais adiante, e na análise que ele faz de como a experiência de tradução entre mundos se configura nos cantos araweté estudados por Eduardo Viveiros de Castro, autor ao qual também retornarei, por ora bastando destacar que, nessa análise, Faleiros relê o projeto tradutório de Haroldo de Campos “à luz do perspectivismo ameríndio como compreendido por Eduardo Viveiros de Castro” (p. 16) e concebe os trabalhos dos três antropólogos citados acima e o de Pedro Niemeyer Cesarino como “um esforço intelectual que se insere num conjunto mais amplo de trabalhos recentes que [...] tem procurado dar outro estatuto ao pensamento ameríndio” para “repensar as poéticas [tradutórias] no Brasil, assim como alguns de seus impasses e alcances” (p. 19).

Partindo daí pude enxergar similaridades entre meu projeto e a ideia de tradução xamânica, embora esta parta de outro *a priori* tradutório (uma língua e dois referentes), enquanto o meu *a priori* transdutório engloba duas línguas (grego e

português) e dois referentes (o homoerotismo grego arcaico refletido no *corpus* escolhido e o homoerotismo que desejo reinsuflar nas transduções).

Em entrevista concedida ao Suplemento Pernambuco de março de 2019, muito adequadamente intitulada “Para fazer circular outras subjetividades”, a tradutora e pesquisadora de etnopoética e tradução Jamille Pinheiro Dias afirma que:

Um dos atributos fascinantes da antropologia é a multiplicidade de abordagens sobre o que significa ser humano. Ela tem oferecido reflexões sobre marcadores sociais e a articulação entre categorias como raça, sexualidade, gênero e classe; etnologia indígena e questões de parentesco, ritual, território, xamanismo, dentre outras; discussões profundas sobre instituições religiosas, práticas científicas, saúde, cidades, música, ativismo, expressão estética, consumo e assim por diante. [...] A antropologia pode ser nossa aliada no cuidado cotidiano de conceitos que balizam a vida coletiva e a responsabilidade ética em relação ao outro, tais como democracia e humanismo, bem como contra a banalidade do mal. Levando isso em conta, o essencial para o pensamento antropológico é defender as condições para que o outro exista outramente. (2019, p. 8)

Em seguida, Jamille aponta, entre os problemas característicos de nosso período histórico, “a desqualificação dos direitos humanos pelo recrudescimento de agendas moralistas, nacionalistas e racistas entre os setores mais conservadores”, afirma que “estamos atravessando um perigoso esvaziamento de conceitos” e que “a antropologia pode ser nossa aliada no cuidado cotidiano de conceitos que balizam a responsabilidade ética em relação ao outro”, pois “o essencial para o pensamento antropológico é defender as condições para que o outro exista *outramente*” (pp. 8-9, destaques do original).

Boa parte da ação das nefastas agendas moralistas mencionadas por Jamille volta-se contra a comunidade LGBTQIA+⁷, que, como aponta Daniel Ferraz no artigo “O ódio em relação às comunidades LGBTQIA+: muitas trilhas, muitas lutas” (2019), continua sendo vítima frequente do ódio e do desejo de eliminação do outro, daquele que não se encaixa nos padrões conservadores de

⁷ Adoto na presente tese a sigla LGBTQIA+ para me referir ao movimento político e social de inclusão de pessoas de diversas orientações sexuais e de gênero, sendo L para lésbicas, G para gays, B para bissexuais, T para travestis, transexuais ou transgêneros, Q para *queer*, I para intersexo, A para assexual e o símbolo + para tentar abrigar as diversas possibilidades de orientação sexual ou de gênero que possam existir e ser performadas pelas pessoas.

heteronormatividade ⁸ branca, sendo as vítimas preferidas os gays negros afeminados, que se tornam objeto do racismo, da homofobia e da misoginia, ao mesmo tempo, e são discriminados inclusive por outros homossexuais “por causa da relação que culturalmente se faz entre ser mulher e feminina (a condição feminina considerada como algo inferior e indesejável) e ser homem e masculino (a masculinidade vista como uma característica de força e superioridade)” e porque “a hierarquização desses papéis sociais traz privilégios para os homens, sobretudo aqueles que se encaixam nos padrões preestabelecidos pela heteronormatividade cis” (Lopes, 2017, p. 412).

O autor também demonstra em seu estudo que a estigmatização, a intolerância e a violência se voltam com mais força contra os gays afeminados porque eles insistem na diferença identitária, recusam o patriarcalismo e a heteronormatividade como padrões sociais hegemônicos, e tomam a estranheza, o extravagante e o bizarro – signos de uma identidade não normativa – como uma referência e um estilo de vida.

Para se ter uma dimensão do crescimento da intolerância, do ódio e da ignorância que têm tenebrosamente guiado os rumos políticos do Brasil, Ferraz (2019, p. 1) aponta como o Atlas da Violência divulgado pelo INEP em 2019 indica que as denúncias de homicídio contra LGBTQIA+'s cresceram 127% no Brasil em 2017.

João Silvério Trevisan também aponta, na nova edição de seu “Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade”⁹ (2018), que

⁸ Por heteronormatividade entendo “a ideia de que os seres humanos são naturalmente heterossexuais e devem se comportar de acordo com uma concepção binária de gêneros, na qual as mulheres são ‘femininas’ e os homens, ‘masculinos’” (Lopes, 2017, p. 405).

⁹ Acho importante destacar que, embora mencione em seu subtítulo que investiga a homossexualidade no 'Brasil da Colônia à atualidade', a obra inclui a discussão sobre a homossexualidade e a homofobia entre as populações indígenas na atualidade, como aparece em seu capítulo 51, ‘Ações afirmativas e reativas’, fato que reafirma o valor desse livro e a importância de sua reedição em 2018.

“A partir do final do século XX, o vácuo político ideológico, a crise do capitalismo e a recrudescência dos credos religiosos institucionalizados criaram terreno fértil para as execrações morais, insufladas por um milenarismo de olho no capital. E a homossexualidade foi alvo fácil de um novo fundamentalismo político-empresarial - que a tornou bode expiatório da generalizada crise de esgotamento moral daqueles dias e, assim, uniu bancadas políticas díspares de evangélicos, moralistas e católicos contra a “decadência moral”. De fato, constavam de sua agenda comum temas como a luta contra a legalização do aborto, oposição à permissão legal da troca de sexo no país, volta da censura especialmente à TV, impedimento de mudanças constitucionais garantindo direitos aos cidadãos homossexuais, etc. Como bem sintetizou um deputado estadual paulista da Renovação Carismática Católica: “Somos contra o que nos atinge moralmente.” (pp. 17-18)

Penso que o interesse e o enfoque em outras formas de pensamento e existência foram o norte da presente tese desde que ela era um par de ideias vagas em minha cabeça, que foram fermentando durante as aulas da disciplina de Lírica Grega ministradas por meu orientador, que voltei a frequentar em 2017, nas quais o enfoque foi traduzir e apresentar aos alunos da graduação traduções da ampla gama de composições que se inserem, para fins didáticos, sob o rótulo ‘lírica grega’ e que, para mim, funcionou como um laboratório de imersão em questões tradutórias no qual pude problematizar e amadurecer o então projeto de doutorado.

Além disso, a vontade de traduzir diferente, de pensar a poesia grega arcaica de forma diferente, de viver essa poesia de forma diferente - nem refém do rigor filológico formalista, nem iludido por reconstruções estéreis da Antiguidade que falam mais das épocas em que são feitas do que do passado - e de, ao compreender a poesia em sua dimensão performático-corporal, dar o corpo, o meu corpo, um corpo brasileiro gay contemporâneo à poesia homoerótica grega arcaica, na experiência vertiginosa de se tornar transdutor e inserir meu corpo numa linhagem de performadores da poesia lírica grega arcaica¹⁰, tornou-se ainda mais relevante no momento político atual. Nesses dias em que é imprescindível sublinhar

¹⁰ Como apontam Flores e Gonçalves “[...] quem cantava também dava à voz Safo, transmutava o que originalmente se cria Safo em sua própria voz, apropriava-se, colocava o próprio corpo em jogo e - com ou sem consciência disso - alterava o texto de Safo. Em sentido material: a melodia recebia alterações de transmissão, assim como o texto, ambos guardados de memória, numa espécie de longo telefone sem fio, e mais, os timbres, tempos, modos desse canto só poderiam se dar no novo corpo, a cada nova performance. Num mundo eminentemente oral, Safo sobreviveu ou se criou por uma série de corpos hoje anônimos. Mas essa série de corpos e de incorporações de algum modo permanece como tradição do que hoje nos aparece como texto, editado semvoz(2017, p.95)

que a diferença existe, que ela sempre existiu e existirá, e que ela deve ser celebrada, é preciso envolver em minha prática transdutória a defesa das condições para que o outro exista *outramente*, para retomar as felizes palavras de Jamille Pinheiro Dias. A importância do enfoque na relação com o outro como viés da poética transdutória é sublinhada por Antunes e Palavro:

Esse movimento, longe de pretender uma experiência essencialmente equivalente à da “cultura de partida”, concebe uma tradução que se afirme como eco reimaginado. Tampouco se trata de um projeto essencialista que julgue “infel” ou inferior uma tradução despreocupada com questões performáticas, ou mesmo que conceba seu transporte rítmico como algo incólume – como se a prosódia de uma língua pudesse ser integralmente reduzida à de outra. Na verdade, essa empreitada de re-criação musical busca abrir mão de formas tradicionais para enveredar-se com o que resta, dialeticamente, do outro. Nesse sentido, esse amplo trabalho com a musicalidade se propõe como um convite implícito não só à vocalização, mas também a um exercício de alteridade. (2019, p. 58)

É justamente por isso que, seguindo as ideias de Álvaro e Jamille, passei a pensar na transdução como uma tarefa que faz circular subjetividades outras, seja ao procurar dar outro estatuto ao pensamento ameríndio, ao repensar as poéticas tradutórias brasileiras, seus impasses e alcances, e também ao colocar sob análise questões de gênero que interessam às discussões da presente tese, cujo recorte é composto de poemas e fragmentos da lírica arcaica grega de temática homoerótica. E foi levando em consideração essas questões e os inúmeros desdobramentos delas decorrentes sobre o que é traduzir, quais são as implicações de traduzir de forma performática e poética e o que significa debruçar-se sobre poemas ligados ao homoerotismo na atualidade, que o trabalho do doutorado se desenvolveu.

Comentando as aproximações entre estudos tradutórios e antropologia, a pesquisadora Carolina Villada Castro, em sua dissertação de mestrado “O proliferar dos outros: tradução e xamanismo”, propõe o seguinte:

Uma articulação entre a enunciação polifônica do xamã e a tradução literária, como atos de reverberação e multiplicação de vozes outras. Nessa perspectiva, ao modo do xamã, o tradutor age como voz entre vozes e prolonga os caminhos dessas vozes alheias vindas de alhures, que proliferam no espaço literário. (2016, p. 9).

A ideia de que a tradução pode ser articulada às atividades do xamã ameríndio em razão da multiplicação de vozes outras vai ao encontro da intenção de fazer circular outras subjetividades prevista por Jamille Pinheiro Dias e também das

intenções visadas pela nova poética transdutória que passei a adotar depois da experiência com o Pecora Loca. Prosseguindo, Castro afirma que:

à maneira do xamã que reverbera e prolifera as vozes dos outros, o tradutor também pode desdobrar as vozes outras do texto literário, reverberar seus fluxos polifônicos e provocar outros virtuais ou potenciais”, para concluir que “a enunciação polifônica e multiposicional através da qual falam os outros no canto xamânico permite pensar o traduzir das vozes outras que se espalham no espaço literário. (*Ibid.*, p. 15).

É justamente o interesse em circular outras subjetividades e em pensar e reverberar as vozes outras dos poemas e fragmentos da lírica grega arcaica de temática homoerótica que justifica a adoção, nesta tese, de uma análise teórica transdisciplinar que articula tradutologia e etnologia ameríndia brasileira.

Concluindo seu raciocínio, Castro refere-se à “ética da alteridade” que motiva sua pesquisa (e também a presente tese), ou seja, à vontade de pensar o traduzir desde um olhar araweté e marubo (ao qual esta tese busca acrescentar um certo olhar grego arcaico), pois, ao relacionar o canto xamânico e a tradução, ela busca “um incitamento a pensar com seus conceitos outros e entre invenções culturais heterogêneas, enfim, reverberar vozes outras e proliferar outros modos de pensamento e vida possíveis” (p. 17).

É precisamente esta a intenção que motiva o uso do ferramental teórico da antropologia e da etnopoiesia ameríndia na presente tese, pois penso que a experiência de transdução da lírica arcaica grega para o português brasileiro é um exercício de pensamento entre “invenções culturais heterogêneas” e que, como tal, é preciso pensar com “conceitos outros” visando a desconstruir a ideia de continuidade entre o mundo arcaico grego e o mundo contemporâneo (muito cara à grande parte dos estudos clássicos) e de homoerotismo grego arcaico e homoerotismo contemporâneo (considerando alguns - para o bem ou para o mal - que a Grécia era uma espécie de pátria mãe das lésbicas e dos veados).

Este ideal de continuidade, a fantasia de que nossa cultura, filosofia, literatura e artes seriam herdeiras diretas e necessárias do mundo clássico greco-romano (geralmente compreendido de forma obtusa e limitada por ideias de Antiguidade que falam mais dos séculos modernos que as conceberam do que da

própria Antiguidade ¹¹) apaga as particularidades de cada um destes mundos e mascara a singularidade e a estranheza da produção poética da Grécia Arcaica para um observador contemporâneo, sem falar na multiplicidade cultural que se apaga ao denominar tantas manifestações culturais diferentes e distantes em tempo e espaço como o rótulo unívoco de ‘Grécia Arcaica’.

De fato, a experiência poética no mundo grego arcaico e na contemporaneidade são radicalmente diferentes, pois lá a poesia era performada, ouvida e assistida, na grande maioria das vezes em uma experiência coletiva e ritual, e não lida silenciosa e individualmente como hoje se tornou regra do que consideramos um ambiente literário (portanto recusando boa parte do estatuto poético e literário às poéticas orais do presente). Por isso, como afirmam Flores & Gonçalves, é

[...] necessário recusar a linha abstrata que considera todo escritor de poemas escritos como poeta, enquanto restringe o termo poeta apenas a alguns cancionistas, segundo regras de valoração extremamente vagas que tornam a palavra ‘poeta’ - essa palavra de ‘fazedor’, que temos sempre e sempre de desmistificar - em título honorífico da metafísica da linguagem. (2017, p. 74)

Nesse mesmo movimento de evidenciar que poesia e canção não são criações distintas, Augusto de Campos aproxima, em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas* (1974), os compositores da Bossa Nova, Caetano Veloso e Gilberto Gil das manifestações artísticas da vanguarda brasileira, especialmente da Poesia Concreta, afirmando que essa vanguarda está “intimamente relacionada, de resto, com a música de vanguarda de São Paulo, que tem em Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes os seus mais dotados compositores” (p. 154). Mais diante, referindo-se mais especificamente à poesia de Caetano e Gil, Augusto de Campos afirma que “Oswald de Andrade, o grande pai ‘antropofágico’, o profeta da nossa poesia de vanguarda, é também invocado pelos jovens compositores” (p. 187) - numa espécie de ato de irmanar-se com os

¹¹ Segundo Flores & Gonçalves, a tese principal que Charles Martindale defende em seu livro “*Redeeming the text*”, de 1991, um clássico no campo recente dos *Classical Reception Studies* que fomentou debates intensos sobre novas maneiras de olhar para os textos antigos, é justamente a de que “o significado, se assim podemos dizer, é sempre realizado no ponto da recepção” (2017, p. 113).

compositores, ao reconhecer que, como os poetas concretos, Caetano e Gil invocam as ideias de Oswald ao fundar sua poética tropicalista em um movimento que, para Augusto, reabilitou "um gênero meio morto: a poesia cantada" (p. 292).

Páginas antes, a comparação proposta é entre Shakespeare e Lupicínio Rodrigues, dizendo Augusto de Campos "aos que se arrepiem com [t]a[!] comparação", que "a poesia pode conhecer 'distingos' mas não conhece distinções de raça, credo ou cultura" (p. 221). Penso que, ao suprimir distinções, o pensamento haroldiano partilha da ideia de que a poesia é uma só, performada ou impressa, cantada ou lida, ou seja, colocando o corpo em ação através da voz e de movimentos corporais ou apenas pelo movimento dos olhos que leem.

Além disso, a dimensão musical é constitutiva da poesia arcaica grega, seja pela musicalidade presente no próprio texto, seja pelo acompanhamento de instrumentos musicais, que era não só corriqueiro como parte constitutiva de sua organização genérica.

Constatando-se essas diferenças e a singularidade da poesia grega arcaica e concebendo-as como características incontornáveis, a transdução do *corpus* grego arcaico homoerótico que pretendo realizar nesta tese deve marcar tais particularidades, sua estranheza e sua dimensão musical, não se limitando à tradução semântica do texto poético, sem dar importância aos aspectos rítmicos, como realizei em estudos anteriores. Penso que só transduzindo assim, marcando que se transduz entre "invenções culturais heterogêneas" e pensando com "conceitos outros", será possível reverberar as "vozes outras" dos poemas gregos arcaicos e proliferar no leitor e ouvinte dos poemas transduzidos "outros modos de pensamento e vida possíveis".

Castro (*Ibid.*, p. 20) sumariza, no capítulo de sua dissertação no qual fala sobre os conceitos teóricos que pretende utilizar, o desenvolvimento teórico da relação entre xamã e tradutor. Para tanto, ela começa citando o trabalho seminal de Manuela Carneiro da Cunha intitulado "Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução"¹², no qual a antropóloga parte da afirmação de que "já se

¹² Trata-se de uma conferência apresentada em 1997, que foi publicada pela primeira vez em 1998 e reunida depois no livro *Cultura com aspas e outros ensaios*, publicado pela Cosac Naify em 2009 e pela Ubu em 2017. As referências que faço aludem à última edição.

disse muitas vezes que os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas (por exemplo, Kensinger, 1995)” (p. 108) para alertar que

Essa maneira de dar conta do processo, embora verdadeira, não o esgota e talvez passe ao largo de algo mais fundamental. Primeiro, porque se trata, de fato, de muito mais do que uma simples ordenação, e a tradução não é só uma tarefa de arrumação, de guardar o novo em velhas gavetas; trata-se de remanejamento mais do que de arrumação. [...] Há sem dúvida, aqui um jogo no qual a linguagem, em seu registro próprio, manifesta a incerteza da percepção alucinada. Mas há, também, a tomada de consciência de uma relatividade, da ‘verdade da relatividade (e não da relatividade do verdadeiro)’ (Deleuze 1988: 30), pois nesses mundos ampliados só é possível ver sob perspectivas particulares. ‘Com palavras usuais, eu me esmagaria sobre as coisas - com palavras torcidas, rodeio-as e vejo-as claramente’(Townesley 1993: 460).” (p. 109)

Manuela prossegue dizendo que “A boa tradução é, então, aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a *intentio*¹³ em uma língua reverbere em outra” (p. 108). A seguir, a antropóloga questiona se a transposição de contradições reais em diferentes códigos e a dolorosa sensibilidade do xamã frente às dificuldades e armadilhas dessas passagens entre códigos que nunca serão inteiramente equivalentes, poderia ser assimilável ao trabalho do tradutor, pois ela entende que o trabalho do xamã é tentar reconstruir o sentido, estabelecer relações e encontrar íntimas ligações. E também que, ao fazê-lo, ele não procura a coerência interna do discurso, cuja consistência provém do reforço mútuo dos planos em que o xamã se exprime.

Afirmando que ao xamã cabe, por dever de ofício, reunir em si mais de um ponto de vista e que, por isso, ele pode ver de diferentes modos, colocar-se em perspectiva e assumir o olhar de outrem, Cunha diz que esta é a razão pela qual o xamã é, por vocação, o geógrafo, o decifrador e o tradutor desses mundos disjuntos e alternativos, incomensuráveis de algum modo (*Ibid.*, pp. 112-113). Cunha assim prossegue:

¹³ Por *intentio* é possível compreender a aplicação, a atenção, a orientação, a vontade ou a intensidade de um discurso ou texto que, no caso presente, Manuela Carneiro da Cunha afirma uma boa tradução deve apreender na língua original e fazer reverberar na língua para a qual se traduz.

“[...] o problema geral do perspectivismo, aquele que Leibniz e Giordano Bruno descobriram, é justamente a questão da unidade, do invólucro, da convergência no sentido matemático, da série dos pontos de vista. Em suma, o problema da tradução. Não é sem dúvida fortuito que Leibniz e Benjamin adiantem uma solução semelhante: o que permite a totalização dos pontos de vista singulares e irreduzíveis é a ressonância, a harmonia (Benjamin 1968: 79; Deleuze 1988: 33). Na Amazônia, diríamos: é o xamã.” (*Ibidem*, pp. 114-115).

Na introdução do estudo “Os Pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” (1996), Eduardo Viveiros de Castro adianta que:

O tema deste ensaio é aquele aspecto do pensamento ameríndio que manifesta sua “qualidade perspectiva” (Århem 1993): trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. (p. 115)

Em seu estudo “Ecosofia Makuna”, o referido antropólogo Kaj Århem debruçou-se sobre certos aspectos da cosmologia makuna¹⁴ e identificou um “traço característico da visão de mundo makuna que, por falta de termo melhor”, chamou de “qualidade perspectiva” (p. 122) à qual assim se referiu: “[...] aquela que vê o mundo em diferentes perspectivas e do ponto de vista de diferentes ‘videntes’. Em tal visão de mundo são típicas proposições como: ‘o que para nós aparece como... para eles é...’ e ‘o que para eles aparece...para nós é...’” (p. 123). Århem prossegue afirmando que:

¹⁴ Segundo o próprio Århem, os makuna são um dos quinze ou mais grupos indígenas falantes de línguas tukano oriental da região do Vaupés colombiano; são cerca de 600 habitantes das partes baixas dos rios Pira-Paraná e Apaporis, uma extensa área de grande variedade ecológica ocupada apenas por grandes malocas e pequenas vilas nucleadas (talvez oito ou dez) dispersas ao largo das margens dos rios (p. 109).

Tal visão de mundo na qual, aparentemente, cada perspectiva é válida e verdadeira, e onde existe a capacidade para ver o mundo desde o ponto de vista de uma classe de seres diferentes daquela a que se pertence, é, de fato, fonte e manifestação de poder místico (como no caso do xamã), de um homem necessariamente 'descentrado'; o ponto de vista do homem se converte, simplesmente, em um dos muitos pontos de vista. Uma visão de mundo perspectiva é aquela que não está centrada no homem. A humanidade está situada ao lado de uma variedade de outras classes de seres viventes igualmente importantes e valorizados. Creio que este traço da cosmologia Makuna é característico de muitas das eco-cosmologias da região amazônica. [...] A visão de mundo makuna é transformacional e perspectiva. [...] E perspectiva enquanto o mundo é percebido desde o ponto de vista de diferentes classes de seres viventes que o habitam; não existe uma única representação do mundo como correta e verdadeira; há várias. Uma concepção humanamente centrada da realidade é uma entre muitas, todas elas reconhecidas por pessoas sábias. Nesta cosmologia e disjunção radical - tão característica do pensamento ocidental - entre natureza e cultura, homens e animais, se dissolve. (1993, p. 123)

No trecho acima transcrito já se podem identificar os elementos que levaram à aproximação entre a visão de mundo perspectiva e a tradução, tarefa que fatalmente lida com pontos de vista, referentes e possibilidades de representação do mundo diferentes, e que se torna mais profícuo, livre, criativo e enriquecedor quando o tradutor parte do pressuposto de que não existe uma única representação do mundo que seja correta e verdadeira. Creio que tampouco os lugares de sujeito e objeto (que nesta tese elasteço para os de tradutor e poema) permanecem fixos durante e depois da tradução, sendo 'bagunçados' no exercício de entrega do corpo transdutivo ao texto e do texto ao corpo que o transduz. Esse embaralhar é similar ao que Tânia Stolze Lima analisa no artigo "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo e uma cosmologia tupi", ao propor que:

Quando se trata de perspectivismo, conforme ressalta Deleuze em seu estudo sobre Leibniz e o pensamento barroco, e cujo conceito de "dobra" não deixa de evocar o perspectivismo paralelístico que estamos estudando, nada de sujeito e objeto definidos previamente: "será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista" (Deleuze 1991:36). (1996, p. 40)

Portanto, a transdução que se concebe como trânsito e que leva em consideração sua dimensão de fazer poético recriador, evidencia o pensamento de que a realidade do poema pode ser reconstruída pelo novo corpo que o transduz, pois o poema é visto como uma partitura, um guia, um conjunto de sinais que balizam - mas não engessam - a performance poética transdutória. Voltando às palavras de Tânia Stolze Lima:

Desse modo, o sujeito ao qual os acontecimentos são referenciados não é um centro em torno do qual gira seu próprio mundo. Trata-se antes de um Sujeito disperso no tempo-e-espço cósmico, duplicado entre a vida sensível e a vida da alma, partido entre Natureza e Sobrenatureza, e complexificado por seu Outro — no caso em pauta, o outro do porco do mato. (*Ibid.* p. 41)

Retomando a qualidade perspectiva proposta por Kaj Århem, Eduardo Viveiros de Castro identifica a necessidade de uma crítica etnológica rigorosa da distinção clássica entre natureza e cultura para descrever dimensões ou domínios internos de cosmologias não-ocidentais e identifica no pensamento ameríndio o que chama de ‘multinaturalismo’, em oposição ao ‘multiculturalismo’ ocidental¹⁵:

Esse reembaralhamento etnograficamente motivado das cartas conceituais leva-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apóiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto a forma do particular. (1996, p. 116)

Além disso, Viveiros de Castro destaca que, no pensamento ameríndio, as categorias natureza e cultura não designam províncias ontológicas “mas apontam para contextos relacionais, perspectivas móveis, em suma, pontos de vista” (p. 116)¹⁶, e que “os xamãs, mestres do esquematismo cósmico [Taussig 1987: 462-463], dedicados a comunicar e administrar essas perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou tornar inteligíveis as intuições” (1996, p. 117).

O autor compreende o xamanismo como uma das duas características recorrentes na Amazônia com as quais o perspectivismo ameríndio está associado

¹⁵ A colocação de conceitos em xeque pela ideia do perspectivismo destaca, inclusive, a artificialidade e a imprecisão dos conceitos de ‘ocidental’ e ‘não-ocidental’ quando usados para se referir a povos que vivem no mesmo país como, por exemplo, no Brasil.

¹⁶ Creio que esta particularidade relaciona-se à ideia da ‘inconstância’ dos ameríndios sobre a qual o autor se debruça no ensaio *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, de seu livro quase homônimo: *A inconstância da alma selvagem*.

(a outra delas é a caça) e explica, em seu livro *A inconstância da alma selvagem* (2002) , que “a noção de que os não humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto fundamental de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular: o xamanismo” que conceitua, em poucas palavras, como “a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (pp. 357-358).

No artigo *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*, Viveiros de Castro afirma que fazer antropologia consiste em nada mais e nem menos do que comparar antropologias, discorre sobre a comparação como método de estudo antropológico¹⁷ e afirma que “[...] compatibilidade direta não significa necessariamente traduzibilidade imediata, assim como continuidade ontológica não implica transparência epistemológica” para propor duas questões: “Como podemos restabelecer as analogias traçadas pelos povos amazônicos dentro dos termos das nossas próprias analogias? O que acontece com nossas comparações quando as comparamos com comparações indígenas?” (2004, p. 4).

É então que o autor apresenta a noção de ‘equivocação’ para reconceitualizar, com ajuda da antropologia perspectivista ameríndia, o emblemático procedimento da antropologia acadêmica que é a comparação, definida por Viveiros de Castro como “o processo envolvido na tradução dos conceitos nativos práticos e discursivos para os termos do aparato conceitual da antropologia” para concluir que “controlar essa comparação tradutória entre antropologias é, precisamente, o que abrange a arte da antropologia” (2004, pp. 4-5, destaque do original).

Seguindo essas ideias, a noção de tradução está envolvida nesse novo conceito de comparação, bem como na própria definição do que é a antropologia, compreendida a partir desse ponto de vista perspectivista.

Tanto é assim que Helena Franco Martins, em seu ensaio *Tradução e Perspectivismo*, aponta que “entre os que leem as páginas antropológicas de Viveiros de Castro, não é raro que surja o impulso de ‘traduzir’ de algum modo a

¹⁷ Já no início do texto Viveiros de Castro esclarece que o título de seu artigo remete a um artigo anterior de Fred Ergan, publicado em 1954 e intitulado *Social Anthropology and the Method of Controlled Comparison*.

forma de vida ameríndia, a língua estranha que ele nos mostra” e arrisca o palpite de que esse impulso deve-se provavelmente ao fato de que “o contato com aquelas formas de vida nos deixa a todos, imagino, com assuntos pendentes. [...] como pensar a própria atividade da tradução sob o impacto desse encontro estranho com a vida ameríndia?” (2002, p. 136).

Na leitura desse artigo, identifiquei esse impulso na minha fascinação ao me deparar com as ideias sobre o perspectivismo ameríndio, que me levou a pensar em sua aplicação na transdução como uma nova forma de conceber o outro presente nos poemas da lírica arcaica grega, levando aspectos desses outros (os compositores poéticos que quero traduzir) em consideração no fazer transdutivo poético performático dos poemas, e marcando essa outridade em minhas transduções que, de transcrições, explicações e didascálias aos poemas gregos arcaicos, passaram a poemas em português brasileiro que convivem com os poemas em grego arcaico.

Portanto, penso sob o impacto dessas novas possibilidades de pensamento que se abrem para um tradutor como eu que, em busca de uma nova poética de trabalho com a poesia, depara-se com formas ímpares de lidar com o outro que, para retomar as palavras de Helena Franco Martins:

“[...] na atividade da tradução podemos reconhecer o lugar em que por excelência impõe-se tentar tomar o ponto de vista do outro, então pensá-la na contraluz do perspectivismo ameríndio, é algo capaz de deslocar, ou periclitar, entre nós, o que nessas tentativas parece insistir como algo residualmente dado: que já sabemos de alguma forma o que é *ponto de vista* e o que é *outro*. (*Ibid.*, p. 147 - destaques do original).

No referido artigo “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”, Viveiros de Castro já propõe uma noção de tradução que parte do equívoco e do processo da equivocação - que irá reaparecer em textos posteriores do antropólogo - pois afirma que:

[...] uma boa tradução - e aqui estou parafraseando Walter Benjamin (ou melhor Rudolf Pannwitz via Benjamin) - é aquela que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é aquela que permite que conceitos estrangeiros deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor, de forma que a *intentio* da língua original possa ser expressa dentro da nova língua. (2004, p. 5)

Partindo desta ideia do equívoco, é possível pensar nas possibilidades que o equívoco produtivo pode engendrar, seja para o perspectivismo seja para o anacronismo. Viveiros de Castro propõe o conceito de tradução como processo de equivocação controlada:

[...] o perspectivismo projeta uma imagem da tradução como um processo de equivocação controlada - 'controlada' no sentido de que andar pode ser um meio controlado de cair. O perspectivismo indígena é uma teoria da equivocação, ou seja, da alteridade referencial entre conceitos homônimos. A equivocação aparece aqui como um modo de comunicação por excelência entre posições perspectivas diferentes - e consequentemente tanto como condição de possibilidade e limite da empreitada antropológica. (*Ibid.*, p. 5)

E me parece ser exatamente esse o caso do trabalho da tese, na qual trabalho em cima da alteridade referencial entre conceitos homônimos (o homoerotismo grego arcaico e brasileiro contemporâneo) estabelecendo - via transdução - um modo de comunicação por excelência entre posições perspectivas diferentes.

No segundo capítulo de seu livro *Metafísicas Canibais*, intitulado justamente "Perspectivismo", Eduardo Viveiros de Castro reafirma que o xamanismo ameríndio pode ser definido como habilidade de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades 'estrangeiras' para administrar as relações entre elas e os humanos¹⁸, qualificando os xamãs de comutadores perspectivos transespecíficos "que gozam de uma sorte de dupla cidadania no que concerne à espécie (e à condição de vivo ou morte), podem fazê-las se comunicar, e isso, sob condições especiais e controladas" (2015, p. 63), pois o antropólogo alerta que as perspectivas de cada espécie devem ser mantidas cuidadosamente separadas, porque são incompatíveis. Ele acrescenta então que a partir daí:

¹⁸ Retomando, de certa forma, a definição de xamanismo presente no *A inconstância da alma selvagem* (2002), citada alguns parágrafos acima desta tese.

Começamos a poder perceber como se coloca o problema da tradução *para* o perspectivismo ameríndio - e portanto como se coloca o problema da tradução *do* perspectivismo nos termos da onto-semiótica da antropologia ocidental. Assim, a posse de uma alma similar implica a posse de conceitos análogos por parte de todos os existentes. O que muda quando se passa de uma espécie existente a outra é a referência a esses conceitos (*Ibid.*, p. 67)

Viveiros de Castro prossegue propondo que o multinaturalismo perspectivista é uma transformação em dupla torção do multiculturalismo ocidental e que “ele assinala o cruzamento de um umbral ou limite, um limiar semiótico-histórico que é um limiar de traduzibilidade e de equivocidade; um liminar justamente, de transformação perspectiva” (p. 69), para retomar a ideia do ‘cruzamento de um liminar’ proposta por Levi-Strauss no artigo “Hourglass configurations”:

Há uma ligação consciente entre dois campos que se interseccionam. Nesse sentido, alguém pode simultaneamente compreender essa fórmula como uma relação conceitual e vê-la, aqui ali no mundo, estampada numa geometria que o esforço humano previu. (2001, p. 29)

Nos termos propostos por Viveiros de Castro, é preciso atentar às relações que estabelecemos entre nossas analogias e as analogias dos povos indígenas amazônicos, ou seja, é preciso assumir que essa relação é de equivocidade, e não mais de univocidade (2004, p. 2). E é por isso que, como aponta Carolina Villada Castro (2016, p. 23), a tarefa que aproxima o xamã, o antropólogo e o tradutor é tratar com equivocidades, ou seja, com regimes conceituais de mundos culturais diferentes e agir entre eles, o que desemboca no plano da ética da alteridade que atravessa o trabalho da pesquisadora.

Essa ética da alteridade também é norte das transduções desenvolvidas na presente tese. Ao se admitir que a transdução implica em aceitar uma relação de equivocidade e não de univocidade, retomo as ideias de que as transduções ora elaboradas da lírica arcaica grega devem marcar a singularidade entre o mundo e os conceitos arcaicos e contemporâneos.

Na introdução de seu livro *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*, Pedro de Niemeyer Cesarino afirma que a obra pretende inserir-se na tentativa de superar “uma dupla lacuna, referente, por um lado, à pouca atenção dedicada pelos etnólogos às poéticas e regimes discursivos amazônicos e, por outro, à falta de diálogo dos estudos literários com a própria etnologia e as poéticas indígenas” (2011, p. 15).

O livro articula a enunciação polifônica e multiposicional proposta por Viveiros de Castro com a pessoa múltipla dos povos marubo, explicando Cesarino que “o cosmos marubo pode ser descrito como uma miríade infinita personificada” e que o próprio termo cosmos já se torna impreciso, pois “a questão aqui não é a univocidade ou a totalidade, mas multiplicidade e a multiposicionalidade” (*ibid.*, p. 33). Ainda segundo o autor, existem pelo menos quatro variantes de pessoas que habitam esse cosmos: i) pessoas humanas (os marubo, que o autor chama de ‘vivos’); ii) pessoas hiper-humanas (os espíritos *yove*); iii) pessoas infra-humanas (os espectros *yochi*); e iv) pessoas extra-humanas (as pessoas-animais), havendo “muitas e complexas aproximações entre bichos, gentes e espíritos”, sobretudo para os vivos que estabelecem maior contato com o ‘mundo xamânico’, que Cesarino conceitua como “a complexa teia tradutiva composta pelos diversos espíritos, duplos e mortos” (*ibid.*, pp. 35-36). Mais adiante Cesarino afirma que:

Se uma teoria da pessoa é elaborada pelos xamãs marubo; se *pessoa* é um centro de irradiação ou de inspiração para todo o pensamento marubo e talvez constitua uma teoria autóctone, esta parece ser interpretada pela ideia de fractalidade¹⁹. Guardadas as devidas diferenças entre o caso marubo e o contexto melanésio, a seguinte passagem de Roy Wagner é bastante útil: ‘Uma pessoa fractal não é jamais uma unidade colocada em relação a um agregado, ou um agregado colocado em relação a uma unidade, mas sempre uma entidade com a relação integralmente implicada’. A pessoa marubo não é uma totalidade que engloba seus duplos internos como partes, mas uma entidade que reproduz o exterior no interior, isto é, que replica as dinâmicas de parentesco para distintas posições. (*ibid.*, p. 45 - destaques do original)

São justamente essas particularidades da cultura marubo que tornam o traduzir um ato polifônico inevitável devido à pessoa múltipla que fala nesses cantos e no xamã²⁰.

¹⁹ Ao referir-se às ideias de fractalidade e pessoa fractal, parece-me que Cesarino toma emprestado da teoria matemática dos fractais a auto-similaridade escalar, ou seja, a imagem de figuras que apresentam a mesma forma em diferentes escalas. Seguindo as reflexões de Luciani (2001, p. 102), penso que a ideia de fractalidade pode ser compreendida como a característica segundo a qual “a pessoa-como-grupo é uma versão em escala ampliada da pessoa-como-indivíduo e uma versão duas vezes ampliada da pessoa-como-parte. O que se tomará evidente adiante é que a personitude fractal implica que relações entre pessoas, em qualquer escala, são réplicas umas das outras, isto é, são auto-similares.”

²⁰ Tanto que Cesarino esclarece que muitos dos cantos são incompreensíveis “mesmo a um marubo não iniciado na erudição verbal” (2012, p. 78).

Além disso, os antropólogos acima revelam certa preocupação em substituir modelos conceituais de pensamento hierárquicos, sistemáticos e ortodoxos por ideias como “constelação de pensamentos” e “caminhos rizomáticos”, esta última retomando as ideias de Deleuze e Guattari, segundo os quais:

[...] são absolutamente necessárias expressões anexadas para designar algo exatamente. E de modo algum porque seria necessário passar por isto, nem porque poder-se-ia proceder somente por aproximações: a anexatidão não é de forma alguma uma aproximação; ela é, ao contrário, a passagem exata daquilo que se faz. Invocamos um dualismo para recusar um outro. Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo. É necessário cada vez corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos. Chegar à fórmula mágica que buscamos todos: PLURALISMO = MONISMO²¹, passando por todos os dualismos que constituem o inimigo necessário, o móvel que não paramos de deslocar. (1995, p. 42)

Para os autores, entre os principais caracteres de um rizoma estão o fato dele conectar “um ponto qualquer com outro ponto qualquer e [que] cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza”, e o fato do rizoma colocar “em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos”. Também destacam os autores que,

[...] oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas [32] entre essas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentariedade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (1995, p. 43)

Acho que é nesse caráter de linha de fuga desterritorializadora e que faz com que a multiplicidade se metamorfoseie que o conceito rizomático se aplica melhor às traduções que rejeitam dualismos para contemplar multiplicidades, metamorfoses e distintos olhares e perspectivas. Essa nova compreensão de tradições orais e das formas de pensamento ameríndios tem motivado traduções que, como as propostas por Cesarino nos livros *Oniska* (2011) e *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo* (2013), não marcam a alteridade apenas

²¹ Por monismo compreendo a concepção segundo a qual a realidade é constituída por um princípio único, por um fundamento elementar, sendo os múltiplos seres, em última instância, redutíveis a essa unidade.

a partir da passagem da poesia entre línguas tão distintas como o português e o marubo, mas também, e mais fundamentalmente, da passagem entre distintos regimes ontológicos.

Para Castro, “Justamente essa experiência de exterioridade de si para ir à escuta da voz alheia é que articula xamanismo e tradução” e ela lembra que Pedro Cesarino fala de seu trabalho como uma “antropologia tradutiva sobre o pensamento dos outros” (2016, p. 24).

Retomando a reflexão de Nodari (2019), deparamo-nos com a afirmação de Lévi-Strauss, na *Introdução à obra de Marcel Mauss* que principia o volume *Sociologia e antropologia* (2013) deste último autor, segundo a qual o povo que o antropólogo estuda também toma o próprio antropólogo como objeto:

Assim, a apreensão (que só pode ser objetiva) das formas inconscientes da atividade do espírito conduz do mesmo modo à subjetivação; pois, em última instância, é uma operação do mesmo tipo que, na psicanálise, nos permite reconquistar nosso eu mais estranho e, na investigação etnológica, nos dá acesso ao mais estranho dos outros como um outro nós. Em ambos os casos, é o mesmo problema que se coloca, o de uma comunicação buscada, ora entre um eu subjetivo e um eu objetivante, ora entre um eu objetivo e um outro subjetivado. (2013, pp. 28-9).

Nodari compreende a obliquação como um movimento que comporta quatro posições, que envolvem uma equivocidade sem que haja fusão, pois são simultâneas e heterogêneas: i) ver como sujeito; ii) ver a si mesmo como objeto; iii) ver como o outro sujeito; e iv) ver a si mesmo como o outro sujeito o vê. Embora para Lévi-Strauss essa possibilidade de se objetivar no outro só se dê porque esse outro é humano, ou seja, porque com ele partilhamos a característica comum da humanidade²², Nodari questiona se o argumento levi-straussiano não está invertido:

será que podemos obliquarmo-nos, ocupando a posição de outros sujeitos ao mesmo tempo que a nossa, apenas porque temos algo substancialmente em comum com eles, ou será que, ao contrário, só podemos travar uma interlocução com a alteridade porque somos capazes de nos obliquarmos (ficcionalizarmos)? (*ibid.*, p. 3)

²² Embora Lévi-Strauss tenha certa vez respondido, em uma entrevista concedida a Didier Eribon, que o mito “é uma história do tempo em que os animais falavam” e acrescentado que “os homens nunca se conformaram por terem obtido a cultura à custa da perda do acesso comunicativo às outras espécies” (*apud* Viveiros de Castro, 2011, p. 11).

De qualquer forma, a reflexão do pesquisador e das aulas mostrou que podemos prescindir desse requisito – a partilha da humanidade – ao aplicar as quatro posições identificadas acima à experiência literária e compreender a obliquação como simples possibilidade de outrar-se, que vale para qualquer ser.

A ideia é de que a obliquação precede a existência de um eu, já que o próprio eu só se constitui a partir do outro²³, e também de que o eu pode ser compreendido como o conjunto de suas variações e das relações que a equivocidade das posições gera. Como a enunciação se dá numa cadeia em que o dentro e o fora se determinam reciprocamente ao mesmo tempo em que não existem, *a priori*, as categorias dentro e fora, há uma equivocidade na base da enunciação e de toda comunicação, já que não existe correferenciação idêntica.

Em termos derridianos, no texto literário há uma equivocidade referencial ou uma suspensão referencial. Nodari aponta como:

Em uma formulação precisa, Derrida definiu a relação literária com a referencialidade como sendo não da ordem da abolição, e sim da suspensão, uma relação ambivalente que, sem se desprender de todo da referência, também não se limita a ela” e conclui que, “(...) reescrevendo a definição em nossos termos, diríamos que a suspensão da referência em jogo na literatura deve ser entendida como suspensão da univocidade referencial e liberação da equivocidade constitutiva: liberta-se, assim, a relação entre palavras e coisas, e a linguagem toda tende à deiticidade²⁴. (*Ibid.*, p. 7)

Esse processo de suspensão da referência, que Nodari vislumbra na experiência literária, no jogo animal e no objeto/sujeito transicional winnicottiano, inclui a suspensão da referência do próprio eu e pode ser a chave para entender a experiência literária que “constitui, assim, um ponto-limite em que a enunciação se torna algo outro, ao se inverter ou se dobrar completamente sobre si mesma: os

²³ Como evidenciam, por exemplo, as implicações da ideia de objeto transacional de Donald W. Winnicott, desenvolvida em *O brincar e a realidade* (1975), que foram tomadas em seu caráter mais filosófico, como “uma ‘estrutura ontológica’ (Nodari, 2019, p. 8) nas discussões de que participei nas aulas da mencionada disciplina Teoria da Ficção I. O pesquisador atenta para a evidente analogia entre os objetos/sujeitos transicionais e os personagens literários, estes últimos compreendidos como “egos experimentais” ou “imaginários”.

²⁴ Se dêitica é a linguagem que designa mostrando, ao invés de fazê-lo conceituando, por deiticidade compreendo a característica da linguagem que mostra a subjetividade ou outros índices de da enunciação e do discurso.

sujeitos se tornam objetos e vice-versa” (*Idem*, p. 10). Nodari também aborda a relação entre o corpo do leitor na experiência literária:

Assim, por um lado, o leitor empresta seu corpo e sua subjetividade na leitura para que o personagem (ele) diga “eu”, se subjetive, entrando no texto: coloca-se como um objeto (a não-pessoa) que é um sujeito (a terceira pessoa), sujeito para o qual os demais (incluindo, portanto, logicamente, o leitor) são objetos (identificar-se com o personagem é adotar o seu ponto de vista, a sua perspectiva de mundo, ou seja, ver-se com os seus olhos). Por outro lado, o leitor não deixa de manter a sua posição subjetiva e, de fora, acompanhar e conduzir esse movimento, vendo o personagem como uma terceira pessoa, um objeto de seu mundo. Na experiência literária, esses dois lados da moeda aparecem ao mesmo tempo em um movimento giratório vertiginoso – paralaxe. (p. 9)

Além disso, na experiência de enunciação literária a equivocidade do eu é sincrônica, enquanto na não-literária ela seria diacrônica, de forma que na experiência literária ocupamos a posição do próprio esquema de quatro posições proposto acima e, na não-literária, ocupamos, tão somente, uma posição nesse esquema. Por isso (*Idem*, pp. 11 e 12), “na experiência literária, não só falamos, como somos falados”; e “usar a linguagem é ser usado por ela, usar-se na e pela linguagem; apropriar a língua é ser apropriado por ela e pelos múltiplos sujeitos que a formam – a(-)propriad-se”.

A partir dessas ideias, o uso do arcabouço antropológico surgiu como possibilidade de transduzir investigando, dando lugar e marcando a outridade dos eus-poéticos, dos poetas (se entendidos em seus nomes canônicos) e das tradições poéticas que esses nomes abarcam (se os compreendemos como termos guarda-chuva que reúnem uma certa tradição de fazer poético), como faz Guilherme Gontijo Flores ao analisar o caminho que a obra poética de Safo de Lesbos percorreu até chegar a nós, chamando a atenção

[...] para como funciona a autoria num mundo eminentemente oral, por isso faço um convite ao leitor: pense que os poemas, estes poemas sáficos, tiveram sua vida pela Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem cantasse qualquer um deles teria, inevitavelmente, de incorporar Safo, tornar-se Safo por um átimo, tal como diz Gregory Nagy que o aedo que cantava Homero tornava-se Homero enquanto o cantava, ou tal como o jogral provençal precisa tornar-se o autor/trovador, muitas vezes seu senhor, o autor da *cansó* que ele mesmo canta, enquanto canta. Porque no mundo oral não há como estancar o canto, e Safo só pode ser Safo porque muitos corpos cantaram poemas que remetiam ao corpo de uma Safo; porque muitos corpos cantaram tornando-se essa Safo autoral, mesmo que o poema cantado nunca tenha passado efetivamente pela Safo biográfica, ou que tenha vindo até de muito antes do período arcaico e o tenha atravessado, talvez via Safo. (2017, pp. 9-10 - destaque do original)

Tal problematização do conceito de autoria aplicado ao mundo grego arcaico e a ideia de tradições poéticas de sociedades orais como as gregas arcaicas chama a atenção para o cuidado que é preciso ter ao transplantar para os contextos arcaicos as ideias que letramento e oralidade representam contemporaneamente.

Como aponta Rosalind Thomas no estudo *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*:

A civilização grega tem estado no centro de controvérsias, sempre apaixonantes, sobre o significado geral ou universal do letramento e da natureza da sociedade oral. O assunto tem sofrido bastante por conta dessa esquematização. Este livro sustentará que é necessária uma abordagem um tanto diferente e mais rica da oralidade e do letramento antigos. Nem letramento nem oralidade são constantes, e seus papéis podem ser extraordinariamente diversos, frequentemente refletindo muito mais da sociedade que usa a comunicação escrita ou oral do que quaisquer expectativas e características gerais. (2005, p. 20)

A autora alerta, ainda, que quase toda a característica do que compreendemos por mundo ocidental moderno é vinculada intimamente ao letramento e que é preciso começar a indagar “em que medida essas análises se baseiam simplesmente na cômoda - e incorreta - correlação entre valores ocidentais, modernidade, desenvolvimento econômico e letramento” (*ibid.*, p. 27). Ela também contesta a idealização do poeta oral como alguém espontâneo e da poesia oral como um fazer irrefletido de um poeta que, por ser analfabeto, só seria capaz de funcionar apenas diante de um público, pois afirma que “em diversas sociedades a poesia oral é composta pelo poeta em completo isolamento, para ser executada apenas mais tarde, de memória” (*ibid.*, p. 54).

A dificuldade de compreender os nomes poéticos como termos guarda-chuva que reúnem certa tradição de fazer poético pode decorrer do que Gregory Nagy identificou em seu estudo *Poetry as performance: Homer and beyond*:

Nossa dificuldade real vem do fato que, ao contrário do poeta oral, nós não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez. Acharmos difícil compreender algo que é multiforme. Para que precisamos construir um texto ideal ou procurar um original, e continuamos insatisfeitos com fenômenos em mudança constante. Eu acredito que, ao conhecermos os fatos da composição oral, devemos deixar de tentar encontrar um original para qualquer canção tradicional. De certo ponto de vista, sua performance é um original. (1996, p. 9)

Abrindo os olhos dos leitores para esses problemas, Nagy propõe que é preciso pensar o que é ser um autor dentro de qualquer tradição onde a performance é necessária para fazer uma composição ganhar vida (*ibid.*, p. 19). Por isso, retomando as ideias de Flores em seu estudo introdutório aos poemas sáficos, “autoria é função que reúne os poemas diante de um sentido corporal, do corpo sáfico, passando pelos corpos cantantes sáficos, até o corpus sáfico que vai se formando ao longo de séculos” (*ibid.*, p. 10).

Nesta tese busco evitar que a transdução apague o abismo ontológico e cultural que há entre os poetas gregos arcaicos e o presente tradutor. Pelo contrário, as traduções pretendem integrar esse caráter outro na escolha de ritmos, termos, cenários, formas de leitura e canto, instrumentos musicais, imagens, vídeos, métrica e outras questões, como forma de marcar o estranhamento e a incompreensão que o mundo arcaico grego revela para a contemporaneidade, e sempre partindo da ideia de equívoco anaqueernico e deliberado. Como aponta Helena Martins:

Não compreendemos bem o índio, da mesma forma que não compreendemos bem, digamos, o homem grego antigo [...]. Mas o estranhamento desse outro é já também, claro, o nosso próprio estranhamento: a gagueira das palavras promete instalar-se entre nós. (2012, p. 143)

Em sua tese de doutorado, dedicada ao estudo da tradução poética das artes verbais ameríndias, Jamille Pinheiro Dias questiona “como elaborar traduções de artes verbais ameríndias que contemplem, no âmbito de práticas ocidentais de circulação de conhecimento, o que é próprio dos regimes poéticos nativos?”, se “seria possível fazer um esforço para evitar projeções letradas que abafassem a possibilidade de entrar em contato com um canto xamanístico ou uma narrativa cosmogônica perseguindo o que lhes é próprio” e se também seria possível “tentar, dentro do possível, despir-me das Letras para, mais adiante, recuperá-las em um diálogo em que os regimes criativos e intelectuais indígenas tivessem sua presença afirmada de modo mais robusto.” (2017, p. 17 e 33).

No terceiro capítulo de sua tese, chamado de “Experiências de tradução”, Jamille Pinheiro Dias examina o trabalho de Dell Hymes, que propôs que a estrutura retórica das narrativas indígenas orais deveria ser traduzida de forma versificada

para salientar as simetrias sintáticas e as segmentações mais ou menos constantes do discurso das narrativas traduzidas²⁵. Para demonstrar essas ideias, Jamille confronta alguns elementos da tradução da narrativa *Seal and her younger brother lived there* (Lá moravam Seal e seu irmão mais novo), contada em 1930 pela narradora Victoria Howard, uma das últimas falantes da língua chinook clackamas²⁶, a Melville Jacobs, cotejando as traduções de Jacobs e Hymes (2017, pp. 117-125).

A retradução de Hymes propõe uma nova segmentação da narrativa que ofereça um entrelaçamento entre forma e conteúdo e a recursividade própria do paralelismo entre os elementos iniciais e finais recorrentes do texto, enfatizando termos que Hymes traduz como “she told her”, “she would tell her mother”, “she told her mother”, “they lived there” e o “shush” que a mãe repete para silenciar a filha na narrativa (p. 122) pois neles Hymes identifica “a passagem de uma unidade narrativa para outra”, o que lhe permite organizar versos, estrofes, cenas e atos²⁷. A partir desse exemplo de retradução de Hymes, Jamille aponta como a intervenção crítica do tradutor “chama atenção para a medida em que um tradutor [o anterior, Jacobs] pode obscurecer a relação inextrincável entre conteúdo e padrões recursivos de uma performance transcrita” (p. 123), pois os padrões retóricos do texto chinook não são arbitrários, estando relacionados à coerência e à articulação das narrativas. Além disso, Hymes reviu simplificações de Jacobs que acabaram suprimindo sutilezas do léxico clackamas.

As traduções poéticas dos poemas e fragmentos de Safo de Lesbos de Flores (2017) também podem ser analisadas como trabalhos que partem de uma poética tradutória fermentada pelas concepções antropológicas acima analisadas e

²⁵ Para Langdon, Hymes e Tedlock compartilham o objetivo de inscrever o texto numa forma de literatura ou poesia que é fiel à linguagem literária nativa e que não força a tradução para nossa tradição literária, ignorando os fatores lingüísticos, etnográficos, e estéticos nativos. Porém, há certas diferenças entre seus métodos e preocupações com performance. Bright (1979) chama a abordagem de tradução de Hymes como “verso métrico” e a de Tedlock “narrativa performática”. (1999, p. 28)

²⁶ Referente ao condado homônimo localizado no estado norte-americano do Oregon.

²⁷ Essa organização é possível pois, para Hymes, “a noção de performance é central para o estudo do folclore como comunicação” e “pode-se até esperar que o folclore tome a iniciativa de mostrar como a apreciação e a interpretação das performances como eventos únicos podem ser unidas à análise das regras e regularidades subjacentes que tomam as performances possíveis e inteligíveis; em mostrar como superar o divórcio entre o emergente e o repetível, entre o real, o realizável e o sistemicamente possível” (1981, p. 79).

que têm interesse em dialogar com o outro (o poeta e os demais indivíduos e corpos que o poema a traduzir já atravessou), pois nelas o tradutor busca:

manter o ritmo arcaico, recriar o sentido com certo rigor filológico, porém aberto ao risco poético da escrita no presente. [...] penso que seja exatamente uma reflexão sobre a poética antiga que não passe só pelo formalismo, nem pela exclusividade filológica. Creio que essa fusão, em sua radicalidade, já foi aventurada pelos concretistas em seus melhores trabalhos, que infelizmente nem sempre recebeu a devida atenção e que não cabe comentar aqui, mas que talvez tenha seu auge na poesia de Arnaut Daniel vertida por Augusto de Campos ou no *Coup de dés* de Mallarmé por Haroldo de Campos. (2017, p. 16)

Na introdução aos cantos da mitologia marubo, Cesarino sumariza a evolução das traduções das artes verbais ameríndias a partir dos anos 1970, que uniu pesquisa de campo sistemática e uma compreensão mais sofisticada das línguas a traduzir e de suas “configurações poéticas e rituais” e passou a se valer de uma perspectiva de trabalho multidisciplinar entre etnomusicologia, etnolinguística e etnografia para “revelar uma série de características das artes verbais das terras baixas que permaneciam obscuras ou pouco sistematizadas” como o paralelismo, o uso de metáforas e léxicos rituais, as enunciações polifônicas e o sistema de evidenciais. Mesmo assim, o autor identifica a necessidade de uma “interlocação mais ampla entre estudiosos da tradução e da literatura, antropólogos, linguistas e mestres indígenas da palavra” para aprofundar “as possibilidades de uma tradução que conquiste uma literalidade própria que não permaneça, assim, a reboque da etnologia ou da linguística”, pois é a partir dessa interlocação que o fazer tradutório poderia “atingir a sua própria consistência poética, sua força e seu ritmo” (2013, pp. 11-14).

Outro bom exemplo da mudança de perspectiva tradutória e de esforço de interlocação mais ampla entre tradução, literatura e antropologia é o artigo de Álvaro Faleiros “Emplumando a grande castanheira”, do livro *Traduções canibais*, no qual o autor propõe uma nova tradução do Canto da Castanheira analisado por Eduardo Viveiros de Castro em sua tese de doutorado *Araweté: deuses canibais*, e que fora objeto de tradução por Antônio Risério no ensaio “Palavras Canibais”, em 1992. Nas palavras de Faleiros, no diálogo entre a tradução de Risério e a sua:

optei por adotar, primeiramente, um procedimento encontrado na própria transcrição de Viveiros de Castro: os parênteses com 'notas performativas'. Inspirado naquelas do antropólogo, algumas das quais reproduzi literalmente, criei algumas outras para produzir contexto. Além das 'notas performativas', incluí, no texto, também com distinção tipográfica, dois outros tipos de notas: alguns breves comentários poéticos sobre o universo simbólico ali envolvido, para tornar menos obscuras algumas metáforas centrais [...] e alguns outros comentários para marcar os principais movimentos enunciativos do texto, uma vez que, para o leitor não iniciado, os códigos desse regime enunciativo são totalmente desconhecidos. [...] A dimensão poética do texto também foi considerada, os paralelismos, as repetições, as sonoridades, inclusive com a expansão do refrão a cada vez que ele aparece no canto. (2019, pp. 67-68)

Por fim, acho importante ilustrar essa mudança de poética transdutória no meu trabalho. Para isso, cito dois poemas gregos e suas traduções em português, elaboradas por mim em 2015 (da Olímpica 9, de Píndaro de Tebas) e em 2017 (do Fragmento 123, também de Píndaro de Tebas).

O primeiro poema foi por mim traduzido durante o mestrado, e faz parte dos poemas e trechos que verti para o português para analisar como a metapoética aparecia nos epinícios pindáricos. Eis o poema e a tradução, conforme constam da minha dissertação (inclusive com as notas):

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
 φωνᾶεν Ὀλυμπία,
 καλλίνικος ὁ τριπ'λόος κεχλαδῶς
 ἄρκεσε Κ'ρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
 κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἑταίροις·
 ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
 Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι
 ἀκ'ρωτήριον Ἴλιδος
 τοιοῖσδε βέλεσσιν,
 τὸ δὴ ποτε Λυδὸς ἥρωος Πέλοψ
 (10) _ἐξάρατο κάλλιστον ἔδ'νον Ἴπποδαμείας·

ππερόεντα δ' ἴει γλυκύν
 Πυθῶνάδ' οἴστών· οὔτοι χαμαιπετέων λόγων ἐφάψ<εα>ι,
 ἀνδρὸς ἀμφὶ παλαίσμασιν φόρμιγγ' ἐλελίζων
 κλεινᾶς ἐξ Ὀπόεντος· αἰνήσαις ἔ καὶ υἰόν,

ἄν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σώτειρα λέλογχεν
 μεγαλόδοξος Εὐνομία. θάλλει δ' ἀρεταΐσιν
 σόν τε, Κασταλία, πάρα
 Ἄλφ<εοῦ> τε ῥέεθ' ῥον·
 ὄθεν στεφάνων ἄωτοι κλυτάν
 (20) _ Λοκ' ῥῶν ἐπαείροντι ματέρ' ἀγ' λαόδενδρον.

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
 μαλεραῖς ἐπιφ' λέγων ἀοιδαῖς,
 καὶ ἀγάνορος ἵππου
 θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
 ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,
 εἰ σὺν πινι μοιριδίῳ παλάμα
 ἐξαιρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
 κεῖναι γὰρ ὤπασαν τὰ τέρπν'· ἀγαθοὶ
 _δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες
 ἐγένοντ'· ἐπεὶ ἀντίον
 (30) πῶς ἄν τριόδοντος Ἥ-
 ρακ' λέης σκύταλον τίναξε χερσίν,
 ἀνίκ' ἀμφὶ Πύλον σταθεῖς ἥρειδε Ποσειδάν,
 ἥρειδεν δέ νιν ἀργυρ<έω> τόξῳ πολεμίζων
 Φοῖβος, οὐδ' Αἴδας ἀκινήταν ἔχε ῥάβδον,
 βρότεια σώμαθ' ἃ κατάγει κοίλαν πρὸς ἄγυιαν
 θνασκόντων; ἀπό μοι λόγον
 τοῦτον, στόμα, ῥῖψον·
 ἐπεὶ τό γε λοιδορῆσαι θεοῦς
 ἐχθρὰ σοφία, καὶ τὸ καυχᾶσθαι παρὰ καιρόν

μανίαισιν ὑποκ' ῥέκει.
 (40) μὴ νῦν λαλάγει τὰ τοι-
 αὔτ'· ἔα πόλεμον μάχαν τε πᾶσαν
 χωρὶς ἀθανάτων· φέροις δὲ Πρωτογενείας
 ἄσται γλῶσσαν, ἴν' αἰολοβ' ῥέντα Διὸς αἴσα
 Πύρρα Δευκαλίων τε Παρνασσοῦ καταβάντε

δόμον ἔθεντο πρῶτον, ἄτερ δ' εὐνᾶς ὁμόδαμον
 κπισσάσθαν λίθινον γόνον·
 λαοὶ δ' ὀνύμασθεν.
 ἔχειρ' ἐπέων σφιν οἴμον λιγύν,
 αἴνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων

νεωτέρων. λέγοντι μάν
 (50) χθόνα μὲν κατακ'λύσαι μέλαιναν
 ὕδατος σθένος, ἀλλά
 Ζηνὸς τέχ'ναις ἀνάπῳπιν ἐξαίφνας
 ἄντλον ἐλεῖν. κείνων δ' ἔσαν
 χαλκάσπιδες ὑμέτεροι πρόγονοι
 ἀρχᾶθεν, Ἰαπεπονίδος φύτ'λας
 κοῦροι κορᾶν καὶ φερτάτων Κρονιδᾶν,
 ἐγχώριοι βασιλῆες αἰεὶ,

πρὶν Ὀλύμπιος ἀγεμῶν
 θύγατ'ρ' ἀπὸ γᾶς Ἐπει-
 ῶν Ὀπ<όε>ντος ἀναρπάσαις, ἔκαλος
 μίχθη Μαιναλίαισιν ἐν δειραῖς, καὶ ἔνεικεν
 (60) Λοκ'ρῶ, μὴ καθέλοι νιν αἰὼν πτότ'μον ἐφάψαις
 ὀρφανὸν γενεᾶς. ἔχεν δὲ σπέρμα μέγιστον
 ἄλοχος, εὐφράνθη τε ἰδὼν ἦρωσ θετὸν υἱόν,
 μάτρωσ δ' ἐκάλεσσέ νιν
 ἰσώνυμον ἔμμεν,
 ὑπέρφατον ἄνδρα μορφᾶ τε καὶ
 ἔργοισι. πόλιν δ' ὤπασεν λαόν τε διαιτᾶν.
 ἀφίκοντο δὲ οἱ ξένοι
 ἔκ τ' Ἄργεος ἔκ τε Θη-
 βᾶν, οἱ δ' Ἀρκάδες, οἱ δὲ καὶ Πισᾶται·
 υἱὸν δ' Ἄκτορος ἐξόχως τίμασεν ἐποίκων
 Αἰγίνας τε Μενόϊπον. τοῦ παῖς ἄμ' Ἀτρεΐδαις
 Τεύθραντος πεδῖον μολῶν ἔστα σὺν Ἀχιλλεῖ
 μόνος, ὄτ' ἀлк<άε>ντας Δαναοὺς τρέψαις ἀλίαισιν

πρύμναις Τήλεφος ἔμβαλεν·
 ὥστ' ἔμφροني δεῖξαι
 (9.75) μαθεῖν Πατρόκλου βιατὰν νόον·
 ἐξ οὗ Θέπιος τγόνος οὐλίω νιν ἐν Ἄρει
 παραγορεῖτο μή ποτε
 σφετέρας ἄτερθε ταξιοῦσθαι
 δαμασιμβρότ<ου> αἰχμᾶς.
 (80) εἶην εὐρησιεπῆς ἀναγεῖσθαι
 πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφ' ῥω·
 τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δύναμις
 ἔσποιο. προξενία δ' ἀρετᾶ τ' ἦλθον
 τιμ<άο>ρος Ἴσθμῖαισι Λαμπρομάχου
 μίτραις, ὅτ' ἀμφοτέρωι κράτησαν

μίαν ἔργον ἀν' ἀμέραν.
 ἄλλαι δὲ δύο ἐν Κορίν-
 θου πύλαις ἐγένοντ' ἔπειτα χάρμαι,
 ταὶ δὲ καὶ Νεμέας Ἐφαρμόστω κατὰ κόλπον·
 Ἄργει τ' ἔσχεθε κύδος ἀνδρῶν, παῖς δ' ἐν Ἀθήναις,
 οἷον δ' ἐν Μαραθῶνι συλαθεῖς ἀγενείων
 (90) μένεν ἀγῶνα πρεσβυτέρων ἀμφ' ἀργυρίδεσσιν·
 φῶτας δ' ὄξυρεπεῖ δόλω
 ἀππωτὶ δαμάσσαις
 διήρχετο κύκ' λον ὄσσα βοᾶ,
 ὠραῖος ἐὼν καὶ καλὸς κάλλιστά τε ῥέξαις.

τὰ δὲ Παρρασίω στρατῶ
 θαυμαστὸς ἐὼν φάνη
 Ζηνὸς ἀμφὶ πανάγυριν Λυκαίου,
 καὶ ψυχρᾶν ὀπότη' εὐδιανὸν φάρμακον αὐρᾶν
 Πελλάνα φέρε· σύνδικος δ' αὐτῷ Ἰολάου
 τύμβος ἐνναλία τ' Ἐλευσίς ἀγ' λαΐαισιν.
 (100) τὸ δὲ φυᾶ κράπιστον ἅπαν· πολλοὶ δὲ διδασκαῖς
 ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος

ῥουσαν ἀρέσθαι·
 ἄνευ δὲ θεοῦ, σεσιγαμένον
 οὐ σκαιότερον χρῆμ' ἕκαστον· ἐντὶ γὰρ ἄλλαι

ὁδῶν ὁδοὶ περαίτεραι,
 μία δ' οὐχ ἅπαντας ἄμμε θρέψει
 μελέτα· σοφίαι μὲν
 αἰπειναί· τοῦτο δὲ προσφέρων <ἄε>θλον,
 ὄρθιον ῥυσαι θαρς<έω>ν,
 (110) τόνδ' ἀνέρα δαιμονία γεγάμεν
 εὐχειρα, δεξιόγυιον, ὀρῶντ' ἀλκάν,
 Αἴαν, τεόν τ' ἐν δαιπί, Ἰλιάδα,
 νικῶν ἐπεστεφάνωσε βωμόν.

O canto de Arquíloco
 ressoando em Olímpia,
 o elogio ao vencedor três vezes exultado,
 bastou para guiar à colina de Cronos²⁸
 celebrando o cortejo de Efarmosto e de seus queridos companheiros.
 Mas agora a partir dos arcos das longe-atiradoras Musas, com esses dardos
 recobre Zeus do raio vermelho, e da sagrada elevação da Élide²⁹,
 que certa vez o lídio herói Pélops
 ganhou como belíssimo dote de Hipodamia. (10)

E envia alada e doce
 flecha a Pito.
 Certamente não tocará palavras que caem no chão,
 fazendo vibrar a forminge em honra das lutas de um homem
 da célebre Opunte, louvando seu filho
 e aquele que por sorteio Têmis e sua filha salvadora,

²⁸ O santuário de Olímpia ficava ao pé da Colina de Cronos, então esta é uma sinédoque que varia a antecedente Olímpia.

²⁹ Conforme Slater, trata-se da região grega na qual se situava Olímpia.

a megagloriosa Eunomia, receberam. E floresce com proezas
 em tua corrente, Castália,
 e na do Alfeu:
 de onde as melhores coroas
 exaltam a gloriosa mãe dos Lócrios, de esplêndidas árvores. (20)

Eu, inflamando a querida cidade
 com ardentes canções,
 mais rápido que um soberbo cavalo
 e que um alado navio, a todos os lugares
 esse anúncio mandarei:
 se com alguma mão do destino cultivo
 um extraordinário Jardim das Graças,
 é porque elas concedem os deleites.
 Os homens tornam-se valorosos e sábios
 de acordo com o destino.

De que outra forma Héracles (30)
 contra o tridente
 poderia ter brandido a clava com as mãos,
 quando atacou Posídon, que ficou em torno a Pilo,
 lutando com Febo, do arco de prata,
 e nem Hades imóvel mantinha o caduceu,
 com o qual conduz para baixo os corpos mortais,
 no côncavo caminho daqueles que morrem?
 Mas joga fora esta história, boca!
 porque insultar os deuses
 é uma odiosa arte, e vangloriar-se inadequadamente.

é preludiar com loucuras.
 Não blasfemes agora essas (40)
 coisas. Deixa a guerra e toda batalha
 separadas dos Imortais. Conduz à cidade
 de Protogênia a tua língua, onde pelo decreto de Zeus,

que porta o flamejante relâmpago,
 Pirra e Deucalião, do Parnaso vindos
 construíram a primeira casa, mas sem o leito³⁰
 povoaram com uma pétrea raça do mesmo povo.
 Eles foram chamados homens-pedras
 Para eles desperta o caminho claro dos versos,
 louva o vinho velho,
 mas também as flores dos hinos

novos. Na verdade contam
 que a força das águas inundou
 a terra negra, mas (50)
 pelas artes de Zeus, de repente uma vazante
 drenou a enchente. Deles vieram
 vossos ancestrais de bronzi-escudos
 no começo, filhos das filhas da geração de Jápeto
 e dos excelentes Cronidas,
 nativos reis sempre,

até que o líder Olímpico,
 raptada da terra dos Epeus
 a filha de Opunte, em paz
 se uniu nos vales do Monte Mênalos, e trouxe
 à Lócrida, para que não o abatesse o tempo impondo a sorte (60)
 órfã de prole. Mas a esposa tinha a grande semente,
 e o herói rejubilou vendo o adotado filho;
 dá-lhe o mesmo nome do avô materno,
 homem infável por sua beleza e
 suas ações. E lhe dá a cidade e o povo para governar.

Chegam então os estrangeiros

³⁰ Ou seja, sem dividir o leito.

de Argos e de Tebas,
 Árcades e Pisanos;
 e ele honra mais que outros colonizadores, o filho de Áctor
 e de Egina, Menécio. Seu filho vindo com os Atridas (70)
 à planície de Teutrante, ficou com Aquiles,
 sozinho, quando os valentes dânaos
 depois de por em fuga às marinhas proas Télefo os atacou
 para mostrar a alguém inteligente como perceber
 o poderoso espírito de Pátroclo.
 Desde então, o filho de Tétis o exortou

a não se envolver com o mortal Ares sem sua
 lança doma-mortais.
 Possa eu, descobridor de palavras, avançar (80)
 adequadamente no carro das Musas,
 e a coragem e o abundante poder
 sigam-me. Pela proxenia e pela excelência de Lamprômaco
 vim honrando as faixas Ístmicas
 quando ambos conquistaram o prêmio num único dia.

E outras duas vitórias aconteceram, a seguir,
 nos portões de Corinto
 e outras ainda para Efarmosto no vale de Nemeia.
 Em Argos obteve a glória entre os homens,
 e sendo criança em Atenas,
 e que disputa ele ganhou em Maratona, separado dos imberbes,
 e suportava a competição com os mais velhos pela copa de prata; (90)
 Com rápida astúcia
 e sem cair, superou os homens,
 passando pelo círculo dos espectadores de tantos brados
 jovem cheio de encanto e beleza, executando belíssima façanha.

E de novo ao povo de Parrásia
 maravilhoso apareceu,

por Zeus Liceu em torno à assembléia geral,
quando levou em Pelene o quente remédio contra gélidos ventos.
A tumba de Iolau e a marinha Elêusis
são um testemunho de seus esplendores.
O que existe por natureza é potentíssimo em tudo. Muitos
anseiam alcançar a fama
com habilidades ensinadas. (100)
Mas sem o deus, é melhor cada feito
ser deixado em silêncio. Pois há caminhos

mais longos que outros
e não alimenta a todos nós
a mesma vocação. As habilidades
são íngremes, mas tu, oferecendo este prêmio,
canta com coragem no olhar em tom alto:
“Este homem, por graça divina, nasceu (110)
com rápidas mãos, ágeis membros e olhar vigoroso,
e na festa, ó Ajax, filho de Oileu,
o vencedor depositou uma coroa em teu altar.”.

O segundo poema foi traduzido (porque ainda não o considero uma transdução) por mim em 2017, como parte do trabalho de conclusão da disciplina Tópicos de Crítica e Tradução Literária. Eis o poema e a tradução, conforme constam do referido trabalho entregue em 2017 (inclusive com as anotações da métrica):

Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικίᾳ.
- - u u – u u - - u - - - u u – u u -
τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω
- u u – u u - - - u - -
μαρμαρυζοίσας δρακεῖς
- u – x – u – (anceps longa)
ὅς μὴ πτόθω κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
- - u - - - u u – u u – x (anceps longa)

ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν (5)
 - u - - u - x - u - x - u - (ancipites longos)

φυχρᾶ φλογί, πρὸς δ' Ἀφροδίτας ἀπιμασθεῖς ἔλικογ' λεφάρου
 - - u u - u u - - u - - - u u - u u -

ἢ περὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως
 - u u - u u - - - u - -

ἢ γυναικείῳ θράσει
 - u - x - u - (anceps longa)

φυχρὰν φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων.
 - - u - - - u u - u u - x (anceps longa)

ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἑκατὶ κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα (10)
 - u - - u - x - u - x - u - (ancipites longos)

ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὔτ' ἂν ἴδω
 - - u - - - u u - u u -

παίδων νεόγυιον ἐς ἦβαν.
 - - u u - u u - -

ἐν δ' ἄρα καὶ Τενέδῳ
 - u u - u u -

Πειθῷ τ' ἔναιεν καὶ Χάρις
 - - u - x - u - (anceps longa)

υἱὸν Ἀγησίλα. (15)
 - u - - u -

Devemos em tempo os amores colher, ó peito, no viço e vigor.
 Mas de Teóxeno quem um dia os olhos
 reluzentes contemplou
 e não sofreu uma onda de ardor, de adamante
 ou forjado de ferro tem um negro coração (5)

com gélida chama, e Afrodite de vivos olhos o desprezará;
 ou por riquezas labuta, violento,
 ou por fúrias feminis

escravo já se arrasta por gélidas vias.
 Mas por causa da deusa, feito cera sob o sol (10)

de abelhas sacras solvo-me, só por olhar
 o viço dos moços em flores.
 Certo é que em Tênedo então
 Encanto e Graça moram no
 filho de Agesilau. (15)

Escolhi esses dois poemas porque apesar deles serem do mesmo poeta, como em cada uma das traduções desenvolvi um trabalho bem diferente, eles representam resultados tradutórios também bem diversos.

Na primeira tradução, minhas preocupações eram marcadamente a compreensão da língua grega e do sentido do poema, tanto que as notas que fiz ao poema traduzido são interpretativas, explicando a que lugares se referiam expressões e palavras do poema como 'colina de Cronos' e 'Élide', bem como termos que utilizei para traduzir e que não eram muito claras, como 'mas sem o leito' no sentido de sem partilhar da mesma cama.

Na segunda tradução, creio que eu já tinha passado a entender que uma melhor compreensão do grego usado pelo poeta e de um certo sentido do poema só poderia ser construída levando em consideração a própria natureza performática do texto. Ou seja, foi preciso ver que eu estava diante de um texto poético ou, para afinar os conceitos, do registro escrito de uma performance poética (ou de uma partitura que sinalizava como aquele poema funcionou em performance, como gosto de pensar nos poemas da lírica arcaica grega) que atravessou os corpos que o performaram para pensar nas implicações que essa natureza performática trazia para o texto a traduzir, e que eu começava a ver que deveriam ser marcadas, de alguma forma, em minha tradução.

Tanto é assim que na segunda tradução eu não fiz notas explicativas³¹, e sim acrescentei depois de cada verso sua estrutura métrica, evidenciando a

³¹ Interpreto a ausência de notas explicativas como as que fiz no poema anterior como um sinal de que meu interesse, nessa nova tradução, estava no ritmo do poema, embora seja interessante destacar que a tradução

preocupação com o ritmo e a sonoridade que as palavras tinham no poema (e que consequentemente deveriam ter na tradução).

Nesse caminho entre as traduções, meu corpo de tradutor passou a atuar de forma mais ampla: além de meus olhos que liam e de meus dedos que digitavam e escreviam os textos grego e português, minha boca passou a cantar os textos nas duas línguas, meus dedos e mãos não só digitavam, mas dedilhavam a lira e o piano para compor melodias para a performance, minhas pernas e pés começaram a marcar o ritmo que eu identifiquei no primeiro idioma e quis acentuar no segundo, e essa nova experiência poética tradutória que demandava cada vez mais do meu corpo deu lugar a um novo tipo de resultado que, como já mencionei acima, pela primeira vez passei a enxergar como sendo um poema. Ao procurar no poema grego marcas do ritmo de sua performance, eu passava então a traduzir de forma mais completa, não mais deixando de lado uma dimensão do poema por entender que dela eu não tinha conhecimento ou a que ela eu não poderia ter acesso. Esse meu novo interesse não tinha um desejo arqueológico recriador e nostálgico, mas sim a intenção de recolocar os poemas novamente em funcionamento performático. Nas palavras de Guilherme Gontijo Flores, “[...] não desejo aqui dar voz a Safo - talvez ao *corpus* -, mas dar Safo à voz, permitir que a potencialidade vocal daqueles ritmos antigos, que estão inscritos na própria língua grega, em seus jogos de sílabas longas e breves, possam ser reencenados em português” (2017, p. 11).

A comparação entre os dois poemas acima evidencia bem a mudança, pois um é enorme e em sua tradução enfatizei na busca de significados de forma dicionarial, enquanto o outro é menor e nele traduzi considerando o ritmo e a música como construtores do significado, de forma que a segunda tradução demanda senão mais trabalho, ao menos um trabalho mais complexo, pois envolvia mais camadas de leitura e uma preocupação com ritmo, acentuação, *enjambements*, sonoridades, quebras de verso, formas de conceber uma tradução que considerasse essas peculiaridades rítmicas e sonoras, marcando-as de alguma forma no poema em português e na experiência de quem cotejasse os dois poemas (do Píndaro e o meu) e também para quem só fruiria o poema em tradução.

poética não prescinde necessariamente de notas, ainda que ela coloque a relação textual sob outra perspectiva, digamos, menos logocêntrica.

Além disso, considerando essa ênfase no ritmo da composição, a tradução do Fragmento 123 me levou a prestar atenção à estrutura do poema, que é triádica, razão pela qual me propus a utilizar uma mesma melodia que compus para a estrofe e a antístrofe, e de uma outra melodia diferente que compus para o epodo. Eu escrevi então uma partitura provisória para estas melodias, a fim de ilustrar meu processo criativo, elucidar dúvidas e, principalmente, possibilitar reperformances do Fragmento 123.

As melodias compostas para estrofe, antístrofe e epodo evidenciam que essa similaridade rítmica estava presente no poema grego – mesmo ritmo na estrofe e antístrofe e ritmo diferente no epodo, e tentaram fazer com que essa característica não passasse despercebida dos ouvintes e espectadores, ao contrário do que ocorre com a experiência de leitura das traduções em verso livre dos poemas pindáricos, tão frequentes e que eram a regra de minhas traduções até meu trabalho com o Fragmento 123 e das transduções que produzi a partir daí.

Retomando as ideias propostas nas aulas da disciplina do professor Alexandre Nodari, o eu da personagem literária é um entre-sujeito equívoco, pois para que possa falar, ele precisa de ao menos dois sujeitos: autor e leitor, para constituir-se a partir da relação desses dois últimos. Esse estatuto da personagem literária, que pretendo transferir ao eu lírico do *corpus* de poemas e fragmentos da tese, faz deles (personagens e eu-lírico) pontos de encontro de subjetividades que também podem envolver outras vozes como, por exemplo, a de alguém que inspirou a criação do eu-lírico e inúmeros outros filtros ou leituras que aderiram às composições poéticas nos milênios de suas transmissões até o presente.

O tradutor, visto como aquele leitor privilegiado mencionado acima, não determina a subjetividade, no texto literário, das personagens e do eu-lírico; ele participa desta construção, de forma que está ao mesmo tempo dentro e fora da leitura. Dessa maneira, o tradutor-leitor ocupa as três posições da enunciação literária: o eu (narrador ou eu-lírico), o tu (leitor projetado) e o ele (as personagens, para cuja construção da subjetividade contribui, assim como penso ocorrer também com o eu-lírico).

Assim, quando o eu-lírico fala através do tradutor, é uma relação entre sujeitos que fala, um entre-sujeitos. Através da mudança de perspectiva de tradução e da proposição do trabalho de transdução, pretendo investigar se na performance dos textos poéticos traduzidos o espectador vê de fora essa relação se formar e

experimenta a própria relação, de forma que aquilo que é disputa, no cotidiano, se torne jogo³² ou performance, na literatura.

De certa forma, creio que a passagem da ideia de subjetividade que nesse momento chamo de monolítica, centrada na unidade do sujeito como uma entidade unívoca, para a noção de um eu relacional, que se constitui como o conjunto das quatro perspectivas apontadas³³, sendo uma entidade equívoca, pode ser vislumbrada também na passagem da antropologia de meados do século XX para novas abordagens surgidas diante do que o Roy Wagner aponta em seu *A invenção da Cultura* (2012) como possível fim da antropologia focada no etnocentrismo, que se abre a novas abordagens e pressupostos teóricos, e vai desaguar no perspectivismo ameríndio³⁴.

Do mesmo modo, desejo, aqui, passar da poética tradutória da poesia lírica arcaica grega de caráter filológico, que utilizei em minha dissertação de Mestrado e que está exemplificada na tradução da Olímpica 9 transcrita acima, centrada no texto que possuímos dos poemas e fragmentos e que guarda certa semelhança com os estudos antropológicos que classifico de etnocêntricos (porque centrados em seus modelos conceituais para, a partir deles, pensar em outras culturas, concebendo-as todas como desviantes a partir do seu próprio modelo), para uma poética transdutória anaqueernica (re)performática, que está ensaiada no fragmento 123 de Píndaro e aparece nos demais poemas e fragmentos da tese.

Ou seja, a ideia é comparar três passagens: a) da subjetividade monolítica ao eu-relacional; b) da Antropologia do Século XX às novas abordagens posteriores à obra de Roy Wagner; e c) da tradução filológica à transdução anaqueernica (re)performática.

Com essa nova poética transdutória tenho tentado apreender algo da experiência dos corpos que compuseram e performaram os poemas escolhidos em

³² Lembrando que o jogo é uma função significativa, como aponta Huizinga (2014, p. 3).

³³ Cesarino (2017, p. 17) aponta que “a pessoa múltipla não é portanto propriamente *partida* ou *cindida*, mas constituída pelas distintas *posições* de uma topologia virtual”.

³⁴ Obviamente não possuo conhecimentos e nem a pretensão de rastrear a história da antropologia nos últimos cinquenta anos, nem essa tarefa está entre os objetivos desta tese. Mesmo assim, parece-me possível e fértil comparar essa mudança de paradigma nos estudos antropológicos aos estudos realizados no âmbito da disciplina mencionada e à alteração da poética tradutória que utilizei em minha dissertação e na presente tese.

meu conjunto de transduções, ao emprestar-lhes o meu corpo e dar à voz um poema e um poeta, pois:

A tradução é talvez o caso mais claro da duplicação dos dons, quando guardar o poema alheio é também doá-lo como próprio, ampliando e aprofundando trocas, pervertendo promessas, mundos num mundo, um mundo que se devolve ao poema original, um mundo que se promete em tradução. Guardar é coisa de olho, coisa de corpo; quem guarda o som? E como ele ressurgem som, numa outra voz? Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam. (FLORES E GONÇALVES, 2017, p. 8).

Ao transduzir os poemas nessa nova poética, os corpos poéticos que os criaram são postos em relação com o meu corpo de transdutor, que ao se debruçar sobre os versos da lírica arcaica grega guarda os poemas alheios e também os doa como poemas próprios, em português brasileiro. Essa doação acontece porque a transdução abre a possibilidade de que essa relação entre corpos se estenda para o futuro: as transduções que componho poderão ser reperformadas para além dos registros do perfil do Instagram (e tomara que de fato o sejam), colocando em funcionamento os poemas em outros corpos que os cantam, dançam, leem, ouvem e assistem, além de todos aqueles que já se voluntariaram a suportar em si mesmos os poemas. É assim que os poemas, encarados e traduzidos em performances poéticas, podem ressurgir em outros corpos como os do tradutor, do ouvinte, do leitor, do cantor, do dançarino, etc.

Josely Vianna Baptista, comentando sua tradução do *Popol Vuh*, afirma que “como todo tradutor sabe, por trás de um significante pode haver várias camadas de sentido, e, sob elas, o texto cifra uma simetria de signos que, se pudessem ser vistos interagindo, pediriam o concurso simultâneo de um microscópio e de um telescópio” (2019, p. 19).

Acho que é essa imagem fica ainda mais clara em traduções que tomam como parte integrante do poema sua dimensão performática, pois nelas o tradutor trabalha para recriar em outra língua um poema que é uma simetria, um amálgama de signos representados por palavras, corpos, sons, silêncios, música, gestos. Tais traduções terão seu sentido reconstruído ou reunido na transdução performática e a partir de reperformances que conjuguem essas camadas de sentido representadas pela leitura silenciosa, pela leitura em voz alta, pelo canto, pelos gestos, pela música, por vídeos, dança e outros signos que a transdução pode fermentar nos

corpos com os quais ela entra em contato. E, ao acrescentar mais uma dessas camadas no jogo que o texto propõe àqueles que o encaram, são também acrescentados novos níveis de experiência com esse texto e novas possibilidades de produção de sentido.

Ademais, ao emprestar-lhes outra voz e corpo, a (re)performance dos poemas e fragmentos transduzidos gera modificação das possibilidades de produção de sentido, como aponta Lucius Provase:

Dessa maneira, saber quem ocupa a voz, quem ocupa o espaço do “eu” e do “tu”, saber que tipo de contexto é produzido naquela relação que se estabelece entre as diferentes historicidades em jogo, determinar um gênero textual (ou não fazê-lo) para um texto, saber como o texto já foi lido, sua fortuna crítica, esse conjunto de informações modifica as possibilidades de produção de sentido.” (PROVASE, 2016).

A comparação das três passagens apontadas parágrafos acima é pertinente na presente tese porque penso que essa nova poética assemelha-se aos estudos antropológicos que se baseiam na abertura ao outro e na compreensão de que os próprios modelos culturais do antropólogo não devem ser erigidos em paradigmas comparativos, mas sim que devemos “utilizar a linguagem que nos pertence para criar um contraste interno dentro dela mesma”, como propõe Marilyn Strathern em *The gender of the gift* (1998, p. 16)³⁵.

Referindo-se à multiposicionalidade como a constituição de uma pessoa cindida em pelo menos três ou mais aspectos como duplos, almas, invólucros corporais, e que tal regime pode ser aproximado da noção de polifonia baktiniana, Cesarino (2017, p. 9) aponta que essa “multiposicionalidade produz uma forma expressiva específica notável e de extrema complexidade para a execução e as concepções de tradução”.

³⁵ Tanto é assim que Viveiros de Castro afirma que “ler um texto dela [referindo-se à Marilyn Strathern] é como abrir um capítulo de um livro chamado *As aventuras de Marilyn no País dos Outros*” (2014, p. 2) e aproxima a antropóloga e a personagem literária britânicas, citando a seguinte passagem do Alice através do espelho, de Lewis Carrol: “Then she began looking about, and noticed that what could be seen from the old room was quite common and uninteresting, but that all the rest was as different as possible. [...] ‘They don’t keep this room so tidy as the other,’ Alice thought to herself [...]”, trecho esse que ele afirma poder ser chamado de ‘aprender a ver em Antropologia’ (2014, p. 2).

Como exemplo de uma tradução que soube lidar com essa particularidade, Cesarino menciona a retradução, por Álvaro Faleiros, do Canto da Castanheira compilado por Eduardo Viveiros de Castro e traduzido por Antônio Risério (analisado acima) inclusive indicando como Faleiros reintroduz no texto os parênteses de Viveiros de Castro - chamados de notas performativas - que Risério suprimira do texto em sua tradução, e a eles acrescenta outros. Para Cesarino, trata-se de “um recurso próximo das rubricas dramatúrgicas [e] a retradução aí proposta retoma o aspecto cênico-performativo deste e de outros tantos cantos ameríndios” (p. 11), o que aponta para os novos níveis de experiência e para as novas possibilidades de produção de sentido de um texto referidas acima.

No mesmo sentido, afirma Roy Wagner, em *A invenção da Cultura* (2012, pp. 346-347), que:

Estudos antropológicos que objetificam culturas como análogos autocriativos do nosso sistema conceitual total, e não da nossa Cultura racionalista em seu sentido estrito, que não caem na armadilha de usar um dos conjuntos de nossos controles para implicitamente inventar o outro, situam-se em uma relação de inovação e avaliação perante nosso sistema conceitual como um todo. Eles não são uma parte da nossa invenção da realidade, da nossa derivação da Cultura a partir da natureza ou vice-versa, de modo que suas conclusões não estão necessariamente sujeitas ao ‘mascaramento’ que aprisiona suas operações numa espécie de etnocentrismo subliminar. Uma antropologia que inventa cultura em vez de ‘a nossa Cultura’ mediante a aplicação não qualificada e universal de conceitos como dialética, objetificação e mediação implica a autoanálise como parte necessária da análise dos outros, e vice-versa.

Como aponta Goldman (2011, pp. 196-197), o livro de Wagner segue um caminho bem diferente [em comparação aos livros *A interpretação das culturas* (1973), de Clifford Geertz, e *Cultura e razão prática* (1976), de Marshall Sahlins], pois “parece anunciar o início de outra coisa, que poderíamos imaginar como uma das possibilidades abertas para a antropologia do século XXI” nas ideias que propõe como saída para os embates da Antropologia na década de 1970³⁶. Mais adiante,

³⁶ O livro de Wagner é de 1975. De certa forma, é possível enxergar que suas ideias frutificaram, por exemplo, no perspectivismo ameríndio de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro, que aborda o debate contemporâneo sobre percepção e compreensão das relações entre natureza e cultura - um dos principais temas tratados por Lévi-Strauss - a partir de uma perspectiva teórica e filosófica do pensamento ameríndio, bem como nos estudos de Anthony Seeger sobre os Kissedjê, de Pedro de Niemeyer Cesarino sobre os Maubo e de Guilherme Orlandini Heurich sobre os Araweté, todos eles objeto de análise para a confecção da presente tese.

Goldman explicita em que consistiria o início proposto pela invenção da cultura ao dizer que:

Em termos mais precisos, pode bem ser que a interpretação seja um modo universal de lidar com o mundo e com a sociedade, mas o problema é que essa generalidade não nos diz nada sobre seu funcionamento em situações concretas e específicas. Isso significa, claro, que ela pode perfeitamente operar de acordo com a mecânica básica dos dispositivos chamados etnocêntricos: implementar como universal aquilo que é uma característica particular da cultura do próprio antropólogo. Neste caso, como insiste Wagner, tentando tornar cada vez mais transparente o caráter convencional da cultura em que vivemos ou, o que dá no mesmo, fomentando o desejo de nos tornarmos autoconscientes daquilo que, não obstante, sustentamos que nos determina. (2011, p. 197)

As ideias que Wagner defende podem ser relacionadas aos conceitos da obliquação do sujeito mencionadas anteriormente, quando ele afirma, por exemplo, ser fundamental para uma definição do homem que ele invista suas ideias na busca de equivalentes externos que não apenas as articulem, mas também as transformem sutilmente no processo, até que esses significados adquiram vida própria e possuam seus autores, concluindo que “o homem é o xamã de seus significados” (Op. cit., p. 106).

A relação entre essa mudança conceitual na antropologia e a tradução pode ser exemplificada pelo conceito que Viveiros de Castro propõe para o ato tradutório: “traduzir é enfatizar e potencializar o equívoco, isto é, abrir e alargar o espaço que supostamente não existiria entre as linguagens conceituais postas em contato, um espaço ocultado justamente pelo equívoco” (*apud* Cesarino, 2017, p. 21).

A partir daí, a mudança de poética tradutória a que me proponho nesta tese e sua conseqüente modificação das possibilidades de produção de sentido apontadas por Provase (2016) justificam-se para pensar na poesia homoerótica grega arcaica libertando as transduções da reprodução de relações de dominação que alimentam a matriz heteronormativa cisgênera de nossa cultura e que determinam a leitura mais corrente que se faz desses textos arcaicos em estudos acadêmicos.

De certa forma, esta desvinculação das relações de dominação está presente em estudos como *Por que calar nossos amores* (Carvalho et al., 2017, p. 14), compêndio de poesia latina erótica em cuja apresentação Guilherme Gontijo Flores afirma que:

nada na vida grega dava a entender que o indivíduo deveria fazer uma escolha entre a vida amorosa com meninos ou meninas: os momentos dessa vida sexual variavam de acordo com o período da vida, com a classe social, com a cidade, etc., tal como outras instituições, como o casamento, o trabalho, a guerra, etc. e não implicavam necessariamente uma identificação do indivíduo por sua orientação sexual, nem uma liberdade total.

Ao apresentar ao público a tradução de uma antologia de poemas latinos de temática homoerótica, o referido volume propõe que se pense a poesia latina homoerótica sem a categoria da homossexualidade a que se vincula nosso pensamento desde o século XIX, na esteira do alerta de Foucault (2012, p. 238) contido no primeiro volume de sua *História da Sexualidade*:

O uso dos prazeres na relação com os rapazes foi, para o pensamento grego, um tema de inquietação. O que é paradoxal em uma sociedade que passa por ter “tolerado” o que chamamos “homossexualidade”. *Mas talvez não seja muito prudente utilizar aqui esses dois termos* (grifo meu).

A transdução também é uma chave de leitura para examinar algumas experiências e práticas homoeróticas hoje e repensar como elas podem ser reinseridas nas transduções dos poemas de forma a alargar o equívoco - o espaço que supostamente não existiria entre as linguagens conceituais postas em contato, segundo Viveiros de Castro - marcando nelas o homoerotismo presente nos originais e optando, de forma radical, por inseri-lo em outros poemas, em resposta a esforços constantes de seu apagamento, na história das traduções e nos comentários aos poemas da lírica arcaica grega, e que não é outra coisa do que o esforço de apagamento do homoerotismo e das vivências LGBTQIA+ na contemporaneidade.

Esse mesmo esforço moralizador também aparece em inúmeras traduções de Aristófanes, que tendem a colocar tudo que é amoral e imoral na Antiguidade (segundo a ótica do tradutor), em panos quentes ou debaixo do tapete, como bem aponta André Lefevere no ensaio sobre a tradição tradutória da comédia aristofânica *Lisístrata* intitulado “Tradução: as categorias linhas da vida, narizes, pernas, maçanetas: o *Lysistrata* de Aristófanes”, no qual assim afirma:

O tradutor está preso entre duas posições: ou adere à ideologia que não é a de Aristófanes, e que vê as questões sexuais de forma bastante diversa, ou assume seu *status* como um profissional que deve ser capaz de convencer outros profissionais de que faz jus ao seu título, ao mesmo tempo produzindo um texto que não se oponha à sua ideologia. No entanto a ideologia não é o único fator a determinar a estratégia do tradutor. A poética é outra. Alguns dos primeiros tradutores, de fato, usaram a poética de Aristófanes como um argumento para defendê-lo contra o ataque ideológico da indecência. (2007, pp. 79-80)

Esse apagamento deliberado tem sido objeto de lúcidas críticas em estudos como, por exemplo, *Requeering Sappho* (Haselswerdt, 2016), que considera como ele acontece sobretudo em poetas que gozam de elevado conceito crítico, como Píndaro e Safo, e também como foi lenta e fortemente construído pela crítica literária, e continua sendo reforçado. Também no estudo *Sexuality Studies in Archeology* (Voss, 2008), a autora alerta como os estudos arqueológicos enxergam sexualidade unicamente em termos de reprodução, e como a aplicação de abordagens *queer* tem transformado nossas interpretações arqueológicas de sociedades do passado, também desafiando noções convencionais da própria sexualidade.

Assim, o viés antropológico aplicado servirá praticamente como arcabouço metodológico do estudo e da tradução do *corpus* poético a ser analisado, porém com o intuito de produzir um resultado poético tradutório. Nesse sentido, valho-me da proposição de Márcio Goldman, quando afirma que após o pós-modernismo antropológico:

teria sido possível levantar uma questão ao mesmo tempo epistemológica, ética e política: como proceder de modo a não reproduzir, no plano da produção de conhecimento antropológico, as relações de dominação a que os grupos com quem os antropólogos trabalham se acham submetidos? (2011, pp. 199-200).

Isso se desdobraria, no caso da presente tese e também nos demais trabalhos ligados aos Estudos Clássicos, numa pergunta parente: como não usar a Antiguidade para reproduzir, no plano da produção de conhecimento de estudos clássicos, as relações de dominação marcadas pelo conservadorismo dos costumes? Penso que as reflexões acima - que, de certa forma espelham as leituras, estudos e debates por mim realizados nos últimos anos na construção da poética tradutória performática adotada nesta tese - oferecem uma possível resposta a essa questão, obviamente sem esgotar o debate.

Para Goldman, Roy Wagner “aposta, pois, na radicalização do poder subversivo da prática etnográfica da antropologia - e não na análise das próprias relações entre antropologia e colonialismo ou o imperialismo - como meio capaz de romper com a dependência da primeira em face dos segundos” (2011, p. 200), pois “a obrigação do antropólogo é que sua criação faça aparecer a criatividade da qual ela mesmo depende (a sua própria) e, principalmente, a das pessoas com quem trabalha” (*ibid.*, p. 203), devendo resistir à tentação de imaginar que está apenas ‘representando’ o que existe em si e por si mesmo ou à pretensão de estar criando a partir do nada, pois estas duas condutas recusam a criatividade daqueles que estudamos. Nas palavras de Wagner:

O passo crucial - que é simultaneamente ético e teórico - consiste em permanecer fiel às implicações de nossa presunção da cultura. Se nossa cultura é criativa, então as ‘culturas’ que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. Pois toda vez que fazemos com que outros se tornem parte de uma ‘realidade’ que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, *usamos* essas pessoas e seu modo de vida e as tomamos subservientes a nós” (Op. cit., p. 68 - destaque do original).

Mais adiante, Wagner retoma esse raciocínio, apontando como:

Enquanto nossa invenção de outras culturas não puder reproduzir, ao menos em princípio, o modo como essas culturas inventam a si mesmas, a antropologia não se ajustará à sua base mediadora e aos seus objetivos profundos. Precisamos ser capazes de experienciar nosso objeto de estudo diretamente, como significado alternativo, em vez de fazê-lo indiretamente, mediante sua liberalização ou redução aos termos de nossas ideologias. A questão pode ser formulada em linguagem prática, filosófica ou ética, mas em todos os casos ela diz respeito àquilo que escolhemos dizer com a palavra “cultura” e a como decidimos dirimir, e inventar, suas ambiguidades. (*Idem*, pp. 97-98).

O mesmo compromisso de invenção de outras culturas pode ser proposto à tradução³⁷ ou, para ser mais específico e ater-me ao objetivo da presente tese, à transdução performática dos poemas da lírica arcaica grega escolhidos, através da qual busco sublinhar o homoerotismo presente em inúmeros poemas, e que foi

³⁷ Entendendo o contato tradutório como o lugar mais radical da experiência de alteridade, como propõe Flores (2018, p. 503).

apagado durante os milênios de transmissão desses textos através de traduções e leituras conservadoras.

Para o desenvolvimento de transduções que se insiram nesse esforço criativo analisarei, no próximo capítulo, o homoerotismo na lírica arcaica grega levando em consideração a aplicação de abordagens *queer* que, como já mencionei alguns parágrafos acima, não só tem transformado nossas interpretações arqueológicas de sociedades do passado, mas também desafia nossas próprias noções convencionais de sexualidade.

As traduções e transduções que integram a presente tese foram feitas pensando em como a experiência da equivocidade, da dobra, de ser eu e tu ao mesmo tempo, atua na leitura e transdução do meu *corpus*, e como ela integra, caracteriza e modifica o conjunto das minhas variações (ao qual dou o nome de eu). Isto porque é evidente que as reflexões que pretendi sumarizar acima também questionam as implicações que essa experiência de equivocidade pode me trazer, como transdutor performático dos poemas com os quais trabalho, de forma que essas mudanças de perspectivas, as três passagens comparadas (de concepção do eu, de paradigma antropológico e de poética tradutória, etc.) implicam em uma passagem de modelos conceituais fechados para um estágio de pensamento além, onde não vejo normas ou categorias limitadoras, apenas abertura ao debate.

3.A TRADUÇÃO COMO ATO POLÍTICO: A ESCOLHA DO CORPUS

Gender and sexuality are things people do, not what people are.

(Barbara Voss, *Gender issues*, p. 191).

Transformando o histérico ou o pintor inovador em anormais, nós nos dávamos ao luxo de crer que eles não nos diziam respeito e que pelo simples fato de sua existência não colocavam em jogo uma ordem social, moral ou intelectual aceita.

(Claude Lévi-Strauss, *Totemismo hoje*, p. 14).

Seguindo as ideias do capítulo anterior, através de uma poética transdutória re(performática) estou tentando apreender algo da experiência dos gestos e dos aspectos físicos e afetivos dos corpos que compuseram e performaram os poemas escolhidos em meu conjunto de traduções, ao emprestar-lhes o meu corpo (e os das pessoas que performaram as transduções para o perfil do Instagram e os que vierem a performar os poemas no futuro) e dar à minha voz (e à de quem os performou e performará) os poemas e os poetas.

Além disso, me interessa uma certa instabilidade de sentido que a transdução, compreendida como relação com o texto e como modo privilegiado de leitura, pode fazer desabrochar nos textos arcaicos, como afirma Flores:

Penso mais, que poderíamos conceber uma relação em que se instabilizasse o sentido do texto antigo a ponto de dar-lhe uma pervivência de movimento, a chance de sair de si, do tempo, para aportar de outro modo, numa ensaística que não pode temer o fracasso que a funda. (2018a, p. 24)

Sem esquecer as concepções antropológicas e ameríndias estudadas do capítulo anterior - pois elas permitem pensar uma relação entre a poesia e o corpo e propor a ideia de uma poesia corporal, mais abrangente que a de poesia oral -, no presente capítulo quero me debruçar sobre o homoerotismo ou a homossexualidade.

E aqui faço um esclarecimento: embora não desconheça as possíveis diferenças entre os termos homoerotismo e homossexualidade³⁸, para os objetivos desta tese eles serão entendidos como sinônimos intercambiáveis, quer porque não entendo homossexualidade dentro da ótica cientificista em que o conceito surgiu, mas em sua apropriação cotidiana para significar apenas a sexualidade entre iguais, quer porque não tenho nenhum fetiche arqueológico ao me debruçar sobre a lírica arcaica grega de temática homoerótica, que não quero restituir ou reconstruir, mas sim colocar em funcionamento nos corpos do século XXI, ao transduzir performaticamente e abrir a possibilidade de reperformances, e, sobretudo, porque não quero me prender à rótulos criados por uma cultura heteronormativa castradora que deseja exotizar a experiência *queer* e classificá-la para, assim, poder dominá-la, degluti-la e discipliná-la. Como indivíduo gay, não me interessa a confusão que os termos gay, *queer*, homoerótico, homossexual, veado, sapatão, bissexual e outros causam na mente heterossexual. Deixo esses problemas, pelo menos esses, para os heterossexuais, para que eles pensem o que pode significar esse desespero classificatório delirante.

Quero me debruçar sobre as relações sexuais entre iguais, que fazem parte do recorte temático dos poemas transduzidos na presente tese, sobre os corpos de que pode falar esse homoerotismo, ontem e hoje, e sobre a instabilidade do sentido do texto antigo e seu potencial de questionamento da realidade antiga e contemporânea pois, ainda segundo Flores, “o que um poema faz não pode ser calado, e talvez o que nos resta seja sofrê-lo por inteiro” (Ib., p. 45).

³⁸ Como destaca Maria Fernanda Brasete em estudo sobre Safo e sua poesia, “porque não existiu no léxico erótico grego um vocabulário específico para designar as relações amorosas, quer entre indivíduos do mesmo sexo quer de sexo diferente, as opções terminológicas modernas oscilam entre dois vocábulos, ambos de origem clássica e equivalentes ao nível semântico-pragmático, mas formalmente distintos: homoerotismo, cuja etimologia se encontra completamente radicada na antiga língua grega, e homossexualidade, um hibridismo de origem alemã, criado pelas teorias médicas do século XIX, e vulgarizado, há mais de um século, para referir o famigerado *amor grego*. Mas a escolha entre um termo ou outro não se tem revelado arbitrária e muito menos indiferente; e nem mesmo as inquietações filológicas e historicistas conseguiram iludir, por completo, os obstinados preconceitos arreigados à temática da homossexualidade, ora considerada uma prática universal e atemporal, ora reconhecida como um fenômeno histórico, produto das sociedades modernas, e portanto anacrônico, quando remetido para contextos linguísticos, civilizacionais e culturais tão distanciados como os da Antiguidade. Com efeito, se não é possível estabelecer uma equivalência semântica entre o vocabulário erótico grego e o das línguas europeias – *eros*, entre outros étimos, é disso um exemplo paradigmático –, também não tem sido pacífico retrojectar sobre fenômenos ocorridos há mais de vinte e cinco séculos conceitos relativamente recentes como o de «sexualidade» e o de «género» (Brasete, 2009, p. 290).

Em linhas gerais, neste capítulo busco explicar as razões pelas quais escolhi transduzir performativamente um *corpus* de poemas da lírica arcaica grega de temática homoerótica e enxergar nessa escolha um ato político, através do qual poderei:

- investigar as implicações das transduções performáticas e das possíveis performances dos poemas na compreensão do homoerotismo, revelando sua natureza de construto social;

- repensar como o homoerotismo pode ser reinserido nas transduções dos poemas, em resposta a esforços constantes de seu apagamento na história das traduções e nos comentários dos poemas da lírica grega arcaica de temática homoerótica.

Desde já esclareço que, infelizmente, a experiência homoerótica entre mulheres está retratada em um número muito menor de poemas e fragmentos³⁹ que, no caso do recorte que fiz para focalizar minha análise em poemas líricos arcaicos gregos de Alceu, Safo, Anacreonte, Píndaro, Alcman, Baquírides, Simônides, Simônides, Íbico, Estesícoro e Arquíloco, praticamente limita-se aos poemas de Safo.

Debruçar-se sobre a poesia homoerótica e problematizar a homossexualidade na Grécia Arcaica pode revelar muito sobre o controle das mentalidades e dos corpos ontem e hoje, lá e cá, servindo como uma chave de leitura para entender melhor a homossexualidade em tempos atuais. Por isso esta tese, ao buscar problematizar o homoerotismo e seu apagamento, não é só relevante como necessária no cenário dos Estudos Clássicos e dos Estudos de Tradução brasileiros contemporâneos, sobretudo no momento de ascensão de regimes de direita intolerantes como os atuais.

Só para deixar mais evidente, a presente tese está sendo escrita enquanto o Governo Federal brasileiro veta produções audiovisuais de temática LGBTQIA+⁴⁰, num momento em que grassa a estapafúrdia ideia de que as escolas devem ser sem partido e que delas é preciso extirpar uma ‘ideologia de gênero’ que estava sendo

³⁹ Como já apontava Dover nos anos 1970 (1994, p. 14).

⁴⁰ Conforme notícia constante do endereço eletrônico: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-com-tematica-lgbt.shtml>.

ensinada aos alunos ⁴¹, quando assistimos atônitos às campanhas contra a criminalização da homofobia, em julgamento proferido pelo Supremo Tribunal Federal⁴², e quando temos como Ministra dos Direitos Humanos uma pessoa que defende que os meninos devem vestir roupas azuis e as meninas, roupas rosas⁴³, alimentando uma dicotomia bizarra e deletéria como essa.

Relacionar-se com os textos poéticos transduzidos nesta tese focalizando na instabilidade do sentido desses textos, aludida alguns parágrafos acima, é sublinhar dúvidas e incertezas, instaurar e celebrar polissemia, intertextualidade e diferentes possibilidades de experimentar o poema através do(s) corpo(s), a exemplo das diferentes experiências eróticas que o(s) corpo(s) pode(m) vivenciar, para retomar a ideia de poesia corporal. E penso que passa por aí a experiência do homoerotismo, do desejo em devir, pois

Homossexual é exatamente isto: duvidoso, instaurador de uma dúvida. Em outras palavras: alguém que afirma uma incerteza, que abre espaço para a diferença e que se constitui em signo de contradição frente aos padrões de normalidade. Ou seja: trata-se do desejo enquanto devir e, portanto, como afirmação de uma identidade itinerante. (Trevisan, 2018, p. 42)

Esse desejo em devir, essa vivência que escapa às categorias, aos binarismos, aos trinarismos e a todas as siglas, classificações, taxonomias e tentativas de catalogação aristotélica do desejo e da vida que segue esse desejo, desemboca na problematização da própria identidade sexual ou de gênero como conceito definidor do ser humano - tanto que João Silvério Trevisan fala em identidade itinerante - e também revela uma fratura imensa nas ideias de

⁴¹ A bizarra ideia de que as escolas devem ser sem partido é defendida, entre outras, pelo Movimento Escola Sem Partido, que se auto denomina uma "iniciativa conjunta de estudantes e pais preocupados com o grau de contaminação político-ideológica das escolas brasileiras, em todos os níveis: do ensino básico ao superior", conforme consta do site do movimento ([_____](#)).

⁴² Além de campanhas contra a criminalização, depois do julgamento diversas foram as manifestações contrárias, inclusive partindo do Presidente da República, de acordo com notícia vinculada no endereço eletrônico: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-06/bolsonaro-critica-decisao-do-stf-de-criminalizar-homofobia>.

⁴³ Conforme notícia vinculada no endereço eletrônico: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>.

identidades heterossexuais, especialmente na masculina, heterossexual e cisgênera tida por paradigmática. Como aponta Eduardo Leal Cunha:

A normalização da vida gay parece, desse modo, apontar não apenas para a desestabilização do mito masculino, mas para o paradoxal esgotamento do pensamento identitário enquanto forma hegemônica de enunciação de si e posicionamento no mundo, da qual a identidade do homem era, sem dúvida, o modelo privilegiado. (2019, p. 27)

Mas comecemos um pouco antes.

Como ponto de partida, por sexualidade compreendo a “interpretação cultural das zonas erógenas do corpo humano e das capacidades sexuais” (Halperin, 1990, 3), ou, em outras palavras, “o complexo de reações, interpretações, definições, proibições e normas que é criado e mantido por uma dada cultura em resposta à existência fática dos dois sexos biológicos” (Henderson, 1988, p. 1250 *apud* Halperin, *ibidem*).

O conceito de Halperin revela-se útil ainda que se possa questionar a ideia de que há apenas dois sexos biológicos. Atualmente, o sexo biológico, que se refere ao órgão genital, aos cromossomos e aos hormônios, pode ser, no mínimo, predominantemente feminino, masculino ou intersexual (uma combinação dos dois), o que não esgota novas possibilidades de compreensão. Essas duas definições constam do volume *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, editado por David M. Halperin, John J. Winkler e Froma I. Zeitlin em 1990. Na introdução da obra, os editores assim esclarecem a escolha do título:

O título de nosso volume pode ser entendido de duas maneiras, e deixamos para cada leitor a escolha de qual sentido ela ou ele prefere. Antes da sexualidade pode ser entendido como ‘antes de nossa sexualidade’ - ou seja, ‘antes da sexualidade como a entendemos’, sugerindo simplesmente que sentidos e práticas sexuais no mundo grego antigo foram constituídos diferentemente dos nossos próprios sentidos e práticas sexuais [...]. Ou ele pode ser usado para sugerir que a própria categoria da ‘sexualidade’ é uma construção especificamente moderna⁴⁴, carregando com ela implicações que, quando importadas inadvertidamente para o mundo antigo por intérpretes modernos, distorce seriamente os sentidos da experiência sexual nativa aquele mundo. (Id., p. 5)

Além disso, o *before* do título também teria o sentido de “diante”, “de frente para” podendo o título ser entendido também como significando “diante da sexualidade”.

Daí já é possível trilhar ao menos por dois caminhos ao se depara com a sexualidade: o primeiro entendendo que sexualidade é definida de formas diferentes, conforme cada sociedade e momento histórico, e o segundo apontando que talvez sequer possamos pensar em sexualidade fora da contemporaneidade. Em qualquer um deles, o que fica evidente é o caráter de construto social da sexualidade e, como tal, sua variação no tempo e no espaço.

Como exemplo, transcrevo o seguinte parágrafo de meu projeto de doutorado, que escrevi em 2016: “Para os fins desta pesquisa, a homossexualidade pode ser compreendida como a orientação sexual dirigida a indivíduos do mesmo sexo biológico, e também pode ser referida pelo conceito de homoerotismo, que usaremos como sinônimos” (p. 5).

Esse trecho mostra que embora eu já estivesse atento para o caráter cultural das definições e do que denominamos sexualidade e homossexualidade, não percebi na época que, melhor que definir homossexualidade como orientação sexual dirigida a indivíduos do mesmo sexo biológico, talvez fosse compreendê-la como relação entre pessoas do mesmo gênero, ou seja, entre duas mulheres (cis ou trans) ou dois homens (cis ou trans), ou simplesmente como relação entre iguais, para retomar a significação da palavra homossexual, ao se pensar no radical homo- em seu sentido de igualdade, identidade.

⁴⁴ Essa segunda visão tem sido particularmente associada ao trabalho de Michel Foucault, como já assinalam os próprios editores do *Before Sexuality*.

Adiantando um pouco as ideias que serão analisadas neste capítulo, esclareço que não entendo gênero como uma interpretação cultural do sexo, pois ele não está para a cultura como o sexo estaria para a natureza dentro de uma dicotomia simples demais para compreender fenômenos tão complexos. Por gênero compreendo atualmente o dispositivo através do qual uma 'natureza sexuada' ou um 'sexo natural' é produzido como se fosse algo anterior à cultura, ou seja, ele é uma base teoricamente neutra sobre a qual agiria a cultura, um aparato de construção cultural que produz um sexo pretensamente pré-discursivo (Butler, 2013, pp. 25-26; Barbosa; 2014, p. 168). Por isso, relendo meu projeto, parece que caí na armadilha da confusão entre sexo e gênero, sem perceber.

De qualquer forma, é preciso sublinhar, como eu já fazia no meu projeto, que as definições de sexualidade e homossexualidade e até mesmo o meu equívoco no projeto revelam o caráter cultural e histórico dos conceitos, pois as normas, práticas e definições do que é atividade sexual, sexo e gênero variam significativamente entre as culturas e também porque só se podem compreender os significados múltiplos de sexo e do gênero, em qualquer tempo, levando em consideração a composição dos tecidos sociais em questão.

Por isso entendo, partindo das reflexões de Vladimir Safatle (2014, p. 4) que a questão central da sexualidade não está na identificação de uma espécie de libido natural que deveria ser sentida, e sim que a sexualidade se transforma na descrição de modos de produção de corpos, histórias e identidades, partindo das categorias de um discurso social fortemente normativo como a ciência. No mesmo sentido, Gayle Rubin aponta que:

O domínio da sexualidade também tem sua política interna própria, suas desigualdades próprias e seus modos de opressão próprios. Como outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas de sexualidade em um dado tempo e lugar são produto da atividade humana. Elas são imbuídas de conflitos de interesses e manobras políticas, ambos deliberados e acidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas também há períodos históricos em que a sexualidade é contestada mais bruscamente e politizada mais abertamente. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é, com efeito, renegociado. (1993, p. 4)

Essas duas afirmações evidenciam o caráter político da sexualidade e também seu caráter de *ποίησις* de corpos, histórias, gêneros e relações, o que de certa forma me remete ao fazer poético e transdutivo, já que ambas as atividades envolvem produção, criação. Por isso me parece pertinente reunir esses assuntos

políticos (transdução e sexualidade) na presente pesquisa, que engloba escolhas políticas de transdução, estudo de poesia e performance, bem como questionamentos sobre o homoerotismo na Grécia arcaica e hoje.

Como alertam Peter Fry e Edwar MacRae, parto do pressuposto de que não há nenhuma verdade absoluta sobre o que é a homossexualidade e de que “as ideias e práticas a ela associadas são produzidas historicamente no interior de sociedades concretas e [...] são intimamente relacionadas com o todo destas sociedades” (1985, p. 10). Esse é o *a priori* que tem norteado minha pesquisa e a busca por um enfoque aberto sobre as questões enfrentadas sobre tradução, performance, sexualidade, relações transculturais e transtemporais que, embora se tornem mais complexas com o decorrer das leituras e reflexões, não chegam muitas vezes a conclusões fechadas, mas sim a aberturas maiores e a outras dúvidas e questionamentos mais profundos, inclusive sobre questões que pareciam pacíficas e resolvidas. Faço isso porque, como também apontam Fry e MacRae:

De fato, nenhuma das teorias existentes sobre as causas de homossexualidade nos convence, e a nossa tendência é de tratá-las todas, sem exceção, como produções ideológicas. Desta ótica relativizante, estas teorias dizem muito mais sobre pessoas que as articulam, dos contextos sociais e culturais onde são produzidas do que sobre a “homossexualidade” em si. Esta perspectiva “antropológica” e relativizante, que vê a homossexualidade mais como fato social que fato biológico ou psicológico, é apenas uma opção possível. Temos consciência, porém, de que o nosso próprio pensamento é também fruto da nossa posição social e deste momento histórico, e apenas oferecemos como mais uma voz na cacofonia geral sobre a sexualidade. (Ib. pp. 15-16)

É por isso que o presente capítulo da tese, ao debruçar-se sobre o homoerotismo, que foi recorte temático dos poemas que traduzi e transduzi durante o doutorado, não busca, de forma alguma, esgotar o assunto. Pelo contrário, minha intenção é mais aclarar os conceitos em minha cabeça para poder rever o que já pensei e escrevi sobre o homoerotismo (como fiz na revisão do trecho do projeto, por exemplo).

Também tento compreender, através dos poemas traduzidos e transduzidos, como o homoerotismo foi retratado na lírica arcaica grega conhecida atualmente, que implicações essa compreensão pode gerar para analisar as práticas homoeróticas contemporâneas e poder reafirmar esse homoerotismo problematizando, assim, o tema no passado e também no presente.

Agindo assim é possível revelar o caráter de fato social e histórico que o homoerotismo possui, na contramão de discursos obscuros e intolerantes que têm voltado à tona nos últimos anos e do assustador aumento dos ataques e da violência contra pessoas LGBTQIA+. Esses discursos, ataques e atos de violência pautam-se no entendimento de que apenas as práticas heterossexuais e as identidades cisgêneras (de preferência brancas) seriam normais, legítimas e descendentes de desígnios divinos, donde sua prevalência e a licença para perseguir outros modos de vivenciar a sexualidade ou outras relações de gênero, instruindo uma ideia pasteurizadora e higienista mesmo nas vivências LGBTQIA+ que a heteronormatividade tenta desesperadamente normatizar.

Ao focarmos na homossexualidade masculina, é possível dizer que vivenciamos uma falomaquia, como bem pontua Rolf Malungo Souza no artigo homônimo, verdadeira instância bélica que é marcada pelo desejo de hegemonia da masculinidade branca heterossexual e cisgênera e pelo uso de meios institucionais para oprimir outras masculinidades (2013, pp. 42 e 44). Se esta tese conseguir se erguer como uma voz na cacofonia geral sobre a sexualidade do Brasil do século XXI, e se essa voz puder ser contrária aos preconceitos e violências que vivenciamos e assistimos nos últimos anos, estarei satisfeito.

Retomando a introdução do livro *Before Sexuality* (1990, p. 4), nela os editores definem o que entendem por poética cultural do desejo, processo pelo qual a sociedade e seus grupos constroem significados compartilhados amplamente como, por exemplo, convenções comportamentais, distinções sociais, esquemas conceituais, valores estéticos, atitudes religiosas, códigos morais, papéis de gênero e paradigmas de excitação sexual, significados esses que são produzidos, distribuídos, reforçados e subvertidos pela comunidade humana, de forma conjunta.

Para os editores, essa poética cultural do desejo é um processo que inclui também a formação das identidades de gênero, de forma que as experiências eróticas do indivíduos humanos são artefatos que refletem a poética cultural mais ampla das sociedades em que esses indivíduos vivem. Partindo desse conceito, o presente estudo pretende debruçar-se sobre a poética cultural do desejo homossexual nas sociedades grega arcaica e brasileira contemporânea, aquele tal como ele aparece nas composições líricas arcaicas gregas que sobreviveram até o presente e este nas traduções e transduções desta tese, bem como nas traduções de poesia lírica arcaica grega para o português com as quais as minhas dialogam,

para pensar também um pouco sobre a poética cultural do desejo homossexual contemporâneo e para reafirmar nas traduções o homoerotismo que tantas vezes é nelas silenciado.

Para tanto, parto da reflexão proposta por Vladimir Safatle, segundo a qual o sexo é objeto do discurso filosófico quando ele aparece como um evento (que o filósofo conceitua como “um acontecimento capaz de produzir reconfigurações profundas em nossa forma de vida”), e que o leva a propor a seguinte questão: “em que condições ‘sexo’ e, principalmente, falar de sexo pode aparecer como um evento?” (2014, p. 5), ou parafraseando, em que condições sexo e falar de sexo pode aparecer como um acontecimento capaz de produzir reconfigurações profundas em nossa vida?

Respondendo a essa questão, o próprio Safatle afirma que a filosofia do século XX conheceu três maneiras diferentes de ver no sexo uma forma de evento, cada uma delas epitomizada por um pensador: i) Michel Foucault (ao centrar as discussões sobre sexo em uma genealogia⁴⁵ da sexualidade); ii) Georges Bataille (ao focar na força explosiva do que devemos entender por erotismo); e iii) Judith Butler (ao usar o conceito de gênero). Sobre a primeira maneira, Safatle afirma que:

Assim, ao falarmos sobre sexo, perguntaremos sobre como tal fala produz individualidades a partir de discursos sociais que procuram legitimar formas diversas de intervenção. Procuraremos entender como tais discursos foram formados, como eles demonstram a natureza produtiva do poder. Isto nos permitirá pensar o poder não apenas como uma forma de coerção imposta que nos coage de fora, mas principalmente como um modo de produzir formas de vida, de dar forma a nossos desejos, sejam nossos desejos de normas, sejam nossos desejos de transgressões. Nesta chave, mostraremos como o aparecimento da sexualidade com sua ciência nos expõe as verdadeiras artimanhas do que significa falar de sexo para alguém, principalmente para alguém que se coloca na posição de detentor de um saber. (Ib., p. 5)

Nos quatro volumes da *História da Sexualidade: A vontade de Saber, O uso dos prazeres, O cuidado de si* (2012) e o póstumo *As confissões da carne* (2019), escritos nos anos 1970/1980, Foucault, buscava se deter “na noção tão cotidiana e tão recente de ‘sexualidade’: tomar distanciamento em relação a ela, controlar sua

⁴⁵ Como aponta Tamsin Spargo (2017, p. 53), genealogia “é o termo-chave de Foucault, derivado de Nietzsche, para definir uma investigação do desenvolvimento dos discursos, que se concentra não na continuidade ou na progressão linear, mas no que é específico, relacional e descontínuo. A genealogia foi interpretada por Judith Butler como algo que delinea a instalação e o modo de funcionamento de falsos universais”.

evidência familiar, analisar o contexto teórico e prático ao qual ela é associada” (2012b, p. 9) procurando nas definições e redefinições da relação de cada um consigo mesmo e com seu próprio sexo, a longa eclosão da subjetividade.

Essa gênese interessa aos trabalhos que, como a presente tese, dedicam-se ao sujeito e a sua relação com o poder sobre si próprio e sobre os outros, já que Foucault problematiza a ideia de que a sexualidade seria um aspecto natural da vida humana que teria sido reprimido nas sociedades e na cultura ocidentais a partir do século XVII, a chamada hipótese repressiva (Spargo, 2017, p. 15).

Para o filósofo francês, a sexualidade é uma categoria da experiência que foi construída e que tem origens históricas, sociais e culturais, mas não biológicas, leitura que prioriza o papel das instituições e dos discursos na construção da sexualidade, em detrimento da dimensão biológica, mas sem desconsiderar essa última.

Foucault afirma que falar sobre sexo em confessionários, consultórios médicos e psicológicos, produzindo narrativas sobre a própria sexualidade que são interpretadas por figuras de autoridade (Foucault, 2012a, p. 19) não ‘revela’, mas ‘produz’ uma verdade, um saber no interior de um discurso particular que está ligado a um poder. E poder, na obra foucaultiana, é entendido como um produto de relações complexas, e não como característica inerente a uma classe ou a indivíduos específicos:

[...] o poder não é algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; [...] onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. Deve-se afirmar que estamos necessariamente ‘no’ poder, que dele não se ‘escapa’, que não existe, relativamente a ele, exterior absoluto. (Ibid., pp. 104-106)

Interessado na construção da sexualidade em diferentes períodos históricos e em como o poder circulava pela produção de saber sobre o sexo nesses períodos, Foucault aduz que a partir do século XVIII a sexualidade deixou de ser julgada, como faziam a Igreja e o Direito até então, e passou a ser regulada e administrada por regimes governamentais que, a partir do Iluminismo, passaram a centrar-se no indivíduo corporificado e sexual e que criaram diversas formas de compreender a sexualidade que predominam até hoje como, por exemplo, a oposição entre a

homossexualidade e a heterossexualidade, raciocínio que acredito que também é aplicável à cisgeneridade e à transgeneridade.

Ao debruçar-se sobre a construção da homossexualidade por Foucault, Spargo (2017, p. 18) aponta como para o filósofo francês a categoria do homossexual surgiu em um contexto muito específico nos anos 1870 e como, a exemplo da sexualidade em geral, ela é uma categoria construída do saber, não uma identidade descoberta. Obviamente relações homossexuais já existiam antes disso⁴⁶, mas foi só a partir do fim do século XIX que se passou a identificar um tipo de ser humano anômalo caracterizado por uma “sexualidade perversa” pois:

O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais. (Foucault, 2012a, p. 45)

A esse sujeito homossexual Foucault chamou de espécie: “*A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.*” (Foucault, 2012a, p. 51).

O sujeito homossexual, e outros como as mulheres, as crianças e as classes trabalhadoras, tornou-se o objeto de uma ciência médica que lhe dedica, a partir do século XIX, uma série de estudos e estratégias destinadas a preservar e estimular a família burguesa, núcleo gerador de uma população produtiva e procriadora e de uma força de trabalho que pudesse atender às necessidades do capitalismo em desenvolvimento naquele momento.

Nesse esquema incentivador da reprodução, as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo passam a ser problemas, aberrações em relação à norma da procriação e objeto de estudos demográficos, educacionais e legais que desejavam proteger a saúde e a pureza da população, que tinha que crescer e continuar alimentando a máquina capitalista.

⁴⁶ Nesse sentido é a colocação de Alison Sharrock de que, “embora a identidade sexual em sua forma moderna [...] não seja a força motriz das construções antigas da personalidade, o desenvolvimento e a manutenção do sexo foram uma das principais preocupações.” (Sharrock, 2002, p. 95 apud Barbosa, 2014, p. 177)

A partir daí, o homossexual vira uma figura patológica, perversa e anormal (segundo a norma heterossexual) que decorre de um desenvolvimento interrompido, que precisa de tratamento e que se sujeita à disciplina, à marginalização e aos efeitos subordinadores do controle social (Spargo, 2017, p. 20), entendimento que dá lugar à histericização do corpo da mulher, à pedagogização do sexo da criança, à socialização das condutas de procriação e à psiquiatrização do prazer perverso (Foucault, 2012a, pp. 114-116). Foucault não enxerga nessas estratégias lutas contra a sexualidade ou tentativas de controlá-la, e sim a própria produção da sexualidade:

Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (Ibid. pp. 116-117)

Ao lado dessa reflexão, como contrapartida dos discursos sobre a homossexualidade que permitiu um avanço marcado dos controles sociais na região da ‘perversidade’, Foucault identifica um ‘discurso de reação’ através do qual a homossexualidade pode falar por si mesma, reivindicando legitimidade ou ‘naturalidade’ em seus próprios termos ou até mesmo utilizando o vocabulário e as categorias que eram usadas para desqualificá-la do ponto de vista médico.

Para Spargo (2017, pp. 21-22) é possível enxergar aqui a origem das políticas identitárias, pois os homossexuais, classificados como sujeitos aberrantes, podem então encontrar uma causa comum e uma voz dissidente que transforme sua confissão em afirmação. Todavia, a autora alerta que, ao analisar o poder como uma relação que compreende ao mesmo tempo vigilância e produção, é preciso pensar além da lógica política convencional de dominação e resistência, pois as relações de poder não podem ser simplesmente destruídas ou invertidas, já que:

Quando falamos de um regime de poder ou de um regime cultural, heterocentrado, por exemplo, ou machista, não se trata de um poder vertical e hierárquico que planeja o ódio às mulheres, ou o ódio aos gays ou o ódio ao feito de ser penetrado. É um regime de discursos e práticas que simplesmente funciona, é exercido e se repete continuamente nas expressões cotidianas, de múltiplos lugares e momentos, e cria a realidade (e isso dói) a partir dessa mera repetição. (Saéz & Carrascosa, 2011, p. 22)

Por isso é preciso compreender e enxergar esse poder nas relações e na construção das sexualidades, práticas culturais históricas que, como demonstrou Foucault, estão longe de ser reprimidas pelo poder, mas que são por ele construídas, reiteradas, reforçadas, rechaçadas, valorizadas, dependendo de inúmeras variantes e forças que agem na sociedade e no momento histórico sobre os quais se debruça nosso olhar.

Nos volumes dois, três e quatro da *História da Sexualidade*, Foucault analisa abordagens do sexo em formas éticas e sociais antigas, que ele afirma contrastarem com as da modernidade ocidental, focando no século IV a.C. no segundo volume, *O uso dos prazeres*, e nos séculos I e II d.C. no terceiro e quarto, *O cuidado de si* e *As confissões da carne* respectivamente, para dar ênfase às ‘técnicas de si’ greco-romanas e a sua ligação com os processos dos primeiros cristãos do ‘cuidado de si’, utilizados para alcançar estados específicos de alegria, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade, dedicando-se o quarto volume principalmente à problematização da carne pelos Padres da Igreja dos primeiros séculos (de Justino a Santo Agostinho). Em tais contextos, ele mostra como o desejo e as práticas sexuais eram concebidos como preocupações éticas ou morais e passam a ser a verdade máxima da experiência humana, vergonhosa ou reprimida, já que o cristianismo desenvolveu códigos e interdições morais universais cada vez mais centrados na *verdade do sexo*. Embora a cultura romana possa ter considerado o desejo como potencialmente nocivo, a cristã o concebia como intrinsecamente mau. (Spargo, 2017, p. 23)

De fato, no título dois da quarta parte de *O cuidado de si*, Foucault destaca a ambiguidade do pensamento médico dos séculos I e II d.C. a propósito dos prazeres sexuais e, na conclusão do volume, refere-se a “uma moral futura, a qual será encontrada no cristianismo, quando o próprio ato sexual vier a ser considerado um mal” (2012c, pp. 116 e 231).

Embora existam leituras de que Foucault teria elogiado uma certa cultura não normativa da Grécia Antiga, Spargo (2017, p. 23) argumenta que ele se recusou a apresentá-la como alternativa à sociedade contemporânea, por enxergar nela formas de dominação - como as restrições à cidadania que excluía da liberdade e dos direitos civis escravos, mulheres e estrangeiros, por exemplo - que não poderiam ser descritas como resultados do domínio de si. Spargo também enxerga

na construção discursiva das sexualidades elaborada por Foucault o principal catalisador para o início da teoria *queer*.

Safatle (2014, p. 7) prossegue sua análise afirmando que passando a falar sobre sexo sem focar na genealogia da sexualidade, e sim com interesse na força explosiva do erotismo, estamos diante da estratégia do filósofo francês Georges Bataille. Na obra *O erotismo*, lançada em 1957, Bataille insiste “no fato de que, nesta obra, os impulsos da religião cristã e os da vida erótica aparecem em sua unidade”, aponta que “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” e afirma que a diferença do erotismo e da atividade sexual simples “é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (2014, pp. 9 e 11). Além disso:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos [...] Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz [...] A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento. (Id. pp. 42-43)

Safatle (2014, p. 7) afirma que para Bataille a tarefa filosófica fundamental é fornecer as coordenadas para uma crítica da modernidade que seja capaz de demonstrar como o advento do sujeito moderno se realiza, necessariamente, através da organização de uma sociedade composta por indivíduos. Para o autor francês, nessa sociedade de indivíduos, as relações entre pessoas seguem a mesma lógica que as relações com as coisas, ou seja, as pessoas são úteis ou inúteis, conforme produzam prazer ou desprazer. Esse é um mundo no qual a lógica calculadora do trabalho no interior da indústria capitalista fornece o fundamento para todas as formas de experiência social.

Segundo Bataille, esse mundo desconhece duas experiências fundamentais que se interrelacionam profundamente: o erotismo e o sagrado⁴⁷. Na obra

⁴⁷ No prefácio à obra *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado* (2016), Emerson Giumbelli mostra como Émile Durkheim, em sua obra *As formas elementares da vida religiosa* (1912) definiu o sagrado em sua oposição ao profano e que a relação entre esses polos seria de uma heterogeneidade radical. A seguir, Giumbelli afirma que “essa distância será valorizada por Bataille e Leiris para a identificação de experiências associadas ao sagrado: experiências fortes, que guardavam uma integridade humana e uma integração com o

batailliana, o erotismo e o sagrado são fenômenos sociais que podem instaurar continuidade num mundo que se funda na descontinuidade. É por isso que:

Não por acaso, o conceito de sagrado é um dos pontos nodais das análises do mundo social feitas por Bataille e Leiris ao longo de suas trajetórias, principalmente no decorrer dos anos 1930 [...] a noção quer dar conta de um universo de práticas e valores difícil de ser capturado e descrito. [...] É um conceito que busca apreender uma experiência que está no limite do dizível e do inteligível; experiência que lida basicamente com uma apreensão afetiva do mundo, em contraposição a outra de cunho mais normativo. (Goyatá, 2016, p. 25)

Pela mesma razão, do ponto de vista da lógica utilitarista que impera no mundo, o erotismo e o sagrado seriam experiências irracionais, afirmando Bataille que “Jamais o cristianismo [e essa afirmação vale também para o erotismo] abandonou a esperança de reduzir enfim esse mundo da descontinuidade egoísta ao reino da continuidade, que o amor faz arder.” (2014, p. 143).

Para endossar as palavras de Safatle (2014, p. 8) debruçando-se sobre o sexo, Bataille procura pensar num evento que poderia ao mesmo tempo “fornecer a explicação sobre por que sofremos no interior das formas de vida hegemônica do capitalismo e abrir a vida social para o impacto de experiências estéticas maiores da primeira metade do século XX”. Essa segunda possibilidade me faz pensar, por exemplo, no envolvimento do filósofo francês com o movimento surrealista ou em sua grande influência em pensadores posteriores que se dedicaram ao sagrado ou ao sexo como, por exemplo, o próprio Foucault, Lacan, Blanchot ou Roger Bastide, para pensar no contexto brasileiro. Também é possível enxergar no interesse de Bataille, e também no de Michel Leiris, pelo sagrado o desejo de “explorar os sentidos do ‘obscuro’ e do ‘confuso’ na relação do homem com a sociedade que o circunda”, como atenta Goyatá (2016, p. 28).

A terceira possibilidade de enxergar no sexo um evento, ou seja, um acontecimento capaz de produzir reconfigurações profundas em nossa forma de vida, para continuar seguindo a chave de leitura que vislumbrei no texto de Safatle (2014), é a da filósofa Judith Butler, e ela passa pelo uso do conceito de gênero.

mundo que teria se perdido com a modernidade civilizada”, donde a aproximação sagrado - erotismo (2016, p. 12)

O livro de Butler *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), é um dos mais influentes textos da teoria *queer*.

Nele a autora amadurece o trabalho de Michel Foucault quanto às teorias feministas de gênero para investigar os modelos naturalizados e normativos de gênero e heterossexualidade, afirmando que “a formação jurídica da linguagem e da política que representa as mulheres como ‘o sujeito’ do feminismo é em si uma formação discursiva e um efeito de uma dada política representacional”, lembrando que “o poder jurídico ‘produz’ inevitavelmente o que ele alega meramente representar” e alertando que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (2013, pp. 18 e 19).

Butler amplia o argumento foucaultiano de que a sexualidade é produzida de forma discursiva para incluir o gênero nessa produção discursiva:

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (2013, p. 24)

Segundo essa ótica, o gênero não é decorrência do sexo biológico, e sim uma prática discursiva em andamento, que se estrutura tomando por base o conceito de heterossexualidade cisgênera como norma das relações humanas⁴⁸.

Essa compreensão do gênero como prática decorre do desenvolvimento da noção de performativo de John L. Austin contida em *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990), com a qual Butler analisa a construção que as *drag queens* fazem de personas femininas, recorrendo a maquiagem, indumentária, gestos, vocabulário e trejeitos e, nessa construção que constrói intencionalmente paródias de gênero para embaralhar fronteiras⁴⁹ e afasta a pretensa naturalidade das *drags*, ela enxerga a

⁴⁸ Spargo (2017, p. 42) afirma que “a heterossexualidade compulsória se instala no gênero por meio da produção de tabus contra a homossexualidade, o que resulta em uma falsa coerência entre gêneros aparentemente estáveis ligados aos sexos biológicos adequados.”

⁴⁹ Bento, 2017, p. 81.

construção que subjaz a todo papel de gênero, que é performaticamente desempenhado e que nunca é natural.

Não é à toa que a primeira epígrafe do *Problemas de gênero* é a famosa frase de Simone de Beauvoir: “*Ninguém nasce mulher. Torna-se mulher.*”, que abre o segundo volume do livro *O segundo sexo* (intitulado *A experiência vivida*), publicado pela filósofa francesa em 1949. Depois dessa famosa frase, Simone de Beauvoir assim prossegue: “*Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino.*” (Beauvoir, 2014, p. 835).

Essas ideias são retomadas por Butler no artigo *Os atos performáticos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*, para afirmar que a declaração de Beauvoir de que a “mulher” é uma ideia histórica e não um fato natural, “sublinha a distinção entre sexo, como facticidade biológica, e gênero, como interpretação cultural ou significado dessa facticidade” (2018, p. 5).

As reflexões de Butler, por sua vez, frutificam no discurso sobre a transgeneridade como, por exemplo, no artigo *A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades* (2017), no qual João Mostazo e Dodi Leal questionam “por que as sociedades tradicionais – patriarcais, machistas, cisnormativas e o escambau – por que elas têm essa necessidade absurda de afirmar uma correlação entre performance de gênero e órgão genital?” para concluir que

[a] razão para isso, e este é o ponto, é que não existe, a rigor, correlação possível aí. Há uma espécie de verdade inconsciente nesses ritos – perversos e opressores como são: nenhum homem é um homem; nenhuma mulher é uma mulher. Há sempre uma lacuna entre o gênero que performamos e o nosso gênero, adiantemos, real. Daí a necessidade de reafirmar a constelação normativa dos gêneros, numa perspectiva tradicional: é a necessidade que surge no bojo da incapacidade de lidar com essa verdade, com a verdade de que o gênero, enquanto tal, é, por definição, um impasse. (p. 1)

Para os autores, esse impasse existe porque o próprio gênero, em todas as suas manifestações simbólicas, é constituído por uma fratura no simbólico (fratura que eles chamam, a partir das ideias de Jacques Lacan, de real), ou seja, pelo momento de fracasso da simbolização.

É por isso que a performance associada a qualquer gênero só pode ser, e sempre é, a performance do fracasso desse gênero. Também é por essa razão que

a identificação simbólica de gênero (os homens ou mulheres que se identificam como homens ou mulheres) não existe no real. Homens e mulheres são, no real, o seu próprio fracasso simbólico, o que os autores indicam como “a grande lição da que a ‘questão trans’ traz à tona”:

[é] a performance que diz que não existem identidades de gênero - que o gênero enquanto tal é sempre uma não identidade consigo mesmo. Que a experiência do gênero - seja cis seja trans - é sempre a de um impasse interno. Para muitas pessoas cis, isso é uma verdade insuportável. [...] Aquilo que nos une, aquilo que nos é *comum*, não é um terreno neutro de identidade, um campo aberto da utopia em que todos podem ser aquilo que imaginam que são - mas o campo minado da fratura do simbólico, onde ninguém nunca é idêntico a si mesmo, independente da sua performance particular de gênero; onde todos os sujeitos reconhecem e carregam consigo a cicatriz que lhes foi marcada na carne, antes mesmo de entrar em cena” (ib., pp. 3 e 4)

Desmascarados o binarismo sexual e de gênero e sua pretensa naturalidade, esta tese propõe que os corpos transdutores/performadores façam política e que corpos políticos lutam não para ser assimilados, mas para que haja a desconstrução de toda a lógica que tenta estabilizar o ser e suas possibilidades.

Embora exponha a estrutura imitativa do gênero, a menção às *drag queens* utilizada por Butler na construção de seu argumento não deve levar à equivocada noção de que o gênero é um simples questão de escolha, algo assemelhado a uma roupa que escolhemos vestir e que podemos trocar quando quiser. A própria autora desconstruiu esses equívocos⁵⁰ no livro *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* ao alertar que:

⁵⁰ Que Spargo (2017, p. 44) sugere poder estar ligada a um desejo utópico de fugir das coerções da heterossexualidade e do sistema de gênero binário identificados por Butler, por um consumismo generalizado nas sociedades ocidentais que se estrutura no mito da livre escolha.

Há uma tendência em pensar que a sexualidade é ou construída ou determinada; pode-se pensar que, se ela é construída, é, em certo sentido, livre e, se é determinada, é, em certo sentido, fixo. Essas oposições não descrevem a complexidade do que está em jogo em qualquer esforço de levar em consideração as condições sob as quais o sexo e a sexualidade são adotados. A dimensão “performativa” da construção é precisamente a reiteração forçada de normas. Nesse sentido, então, não apenas há coerções à performatividade; antes, a coerção precisa ser repensada como a própria condição da performatividade. A performatividade não é um jogo livre nem uma auto-apresentação teatral; nem pode ser simplesmente equiparada a uma performance. Além disso, a coerção não é necessariamente aquela que define um limite para a performatividade; a coerção é, antes, aquilo que impulsiona e sustenta a performatividade. (1993, pp. 94-95)

Para o mesmo sentido convergem as observações de Pierre Bourdieu em seu estudo *A dominação masculina*:

Os gêneros, longe de serem simples papéis com que se poderia jogar à vontade (à maneira das *drag queens*), estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força. É a ordem dos gêneros que fundamenta a eficácia performativa das palavras - e mais especialmente dos insultos - e é também ela que *resiste* às definições falsamente revolucionárias do voluntarismo subversivo. (2016, p. 143)

Para Butler não existe identidade de gênero por trás das expressões do gênero, já que essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados: gênero é “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (2013, pp. 48 e 59), o que vai no mesmo sentido das conclusões de Leal e Mostazo (2017) expostas parágrafos acima.

Butler também aponta como a univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária que tomamos como natural para o sexo e para o gênero são, na realidade, ficções reguladoras que atuam na consolidação e na naturalização de regimes de poder de expressão masculina, heterossexual (Id., p. 59) — e eu acrescento, cisgênera:

As restrições tácitas que produzem o 'sexo' culturalmente inteligível têm de ser compreendidas como estruturas políticas generativas, e não como fundações naturalizadas. Paradoxalmente, a reconceituação da identidade como *efeito*, isto é, como *produzida ou gerada*, abre possibilidades de 'ação' que são insidiosamente excluídas pelas posturas que tornam as categorias de identidade como fundantes e fixas. Pois o fato de uma identidade ser um efeito significa que ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial ou arbitrária. O fato do *status constituído* da identidade ser mal interpretado nos termos dessas duas linhas conflitantes sugere as maneiras como o discurso feminista sobre a construção cultural continua preso na amadilha do binarismo desnecessário do livre-arbítrio e do determinismo. Construção não se opõe à ação; a construção é o cenário necessário da ação, os próprios termos em que a ação se articula e se torna culturalmente inteligível. (p. 211)

Spargo vê na teoria da performatividade de Butler uma das ideias mais influentes (embora reconheça que ela é um tanto confusa) que surgiram a partir da teoria *queer* ou do feminismo nos últimos tempos, porque:

Assim como a análise de Foucault sobre a implicação recíproca entre saber e poder na produção das posições de sujeito, a performatividade de gênero literalmente destrói a base dos movimentos políticos cujo objetivo é a libertação de naturezas reprimidas ou oprimidas, tanto de gênero quanto sexual, porém revela possibilidades de resistência e subversão encobertas pela política identitária. (2017, p. 44)

Essa potencialidade de resistência e subversão é vista por Butler como o poder de ampliar o campo cultural corporal através de performances subversivas de diversas classes, e é anulada quando se toma o gênero como um ato natural e linguístico, e não como aquilo que se supõe sob coerção diária e incessante, com angústia e prazer (2018, p. 16).

À chave de leitura que me propôs o estudo de Safatle, por força da qual até aqui me dediquei às concepções de Foucault, Bataille e Butler que tornam possível pensar no sexo como um evento, quero acrescentar as provocativas ideias do filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado.

Em seu *Manifesto contrassexual* (2012), Preciado dedica-se às modificações corporais, ao corpo e ao prazer para questionar o falocentrismo e desconstruir a máquina que naturaliza práticas sexuais e o sistema de gênero.

Para tanto, Preciado parte das ideias de Butler para problematizar a associação de sexo e gênero e o pretense verniz natural desses conceitos, que estariam inscritos nos corpos como verdades. Para Preciado os corpos, entes falantes e mutuamente autorreconhecíveis, abandonam a ideia de identidade

fechada e natural (com seu conforto, aceitação e benefícios) para tentar promover a equivalência entre os corpos que buscam o saber-prazer, sendo a contrassexualidade um conjunto de tecnologias de resistência que funciona como uma contradisciplina sexual, uma contraprodutividade que elabora práticas alternativas às dominantes (heteronormativas)⁵¹.

Na construção dessas ideias, Preciado opõe-se à teoria de gênero performativo de Butler, que o enxerga atrelado ao discurso pois, como aponta Lima:

Ela acredita que as implicações estão além de serem somente discursivas, estão atreladas às modificações possibilitadas por meio das tecnologias, e ainda, sobre as tentativas sociais para tentar evitar o questionamento desse sexo tido como padrão, ou seja, as atitudes de abjeção, violência, silenciamento daquelas e daqueles que, mesmo se apoiando sobre o padrão binário (masculino/feminino), não se sentem enquadrados naquela designação primeira (homem/mulher), o que é chamado no meio médico como disforia de gênero. Que podemos entender como uma identidade baseada na oposição aquele tal “sexo/gênero” biológico que se é designado no nascimento em associação as características morfofisiológicas e com puro caráter reprodutor. Como exemplo, um homem cisgênero (sexo masculino) que psicologicamente se entende como mulher transgênero (sexo masculino e gênero feminino).

Partido daí o estudioso brasileiro mostra como as ideias de Preciado propõem que pensemos não só como o sistema sexo/gênero é estabelecido e como é importante questioná-lo, mas também que sua formação está alicerçada tanto no discurso quanto nas práticas.

Isso evidencia como Preciado assume uma visão mais crítica do que Butler, abarcando o discurso, as práticas corporais e até mesmo a violência, que é exponenciada em países como Brasil, que usa de meios violentos para sujeitar transexuais, travestis e não binários e fazer com que mantenham seu status e permaneçam constantemente sendo abjeções para a sociedade.

No livro *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Paul B. Preciado afirma que é possível mapear as transformações da produção industrial durante o último século usando como eixo a gestão política e técnica e as práticas do corpo, do sexo e da sexualidade, no que chama de uma “análise somatopolítica da economia mundial” (2018, p. 26). O autor lista a seguir alguns

⁵¹ Como mostra Lima em seu artigo *Do queer ao cu: inter-relação entre Judith Butler e Paul Beatriz Preciado* (2018).

indicadores do surgimento de um regime pós-industrial, global e midiático que denomina de farmacopornográfico:

A sociedade contemporânea é habitada por subjetividades toxicopornográficas que se definem pela substância (ou substâncias) que abastece seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas e vários tipos de desejos farmacopornográficos que orientam as ações dos sujeitos e por meio dos quais eles se transformam em agentes. Assim, falaremos de sujeitos-Prozac, sujeitos-cannabis, sujeitos-cocaína, sujeitos-álcool, sujeitos-ritalina, sujeitos-cortisona, sujeitos-silicone, sujeitos-heterovaginais, sujeitos-dupla-penetração, sujeitos-Viagra, sujeitos-dinheiro... [...] Vivemos na hipermodernidade *punk*: já não se trata de revelar a verdade oculta na natureza, mas sim da necessidade de explicitar os processos culturais, políticos e tecnológicos por meio dos quais o corpo adquire um *status* natural. [...] não há nada a descobrir no sexo ou na identidade sexual; não há segredos escondidos; não há *interior*. A verdade sobre o sexo não é uma revelação, é *sexdesign*. O biocapitalismo farmacopornográfico não produz coisas, e sim ideias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e condições de alma. Em biotecnologia e pornocomunicação não há objeto a ser produzido. O negócio farmacopornográfico é a *invenção de um sujeito* e, em seguida, sua reprodução global. (Ibid., pp. 37-38)

Adiante, seguindo as ideias de Foucault, Monique Wittig e Butler, Preciado diz que sexo, sexualidade e raça são três ficções somáticas poderosas que obcecaram o mundo ocidental desde o século XVIII, chegando a definir o escopo de toda atividade teórica, científica e política contemporânea. Para o filósofo, eles são ficções somáticas não porque lhes falte realidade material, mas porque sua existência depende do que Judith Butler denominou repetição performativa de processos de construção política.

A verdade anatômica passa a funcionar legitimando uma nova organização política do campo social. Assim como a diferença sexual é elevada a uma categoria não apenas natural, mas também transcendental, por força da qual ela supera os contextos históricos e culturais, as diferenças entre homossexualidade e heterossexualidade aparecem como anatômicas e psicológicas, o que também ocorre com o sadismo, o masoquismo e a pedofilia, que passam a ser compreendidos entre dois polos: normalidade e perversão (Ibid., pp. 81, 82).

Defendendo que se até este ponto a análise foucaultiana parece ter grande acuidade crítica, Preciado afirma que ela perde intensidade à medida que se aproxima da sociedade contemporânea, porque o autor francês negligencia a emergência de um conjunto de profundas transformações das tecnologias de produção do corpo e da subjetividade que apareceram progressivamente com o começo da Segunda Guerra Mundial, em 1939 (ibid. p. 84). Como decorrência

dessas transformações, Preciado enxerga um terceiro regime de subjetivação⁵², um sistema de saber-poder que não é soberano, nem é uma disciplina, não é nem pré-moderno, nem moderno. Ele é um novo monstro da organização social e subproduto do controle biopolítico, ou seja, da política de controle e produção da vida. A esse regime, denomina “sociedade farmacopornográfica”.

A partir daí, o autor mostra que masculino e feminino são termos sem conteúdo empírico para além das tecnologias que os produzem e que a recente história da sexualidade aparece como uma gigantesca Disneylândia farmacopornográfica, onde as metáforas do naturalismo sexual são fabricadas em escala global como produtos de indústrias midiáticas, endocrinológicas, cirúrgicas e do agronegócio.

Rechaçando esse naturalismo sexual, assevera que os critérios visuais que disciplinam a atribuição, no nascimento, de um sexo a cada indivíduo não são um evento biológico mais real do que os critérios psicológicos que fazem com que alguém se considere “interiormente” como homem ou mulher, já que “genitais físicos são uma construção de formas de vida biológicas e científicas” (*Ibid.* pp. 111-112).

Referindo-se à identificação, por Judith Butler, de uma consideração do gênero não mais como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político, Preciado argumenta que sempre houve vários regimes de produção corporal, embora alguns deles tenham perdido seu potencial de subjetivação em decorrência do desaparecimento das tecnologias políticas que os ativavam (como exemplo, ele cita os sistemas matriarcais ou a pedofilia grega). Já outros modelos estão em franca transformação como os três regimes de subjetivação aludidos acima (*Ibid.* pp. 120, 121 e 123).

Isso porque, como o “corpo farmacopornográfico não é uma matéria viva passiva, mas uma interface tecno-orgânica, um sistema tecnovivo segmentado e territorializado por diferentes tecnologias políticas (textuais, informáticas, bioquímicas)”, diferentes “técnicas do corpo” e diferentes enquadramentos visuais,

⁵² Além dos regimes disciplinar e de soberania necropolítica (política de controle e produção da morte). O autor alerta que os três regimes não devem ser entendidos como meros períodos históricos, mas como “três técnicas diferentes e conflitantes de regime de poder [que] estão justapostas e atuam no corpo produzindo nosso sujeito contemporâneo e nossa ficção somática” (p. 85).

que vão além do discurso, conseqüentemente produzem diferentes ficções vivas somatopolíticas. Tanto é assim que, se antes era exibido no circo, o corpo hirsuto farmacopornográfico racializado torna-se objeto da clínica de cirurgia plástica e do salão de beleza e suas técnicas de regulação hormonal e eletrólise (*Ibid.*, pp. 124-125).

Preciado não enxerga no gênero farmacopornográfico nem uma metáfora, nem uma ideologia, acrescentando que ele não pode ser reduzido a uma performance, porque ele é uma forma de tecnoecologia política.

Assim, a certeza de ser homem ou de ser mulher é uma bioficção somatopolítica produzida por um conjunto de tecnologias do corpo, técnicas farmacológicas e audiovisuais que determinam e definem o alcance das nossas potencialidades somáticas e funcionam como verdadeiras próteses de subjetivação. Essas ideias me fazem lembrar do alerta feito por Don Kulick⁵³ e aqui novamente ecoam em minha cabeça as afirmações de Leal e Mostazo (2017) sobre trans e cisgeneridade.

Sob essa ótica, Preciado enxerga no gênero um programa operacional que pode desencadear uma proliferação de percepções sensoriais sob a forma de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. E podemos chamar de “programação de gênero” o modelo neoliberal psicopolítico de subjetividade que potencializa a produção de sujeitos que pensam a si mesmos e agem como corpos individuais que se auto-compreendem como espaços e propriedades biológicas privadas com uma identidade de gênero e uma sexualidade fixas. (2018, p. 127). Essa programação é necessária pois, como aponta Gayle Rubin,

Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão de semelhanças naturais. E isso demanda repressão: nos homens, do que quer que seja a versão local de traços “femininos”; nas mulheres, do que quer que seja a versão local de traços “masculinos”. (2018, p. 31)

⁵³ Há mais de uma década o antropólogo já alertava, em seu estudo sobre as travestis de Salvador, que só “quando começamos a conceber masculinidade e feminilidade não como algo imediatamente oriundo de (ou aderido a) corpos biologicamente macho e fêmea, mas, ao contrário, como signos ou processos que são trazidos à baila ou acionados através de certas práticas específicas, então estaremos em posição de começar a compreender muito melhor a subjetividade travesti.” (2008, pp. 242-243)

A repressão necessária à supressão das semelhanças naturais, identificada por Rubin, é também objeto de análise de Preciado, que, em mais uma proposição desafiadora, afirma que:

O Estado extrai prazer da produção e do controle da nossa subjetividade pornocoagulada. O objetivo dessas tecnologias farmacopornográficas é a produção de uma prótese política viva: um corpo que seja compatível o suficiente para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata para criação de prazer, a serviço da produção do capital e da reprodução das espécies. Fora dessa ecologia somatopolítica dos “portadores de esperma e de óvulos”, não há homem ou mulher, assim como não há heterossexualidade ou homossexualidade, nem capacidade e deficiência. (2018, pp. 128-129)

Nós somos homens e mulheres de laboratório, efeitos de uma espécie de bioplatonismo político-científico, de estranhas ficções biopolíticas, já que estamos vivos. Somos, a um só tempo, o efeito do regime de poder farmacopornográfico (biopoder) e o potencial para o seu fracasso (bioempoderamento). Em outras palavras, Preciado afirma que todas as formas de sexualidade e de produção de prazer, bem como todas as economias libidinais e biopolíticas estão agora sujeitas às mesmas tecnologias moleculares e digitais de produção do sexo, do gênero e da sexualidade. (Ibid., p. 133).

Preciado dedica um capítulo do livro, intitulado “Farmacopoder”, ao estudo dos hormônios sexuais e da pílula anticoncepcional, que ele denomina de panótipo ingerível, químico leve, portátil e individual. O capítulo trata da criação, do desenvolvimento e da experimentação da pílula em Porto Rico, da aprovação pelo *Food and Drug Administration* (FDA) e de sua posterior difusão nos Estados Unidos e em inúmeros outros países, como dispositivo contraceptivo e de produção de uma certa feminilidade, porque ele tem o potencial de mudar o comportamento, programar ações, regular a atividade sexual, controlar o crescimento da população e a pureza racial, bem como de definir a aparência sexual de corpos que se autoministram a pílula, refeminizando-se sinteticamente:

A Pílula nos obriga a estender o conceito de Judith Butler de performatividade de gênero para além da imitação teatral e da “força performativa” linguística até a noção de *living mimicry*, a imitação técnica da própria materialidade do ser vivo. Chamarei esse processo de biodrag, em referência à cultura e as práticas de resistência das *drag queens* e dos *drag kings*, e o definirei como produção farmacopornográfica de ficções somáticas da feminilidade e da masculinidade. O que está sendo representado e imitado tecnicamente pela Pílula já não é um código de vestimenta ou estilo físico, mas um processo biológico: o ciclo menstrual. (Ibid. p. 205)

É por isso que, para Preciado, o biopoder não se infiltra a partir do exterior, ele já reside dentro e é autoministrado pelos indivíduos através de métodos tecnológicos de *biodrag* cujo objetivo é imitar o ciclo fisiológico normal. Basta pensarmos que as pílulas anticoncepcionais poderiam atingir seus objetivos contraceptivos suprimindo o ciclo menstrual das mulheres mas, como na época de seu desenvolvimento as autoridades sanitárias entenderam que essa supressão seria danosa ao retirar uma parte da feminilidade das mulheres, as fórmulas foram alteradas para que as mulheres, ao tomarem a pílula, produzam um simulacro de ciclo menstrual, ou seja, uma imitação de ‘naturalidade’ em seus corpos que, assim, se manteriam controlados e femininos. Segundo Preciado:

Da segunda pílula de Pincus até a micropílula de hoje, essas tecnologias de invenção hormonal têm funcionado de acordo com um princípio de biocamuflagem: primeiro, interrompendo o ciclo hormonal natural e, depois, provocando um ciclo artificial que recria a ilusão de natureza. A primeira dessas ações é contraceptiva, a segunda é a consequência de uma produção farmacopornográfica planejada de gênero - cuidando para que os corpos das mulheres do século XX perpetuem a ilusão de ser resultado de leis, imutáveis, trans-históricas e transculturais. (Ibid., p. 229)

Prosseguindo, Preciado caracteriza a formação da sociedade farmacopornográfica por dois novos vetores de produção de subjetividade sexual no meio do século XX: i) a introdução da noção de “gênero” como um dispositivo técnico, visual e performativo para sexualizar o corpo, reorganizar o sistema médico-jurídico, educacional e médico, que até esse tempo tinha articulado as noções de “normalidade” e “perversão” no contexto do conceito binomial da heterossexualidade/homossexualidade; e ii) a possibilidade de modificar tecnicamente o corpo do indivíduo para “inventar” a “mente” feminina e masculina, e eis que já não se trata somente de afirmar a existência de diversos sexos, como pretendem alguns cientistas e teóricos do desejo da sexualidade, e sim de aceitar o

caráter radicalmente tecnoconstruído, inegavelmente múltiplo, maleável e mutável dos corpos e dos prazeres.

Como última proposição, é importante citar a seguinte afirmação de Preciado, que no livro também narra sua experiência de submeter-se a tratamento com testosterona por conta própria:

Tornar-se *drag king* é ver através da matriz de gênero, observando que homens e mulheres são ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural. Essa visão do mundo o leva ao riso, lhe faz sentir um ar tênue sobre os pés que o leva a flutuar - êxtase político. (Ibid., p. 391)

Esse pensamento retoma, de certa forma, as observações de Butler sobre as *drag queens*, mas o faz sob uma nova ótica acerca das questões de gênero e sexualidade, mais ampla e radicalmente produtiva, como tentei demonstrar no trecho acima.

Através da breve síntese acima, busquei retomar alguns pontos da imensa discussão que os estudos de Georges Bataille, Michel Foucault e Judith Butler fundaram, frutificaram e ainda estimulam, como exemplificam as perturbadoras e geniais ideias de Dodi Leal, João Mostazo e Paul Beatriz Preciado.

Passo, agora, aos estudos que utilizam a teoria *queer* e as ideias acima para pensar sobre as minhas transduções da lírica arcaica grega⁵⁴, tendo em mente a ideia de que a performatividade do gênero revela possibilidades de resistência e subversão sob a forma de um poder de ampliar o campo cultural corporal através de performances subversivas, como penso serem as transduções integrantes da presente tese.

Como já afirmei, escolher um *corpus* de poemas da lírica arcaica grega de temática homoerótica para transduzir performativamente é um ato político, o que fica ainda mais evidente ao pensarmos que

A linguagem é também um lugar de luta. O oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo - para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas palavras não são sem sentido. Elas são uma ação - uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta. (hooks, pp. 73-74)

⁵⁴ Porque queer é um ponto de partida, nunca de chegada, como afirma Fefa Vila Núñez (Núñez, 2005, p. 182).

É a partir dessa concepção de luta com a linguagem que o projeto do presente doutorado foi concebido (talvez de forma incipiente) e tem sido desenvolvido (aqui com mais consciência e corpo, em todos os sentidos), transformando a tradução em transdução, um esforço para reconstruir o sentido e recuperar a alegria de traduzir ao me revelar a potência do ato, já que a transdução passa agora inegavelmente pela reescrita da homossexualidade nos poemas e em minha história⁵⁵.

Essa nova concepção transdutória, que enxergo como luta, se inscreve como uma tentativa de dizer que não só corpos brancos heterossexuais e cisgêneros podem representar a verdadeira condição humana como poetas, tradutores e eus-líricos, abrindo espaço para que o meu e outros corpos *queers* e dos demais grupos minorados politicamente possam trabalhar o homoerotismo na construção de experiência de autor, tradutor e eu-lírico. Como aponta Grada Kilomba:

[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*. (Kilomba, 2019, pp. 14).

É hora de transduzir politicamente, uma vez que os “autores que se identificam como *queer* podem usar a tradução para articular sua própria identidade sexual ou para desenvolver políticas *queer*” (Keenaghan, 1998, p. 273), demonstrando a importância da tradução como uma ferramenta viável nas políticas minoritárias sexuais. Como aponta Alberto Mira:

Intervenções críticas do pós-modernismo afetam o tradutor ao focalizar, entre outras coisas, nas políticas de língua e literatura. A tradução da homossexualidade também vai se beneficiar dessa mudança de ênfase. Tais preocupações políticas afetam os tradutores de muitas formas: ao escolher textos e enquadrar seu trabalho, ao enfatizar certas características dentro daqueles textos e ao legitimar a identidade social do tradutor como sendo relevante para seu trabalho. (2014, p. 109)

⁵⁵ Mas sem esquecer, como lembra o famoso bordão da drag queen norte-americana RuPaul Charles, que “with great power, comes great responsibility”.

Um exemplo desse uso da tradução com tais preocupações políticas é o fato de que, embora minha tradução do Fragmento 123 de Píndaro não difira radicalmente das de Alfonso Ortega (Píndaro, 2002) para o espanhol e de William H. Race (Pindar, 1997) para o inglês, ela foi composta vendo no elogio à beleza de Teóxeno, presente no verso 15 do poema, a expressão do desejo homoerótico de um possível eu-lírico do sexo masculino, e não uma mera forma de enaltecer Agesilau, pai de Teóxeno e tirano de Tênedos (uma ilha da Trôade), que se procuraria elogiar através do louvor da beleza de seu filho.

A dúvida já está posta no comentário de Ateneu de Náucratis que acompanha o fragmento na edição de Race: *μνησθεις δὲ καὶ τοῦ Τενεδίου Θεοξένου ὁ Πίνδαρος, ὅς ἦν αὐτοῦ ἐρώμενος, τί φησιν;* que pode ser traduzido como “O que Píndaro diz quando ele menciona Teóxeno de Tênedo, que era seu amado?” (Pindar, 1997, p. 364-365), evidenciando como o gramático questiona a interpretação homoerótica dos versos, embora ela seja a mais óbvia.

Compondo a transdução performática (atenta ao ritmo do grego pindárico e retomando-o no português brasileiro) a partir do pressuposto de que o fragmento elogia a beleza e canta o desejo por Teóxeno, e marcando esse fato na transdução e mais ainda na performance dela feita por Diamila Medeiros, constroem-se atos de apropriação da linguagem sob forma subjetivada, por este transdutor *queer*. E através dessa transdução me reinvento como um sujeito transdutor em sua historicidade, marcada pelo interesse em estudar e sublinhar questões homoeróticas na poesia lírica grega arcaica a ser lida em português brasileiro no século XXI.

Dessa forma, a transdução atende aos componentes identificados por Henri Meschonnic (2010, p. LXIV): i) subjetivação generalizada da linguagem, que faz desta tradução a invenção de um sujeito e de uma historicidade, ou como ele diz, uma aventura histórica de um sujeito; e ii) a intuição da linguagem como um contínuo de ritmo e prosódias, uma semântica serial.

A preocupação é menos com a sexualidade das personagens históricas referidas no fragmento e mais com a adoção de outra forma de traduzir, como a que contemplasse a nota duvidosa de Ateneu sobre o fragmento ou, pior, uma outra opção tradutória que acrescentasse ao poema uma nota afirmando que o objetivo do elogio era louvar Agesilau, pois essa segunda opção faria com que o fragmento de Píndaro falhasse como objeto poético capaz de tornar o homoerotismo plenamente compreensível pelo público. É por isso que optei por não acompanhar minha

transdução do comentário de Ateneu e nem de fazer uma nota sobre o pretensão objetivo laudatório, que seria não sexual e, portanto, “elevado” do poema.

Também na transdução dos dois versos que compõem o Fragmento 71 de Alceu optei por verter φίλος como ‘miga’, no primeiro dos versos, utilizando a contração da palavra amiga que contemporaneamente tem sido muito utilizada entre LGBTQIA+ para se referir aos amigos e que me parece estar substituindo termos como ‘bee’ e mesmo ‘bicha’, ao menos em certos contextos. Busco, assim, um léxico e um registro que apresente as práticas homoeróticas como atos de pessoas altamente visíveis, corpóreas e sexualizadas, porque penso que através dessas estratégias é possível contribuir para um crescente discurso poético sobre sexualidade que desafie o apagamento deliberado do homoerotismo nos Estudos Clássicos e que dê visibilidade às questões *queer* nesse campo de estudo (Keenaghan, 2014, pp. 292-293). Minha escolha por alterar um pouco o que seria a tradução mais comum (como amigo, companheiro, etc.) se justifica porque, como aponta Jamille Pinheiro Dias:

[...] a ideia de precisão terminológica não necessariamente conduz o tradutor a uma maior fidelidade semântica, pois talvez o caminho para ele, como sugere Viveiros de Castro em “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”(2004), seja justamente deformar e subverter controladamente o texto-alvo para que os conceitos originais encontrem correspondentes funcionais na sua morada na língua de outrem. (2017, pp. 149-150)

Nesse mesmo fragmento, minha escolha homoerotizante, por assim dizer, também apareceu na própria inclusão do fragmento entre o *corpus* a traduzir. Isto porque na edição francesa da editora *Les Belles Lettres* (Alcée, 1999, p. 50), nos deparamos com um comentário de que os versos seriam o

[...] começo de um poema no qual Alceu se dirige a seu *erômenos*, segundo o escoliasta, que se exprime talvez em função do conhecimento do restante do poema ou de um outro poema que apresenta o homem em questão aqui como *erômenos* de Alceu. É possível pensar que o escoliasta superinterpretou φίλος e que aqui não se trata de um amante.

Ora, esse comentário é um perfeito exemplo do sutil (embora consistente e ardiloso) intento de apagar o homoerotismo dos poemas, ao sugerir que não haveria elementos concretos para sua afirmação. A ardilosidade e a manipulação ficam mais evidentes ao se pensar que uma observação como essa dificilmente apareceria se a

palavra se referisse a uma mulher, pois é frequentíssima e corriqueira a assunção de que a mulher chamada pelo eu-lírico de amiga é sua amada e/ou amante, ainda que não haja outros elementos a corroborar essa conclusão no texto poético. Sendo assim, por que a dúvida é inserida no texto ao se tratar de uma relação entre homens? Obviamente para dissimular a homossexualidade ali recriada.

Optei por incluir o fragmento 71 de Alceu em meu *corpus* e por transduzir φίλος justamente por “miga” pelas razões acima e para abrir o olhar para as possibilidades de poesia homoerótica da lírica arcaica grega, radicalmente hiper-homoerotizando o fragmento e fugindo dos enganos da linguagem utilizada em outras traduções. Ecoam aqui as palavras de Bataille: “Se alguém me perguntasse o que nós somos, eu, de qualquer modo, lhe responderia: essa abertura a todo o possível, essa expectativa que nenhuma satisfação material poderá apaziguar e que o jogo da linguagem não poderia enganar.” (2014, p. 300)

Ao defender que a transdução é um ato político de luta contra os inúmeros esforços de apagamento do homoerotismo na história da transmissão dos textos do período arcaico grego até a contemporaneidade afirmei, já em meu projeto de doutorado, que ele tem sido combatido por lúcidos estudos como, por exemplo, *Re-queering Sappho* de Ella Haselswerdt.

Nesse artigo, Haselwerdt considera como esse apagamento acontece sobretudo em poetas que gozam de elevado conceito crítico, como Píndaro e Safo, como ele foi lenta e fortemente construído e reforçado pela crítica literária, e como ele continua sendo repetido (como no exemplo dos versos de Alceu, comentado acima). A autora vai além e sublinha como a objeção à própria qualificação de Safo como lésbica, tantas vezes feita sob a égide de que tal qualificação seria anacrônica e inadequada, revela outras intenções:

Essas críticas revelam um entendimento estreito e masculino da natureza do erotismo feminino *queer*, uma suposição condescendente de ingenuidade sobre a natureza da identidade e da identificação, bem como a transmissão acrítica da recepção antiga profundamente misógina da poeta. A suposta resistência progressiva à colonização do passado começa a parecer muito com a colonização de suas estreitas margens femininas pelos homens. (2006, online)

Pensando sob essa perspectiva, a autora afirma que uma leitura *queer* de poemas como os de Safo não é necessariamente a libertação do desequilíbrio de um poder erotizado, mas a libertação de sua predeterminação de gênero, e que

essa libertação é milagrosa para uma sociedade como a da Grécia arcaica - assim como ela é milagrosa ainda hoje, quando ainda precisamos libertar os poemas de leituras reducionistas, bem como da misoginia que, no caso de Safo, tantas vezes caracteriza a rejeição do lesbianismo da poeta. Cito mais um trecho de Haselwerdt, em que ela comenta sobre o retrato que a comédia ática fez de Safo como uma mulher inveteradamente apaixonada por homens, quase uma ninfomaníaca:

Há uma longa história, da tradição grega arcaica de jambos até o Tíndero, de homens respondendo à indiferença sexual feminina através da caracterização das mulheres em questão simultaneamente como infodíveis e putas. Tanta coisa pode ser irreconhecível quando atravessamos hemisférios e milênios, mas os mecanismos da misoginia parecem ser surpreendentemente resilientes, e essa forma particular fornece um modelo perfeito para a pobre Safo da Comédia Ática. (*ibid.*)

É adotando essa perspectiva que compus transduções de Safo que tomaram por base os versos da poeta grega e as traduções de Flores (Safo, 2017) - de grande beleza e compostas dentro da poética (re)performática que esta tese abraça - para nelas inserir elementos de deliberado vocabulário e registro lésbico contemporâneo, como estratégia de desmonte dessa visada misógina que ainda paira sobre a poeta. A transdução pode produzir a partir da rasura.

Esse expediente foi adotado, majoritariamente, criando rasuras sobre o texto de Flores (ou Safores, como gosto de pensar no conjunto de intertextos poéticos que transduzi quando trabalhei com Safo) que apagam, mas deixam ver o texto de Flores, contribuindo para a ideia do palimpsesto das traduções sáficas, ao qual acrescento mais uma camada com as transduções desta tese.

Além disso, minhas transduções pretendem ser uma forma de marcar nos poemas de Safo em português um modo de falar, uma dicção, um registro ou talvez um socioleto que se constitua uma estratégia de resistência e sobrevivência lésbica. Como afirma Carlos Henrique Lucas Lima sobre as linguagens pajubeyras (termo que o autor prefere ao pajubá):

Da mesma forma, então, que Monique Wittig não entende a linguagem como misógina, mas sim os usos que dela se faz, as linguagens pajubeyras não possuem, em si mesmas, um poder emancipatório e não implicam, de maneira necessária, a “libertação” dos LGBT das amarras do poder; elas são, antes, a forma histórica como determinados sujeitos dissidentes acessaram a linguagem com vistas a oferecer resistência, e assim (re)existir às investidas dos poderes que os queriam exterminar. Em suma, uma forma de sobrevivência. (2017, pp. 102-103)

Essa tentativa ecoa e acaba produzindo transduções através das quais, se o resultado não aparece de forma explícita dessa forma, ao menos minha *intentio* como tradutor é “falar sobre corpos ameaçados que querem alguma restituição”, para parafrasear Tatiana Pequeno (2019, p. 3).

No estudo *Sexuality Studies in Archeology*, Barbara L. Voss alerta como os estudos arqueológicos enxergam sexualidade unicamente em termos de reprodução, que, em sua maioria, eles “ainda são lidos como se fossem escritos para serem aprovados por um comitê de moral para a promoção dos valores da família” e “reificam a noção equivocada de que as políticas sexuais complexas do presente seriam um fenômeno unicamente moderno, divorciado das ricas tradições culturais do passado” (2018, p. 318).

Para a autora, “não há limites claros entre as sexualidades ‘nossas’ (modernas) e ‘deles’ (antigas) porque a compreensão atual de nosso eu sexual foi formada em grande parte por meio do envolvimento com o registro arqueológico”, o que pode deixar perplexos alguns estudiosos, mas é uma chave de leitura interessante para rejeitar posturas como a misoginia denunciada por Haselwerdt, por exemplo.

Voss prossegue afirmando que para a maioria dos primatas, o que inclui os hominídeos, a reprodução é um aspecto relativamente pequeno das atividades sexuais e dos relacionamentos. E, como as atividades sexuais dos primatas e dos hominídeos incluem um amplo conjunto de comportamentos não reprodutivos, é mais apropriado enxergar a sexualidade como uma fonte conhecida para a exploração de prazer, poder e sociabilidade, ao lado de seus aspectos reprodutivos (Ibid., p. 320).

A arqueóloga alerta que, ao se lidar com representações do corpo (e penso que esses princípios também podem ser aplicados para representações da sexualidade na literatura, *v. g.* os poemas traduzidos e transduzidos nesta tese), é importante ter em mente que algo visto como sexual em nossa sociedade pode não o ser em outras culturas, e vice versa, e é preciso evitar o que ela chama de falácia da representação: a armadilha de presumir que representações sexuais são instantâneos de corpos reais e de práticas sexuais vividas, e não interpretações criativas e apresentações ideológicas dos corpos e das práticas.

Referindo-se à representações do corpo humano, Voss afirma que em algumas épocas os arqueólogos tendiam a minimizar o conteúdo sexual do registro

arqueológico e em outras, enxergavam sexo em tudo que examinavam. Como exemplo da primeira postura, ela cita que figuras antropomórficas pré-históricas, como as ditas estatuetas de deusas da Europa e do Oriente Médio pré-históricas, durante muito tempo foram interpretadas exclusivamente como objetos para feitiços e encantamentos de fertilidade usados em cultos da Deusa Mãe. Para exemplificar a segunda postura, ela afirma que essas figuras passaram a receber interpretações alternativas que enfatizam temas como personificação, prazer e controle sexual, e não apenas fertilidade e reprodução.

Concluindo seu artigo, Voss afirma que a teoria *queer* desenvolveu uma melhor compreensão das formas pelas quais as estruturas sociais normativas são promulgadas e reproduzidas, e pode ser que esse arcabouço teórico forneça as ferramentas conceituais que os arqueólogos precisam para investigar tanto as instituições heterossexuais quanto outras normas sexuais em culturas passadas e distantes:

O conhecimento revisado acima demonstrou que a sexualidade humana era tão rica no passado quanto nos dias atuais, tanto que as teorias atuais da sexualidade humana podem ser inadequadas para caracterizar relações sociais e identidades sexuais passadas. De fato, a contribuição mais importante da arqueologia para os estudos da sexualidade pode estar precisamente em sua capacidade de demonstrar que a "sexualidade", como é comumente entendida hoje, pode ter sido configurada de maneira bastante diferente no passado. (Ibid., p. 330)

Na introdução do livro *Archaeologies of sexuality* (2000), Robert A. Schmidt e Barbara L. Voss referem-se especificamente aos Estudos Clássicos. Para os dois autores, desde o final dos anos 1970, com a publicação do *Greek homosexuality*, por Kenneth James Dover em 1978, uma variada gama de autores tem explorado diferentes aspectos da constituição das relações sexuais no mundo antigo.

Schmidt e Voss endossam a visão de Wilker e Halperin no já referido volume *Before Sexuality* (1990), segundo a qual o poder explicativo que esses estudos revelam deriva da infusão de uma sensibilidade antropológica nas humanidades. Tal sensibilidade se revela, por exemplo, no reconhecimento de que, para entender a operação da sexualidade em várias sociedades e contextos sociais do mundo antigo, os pesquisadores devem considerar as relações sexuais como um aspecto das relações culturais, ou seja, elas devem ser vistas de forma mais ampla,

e não simplesmente como instâncias de operação de uma função biológica essencializada (Schmidt, 2000, p. 12). Ou como alerta Voss em outro artigo:

E precisamos ser cautelosos com os projetos que essencializam a identidade sexual usando a arqueologia para criar uma 'linhagem' de antepassados gays, antepassados lésbicos e antepassados transgêneros dos *queers* atuais. Em todas as culturas que estudamos, precisamos perguntar: como os sistemas de poder manipulam a sexualidade e o gênero para criar sujeitos normativos e abjetos? (2009, p. 34)

Com isso, fica evidente como a aplicação de abordagens *queer* tem transformando nossas interpretações arqueológicas de sociedades do passado, também desafiando as noções mais convencionais da própria sexualidade. Essas afirmações e a explicitação dos critérios transdutológicos seguidos oferecem uma resposta ao questionamento posto no capítulo anterior, sobre como se poderia agir para não usar a Antiguidade para reproduzir, no plano da produção de conhecimento de Estudos Clássicos, as relações de dominação marcadas pelo conservadorismo dos costumes.

A partir do entendimento das questões analisadas no capítulo anterior, acerca da nova poética transdutória com a qual me propus trabalhar, e dos questionamentos sobre sexualidade e teoria *queer* analisados neste capítulo, bem como suas imbricações na tradução, fica evidente que as transduções performáticas da presente tese, com implicação de questões corporais como ritmo, música e também o pensamento em gestos, se inserem numa nova perspectiva de trabalho com a literatura clássica, ao compor transduções criativas dos poemas que os aproximam do saber do corpo, expressão que empresto de Suely Rolnik que, em seu *Esferas da insurreição*, assim afirma:

Sendo a criatividade apenas uma das capacidades indispensáveis para o trabalho de criação, quando esta dissocia-se do saber-do-corpo torna-se estéril e não faz senão recompor o instituído. O desejo deixa, aqui, de agir em sintonia com o que a vida lhe demanda, desviando-se assim de sua função ética.

É nisso que reside o veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística. Seus efeitos tóxicos são a separação da subjetividade de sua força pulsional de germinação: estanca-se com isso a potência desejante de criação de mundos nos quais se dissolveriam os elementos da cartografia do presente em que a vida se encontra asfixiada. Assim dissociada, a subjetividade está pronta para deixar que esta potência seja cafetinada pelo capital e é o próprio desejo que orientará suas ações nessa direção, fazendo com que a pulsão passe a gozar nesse lugar.

Regido por esse tipo de micropolítica, o desejo passa a funcionar como agente reativo que interrompe o processo de criação de mundos. Como os gérmenes de mundo que habitam os corpos engendram-se no encontro entre eles, formando o campo que os atravessa a todos e faz deles um só corpo, a interrupção de sua germinação na vida de um indivíduo é também, indissociavelmente, um ponto de necrose da vida de seu entorno. Em outras palavras, cada vida que não se coloca à altura do que lhe acontece prejudica a vida de toda sua teia relacional: o veneno que se produz propaga-se como uma peste por seus fluxos e os intoxica, estancando seu processo contínuo de diferenciação. Estes são os efeitos de uma vida sujeitada ao poder perverso do inconsciente colonial-capitalístico. Uma vida genérica, vida mínima, vida estéril, mísera vida. (2018, pp. 75-76)

Seguindo as ideias deste capítulo e o percurso teórico que ele revela, enxergo nas traduções e transduções desta tese um trabalho de criação em que a poesia se associa ao saber-do-corpo, colocando a vida à altura do que lhe acontece. Evoé.

4. ESTUDOS SOBRE SEXUALIDADE NO MUNDO GREGO ARCAICO

What has long been at stake in the history of sexuality is whether a history of homosexuality or gays or lesbians or queers is even possible or desirable and what it would mean to write a queer history of sexuality.
(Holmes, 2019, p. 167)

Neste capítulo quero me debruçar sobre certa bibliografia da área de Estudos Clássicos sobre a homossexualidade, e mais especialmente, sobre a parte dela que se dedica ao mundo grego arcaico, para enxergar que tipo de análise o tema tem suscitado em autores da área, tentar dialogar com esses autores e cotejar suas perspectivas de estudos com as que estão presentes na bibliografia sobre sexualidade analisada no capítulo anterior.

Creio que já ficou claro que escrevo a presente tese para ser uma voz LGBTQIA+ sobre o tema do homoerotismo na Grécia Arcaica dentro dos Estudos Clássicos e de Tradução. Além disso, esta tese quer ser uma voz na Academia para muitas outras pessoas LGBTQIA+: para as lésbicas, para os gays, para a população T (trans e travesti), para as migas, as manas e todas as que compreendem o gênero não como identidade fixa e imutável, e sim como processo e trânsito, como algo que sempre será transitório, dissidente, cambiável, fluido e transmutável, ou seja, *queer*⁵⁶. Devo essa ideia da transmutabilidade à reflexão de Vicky León, feita em seu livro *The joy of sexus: lust, love and longing in the Ancient World* (2013):

Como o autor Bruce Bagernihl argumenta em seu livro *Exuberância biológica*, dada a aparente “falta de propósito” de tanta atividade de acasalamento na natureza, os cientistas tiveram que repensar seus modelos básicos sobre o que é o sexo. A opinião dele? “O sexo é a celebração da vida de seu próprio excesso gaudioso. É uma afirmação da vitalidade da vida e de suas infinitas possibilidades; uma visão de mundo que é ao mesmo tempo primordial e futurista, na qual o gênero é caleidoscópico, as sexualidades são múltiplas e as categorias de homem e mulher são fluidas e transmutáveis. (pp. 18-19)

⁵⁶ Interessa, então, não mais pensar em identidade, mas em experiência de identificação que parece ser “como a de um elemento que não cabe em nenhuma categoria, mas que se apossa das que foram designadas e as subverte, contestando e apresentando novas possibilidades, novos processos de inteligibilidade/reconhecimento” (Gonçalves Júnior, Silva e Carvalho, 2019, p. 5).

Assim, ao escrever esta tese e compor as traduções e transduções que a integram também quero ser atravessado pela voz desses indivíduos e pela transmutabilidade do gênero que eles performam, construindo a tese e os poemas de forma que neles ecoem essas vozes.

Para tanto, parto de uma reflexão de bell hooks, presente no sexto capítulo do livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), intitulado “Estudos feministas: questões éticas”.

No texto, hooks aponta como grande parte dos estudos, das pesquisas e da bibliografia sobre a experiência feminista, sobre a escravidão, sobre a experiência negra e sobre a experiência homossexual foi, por muito tempo, produzida unicamente por homens brancos cisgêneros e heterossexuais, que atuavam como sujeitos e se debruçavam sobre outros modos de existir (outridade sempre compreendida a partir do paradigma branco cisgênero e heterossexual, esquizofrenicamente considerado como neutro ou um certo grau zero) encarando e mantendo essas pessoas na posição de objetos de estudo, pois “aqueles que dominam são vistos como sujeitos e aqueles que são dominados, como objetos” (p. 100).

Só depois que tomam voz e passam a relatar suas próprias experiências e histórias é que as pessoas antes objetivadas podem assumir a posição de sujeitos, numa mudança que é um processo revolucionário de afirmação do sujeito e começa com uma luta libertadora. Nas palavras de hooks:

Pessoas oprimidas resistem identificando-se como sujeitos, definindo sua realidade, configurando sua nova identidade, nomeando sua história, contando sua história. Para mulheres brancas, mulheres não brancas, pessoas negras e todos os indivíduos gays de diversos grupos étnicos, houve momentos históricos em que cada uma de nossas experiências era majoritariamente estudada, interpretada e escrita só por homens brancos, ou só por grupos mais poderosos. Aquele grupo se tornava a “autoridade” a ser consultada caso qualquer pessoa quisesse compreender as experiências dos grupos sem poder. Esse processo foi uma manifestação das políticas de dominação. (p. 100)

hooks também aponta que, embora as ditas “autoridades” que escrevem sobre um grupo ao qual não pertencem e/ou sobre o qual elas exercem poder assumam perspectivas progressistas, cuidadosas e corretas, enquanto essa “autoridade” estiver construída em cima da ausência de vozes dos indivíduos cujas experiências se aborda e da rejeição dessas vozes por sua desimportância, a

dicotomia entre sujeitos e objetos é mantida e a dominação é reforçada. A autora também aponta que pesquisadores que escrevem sobre grupos aos quais não pertencem raramente discutem em seus trabalhos sobre questões éticas de seu privilégio de raça, gênero ou classe.

Trazendo essa discussão para a presente tese, penso que é preciso erguer as orelhas e ficar muito atento quando autores heterossexuais escrevem sobre a experiência homossexual e esse material é apresentado como sendo “de autoridade” sobre o tema, de uma forma que silencia vozes LGBTQIA+ e/ou prevalece sobre elas como discurso de autoridade.

A partir desse alerta, quero discutir um nó que está em minha garganta e no meu peito desde que li o trecho abaixo:

O uso estabelecido da linguagem me obriga a tratar ‘homossexual’ e ‘heterossexual’ como antíteses, mas se eu fosse seguir minhas inclinações, substituiria “heterossexual” por “sexual”, tratando da assim chamada “homossexualidade” como uma subdivisão do “quase-sexual” (ou “pseudo-sexual”, mas não “parassexual”). Qualquer um que pretender me impressionar, atribuindo esta minha inclinação a preconceitos, precisará, primeiro, convencer-me que tentou, seriamente, fazer uma distinção entre preconceito e julgamento. (Dover, 1994, p. 8)

A afirmação acima consta do prefácio de Keneth J. Dover a sua obra *A homossexualidade na Grécia antiga* (1994) tantas vezes referido como o livro mais importante dos Estudos Clássicos sobre a homossexualidade.

Há décadas a obra de Dover tem sido considerada ‘a’ voz de autoridade sobre o tema entre os classicistas, embora tenha sido escrita por um homem cisgênero e heterossexual e contenha afirmações (no mínimo) problemáticas como a citada acima.

É justamente a “autoridade” de Dover sobre o tema que quero discutir, retomando as ideias de hooks de que vozes LGBTQIA+ devem ser estimuladas a contar sua própria história e a relatar suas próprias experiências e, não só isso, que elas devem ser ouvidas e estudadas como as reais autoridades nesse campo de estudo, ou seja, sem impossibilitar que vozes heterossexuais se dediquem ao tema, desde que às segundas não seja dada preponderância sobre as primeiras e desde que aquelas não desautorizem os verdadeiros sujeitos aptos a relatar essas experiências.

Voltando ao livro de Dover, embora logo depois da citação transcrita acima ele afirme que não lhe causa “nenhum choque moral, nem repugnância, qualquer ato genital que seja desejável e agradável a todos os participantes”, que “qualquer ato pode ser realizado seguindo uma intenção moralmente boa ou moralmente má” e que “nenhum ato é santificado, e, nenhum indigno, simplesmente por ter uma dimensão genital”, continua sendo estarrecedor pensar que uma obra tão conhecida, utilizada e lida como sendo a referência quando se pensa em homossexualidade na Grécia antiga tenha sido escrita por um homem cisgênero e heterossexual que erige, deliberada e programaticamente, a heterossexualidade como “a” sexualidade, a regra, a norma, o padrão, e exclui a homossexualidade ao qualificá-la como uma quase sexualidade.

E sequer é possível desculpar esse posicionamento afirmando que as ideias do autor refletiriam a época em que a obra foi escrita, pois o livro de Dover é do final dos anos 1970, ao passo que o debate sobre o caráter de construto social do gênero data de muito antes. Basta pensarmos que as reflexões de Simone de Beauvoir sobre o que é ser mulher, presentes em seu *O segundo sexo*, publicado em 1949, datam de quase trinta anos antes.

Um parênteses: Beauvoir também refletiu sobre o que é ser homem pois, anos depois da publicação d'*O segundo sexo* ela “viu que não dera peso suficiente à economia de escassez e às situações em que os homens se tornam homens. Sua afirmação de que ‘não se nasce mulher, torna-se mulher’ estava correta, disse ela, mas precisava ser complementada com: ‘não se nasce homem, torna-se homem’.” (Kirkpatrick, 2020, p. 328). Penso que esse acréscimo feito por Simone é importante porque torna evidente que o gênero é sempre performado, não existindo correlação lógica entre nascer com determinado corpo e ser de tal ou qual gênero, o que também se dá com a sexualidade, que tampouco encontra-se determinada pelo corpo com que se nasce. Essa diferença é importante porque solapa a ideia de que os homossexuais seriam desviantes de um caminho normal e teriam optado por ser diferentes, ao passo que os heterossexuais seguiriam o caminho padrão. Pelo contrário, na construção do gênero e da sexualidade sempre há escolha, desvio e uma criação performativa.

Contrariamente a essas ideias, o trecho citado acima do livro de Dover revela que ele compreende a homossexualidade como uma subdivisão do que ele classifica como “quase-sexual”, ou seja, um desvio, um equívoco, porque para o

autor ela nem é sexualidade propriamente dita, tanto que ele afirma que ela sequer é parassexual, ou seja, a homossexualidade não está ao lado do sexo, não é algo paralelo e comparável a ele, mas algo inferior, ela é menos que a sexualidade, por ele compreendida de forma obtusa e chauvinista como sendo sinônimo de heterossexualidade, que seria 'o caminho normal'.

Se houvesse alguma dúvida, esse ponto de vista conservador é confirmado pelo trecho final do *postscriptum* que Dover acrescentou ao livro em 1989, no qual assim afirma:

Um último ponto. Fui criticado por aquilo que disse em meu prefácio acerca dos termos “sexual”, “heterossexual” e “homossexual” por minha inclinação a considerar a homossexualidade como “quase-sexualidade” ou “pseudo-sexualidade”. Meu raciocínio era simples: temos a palavra “sexo” porque existe mais de um sexo, definível em termos da sua função reprodutiva. Assim emprego “sexual” para significar “tendo a ver com (diferença de) sexo. (pp. 281-282)

A explicação acima deixa claro que, tanto ao escrever o livro como ao lhe acrescentar um posfácio mais de dez anos depois da primeira edição, para Dover sexo e sexualidade são definíveis em termos de função reprodutiva.

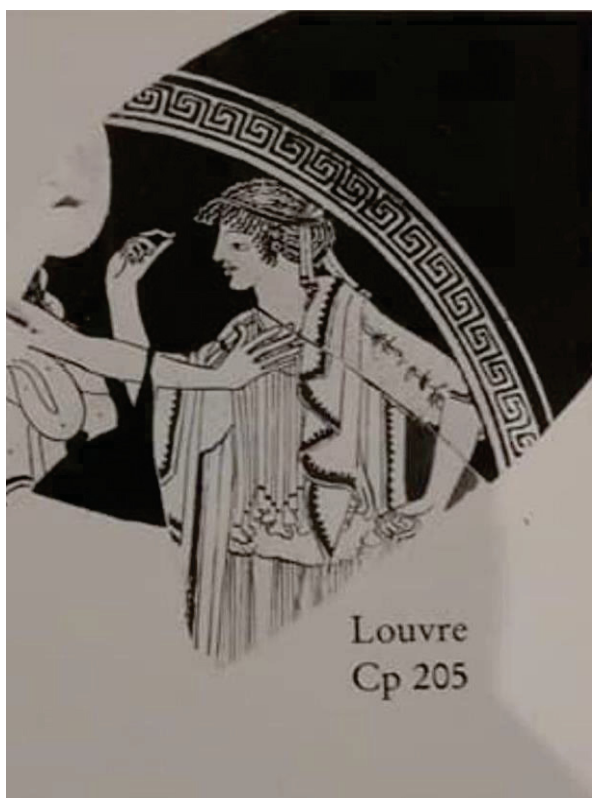
Ou seja, o sexo (que se parece mais com o que hoje entendemos por gênero, embora eu creia que o autor sequer fizesse e/ou aceitasse tal diferença) deve ser entendido dentro do padrão dicotômico homem (ser que tem um pênis e produz espermatozoides) x mulher (ser que possui uma vagina e produz óvulos), sendo uma função que, arrisco dizer, o autor certamente enxergava como voltada unicamente à reprodução. Saldanha (2017) mostra como a sexologia e concepções como essa surgiram de uma espécie de amálgama entre ideias darwinistas mal interpretadas e ideologia cristã:

A sexologia emergente emprestou a percepção darwinista de que a sobrevivência da espécie depende, em última análise, da capacidade de reproduzir-se e contribuiu para que surgisse um entendimento da sexualidade como instinto de perpetuação, tornando indissociáveis o desejo sexual e as práticas reprodutivas, definindo o desejo como necessariamente heterossexual. Este discurso, aliado à ideologia cristã que opunha os prazeres da carne às virtudes do espírito, teve como efeito a criação de categorias científicas – através das quais se pretendia descrever e classificar comportamentos sexuais como forma de “desvendar a verdade” sobre o sexo – quase idênticas àquelas produzidas pela moral religiosa dos séculos anteriores. (p. 3)

Dois outros elementos me alertam que é preciso ver com extrema cautela as ideias de Dover.

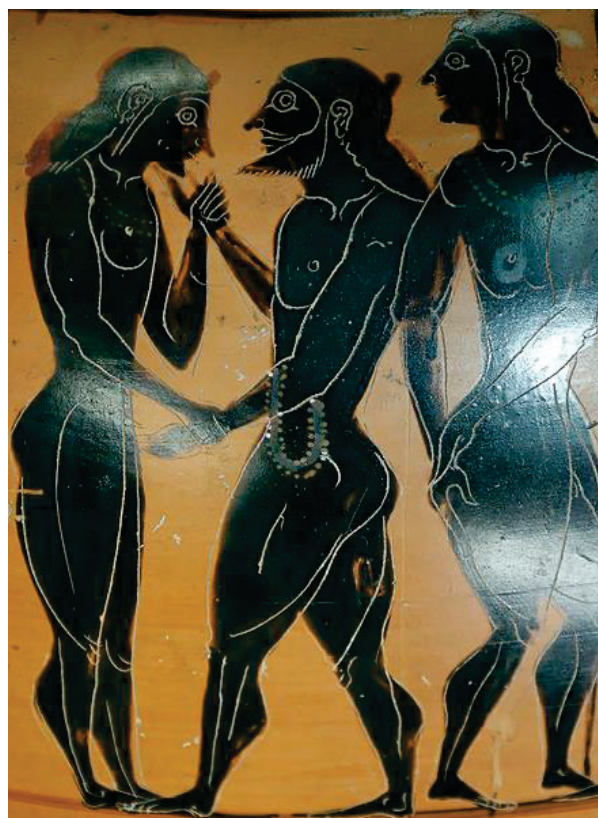
O primeiro está na comparação entre dois vasos gregos que o autor faz na parte inicial do livro. Dover afirma que no primeiro vaso (R647) uma mulher, enquanto conversa com um homem, levanta sua saia e aponta para seus seios e, no segundo (B258), um jovem se volta para o homem que o persegue e aponta para as próprias nádegas. Eis os vasos⁵⁷:

Figura 1. Vaso Dover R647: fragmento do vaso ARV477



Fonte: Kunisch, 1997, p. 60.

Figura 2. Vaso Dover B528: vaso ABV313



Fonte: disponível no endereço eletrônico
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pederastic_courtship_Louvre_F51_n2.jpg

⁵⁷ Dover não coloca as duas imagens que compara neste trecho entre as que figuram em seu livro, o que me diz que talvez ele quisesse iludir os leitores com sua comparação equivocada, ao impedir que eles pudessem fazer leituras diferentes das imagens. Mas essa ausência pode bem ser apenas mais uma evidência da falta de qualidade do livro.

Comparando os dois vasos, Dover afirma que:

Até mesmo os gestos como exhibir e apontar podem ser ambíguos: dificilmente interpretaríamos de maneira incorreta R647, onde uma mulher conversando com um homem levanta um pouco a sua saia com uma mão, apontando para o seu seios com a outra, mas é difícil saber se o jovem representado em B258, que se volta para um homem que o persegue e aponta para as próprias nádegas, está fazendo um convite ou um gesto insolente, e é possível que a semelhança entre a posição de seu braço e mão com um gesto de apontar seja acidental. (pp. 19-20)

Independentemente da leitura que cada um possa fazer destas cerâmicas, do trecho sobressai a estapafúrdia ideia de que analisando os vasos, enxergar heteroerotismo é fácil, correto, 'natural' e evidente, mas enxergar homoerotismo é difícil, equivocado, 'antinatural' e duvidoso. Ao apontar que não há equívoco em interpretar o primeiro vaso, Dover afirma que a cena entre o homem e a mulher é inegavelmente erótica, ou seja, sustenta que uma mulher só pode mostrar seu corpo a um homem dentro de um contexto erótico.

Já ao se referir ao segundo vaso apontando que há dificuldade de interpretação, Dover tenta convencer seu leitor de que é duvidoso enxergar o homoerotismo, pois um homem mostra seu corpo para outro homem em contextos diversos, eróticos ou não (como a possibilidade de se tratar de gesto ofensivo levantada pelo helenista). Além disso, Dover aponta que é possível que a própria leitura erótica da cena retratada no vaso pode ser equivocada e acidental.

Agindo assim, não só Dover apaga o caráter erótico da cena entre dois homens, ao sugerir que pode se tratar de um gesto ofensivo e que haveria uma suposta falta de evidências concretas para se identificar homoerotismo na cena, mas ele vai mais longe instaurando a dúvida no olhar que enxerga o homoerotismo e fazendo com que os leitores internalizem esse olhar duvidoso sobre a homossexualidade em seus objetos de estudo e na própria vida.

É como se Dover afirmasse que entre heterossexuais o erotismo é uma certeza auto-evidente, mas entre homossexuais ele sempre pode ser outra coisa ou mesmo ser um mero acidente, um equívoco e um erro de leitura de quem olha para o vaso.

Com essa perspectiva enviesada, Dover, o classicista heterossexual cisgênero a quem se atribui grande autoridade sobre homossexualidade na Grécia antiga, normaliza o erotismo como sendo heterossexual e coloca em dúvida o

homoerotismo, além de dizer que, ao enxergar uma conduta homoerótica, o leitor (seja ele de imagens, versos, textos, etc.) pode estar se equivocando. Essa é a formação que grande parte dos classicistas contemporâneos teve e terá sobre o tema, dada a ampla utilização do livro.

Plantar essa dúvida não é algo ingênuo ou impensado, mas sim parte de um projeto do autor de adestrar o olhar de seus leitores para enxergar o heteroerotismo e para concebê-lo como um padrão inequívoco, ao mesmo tempo em que ao leitor é sugerido que passe a duvidar e a questionar a representação (e através dela a própria existência) do homoerotismo, estratégia que certamente visa apagar o homoerotismo, que deixa de ser visto, comentado e estudado.

Eis aqui uma evidência de que, ao se atribuir autoridade a um autor que se debruça sobre a experiência de vida da qual ele não partilha, as relações de dominação (pensando a partir da cultura majoritariamente heteronormativa em que vivemos) e as leituras equivocadas, porque preconceituosas e tendenciosas, tendem a se perpetuar, como preconiza hooks.

O segundo problema que vi no livro de Dover foi a escolha da Acusação de Timarco como uma das fontes primordiais sobre a homossexualidade na Grécia antiga. Dover justifica essa escolha aduzindo que

Se quisermos saber quais eram as regras sociais e morais que o ateniense médio do século IV a.C. respeitava, e afirma respeitar, a melhor fonte são os sentimentos e as generalizações que os oradores forenses expressam, as implicações de suas alusões, bravatas ou críticas, e os momentos em que eles introduzem - ou deixam de introduzir - termos de valoração numa narrativa. (p. 31)

Embora seja inegável que é uma fonte sobre o estudo do tema, é conservadora demais a leitura que se faz da experiência homossexual no mundo grego antigo a partir de um discurso jurídico, que obviamente tem finalidades retóricas muito particulares para convencer a audiência na raiz de sua composição e que, codificado em texto, é ainda menos revelador do que seria essa experiência homossexual.

A afirmação acima também indica que, ao valorizar tanto a análise da Acusação de Timarco, chegando a afirmar que o capítulo a ela dedicado é o cerne do livro, Dover está mais interessado em descobrir quais eram as regras sociais e morais que o ateniense médio do Século IV a.C. respeitava e afirma respeitar do que

em entender como se vivia a experiência homoerótica naquele período ou no restante da Antiguidade grega. Ou seja, mais uma vez o foco está nas regras, nas normas e nos padrões, e não na análise de formas distintas de experimentar a sexualidade.

Diversos outros trechos revelam o conservadorismo desta voz a que se tem atribuído tanta autoridade no estudo da homossexualidade na Grécia antiga.

Na parte II-C de seu livro, Dover propõe uma comparação entre uma sociedade homossexual antiga e uma sociedade heterossexual moderna, o que já parece problemático ao se conceber que podem ter havido sociedades heterossexuais, de um lado, e sociedades homossexuais, de outro. Se não bastasse esse equívoco, ao fazer essa comparação, ele afirma que

A analogia com o eros homossexual grego não é completa. Afinal, relações heterossexuais produzem e criam crianças, e a pronúncia de palavras cruciais numa cerimônia de casamento, seja na igreja ou no cartório, é algo diferente da enunciação, pelos parceiros, de seus desejos e da aceitação social de sua relação - mas os elementos que ambos os tipos de relação têm em comum são consideráveis. (pp. 130-131)

Sobressaem desse trecho a visão heteronormativa, preconceituosa e estreita do autor que, em todo o seu estudo, coloca-se como uma voz de autoridade superior sobre a experiência homoerótica, sempre caracterizada como distinta (até aí tudo bem) e pior (eis o problema) que a experiência heteroerótica, pois a segunda é a única que pode produzir e criar crianças e única na qual se poderiam pronunciar palavras em uma cerimônia de casamento, na igreja ou no cartório. Essa infeliz afirmação assemelha-se mais os lugares comuns que infelizmente ainda se ouve em conversas, piadas ou se lê nas redes sociais do que a uma detida reflexão de um classicista sobre seu objeto de estudo.

Em algumas passagens, Dover até parece atentar para a necessidade de analisar o homoerotismo na Grécia antiga sem preconceitos, afirmando que:

Enquanto pensamos que o mundo se divide entre homossexuais e heterossexuais, e consideramos que cometer um ato homossexual, ou até mesmo ter um desejo homossexual, significa uma travessia irrevogável da fronteira que separa o normal, saudável, natural e bom, do anormal, mórbido, insano, não-natural e mal, não poderemos compreender muita coisa a respeito das atitudes dos gregos diante da homossexualidade. (p. 253)

Contudo, o mesmo autor da sentença acima caracteriza a experiência homoerótica apenas como uma alternativa ao heteroerotismo que não pode ser satisfeito, ao sustentar que, uma vez que as meninas de famílias cidadãs eram protegidas de contatos sexuais com homens pelas suas famílias, o sedutor era necessariamente dirigido a seu próprio sexo (p. 127). Até quando o desejo homoerótico vai ser disfarçado da impossibilidade de ser heterossexual? Valer-se de obras com esse ponto de vista para compreender o homoerotismo é, no mínimo, uma receita para estudos obtusos, imprecisos e tendenciosos. Dover também tece um comentário bizarro sobre o estupro e o desejo da mulher de ser estuprada, ao mencionar que conheceu uma mulher que fora violentada, mas nutria desejo pelo violentador (p. 59, nota 18).

Dover também propõe interpretações heterocentradas dos vasos R189 e R223 (imagens 3 e 4 abaixo, respectivamente) ao afirmar que uma dedada é um insulto jocoso ou uma importunação, lugar comum que se encontra em muitas piadas machistas e na origem de expressões como 'vai tomar no cu', 'vou comer seu cu' e 'vai se foder', entre outras, na qual a posição passiva numa relação sexual anal é vista como vexatória, sofrida ou como castigo.

Figura 3. Dover R189: vaso ARV113.



Fonte: Dover, 1994, s.p.

Figura 4. Dover R223: vaso ARV132.



Fonte: Dover, 1994, s.p.

Figura 5. Dover R1127: vaso Brendel, figura 20.

R1127 Satyrs enjoy fellation and anal (or intercrural upside-down?) copulation.



Fonte: Dover, 1994, s.p.

Essa leitura negativa da dedada também revela como Dover transpõe preconceitos e ideias próprios para o contexto da Antiguidade, presumindo que o

que para ele era ofensivo (como o tom de suas afirmações autoriza supor), certamente também o era na Grécia antiga.

Ao comentar o vaso R1127 (figura 5), Dover coloca em dúvida se os sátiros retratados estariam fazendo sexo anal e sugere que se trataria de sexo interfemural de cabeça pra baixo. Essa negação da penetração anal em favor do sexo interfemural parece absurda ou no mínimo muito menos crível ao se analisar a imagem, e mais uma vez revela a intenção de apagar um registro de relação anal entre indivíduos do mesmo sexo, inserindo-se na ideia de que o homoerotismo seria menos que o heteroerotismo. Afirmando que não há penetração anal, mas interfemural, reforça-se a ideia de que a homossexualidade seria um quase sexo e esse argumento também revela o pernicioso apagamento do homoerotismo.

Evidencia disso é que tal dúvida não aparece, por exemplo, na legenda de Dover sobre o vaso R543 (imagem 6), pois nesse estão retratados um homem e

Figura 6. Dover R543: vaso ARV408.



Fonte: Dover, 1994, s.p.

uma mulher e, certamente por isso, Dover informa o leitor que se trata de um ato de penetração anal.

A comparação dessas imagens e de suas legendas e comentários evidencia que a forma como Dover constrói seus argumentos faz com que uma imagem seja lida como sexual ou quase sexual conforme o passivo seja uma mulher (sexual) ou um homem (quase sexual).

Os trechos acima mostram como Dover insiste na caracterização do erômenos e dos sujeitos passivos das relações sexuais como sofrendores, pessoas que não têm desejo, prazer e nem iniciativa nas relações das quais participam. Em prol de seu argumento, ele afirma que um erômenos devia aceitar que o professor enfiasse o seu pênis entre sua coxas ou no seu ânus como um preço a pagar pelos bons ensinamentos (p. 132), pressupondo que esse erômenos simplesmente não pudesse desejar a penetração.

Para reforçar meu argumento de que as ideias de Dover eram obtusas ou, ao menos muito desatualizadas, cabe mencionar que Friedrich Karl Forberg, em seu *Manual of classical erotology* publicado em 1824 já esclarecia que “O prazer masculino (assim chamado porque as mulheres se deixam pedicar bem menos que os homens, é apreciado igualmente pela parte ativa, o pedicante, como pela parte passiva, o paciente.” (Forberg, 1966 p. 83).

Ou seja, mais de 150 anos antes de Dover, a ideia de que a passividade na relação sexual anal não geraria prazer já havia sido rechaçada por Forberg, um dos primeiros autores do Século XIX interessado na sexualidade como um campo de estudos e que atenta para o que os manuais e obras sobre literatura clássica tinham deixado de lado até então (quer por pudor da época, quer porque essas obras se destinavam à formação da elite que as consumiria e que não deveria se deparar com sexualidade em sua formação acadêmica): a sexualidade.

Dover também trata a questão da ‘naturalidade’ da homossexualidade sem levar em consideração as relações de poder que condicionam os corpos e as práticas sexuais (p. 214, nota 1), parece levar a sério a ideia de que a homossexualidade seria uma prática com origem geográfica localizável, ou seja, dórica (p. 254) e, mais adiante, sustenta que a origem da homossexualidade grega seria não jônica porque ela não aparece em Homero (p. 266).

Esses argumentos são estapafúrdios porque revelam um desejo de encontrar uma origem geográfica para o homoerotismo, não enxergando o mais

óbvio: que ele é simplesmente uma possibilidade de viver a sexualidade e, como tal, é característico de toda a humanidade e de inúmeras outras espécies. Não bastasse isso, Dover só pode fazer a afirmação de que não aparece homossexualidade em Homero obviamente interpretando de forma tendenciosa e parcial a relação de Aquiles e Pátroclo.

Outro equívoco é discutir sobre o surgimento da aceitação da homossexualidade e localizá-lo no final do Século VII a.C., como Dover afirma nas páginas 267 e 268. Como é possível propor uma tal aceitação em qualquer momento da história da humanidade de que temos registro, quando se pensa, só para ficarmos nos dois últimos séculos, nos milhares de homossexuais presos e assassinados em campos de concentração nazistas durante as décadas de 1930 e 1940⁵⁸, perseguidos em Cuba nas décadas de 1960 e 1970 pelo regime socialista⁵⁹, assassinados no atentado da boate Pulse, em junho de 2016⁶⁰ e perseguidos e assassinados nos últimos anos no Brasil, que ostenta a vergonhosa pecha de país que mais mata pessoas transgêneros no mundo⁶¹, sendo inevitável lembrar dos versos de Castro Alves sobre a escravidão, outro vergonhoso cancro que ainda assola o Brasil: Antes te houvessem roto na batalha,/Que servires a um povo de mortalha! (1975, p. 150)

Além disso, ao caracterizar a homossexualidade como ‘um costume social’ Dover parece referir-se à pederastia ao mesmo tempo em que refere-se às duas práticas de forma confusa, em afirmações assim:

⁵⁸ Para mais informações, remeto-me ao artigo *Como o regime nazista tratou homossexuais e o que a Alemanha está fazendo para repará-los*, de Naiara de Albuquerque (2017) disponível no endereço eletrônico <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/08/06/Como-o-regime-nazista-tratou-homossexuais-e-o-que-a-Alemanha-está-fazendo-para-repará-los>

⁵⁹ Em 2010, o próprio Fidel Castro admitiu a perseguição à população LGBTQIA+ nos anos 1960 e 1970, conforme notícia disponível no endereço eletrônico <https://www.otempo.com.br/mundo/fidel-admite-que-gays-foram-perseguidos-em-cuba-durante-seu-governo-1.469723>

⁶⁰ Conforme notícia veiculada pelo portal de notícias G1 e disponível no endereço eletrônico <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/policia-diz-que-ataque-em-boate-nos-eua-deixou-50-mortos.html>

⁶¹ Segundo apuração da organização não governamental Transgender Europe (TGEu), divulgada no portal de notícias do jornal Correio Braziliense, que está disponível no endereço eletrônico <http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transsexuais>

O máximo que podemos fazer é, primeiramente, fazer a suposição razoável de que a homossexualidade grega satisfazia uma necessidade que, de outra forma, não era satisfeita de maneira adequada na sociedade grega, em segundo lugar identificar que necessidade era esta, e em terceiro, identificar os fatores que permitiam e até mesmo encorajavam a satisfação dessa necessidade através do eros homossexual, na forma particular que ele tomou no mundo grego. Parece-me que a necessidade em questão era uma necessidade de relações pessoais com uma intensidade que, normalmente, não era encontrada no casamento, nem nas relações entre pais e filhos, nem nas de um indivíduo com sua comunidade como um todo. (pp. 275-276)

[...]

As relações homossexuais não podem ser totalmente separadas - na sociedade grega ou em qualquer outra - entre aquelas que desempenham uma função educacional e aquelas que provocam, e resolvem, tensões genitais. A maior parte das relações de qualquer tipo são complexas, e a necessidade de contato físico e de orgasmo era um dos ingredientes do complexo de necessidades satisfeito pelo eros homossexual. (pp. 277-278)

Ao contrário do que defende Dover, é imprescindível diferenciar homossexualidade e pederastia⁶², simplesmente porque é evidente que nem toda relação de pederastia envolvia práticas sexuais homoeróticas, assim como práticas homoeróticas também ocorriam fora de relações pederásticas.

Se uma tal diferença se sustenta, como defendo, é problemático que Dover veja na homossexualidade na Grécia antiga um misto de relação educacional e genital (sem falar na obtusidade de se afirmar que relações sexuais resolvem “tensões genitais”), analise a pederastia afirmando que “erastes e eromenos evidentemente encontravam um no outro algo que não conseguiam encontrar em nenhum outro lugar.” (p. 276), voltando ao falacioso argumento de que a homossexualidade seria uma saída para a interdição da heterossexualidade, e dê ao título de sua obra *A homossexualidade na Grécia Antiga*, pois ela se devia intitular *A Pederastia na Grécia Antiga*, ainda que assim fosse gerar problemas para os estudiosos da pederastia, dada sua precariedade.

E, se para o autor não há diferença entre homossexualidade e pederastia, ou ainda, se ele compreende a homossexualidade no período histórico que pretende

⁶² “Uma relação complexa e cultivada que os nobres e guerreiros gregos desenvolveram para a educação (paideia) do jovem mancebo (paidós) no ideal de beleza e da virtude (kalokagathia), para educar os homens para tomarem-se os melhores cidadãos livres” para usar o conceito de Fernando Santoro (2007, p. 84).

estudar apenas através da pederastia - que conceitua como uma “exaltação, ainda que privada de prazer corporal, de uma tendência constante no mundo grego a considerar o eros homossexual como um misto de relação educacional e genital” (p. 277) - e se ele quer fazer crer que não houvesse práticas homossexuais fora das regras da relação entre erastes e eromenos, é problemático que seu livro seja visto como obra de referência nos Estudos Clássicos sobre a homossexualidade, pois essas premissas são todas equivocadas ou, no mínimo contestáveis, e também porque a aproximação entre homossexualidade e pederastia obviamente exclui a lesbianidade, filiando Dover àquela velha e insidiosa misoginia já analisada nesta tese quando me debrucei sobre o texto de Haselwerdt sobre Safo.

Contraditoriamente, Dover assim finaliza o último capítulo de seu livro:

O sentimento moderno, que ouvi expresso mais de que uma vez nas palavras “é impossível compreender como os gregos puderam tolerar a homossexualidade“, é o sentimento de uma cultura que herdou a proibição religiosa da homossexualidade e que, por causa desta herança, mostrou (até recentemente) uma curiosidade pouco saudável acerca da variedade dos estímulos sexuais que podem excitar uma mesma pessoa, ou sobre as diferenças entre a orientação fundamental da personalidade e acontecimentos episódicos em nível superficial. Os gregos nem herdaram nem desenvolveram a crença de que uma força divina tenha revelado aos homens um código de leis para a regulamentação do comportamento sexual. Eles não tinham nenhuma instituição religiosa que possuísse a autoridade de impor proibições sexuais. (p. 278)

Embora Davidson (2001, pp. 50-51) também lecione nesse sentido, ao lembrar que na Grécia clássica, nem a lei, nem a religião, nem a sociedade ergueram uma barreira sobre a questão da penetração de forma a investigá-la, e que precisamos dar um passo atrás e olhar para o que está disponível para nós, de forma a pensar sobre o papel do homoerótico na cultura grega, suas aparições e desaparecimentos nos textos e monumentos emergentes, lendo esse último parágrafo de Dover seria possível pensar que ele mudou de ideia, reviu seus conceitos e acenou, ao fim da obra, para uma leitura mais progressista do fenômeno que estudou. Essa possibilidade, no entanto, fenece diante do pós-escrito que ele acresceu ao livro em 1989, no qual não só reafirma seu posicionamento de que a homossexualidade não seria propriamente sexualidade (como já apontei acima), mas volta a discutir sobre uma possível origem demo-geográfica da

homossexualidade grega, discutindo se ela seria dórica ou não (p. 280). Se o autor afirma que entre os gregos não havia uma proibição sexual divina, ele a deriva de sua leitura enviesada e pouco ética de seu objeto de estudo⁶³.

Por todas essas razões e problemas, eu me recuso terminantemente a enxergar em Dover uma autoridade no homoerotismo na Grécia antiga.

Uma boa forma de deixar de lado a figura indigesta de Dover é deter-se sobre as reflexões de Florence Dupont e Thierry Éloi em seu volume *L'erotisme masculin dans la Rome antique* (2001).

Diante da impossibilidade de uma história das homossexualidades⁶⁴, considerando a problemática do uso de conceitos como “hétero”, “homo” e “sexualidade” para analisar sociedades antigas, os dois autores preferem se dedicar a uma antropologia dos corpos erotizados em Roma (foco de seu estudo).

O que os autores chamam, por falta de um termo melhor, de erotismo masculino em Roma é uma “nebulosa de comportamentos que só nossa percepção anacrônica constitui como um objeto único” (2010, p. 6) porque esses comportamentos reúnem, muitas vezes, um conjunto que parece incoerente e que parece se referir a normas contraditórias. Mas essa impressão de incoerência e

⁶³ Além de todos esses problemas que vejo no livro de Dover, quero ressaltar uma questão final. Nas pesquisas sobre o autor, tomei conhecimento de que em 1994 ele publicou uma autobiografia intitulada *Comentário marginal* e que o livro chamou a atenção da mídia por causa da descrição franca de sua vida privada e, principalmente, porque nele Dover confessou que gostaria de ter assassinado o historiador Trevor Aston, um de seus colegas na Faculdade Corpus Christi, integrante da Universidade de Oxford, e da qual Dover foi presidente de 1976 a 1986. Dover admitiu em sua autobiografia que, preocupado com o efeito que os problemas pessoais de Aston, que sofria com o alcoolismo e com transtornos emocionais, estariam gerando para a reputação da faculdade, “era claro para mim que Trevor e a Faculdade tinham que ser separados, de alguma forma, e meu problema era um que sou compelido a definir com uma sinceridade brutal: como matá-lo sem me meter em problemas?”. Dias depois de esboçar essa ideia, na noite de 15 de outubro de 1985, Dover recebeu um telefonema de um amigo preocupado com o comportamento de Aston avisando que ele poderia estar pensando em suicídio. Dover então telefonou para o médico de Aston e os dois simplesmente decidiram que nada fariam. Trevor Aston cometeu suicídio dois dias depois, em 17 de outubro de 1985. Ainda que o desejo de Dover não tenha se concretizado em ações, penso que ele se concretizou de forma omissiva: mesmo sabendo do quadro de dependência e de saúde do colega e independentemente do tamanho da confusão e dos problemas gerados por ele na faculdade, Dover não poderia ter ignorado os indícios de que Aston estaria pensando em cometer suicídio, como nenhuma pessoa decente e que estivesse ciente desse indícios poderia ignorar. Essa omissão assume maior gravidade porque Dover era o presidente da instituição na época, ou seja, ele ignorou os indícios de suicídio de um ser humano, de um colega e de alguém que estava sob sua responsabilidade funcional, atitude que classifico, no mínimo, como uma falta de caráter gigantesca.

⁶⁴ Acho muito interessante a escolha dos autores por homossexualidades, no plural, de forma a tornar o termo mais abrangente.

contradição se dissolve ao atentarmos que os homens romanos e os gregos (e, por exclusão ou oposição, as mulheres) não se identificavam como tais a partir da sexualidade e muito menos por um papel ativo nas relações sexuais, rechaçando a hipótese de Paul Veyne de que teria existido uma bissexualidade romana baseada no papel ativo do homem romano, para quem tanto fazia ser ativo em relações com homens ou mulheres, numa espécie de bissexualidade ativa.

Para Dupont e Éloi, a hipótese de uma homossexualidade dividida entre passivos e ativos parece ainda muito moderna, no sentido de que ela depende demais de uma concepção de sexualidade que vigora em nossas sociedades e que consiste em afirmar uma autonomia da sexualidade dentro da constituição psicológica e cultural do indivíduo antigo, a exemplo do que se dá com o homem contemporâneo.

No entanto, os autores afirmam que em Roma não se pode rastrear uma sexualidade autônoma e unificada pelo princípio da distinção sexual, já que pressupor a existência de uma concepção única assim em Roma obscureceria a extrema instabilidade do discurso romano sobre a questão.

Por outro lado, Dupont e Éloi propõem a ideia de que em Roma as diferenciações de gênero eram desempenhadas em outros lugares que não na sexualidade como, por exemplo, na guerra, nas disputas no fórum, em situações de urgência e paciência e em momentos de dor e felicidade que fundavam as solidariedades e sociabilidades, raciocínio que uso para a lançar luz sobre o homoerotismo na Grécia arcaica, onde acho que acontecia algo parecido, ou seja, as diferenciações de gênero eram produzidas e desempenhadas em outros lugares que não na sexualidade⁶⁵.

De certa forma, esse ponto de vista pode ser aproximado das teorias propostas por Thomas W. Laqueur em *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud* (2001), segundo as quais não havia propriamente na Antiguidade a ideia da existência de dois sexos distintos, que fossem marcados por diferenças inatas e perenes. Segundo o autor, nessa época prevalecia o modelo de sexo único, em que gênero e sexo estavam ligados a uma rede de significados que não incluía

⁶⁵ Nas palavras de Jacques Mazel sobre Safo de Lesbos, “até aí o amor, homossexual ou não, liga-se a um caráter social e cultural, justificado por valores da sociedade ou resultado de uma educação” (1988, p. 150).

questões biológicas, mas sim uma posição social e um papel dentro da cultura, o que de certa forma ecoa as proposições foucaultianas:

Ser homem ou ser mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou outro de dois sexos incomensuráveis [...] o sexo antes do século XVIII era ainda mais uma categoria sociológica e não ontológica (Laqueur, 2001, p. 19).

Segundo esse raciocínio, no modelo do sexo único pelo menos dois gêneros correspondem a apenas um sexo, as fronteiras entre masculino e feminino são apenas de grau, e não de espécie, os órgãos reprodutivos são somente um sinal entre muitos do lugar ocupado pelo corpo em uma ordem cósmica e cultural que transcende a biologia⁶⁶ (Laqueur, 2001, p. 41), sendo a anatomia usada para justificar as ideias de imperfeição das mulheres, em óbvio favor da pretensa perfeição dos homens⁶⁷. Para Laqueur, esse modelo do sexo único teria prevalecido no estabelecimento da diferença sexual desde a Antiguidade, quando foi proposto, sobretudo por Aristóteles e Galeno, até o período anterior ao Iluminismo.

Ao afirmar que na Antiguidade grega gênero e sexo estavam ligados a uma rede de significados que não incluía questões biológicas, mas sim uma posição social e um papel dentro da cultura, Laqueur se aproxima, de certa forma, das proposições de Dupont e Éloi sobre os outros lugares de produção do gênero distintos da sexualidade. E também converge nesse sentido o ponto de vista defendido por Flores na introdução do volume *Por que calar nossos amores* (2017) acerca de certa impropriedade em pensar em homossexualidade na Grécia arcaica.

⁶⁶ Uma vez que os sexos não eram divididos em função de suas anatomias reprodutivas, estando ligados por um sexo comum. Nessa perspectiva, as mulheres eram entendidas como homens invertidos, ou seja, elas tinham os mesmos órgãos que eles, mas nos lugares errados, já que “a vagina era vista como um pênis íntimo, os lábios como prepúcio, o útero como escroto e os ovários como testículos” (Laqueur, 2001, p. 16), tese que comprovaria a imperfeição das mulheres.

⁶⁷ Rousselle ilustra essa ideia de imperfeição aduzindo que, “a afirmação de Aristóteles - de que a mulher não tem esperma - faz com que metade da humanidade seja formada por seres eunucos, incapazes de transmitir a geração, de reproduzir, a não ser emprestando o lugar no qual se desenvolve o esperma fecundante do macho. Mas, na luta contra o desejo, desejo sem relação com a procriação, a mulher encontra um lugar que faz dela o êmulo do homem: uma outra dignidade lhe é oferecida” (1984, p. 13). No mesmo sentido e analisando o feminino no pensamento de Aristóteles, Francalanci evidencia essas ideias de imperfeição da mulher, pois “seu ser construtivamente privativo lhe permite desempenhar a função positiva característica da matéria, qual seja, servir de suporte à geração, recebendo a configuração e o movimento advindos do macho” (2012, p. 17).

Todavia, a tentativa de compreender algo sobre o homoerotismo no Grécia arcaica partindo das ideias de Laqueur deve levar em consideração, como alerta Brooke Holmes, que:

Mais especificamente, modelando o passado pré-moderno como simetricamente diferente do presente e deixando de historicizar os próprios termos da diferença histórica, o modelo do sexo único impõe nossas próprias categorias de sexo e gênero ao passado impensadamente, assumindo seu universalismo com uma facilidade que nos permite continuar cegos aos modos pelos quais essas categorias também condicionam nossa capacidade de levar a sério' - para adotar a linguagem de Eduardo Viveiros de Castro - palavras pensadas além do mononaturalismo. Se, ao contrário, levamos a sério a diferença do material pré-moderno - sua diferença das nossas próprias assunções e categorias, mas também a heterogeneidade e a bagunça de seu vasto (embora muito limitado) *corpus* de material - podemos encontrar novas maneiras de pensar sobre as complicações inerentes a nossas próprias categorias de sexo e gênero quando elas se interceptam com 'o' corpo, precisamente porque a diferença do material grego não é absoluta. Eu quero falar de forma um pouco mais detalhada sobre o emaranhado conceitual que é imaginar a diferença dessa maneira.

O projeto que estou descrevendo deve muito ao espírito e ao método foucaultianos da genealogia. Mas ele navega pela ruptura do moderno diferentemente do que tem sido convencionalmente manipulado na história da sexualidade. De um lado, eu esquematizei uma história século vinte da sexualidade, com mais camadas e mais recente, por trás da dominação do binário sexo/gênero e, em mais detalhes, mostrei as maneiras pelas quais ela distorce nossa análise do material antigo grego. Por outro lado, eu quero sugerir que o binário pré-moderno/moderno obscurece as maneiras pelas quais o material grego está, de fato, mais embutido em nosso pensamento sobre o corpo sexual do que a história de Laqueur reconhece. Foucault é interessante aqui na medida em que ele próprio enquadra sua virada em direção à Antiguidade Clássica no segundo e terceiro volumes da História da Sexualidade não apenas como um exercício de alcançar o antes da sexualidade, entendida como um construto do século dezenove no primeiro volume, mas também como uma investigação sobre a formação da sexualidade como substância ética. Mas o que Foucault, que fez tanto pra estabelecer a genealogia do corpo moderno, não faz no segundo volume é fazer uma genealogia do próprio corpo físico e biológico. Sem esta genealogia, nós não percebemos como o próprio conceito de corpo opera como um falso universal, e não como um conceito que é, ele próprio, histórico e, assim, contingente de formas importantes, embora seja difícil - e até impossível - para nós sair de sua rubrica. (2019, pp. 167-169)

Holmes prossegue afirmando que o corpo físico, do modo como é articulado em escritos médicos e biológicos, desempenha um papel formativo nos discursos e práticas de gênero mais amplos nos mundos greco-romanos, ao menos nos textos de elite a que temos acesso - e que são precisamente os trabalhados nesta tese - e alerta que “essas histórias interessam profundamente para saber como incorporamos ‘os Gregos’ nas conversas contemporâneas sobre corpos,

personificação, sexo, gênero e sexualidade, pois eles demandam que além de prestar atenção às diferenças não simétricas dos textos antigos, percebamos também que o corpo físico cria um vocabulário conceitual comum entre esses textos e debates contemporâneos sobre sexo, gênero e sexualidade, que permanece estruturado pela figura do corpo físico, o corpo com uma natureza” (*Ibidem*).

Ela alerta que depois da publicação de *Inventando o sexo*, o banimento da ideia de corpo biológico tem sido lentamente reconsiderado, em debates frequentemente turbulentos sobre biologia, essência, identidade, corpos, desejo e sobre o *status* ontológico destes termos.

Neste cenário, duas questões poderosas dos escritos da Antiguidade grega sobre o corpo físico persistem: a) se o corpo é ou não co-extensivo com o ‘eu’, ou seja, se há algo além do corpo (mente, espírito, pessoa, sujeito); e b) em que medida a natureza do corpo é fixada no útero ou no nascimento e em que medida ela muda por causa de sua materialidade, em relação tanto a práticas e influências externas (sociais, culturais e ambientais), já que os textos antigos gregos oferecem uma série de estratégias para defender argumentos tanto de dimorfismo sexual radical quanto de um corpo contingencialmente sexuado.

Afirmando que com o acelerado colapso de oposições entre sexo e gênero, natureza e cultura, o terreno teórico contemporâneo começa a parecer mais o campo de múltiplas possibilidades que nos vemos em funcionamento em um exame detalhado do material de escritores médicos gregos, na recepção destes textos e em todos os gêneros de material não-médico derivado destes textos, Holmes conclui que, se há grandes riscos em propor um outro pré-moderno, há igualmente riscos em encontrar um fundo comum com os gregos, pois essas dinâmicas são constitutivas de qualquer tentativa de oferecer uma história do corpo sexuado, tanto por conta da categoria corpo quando da categoria sexo. E devemos isso ao fato das complexidades de sexo e gênero contemporâneas contarem histórias que reconheçam essas complexidades não apenas no passado, mas, mais fundamentalmente, na relação entre passado e presente, pois ao abordar o dimorfismo radical do pré-moderno e moderno, conforme implicado na oposição de sexo e gênero, podemos começar a abordar essa relação de forma mais consciente, criativa e produtiva (*ib.*, p. 171).

Tendo em mente essas premissas, o gênero e o sexo podem ser vistos como configurações complexas, múltiplas, heterogêneas e polissêmicas e, como

afirma Renata Cardoso Beleboni sobre o gênero (o que se pode aplicar ao sexo) “podemos compreendê-lo como relacional, como uma representação com implicações sociais; é uma construção história que se efetou na arte cerâmica ou estatutária, na literatura, na vida cotidiana dos gregos” (2003, p. 159).

Maria Fernanda Brasete também lembra que “não tem sido pacífico retrojectar sobre fenómenos ocorridos há mais de vinte e cinco séculos conceitos relativamente recentes como o de «sexualidade» e o de «gênero»” (2009, p. 290) e que depois da publicação do livro de Dover, outros trabalhos continuaram a reflexão e investigação sob o homoerotismo e, embora tenham explorando novos campos de análise, quase sempre o fizeram seguindo duas orientações teóricas: a construcionista e a essencialista, perspectivas de trabalho que têm polarizado o modo como os estudos clássicos contemporâneos historicizam a sexualidade levando em consideração as dicotomias de identidade/diferença e de continuidade/descontinuidade.

Marcelo Miranda e Rosane Alencar esclarecem esses pontos de vista e propõem que um terceiro, o desconstrutivismo:

Dessa forma as pesquisas, tendo como pressupostos epistemológicos o essencialismo, buscam retratar a sexualidade como intrínseca à natureza humana, algo pertencente ao reino animal. Seriam os instintos sexuais ou a energia sexual quem poderia explicar comportamentos distintos nos/entre os gêneros masculino e feminino.

No viés dessa tendência, essas pesquisas tentariam “explicar” a origem da homossexualidade: i) como resultante da falta ou excesso de cromossomos, ii) tendo como referência a medição do crânio, iii) a partir do quantitativo da produção de hormônios corporais etc. Essa explicação assume uma dimensão de mecanismo fisiológico em relação à reprodução humana, ou adquire o sentido de uma pulsão, de um instinto sexual. Nesse caminho, as identidades seriam autoevidentes e fixas, ou seja, a explicação das diferenças entre os sexos, gêneros e sexualidades se faria tendo como base a “natureza” ou a biologia.

Contrariamente ao essencialismo, na perspectiva do construtivismo social (BERGER & LUCKMAN, 2000), assume-se que gênero e sexualidade são construções sociais, culturais, políticas e históricas dos indivíduos sobre um corpo biológico, naturalizado. Compreende-se assim que os seres humanos necessitam de um aprendizado social na coordenação de sua atividade mental e corporal para saberem “de que maneira, quando e com quem agir sexualmente” (BOZON, 2004, p. 14). Essa construção social da sexualidade passa pela socialização de regras pertencentes a teias de significados internalizados e condicionantes dos indivíduos.

Na perspectiva do desconstrutivismo há uma ruptura da dicotomia entre essencialismo e construtivismo. Essa perspectiva aponta limites das abordagens anteriores propondo uma análise que exceda formas dicotômicas de produzir o conhecimento tais como natureza/cultura, corpo/gênero etc. Esse viés, que excede a produção de conhecimento por meio de pares dicotômicos, está presente nas pesquisas contemporâneas focadas nos transgêneros e transexuais, ultrapassando as tendências dos estudos de comunidades homossexuais que terminavam por assumir um fundamento epistemológico que, sem se dar conta, reforçava o estatuto da heterossexualidade como normal e o da homossexualidade como desviante e complementar da heterossexualidade como natural (GAMSON, 2010).” (2016, pp. 188-190)

Os mesmos autores explicam que, nos indivíduos transgêneros e transexuais, a paródia corporal assume uma dimensão política que denuncia a ficcionalidade das categorias dicotômicas de sexo, gênero e sexualidade, indicando como a própria heterossexualidade vem a ser também uma construção sócio-histórica, o que em boa medida retoma as ideias de Preciado e as Butler sobre a performatividade do gênero e sobre as drag queens e os drag kings. Essa perspectiva desconstrutivista é geralmente associada ao paradigma pós-estruturalista - e a dois pontos questionados por Jacques Derrida: a desconstrução das ideias de centro, fundamento e princípio na produção de conhecimento nas ciências humanas e sociais; e b) a denúncia e a reversão das hierarquias surgidas nas oposições binárias, porque elas sempre levam à subordinação de um dos termos das oposições binárias ao outro - e à teoria *queer*, que problematiza os binômios macho/fêmea, homem/mulher, heterossexual/homossexual e também focaliza na desestabilização da estrutura de compreensão de mundo dicotômica e antagônica.

Aproximando-se dessa perspectiva desconstrutivista, Brasete explica que a investigação desenvolvida por autores como E. Catarella, C. Calame, D. Halperin, J. Bremmer e J. Winkler, entre outros, traçou novos itinerários de abordagem, inspirados em metodologias mais ecléticas, capazes de conciliar os princípios da filologia clássica com as contribuições da antropologia social e cultural, dos estudos feministas, dos estudos LGBTQIA+ e da teoria *queer* contemporâneos⁶⁸.

⁶⁸ Conforme Miranda e Alencar, os estudos *queer* propuseram o desvio do foco das comunidades específicas e da fixidez das identidades homossexuais, voltando-se mais para os processos de categorização social e as possibilidades da desnaturalização e ou desconstrução dessas categorias teóricas e empíricas (2016, p. 193).

Uma dessas obras, publicada em 2007, é *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, de Sandra Boehringer, livro que apresenta os resultados de sua tese de doutorado junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Como destaca Letícia Batista Rodrigues Leite, nesse livro Sandra deixa claro que parte do pressuposto que:

Na Antiguidade greco-romana, não existe equivalente algum à noção moderna de sexualidade. No sentido que nós a entendemos atualmente – *mutatis mutandis* –, a sexualidade designa as práticas sexuais reais, mas também os desejos não concretizados, os fantasmas confessos ou não, e, de modo geral, a totalidade do percurso sexual de uma pessoa assim como sua *atitude* frente a este percurso. A sexualidade contemporânea é parte constitutiva da identidade psicológica de um indivíduo. Na Antiguidade, um indivíduo não tem sexualidade, ele exerce algumas práticas. Na Grécia, falamos de ἀρροδίσια para fazer referência aos “prazeres sexuais”, e, em Roma, fala-se às vezes de “coisas de Vênus”, mas com maior frequência de coito, de união sexual. O indivíduo não se constitui pessoalmente pelo seu percurso sexual: na Grécia e em Roma, não “somos” sexualmente, mas “fazemos” sexualmente. (Boehringer, 2007, pp. 28-29 *apud* Leite, 2013, p. 229)

Mesmo com essa consciência, Sandra Boehringer defende sua escolha por usar o termo e a noção de homossexualidade afirmando que:

Neste estudo, os termos “relações homossexuais” e “homossexualidade” serão utilizados no sentido de “relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo”, e não como termos designando uma categoria de pessoas que se reconhecem enquanto tais, que possuem uma cultura e reivindicações comuns (aspecto sobretudo implicado pela expressão “gays e lésbicas”). Esta escolha é uma espécie de comodidade (recorrer sem cessar a perfrases deixaria o texto pesado), mas também implica uma forma de realismo (por “relações entre pessoas do mesmo sexo”, entendemos de todo modo “relação homossexual”, e de toda maneira essas expressões têm hoje uma conotação categorizante). (Boehringer, 2007, p. 27 *apud* Leite, *ibidem*)

Leite prossegue lembrando que os trabalhos de Boehringer e o de David M. Halperin (que prefacia o livro de Boehringer) “constroem uma história em que seu suposto objeto de partida: a noção de “sexualidade”, é sistematicamente desmontado, feito em estilhaços, ausentado em prol da emergência de outras possibilidades de se conceber os agentes praticantes de/e sujeitos aos prazeres.” (2013, p. 230). No referido prefácio, aliás, Halperin afirma que

Não hesitamos em considerar nossas concepções correntes de sexualidade e até nossas políticas da sexualidade, como o trampolim para a investigação histórica, porque entendemos que o resultado da investigação histórica não é rigidamente determinado por seu ponto de partida. Especialmente quando todo o nosso método é projetado para garantir que não redescubramos no passado apenas o que nós mesmos projetamos nele. É por isso que uma investigação histórica pode ser enquadrada por uma preocupação moderna e anacrônica com a sexualidade, como Sandra Boehringe livremente admite, e pode até proceder de uma posição de militância política, sem contestar suas credenciais acadêmicas ou questionar sua própria objetividade. Às vezes, a arma ideológica mais eficaz nas lutas políticas contemporâneas acaba sendo nada mais, nada menos, do que uma decifração exata, rigorosamente precisa e totalmente profissional das evidências históricas. (Halperin *apud* Boehringe, 2007, pp. 2-3)

Como o propósito deste capítulo não é, de forma alguma, esgotar toda a bibliografia dos estudos clássicos acerca da sexualidade, mas sim, repito, me debruçar sobre parte dela e, mais especialmente, sobre parte dela que se dedica ao mundo grego arcaico, para enxergar que tipo de análise o tema tem suscitado em autores da área, tentar dialogar com esses autores e cotejar suas perspectivas de estudos com as que estão presentes na bibliografia sobre sexualidade analisada no capítulo anterior, paro por aqui, onde as ideias dos classicistas analisados acima se aproxima às dos autores analisados no capítulo anterior, encontro que fica demarcado pela parceria de Boehringe e Halperin no livro de autoria da primeira e prefaciado pelo segundo.

Partindo dos autores analisados acima e das conclusões finais de Boehringe, Leite e Halperin, entendo que a bibliografia levantada foi analisada e problematizada tendo em mente questões contemporâneas de voz de autoridade em estudos *queer*, de modo a evidenciar como é necessária e produtiva uma nova análise da questão da sexualidade e do homoerotismo no campo dos Estudos Clássicos contemporâneos brasileiros como a proposta nesta tese, qual seja, uma análise que é feita por dentro, invocando autoridade a partir da deliberada proposta de se construir uma análise *queer*, feita por um pesquisador *queer* da poesia *queer*, assim concebendo anaqueernicamente a lírica grega arcaica homoerótica a partir dos poemas e fragmentos selecionados. Esta análise e o trabalho com o *corpus* poético compreendem homoerotismo ou homossexualidade na esteira de Boehringe, como as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, e não como termos que designam uma categoria de pessoas que se reconhecem enquanto tais, que possuem uma cultura e reivindicações comuns.

Além disso, creio que está também enfrentada e evidenciada dentro da bibliografia analisada neste capítulo a pertinência de se adotar uma perspectiva declaradamente anaqueernica, através da qual proponho nesta tese a poética tradutória da transdução, decido adotá-la como modo de trabalho e colocá-la em prática com o *corpus* escolhido, pois a proposição desta poética transdutória flerta com a ideia de Leite (2013) de que a noção de homossexualidade ou homoerotismo (e aqui também a ideia de tradução) seja sistematicamente desmontada e feita em estilhaços em prol da emergência de outras possibilidades de se conceber os agentes praticantes de/e sujeitos aos prazeres e de tentar dar uma resposta, a minha resposta possível no momento, à tarefa do tradutor que me proponho realizar, e ao clamor urgente pela invenção de uma nova gramática que permita imaginar uma outra organização social das formas de vida, como demanda Paul B. Preciado em seu *Um apartamento em Urano* (2020, p. 41).

5. ORALIDADES, CORPO, PERFORMANCE: IMPLICAÇÕES TRANSDUTÓRIAS

POETRY is oral HISTORY
and oral HISTORY
is POETRY.

FIRST of all, historical information
and the IDEAS of history just spoken
of by Mr. Grele
are found not only in
the relatively casual
conversational narratives of the
interview situation
but also in forms of oral discourse
which are traditionally classified as
POETRY-

songs and chants, for example.

SECOND

conversational narratives

THEMSELVES

traditionally classified as PROSE

turn out, when listened to CLOSELY

to have poetical qualities of their
OWN.

(Denis Tedlock, Learning to listen:
oral history as poetry, 1975, p. 1)

No projeto de pesquisa que apresentei ao processo seletivo para ingresso no doutorado, em 2016, eu afirmava que a performance poética proposta visava colocar os poemas em funcionamento em meu corpo, emprestando-lhes corporeidade pela voz e pelo gestual⁶⁹, para que eu pudesse analisar como esses poemas funcionariam nesse suporte mais corporal – considerando que a leitura silenciosa já é um ato corporal, pois “a oralidade não se reduz à ação da voz” (Zumthor, 2010, p. 217) – e para colocar a própria ideia de originalidade em xeque, ao se constatar que, como os poemas funcionavam dentro da cultura da oralidade e

⁶⁹ Zumthor (2010, p. 226) destaca que, “governando o espaço, a dança e o gesto não vêm menos de dentro. Eles se desenvolvem, na duração da performance, como a voz. Também como a voz, são figurações da vida, mas, contrariamente, pode-se detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los, fazê-los estátuas. É por isso que eles são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência”.

seriam traduzidos performativamente, cada performance seria um original, de forma que haveria vários e, ao mesmo tempo, nenhum original.

Neste capítulo, desejo partir dessas ideias, que já estavam no germe do projeto da tese, para explorar questões sobre oralidades, performance e corpo, e produzir reflexões que possam informar a prática transdutória do *corpus* poético homoerótico.

Logo no início de seu livro *Oral poetry: its nature, significance and social context* (1992, pp. 9 e 16), Ruth Finnegan alerta que a poesia oral não é, de forma alguma, uma categoria uniforme e claramente diferenciada - e mais adiante ela explicará que a relatividade e a ambiguidade são parte da natureza dos fatos analisados - e propõe o uso do termo 'oralidades', que dá conta da pluralidade do fenômeno.

Partindo daí, Finnegan questiona o que é oral na poesia, pois ela se delimita e diferencia da poesia escrita apenas de forma aproximada, e lista três razões pelas quais um poema pode ser chamado de oral: a) sua composição; b) seu modo de transmissão; e c) sua performance.

No caso do *corpus* transduzido nesta tese, as três razões atuam para que possamos classificar os poemas da lírica arcaica grega como poesia oral.

Primeira: eles foram compostos de forma oral, ainda que se possa admitir que tenha havido concomitância de práticas escritas na composição, sobretudo em poemas de autoria menos arcaica. Mesmo nesses casos, a compreensão dos poemas e do fazer poético, pelos próprios eus-poéticos, é calcada na oralidade pois, como destaca Havelock sobre os poemas homéricos e hesiódicos, “repetidamente, em versões variadas, a linguagem que eles compõem é descrita em termos orais, como elocução ou canção, performada enquanto dançam, e propagando-se acusticamente pelo espaço para um público que ouve” (1986, p. 21). É por isso que nos poemas líricos arcaicos (e também nos épicos) é tão frequente a alusão a canções, canto, melodia, instrumentos musicais, dança e aos ambientes de celebração e performance musical como o simpósio, as celebrações de vitórias em jogos, as festas e rituais de casamento, as festividades em honra aos deuses, etc.

Segunda: eles foram transmitidos oralmente, por séculos até que tenham sido registrados de forma escrita durante os períodos Clássico e Helenístico da história grega (sobretudo pelos gramáticos e demais teóricos ligados à Biblioteca de Alexandria e de Pérgamo) ou em outras fontes tardias que os citam e que chegaram

à contemporaneidade, e mesmo por milênios, pois o registro escrito não excluiu a transmissão oral, via performance, por muitos séculos.

Mesmo depois de ganharem uma existência escrita (partindo da ideia de que foram compostos oralmente), os poemas continuaram sua existência de peças poéticas orais. Isso se deu porque, mesmo depois da difusão maior da escrita, prevalecia a centralidade das oralidades como forma de discurso poético, conforme Harvey Yunis: “Ao lado de modos tradicionais de discurso oral, que mantiveram sua centralidade muito tempo depois da introdução da escrita, uma nova cultura da literacia e da textualidade surgiu no final do Período Clássico, por volta de 320 a.C.” (2003, p. 2).

Em sua *História da Leitura*, Steven Roger Fischer também destaca a centralidade dos discursos orais em diversas sociedades nas quais já se havia difundido algum grau de uso de escrita e, ao debruçar-se mais especificamente sobre os gregos e romanos, afirma que:

Havia um conjunto 'literário' para se ler em algum dos diversos documentos do Egeu da pré-história? Até hoje, nenhum foi descoberto. É possível que essa literatura - hinos, canções, histórias épicas imitando aquelas dos influentes parceiros comerciais dos gregos, os cananeus e os egípcios - tenha, de fato, sido expressa pela escrita, mas em couro e papiro perecíveis. Por certo, apenas um pequeno grupo de pessoas nessa antiga sociedade europeia era capaz de ler e escrever. E as primitivas bibliotecas de Cnossos, Festos, Mecenas, Atenas e outros locais apenas em raras exceções teriam ido além das exigências imediatas de arquivamento. Aqui também a 'literatura' ainda era considerada algo intrinsecamente oral. (2006, p. 36)

Mais adiante, Fischer ainda acrescenta que:

Gregos e romanos, após seus respectivos períodos arcaicos, empregavam, decerto, a escrita de forma generalizada. Mas seu cotidiano ainda permanecia dominado pela palavra *falada*. Eles ditavam cartas, escutavam declamações, ouviam notícias, participavam das leituras de literatura e cartas de seus escravos. Era a oralidade, e não a leitura e a escrita, que regia a sociedade mediterrânea antiga. A mudança foi que, com a repentina proliferação da escrita, gregos e romanos de diversas posições e classes passaram a ler em voz alta rolos de papiro (e tabuletas de cera) fáceis de manusear.

[...]

Os gregos talvez já tivessem usado o papiro egípcio em Cnossos, Micenas e outros centros antigos do Egeu, durante o segundo milênio a.C. Depois o hábito esvaiu-se. Apenas por volta do século VII a.C., numerosos mercadores e mercenários gregos, que estavam transformando Náucratis, no Egito, em um próspero centro comercial grego, redescobriram o papiro em seu uso diário. Mas somente após a obra *Anábasis*, do historiador e general grego Xenofonte (c. 431-355 a.C.), o papiro foi citado por um historiador grego. Até meados do século IV a. C., os gregos na própria Hélade, até onde sabemos, “eram desprovidos de um material para a escrita que fosse comum, barato e acessível a todos”. Os gregos antigos escreviam em qualquer material que estivesse disponível: fragmentos de cerâmica, tabuletas de cera, peles de todo tipo, até placas de ouro e prata, além de chapas de chumbo. (O chumbo era, na verdade, prescrito para feitiços.) Como esses materiais não contribuíam para uma leitura fácil e concisa, poucos trabalhos mais extensos foram escritos. Contava-se sobretudo com a memória humana, como sempre. (2005, pp. 41-43)

Essa centralidade dos modos tradicionais de discurso oral evidencia que a escrita sempre conviveu - e ainda convive - com a oralidade, bem como que não houve uma pretensa evolução que partisse da oralidade rumo à escrita, quer no sentido temporal, quer no meritório de técnica discursiva, convivência esse na qual as oralidades levavam grande vantagem no período arcaico grego, no qual foram compostos os poemas do *corpus* desta tese, já que Fischer é claro ao afirmar o caráter incipiente das práticas de leitura e da difusão da escrita nessa época:

Até 600 a.C., pouquíssimos gregos sabiam ler. A capacidade de ler e escrever propagou-se no século VI a.C., quando a escrita passou a ser usada de forma mais generalizada na vida pública e semipública: com o hábito cada vez mais frequente de fazer inscrições e exibir leis públicas, cunhagem de moedas, inscrição em vasos com figuras pintadas de preto e outras inovações afins. Embora tenha sido alegado que, por volta de 500 a.C., a maioria dos atenienses, por exemplo, conseguia ler as leis publicadas em toda parte da cidade, é pouco provável que isso seja verdade: a sociedade grega arcaica não era letrada. Por certo, as leis que regiam o ostracismo ateniense - ou seja, a punição por exílio temporário, resultante da eleição realizada com óstracos ou fragmentos de cerâmica nos quais se inscrevia o nome do cidadão a ser banido - sugerem que cerca de 15% da população masculina adulta de Atenas, pelo menos em cerca de 480 a.C. em diante, haviam alcançado níveis de semialfabetização ou até um nível um pouco mais avançado, pois muitos deles tinham nítida aptidão para escrever sem a ajuda de ninguém. Levando-se em conta esse fato, talvez aproximadamente 5% ou um pouco mais, de toda a população adulta de Atenas, incluindo-se mulheres e escravos, fossem letrados. Em outras palavras, é possível que um em cada vinte atenienses fosse capaz de “ler” em diversos níveis de competência. (*Idem*, pp. 46-47)

É por isso que faz tanto sentido pensar na performance como ato que dá completude à existência dos poemas orais transduzidos. E é também por isso que é muito interessante enxergar nas transduções desta tese e no trabalho do Grupo

Pecora Loca, que leva os poemas a públicos muito distintos e exclusivamente de forma oral nos dias de hoje⁷⁰, bons exemplos da transmissão oral poemática via performance.

Por fim, a terceira: a performance dos poemas do *corpus* escolhido nesta tese era oral, ou seja, eles foram compostos para usos performativos orais em rituais públicos (v. g. epinícios e partênios) e privados (poemas simposiais). Essa peculiaridade inclusive pode fazer com que mesmo poemas compostos de forma escrita possam ser considerados orais⁷¹.

Na década de 1990, Finnegan (1990, p. 28) já defendia essa ideia de que, para uma peça de literatura oral atingir sua completa realização ela precisava ser performada.

Amadurecendo esse posicionamento, em seu livro *Where is Language: an anthropologist's questions on language, literature and performance* (2015), Finnegan conta que sua primeira experiência de campo, no começo da década de 1960, foi dedicada ao estudo de contos orais do povo Limba, de Serra Leoa, e que depois de recolher e transcrever essas histórias para posterior análise percebeu que o resultado diferia muito do que ela queria e tentara registrar, chegando à conclusão de que essa diferença se dava em virtude da performance:

⁷⁰ Finnegan lembra que o ponto básico é a continuidade da literatura “oral” e “escrita”, pois “não há um golfo profundo entre as duas: elas projetam sombra uma na outra tanto no presente quanto em muitos séculos de desenvolvimento histórico, e há incontáveis casos de poesia que possuem elementos ‘orais’ e ‘escritos’. A ideia de uma ‘cultura oral’ pura e incontaminada como ponto de referência primário para a discussão da poesia oral é um mito” (1992, p. 24).

⁷¹ Henri Meschonnic defende que “o oral é compreendido com um primado do ritmo e da prosódia na enunciação. O oral é então uma propriedade possível tanto do escrito como do falado” bem como que “a literatura é a realização máxima da oralidade. Ela o é cada vez que se realiza como uma subjetivação máxima do discurso. Escrita ou não, quando ela se cumpre plenamente. A oralidade é a literatura. É seu papel social” (2010, p. 63).

A realidade estava na performance. Foi isso que os textos escritos não conseguiram captar. Eles perderam as caracterizações sutis, o drama, a maneira como os contadores usaram volume, tom, tempo, repetição, ênfase, dinâmica, silêncio, timbre, onomatopeias e toda uma infinidade de indicações não verbais para transmitir humor, pathos, ironia, atmosfera. As formas escritas nunca poderiam replicar os ideofones que apimentaram as narrativas - pequenas e vívidas mini-imagens em som e mais do que som. Tampouco o esquema textual unilinear poderia mostrar a interação de muitas vozes e a co-construção, pelo público, à medida que eles se juntavam nas canções lideradas pelo narrador ou reagiam com horror ou risos às mudanças-chave no conto. (2015, p. 3)

Essa percepção reforça a ideia de que sozinho um texto não pode completar sua vocação e ser um poema oral, sempre dependendo da performance para atingir essa completude. Sem a performance, ele é mera partitura, um guia para o que o corpo pode e deseja fazer com aquelas palavras, ao decidir dar-se ao texto e atualizá-lo em sua superfície corporal.

Esse fato fica ainda mais evidente no caso desta tese se pensarmos que as práticas de leitura silenciosa e privada sequer eram contemporâneas dos poemas líricos arcaicos, tendo sido adotadas muitos séculos depois, e também que esses poemas continuam a se prestar a esses usos performativos, como no caso das performances gravadas no perfil do Instagram, que fazem coincidir o performativo e a performance nas transduções.

A armazenagem das performances, que franqueia sua colocação em funcionamento a qualquer momento e de forma infinita - quer pela possibilidade de assistir aos vídeos muitas vezes, quer porque alguns deles já foram postados em modo de reprodução infinita - faz com que as traduções se completem como percursos de leitura crítica dos textos gregos arcaicos cada vez que elas são performadas/vistas no Instagram, ou seja, muitas e muitas vezes, apagando a ideia de originalidade dos textos trabalhados, que são postos em modo relacional com as transduções.

Esse nivelamento, longe de revelar uma pretensão de equivalência de mérito poético ou mesmo de apagamento dos poetas gregos arcaicos em favor do transdutor (porque essa não é uma de minhas vaidades, nem uma das intenções deste trabalho) é uma forma de lhes emprestar os corpos e as vozes meus e de todas as pessoas que performam as transduções no perfil do Instagram e onde quer que estejam ao assistir a essas performances, para mostrar como a própria ideia de poemas originais caduca com esse expediente, porque os poemas gregos arcaicos

deixam de ser originais para se abrirem às possibilidades infinitas de jogo que são criadas enquanto as transduções performáticas acontecem, re-acontecem e voltam a acontecer⁷².

Analisando as diferenças entre as canções performadas em culturas de predominância orais, no estudo *Stability of form in traditional and cultivated music* (1965) George Herzog propõe a hipótese de que “entre culturas primitivas há aptidão para ser menos consciente das mudanças, não só porque elas não estão familiarizadas com a técnica e o conceito de escrita, mas também porque muitas vezes possuem uma teoria ou padrão de que as canções não mudam e não devem mudar.” (1965, p. 172).

Tal ideia me parece tão reveladora da falta de real compreensão do mundo das oralidades e das culturas nas quais elas florescem, bem como da maneira como a antropologia pode ser (e foi) posta em desserviço por leituras auto-centradas num mundo branco europeu e norte-americano que desejam, a todo custo e de forma delirante, impor sua régua de medir a experiência para absolutamente tudo, que desejo utilizá-la justamente para pensar nas performances desta tese.

O que Herzog chama de aptidão para ser menos consciente das mudanças é justamente o exercício que devemos fazer ao lidar com literaturas orais, nas quais a estabilidade do texto escrito é um conceito inútil e inaplicável, e a segurança que dele adviria dá lugar não à instabilidade, se a entendermos como algo negativo, mas sim à fluidez que é característica de textos que questionam, propõem jogo, convidam o corpo a se juntar a eles na criação de novas experiências.

Além do mais, longe de decorrer de falta de familiaridade com a técnica e o conceito de escrita e da primitividade de outros povos, essa sensibilidade decorre da sofisticada compreensão de que a chave de leitura de mundo da escrita não abre porta alguma quando se parte para o universo dos textos orais, onde predomina o poema como som, como realização sonora corporal. De certa forma, parece que Herzog compreende algo disso, pois ele reconhece que há visões de mundo distintas na comparação que faz, embora ele estruture essa comparação de modo

⁷² Em *Poetry as performance*, de 1996, Gregory Nagy explica que o substantivo inglês canção, juntamente com o verbo cantar, expressa admiravelmente a coexistência da performance e da composição como um contínuo, imagem que é interessante para pensar que as performances podem funcionar em um contínuo, como músicas que são ouvidas de forma seguida e repetida.

chauvinista opondo um nós (ao se colocar ao lado do leitor como antropólogo-musicologista-folclorista ocidental) aos músicos tradicionais (exotizados como o outro que pensa e vive de forma diferente):

Para nós, é uma questão óbvia pensar em uma peça musical separada de sua performance; para um cantor tradicional, é igualmente óbvio que existe pouca ou nenhuma existência para uma canção além de sua performance. Conosco, o processo criativo precede essencialmente no tempo a performance que apenas reproduz o que foi fixado em uma forma. Na música tradicional, também há espaço para a criação individual, mas muito do processo criativo consiste em recriar e remodelar a música enquanto ela está sendo executada. (*idem*, p. 174)

Buscar uma melhor compreensão do que é, de fato, a experimentação com poemas orais fora de um modelo e de uma epistemologia que partem da ideia de originalidade, calcada na cultura escrita, é um exercício possível ainda que os textos orais estejam registrados de forma escrita e que deles não tenhamos notícias precisas das performances passadas. Mesmo escritos, vivendo existências de partituras a serem postas em prática, eles não perdem suas oralidades, tanto que, uma vez re-per-formados, ou seja, re-colocados em sua formação completa em corpos que os re-vivenciam pelas transduções performáticas, eles tornam a fazê-las aflorar.

Evidência disso é a gama de possibilidades que as transduções produzidas nesta tese frutificaram e que estão registradas no perfil do Instagram. Quando comecei esse trabalho, eu não sabia em que se transformariam minhas transduções quando eu as performasse, que relações se fariam dentro de mim, que ligações seriam ativadas, que referências seriam chamadas a comparecer nas performances e que pessoas eu poderia me tornar nessas práticas sem, em momento algum, deixar de ser eu mesmo, o que ecoa, de certa maneira, a situação descrita por Slings em *I in personal archaic lyric: an introduction* (1990):

Não creio que seja ilógico supor que o poeta oral, precisamente por ser a causa de uma experiência estética, esteja em certa medida despersonalizado (para usar um termo cunhado por T. S. Eliot): ele não é mais apenas o Sr. Jones que mora ao lado, mas o intérprete de uma canção que o diverte, ou comove, ou o persuade, ou o instrui. Não estou bem certo de que Bremer tenha razão ao dizer que o poeta oral coloca uma máscara: isso significaria que enquanto dura sua performance, ele não é o Sr. Jones de forma alguma. O que eu realmente acho é que sua identidade assume, por assim dizer, uma nova dimensão: ele se torna o Sr. Jones, o artista, e depende exatamente do que ele diz durante sua performance para que ele pense em si mais como Sr. Jones ou mais como um performer. (pp. 11-12)

A partir dessas experimentações também mudou minha forma de trabalhar com os poemas. Antes, grande parte de meu trabalho, quando não ele todo, era centrado no texto dos poemas, em seu registro escrito, nas relações de sentido que ele continha (e que eu penava muito para compreender dada a complexa sintaxe da língua grega antiga e o alto grau de trabalho compositivo dos poemas com que trabalhava) e em como eu poderia traduzir essa textualidade em português.

Quando passei a me voltar para a performance dos poemas e a traduzi-los performativamente, grande parte de meu trabalho começou a refletir sobre a sonoridade e o ritmo das palavras e dos versos, sobre os efeitos que a ordem das palavras e a construção dos versos produziam, e sobre como as palavras poderiam se modificar, unir ou separar em performance. Nesses novos trabalhos também passei a prestar muita atenção aos sons que estavam presentes nas palavras, nos versos e nas estruturas maiores de texto com as quais trabalhava, e até mesmo nos sons das partículas gregas (v. g. ἄν, δὲ, ἄ, μὲν, etc.) que em traduções feitas no passado simplesmente deixei de lado porque entendia que eram meras expressões enfáticas, interrogativas, alternativas, etc. e, como tais, não precisavam e nem deveriam ser traduzidas⁷³.

Quando tive a ideia de convidar outros corpos a performar os poemas, eu não podia ter ideia de tudo que eles poderiam fazer, de tudo que esses poemas poderiam provocar nos corpos contemporâneos que iriam habitar. A cada convite que fiz, a conversa com a pessoa convidada e o vídeo que recebi me surpreendeu, mostrando leituras que eu não tinha enxergado, possibilidades que eu não tinha previsto, dúvidas que eu não tinha tido e potencialidades muito maiores do que as que enxerguei quando trabalhei com os textos.

Prosseguindo com a investigação das formas de estudo da poesia em suas manifestações orais, Finnegan (1990, p. 36) afirma que as Abordagens Românticas

⁷³ De certa forma, a ideia de que as partículas representam sons que fazem parte dos poemas, independentemente de possuir um significado fácil e diretamente traduzível, vai no mesmo sentido da perspectiva de tradução total proposta por Jerome Rothenberg, segundo a qual “havia todas essas indicações de que a exploração do ‘som puro’ não era irrelevante para essas poesias, mas estava dentro ou perto de seu coração: tudo isso também coincide com a preocupação de uma série de poetas modernos com o poema sonoro. Aceitando seu significado aqui, eu o aceitei mais facilmente lá. Eu também percebi (especialmente com a língua Navajo) que havia mais do que simples refrões envolvidos: que, como tradutores e poetas, estávamos pegando uma rica poesia oral e traduzindo para ser lida principalmente por seu significado, desnudando-a, para dizer o mínimo.” (2018, p. 382)

e Evolucionistas têm como visão geral, expressa em termos tipicamente românticos, a ideia de que as primeiras origens da poesia estão em culturas primitivas, onde ela era comunal e caracterizada pela falta de individualidade, pelo estado mental homogêneo de qualquer multidão primitiva, pela falta de reflexão e pensamento, pela imediata relação entre emoção e expressão, e pelo acompanhamento de saltos e passos de dança em contextos de alegria comunitária⁷⁴.

Ela prossegue afirmando que essa perspectiva liga-se ao crescimento dos então chamados estudos “folclóricos” e à emergência do nacionalismo nos séculos XIX e XX, e que por meio desse tipo de estudo do folclore foi possível pesquisar sobreviventes de uma “era de ouro” que tinham sido transmitidos desde o “obscuro antes dos tempos” pela “tradição oral” e, portanto, chegar às “eras remotas”, quando o homem não produzia arte, era natural e estava livre das pressões artificiais da sociedade mecânica externa, evidenciando as razões pelas quais se tornou comum a associação entre “literatura oral” e “tradição oral”.

Conforme a própria Finnegan deixa claro, as ideias do parágrafo acima são visões romantizadas, idílicas e irreais, que se estabelecem a partir de dualidades que sequer se sustentam, partindo de concepções simplistas e conceitos problemáticos como “culturas primitivas”, “era de ouro”, “eras remotas”, bem como das ideias de que houve um estágio da humanidade sem arte e que seria, portanto, mais natural. Também carecem de fundamento as afirmações de que as canções *folk* se desenvolveram mais próximas da natureza e seriam produtos de povos não sofisticados, sendo inadequadas para análises literárias fundamentadas. Esses argumentos e as teorias que partem deles revelam uma equivocada e ultrapassada ideia dicotômica de que essa literatura idilicamente oral representaria a natureza e não a sociedade. Todos esses problemas fazem com que embora a perspectiva romântica ainda seja muito influente, ela tenha sido questionada e mesmo rejeitada por inúmeros estudiosos das gerações posteriores.

⁷⁴ No livro *Communicating: the multiple modes of human interconnection* (2002), Finnegan reitera essas ideias, ao apontar que o papel do som é frequentemente subestimado, sendo ainda uma suposição comum pensar que o som pertence a camadas primitivas da constituição humana, ligadas à emoção, em vez das faculdades cognitivas “superiores”, e que a linguagem abstrata e talvez a visão estão predestinadas a substituir esse modo auditivo mais antigo e, por isso, abstrato (2002, p. 59).

Langdon também critica a comparação histórica que norteou grande parte dos estudos do folclore, por entender que:

Tal preocupação com a tradição fixa tem sido uma das grandes falhas nos estudos do folclore em geral, no qual a noção de tradicional é aplicada à narrativa que representa mais fielmente a sua versão original e esta versão é considerada a mais verdadeira e autêntica que as outras. Esta abordagem folclórica ignora a tradição como processo dinâmico que possibilita e influencia a geração de novas narrativas. Para eles, a literatura oral acabou se assemelhando à literatura escrita, conceitualizada como um corpo de textos fixos e autênticos independentes dos eventos da fala no cotidiano ou das qualidades especiais do narrador. (Langdon, 1999, p. 17)

A autora também aponta que só muito tempo depois desses estudos é que se começou a perceber e levar em consideração nos estudos a dinâmica das tradições orais podendo, a partir daí, realmente pensar nas literaturas orais sem a régua da literatura escrita, codificada e estável. Ela explica que

esta percepção da dinâmica da tradição oral depende da conceitualização de cultura como dinâmica e emergente através da interação social, um conceito que demorou a ser formulado claramente até poucas décadas atrás quando o campo de interação simbólica se junta com a antropologia simbólica e a etnografia da fala, para gerar, entre outros, os estudos de performance. (*Ibidem*)

E foi por isso que, ainda segundo Langdon, “a compreensão de que a literatura oral é fundamentalmente um ato imaginativo e performático levou vários anos para tomar um papel importante na análise e na fixação escrita dos textos orais” (*Idem*, p. 18).

A segunda forma de estudo das poesias orais apontada por Finnegan (e à qual a autora se filia) é a da Escola Histórico-Geográfica ou Escola Finlandesa, que tem sido muito influente no estudo das literaturas orais com foco nas prosas oralizadas, tratando principalmente dos contos populares. Seguindo essa perspectiva, deve-se pegar um objeto literário em particular e tentar traçar suas origens históricas e geográficas exatas, para então investigar essa viagem de um lugar a outro. Para a autora (*Idem*, pp. 41-43) estudos assim têm um grande interesse por classificações e tipologias, são mais um método do que um construto teórico que envolva um conjunto de suposições explicativas, e enfatizam o conteúdo da literatura. Contudo, essa ênfase leva à ideia geral de que o conteúdo e sua

transmissão são da maior importância e à desvalorização do significado do estilo e da contribuição pessoal do poeta individual.

A terceira perspectiva de trabalho com as literaturas orais que é apontada por Finnegan (Op. cit., pp. 44-45) é a Abordagem Social ou Sociológica, que questiona qual papel a literatura desempenha na sociedade, se ela reflete a cultura corrente e a ordem social de forma mais ou menos direta e, se isso ocorre, se essa reflexão é seletiva ou cobre “o todo” social? A essa linha de pesquisa também interessa pensar se a literatura fica atrás de um papel passivo como reflexo social ou se ela desempenha um papel ativo no funcionamento da sociedade.

Uma dessas perspectivas sociológicas é a da crítica marxista, para a qual a literatura funciona como um “instrumento das classes dirigentes” propagando ideias e interpretações. Como do ponto de vista de um cientista social a literatura é social e não apenas um fenômeno privado, muito menos “natural”, ela está sujeita ao tipo de investigação relevante na análise de qualquer instituição social o que, muitas vezes, leva a uma teoria monolítica e generalizada sobre a função que é esperada das literaturas orais e sobre como elas podem ser consideradas possessões do “povo como um todo”.

Outro equívoco que a autora aponta na abordagem social da literatura é a ideia, que tem suas raízes em Durkheim, Tönnies, Parsons, Merton e Redfiel, de que há dois tipos ideais de sociedade e poesia (primitivo-oral x evoluído-literarizado), dicotomia que teve profunda influência na escrita sociológica e inspirou a atitude dos sociólogos tanto em sua construção de teorias sobre a sociedade quanto em sua avaliação das instituições existentes no que chamam de tipo “primitivo”. Contra tal ponto de vista, Finnegan questiona o próprio postulado da existência de um tipo “primitivo” ou “oral” de sociedade como cenário principal para a literatura oral, em oposição tipos evoluídos e literarizados de sociedade, e também se pergunta qual seria a validade geral desses dois modelos contrastantes de sociedade, para concluir que:

[...] somos mais ignorantes de alguns dos processos gerais envolvidos na literatura oral e seus contextos sociais do que muitas suposições iniciais confiantes permitem ver; e, em particular, que os tipos de generalizações que sugerem que toda "poesia oral" necessariamente pertence a um único "tipo", em vez de incluir muitas manifestações diversas, podem ser enganosas ao invés de úteis. (1990, p. 51).

Em seu *Oral poetry* (1990), Finnegan não se preocupa especificamente com a tradução da performance, nem como a performance se comporta ao ser transposta para outro contexto cultural, embora seja evidente que algum tipo de alteração sempre se dá nessa passagem.

Mesmo assim, a partir do estado da crítica levantado por Finnegan nessa obra e da ignorância que ele nos revela acerca da pluralidade das literaturas de expressões orais é fácil concluir que, a exemplo do que acontece com a literatura como um todo, abordagens da poesia oral que se fundam em estruturas teóricas unilaterais e simplistas, que deixam de abarcar a complexidade das oralidades e de sua convivência com a escrita, são inadequadas para apreender toda a amplitude e as nuances dos objetos estudados, inclusive a tradução de poesias orais.

A poesia em suas expressões orais (como de resto a literatura), não é um fato social, nem uma criação histórico-geográfica e nem o retrato de uma época antiga e, por isso, recoberta de visões idílicas; ela é tudo isso, a um só tempo, e muitas outras variáveis ainda influenciam na equação que se constrói para compreender as oralidades literárias.

Por isso, penso que a melhor forma de abordar o fenômeno literário oral e sua tradutibilidade é tentar construir uma visão aberta - rechaçando dicotomias, polaridades, classificações, categorizações e óticas estreitas, reducionistas e simplistas⁷⁵ - e multidisciplinar - valendo-se de conhecimentos, dados e teorias de inúmeros campos do saber como, por exemplo, crítica literária, história, política, antropologia, oralidade, música, métrica, filologia, linguística, etc. - tendo sido esse o rumo que tenho seguido nos estudos do doutorado, como evidencia a amplitude da bibliografia consultada e das ideias que tento colocar em jogo nesta tese para construir a poética transdutória anaqueernica e aplicá-la aos poemas escolhidos, pensados como criações orais e aos quais desejo emprestar novos corpos que mantenham essas oralidades na contemporaneidade, via performance.

Em *Introdução à poesia oral* (2010), Paul Zumthor afirma que palavra é a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz, pois somente a

⁷⁵ Langdon (1999, p. 15) mostra como “uma crítica importante aponta que a seleção dos opostos binários ignora o contexto no qual os sistemas classificatórios funcionam e que a abordagem estrutural exclui a multivocalidade dos símbolos, a polifonia de vozes e as sensibilidades, afetos e emoções que ligam as narrativas com a vida cotidiana (Douglas, 1975; Bibeau; Corin, 1995)”.

utilização do texto dá realidade à retórica que o funda, só sua atualização vocal a justifica. Ao fazer essas proposições, ele também relaciona a voz ao erotismo, para quem canta e para quem recebe o canto, pois nestes dois polos sempre há *páthos* e pode, inclusive, haver alteração do estado de consciência:

É uma voz que fala - não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. (2010, p. 177)

Questionando-se sobre a natureza das formas poéticas orais, Zumthor sugere que nelas a performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo (*Idem*, p. 164), pois é ela que determina todos os elementos formais que, em relação à performance, são meras virtualidades, conclusão que vai no mesmo sentido das propostas de Finnegan.

A partir daí, Zumthor entende que a performance poética implica um tipo singular de conhecimento e que este conhecimento só é compreensível e analisável partindo de uma fenomenologia da recepção.

Como tudo se revela e forma quando a voz fala, as convenções, as regras e as normas que regem as poesias orais abarcam sua circunstância, seu público, seu transmissor e seu objetivo, conjunto de termos que se refere a uma função global, indecomponível. Exemplo disso é que o termo cantoria, no uso popular no Nordeste brasileiro, designa: a) a atividade poética em geral; b) suas regras; e c) a própria performance poética.

Sobre performance, Zumthor diz que o termo foi adotado primeiro por folcloristas norte-americanos como Abrams, Dundes e Lomax e que, para eles, designa um acontecimento social criador irreduzível a apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares. Debruçando-se sobre a performance e seu estudo pela antropologia contemporânea, Langdon explica que:

O conceito de performance desenvolvido nos últimos 20 anos na antropologia trata de um mundo pós-moderno, o qual é caracterizado pelo imprevisto ou indeterminado, pela heterogeneidade, polifonia de vozes, relações de poder, subjetividade e transformação contínua. Estas características pós-modernas não são limitadas às sociedades complexas mas fazem parte de toda a interação social, inclusive nas sociedades ágrafas. (1999, p. 21)

Mais adiante, a pesquisadora esclarece que:

O conceito de performance surgiu de dois paradigmas na antropologia atual: a vida social como dramaturgia, ou como drama social (Geertz, 1983), e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e na produção dos eventos performáticos. A primeira surgiu do campo da antropologia simbólica e seus estudos sobre a relação entre rito, sociedade e transformação, desenvolvido por Victor Turner, Clifford Geertz e outros. A segunda evoluiu dentro do campo da etnografia da fala, que é marcada pelo cruzamento de interesses de lingüistas, folcloristas, antropólogos, filósofos, sociólogos, etc. (Bauman, 1976, 1977). (*Ibidem*)

Zumthor mostra como, para Dell Hymes, é possível dimensionar a importância desse acontecimento performático e das propriedades que ele manifesta pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente presentes na performance (mas jamais as três juntas): interpretabilidade, descritibilidade, interatividade. Como esse critério primeiro permite que se classifique toda forma de oralidade, poética ou não, Zumthor explica que Hymes o substitui por outro: a ausência ou a presença de regras e, no segundo caso, ausência ou presença de uma tomada de responsabilidade; é daí que se pode distinguir comportamento (*behaviour*), conduta (*conduct*) e performance (*performance*).

Zumthor prossegue apontando que a performance implica competência: saber-fazer, saber-dizer e saber-ser no tempo e no espaço; que a performance é duplamente temporalizada (por sua duração própria, e em virtude do momento de duração social em que ela se insere) e que toda performance comporta assim - em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real - valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. Referindo-se ao tempo, ele distingue quatro situações performanciais, de acordo com o momento em que o canto se insere, conforme seja em um tempo “convencional”, “natural”, “histórico” ou “livre”:

- Ritual é toda espécie de tempo cíclico, no ritmo fixado pelo costume. É o tempo dos ritos, dos acontecimentos humanos ritualizados, o tempo social normalizado;

- Natural é o tempo das estações, dos dias, das horas, que proporciona uma abundante poesia, que se torna folclórica, por ter seu ponto de ancoragem na duração vivida e estabelecer ligação direta com os ciclos cósmicos;

- Histórico é o tempo que marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo;

- Livre é o tempo que há quando o laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente e resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza podem suscitar o puro desejo de cantar, pouco importando o texto. Importa apenas a melodia e a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido (*Idem*, pp. 178-170).

Nesse último tempo, a situação performancial via oralidade, que em Zumthor se aproxima da vocalidade, mostra que toda reperformance gera ressignificação, através da tradução, colocando outros jogos de verdade em questão, porque todas as poesias orais vão comportar reperformance (que pode inclusive se dar através da própria tradução) e serão suplementadas sem parar numa espiral de reperformances.

No livro *Performance, recepção, leitura* (2014), Zumthor retoma essas ideias para afirmar que a performance é o único modo vivo de comunicação poética e que “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (pp. 37 e 41).

No mesmo livro, ele afirma que outra condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial que marque o texto e, de tal forma, implique alguma ruptura com o ambiente “real”.

A necessidade da presença do corpo e da identificação de outro espaço pelo espectador-ouvinte fazem com que a performance não seja a mera soma de propriedades das quais se poderia fazer um inventário e dar a fórmula geral. Pelo contrário, ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações

específicas, traço distintivo que partilha com a poesia, e que se faz ainda mais presente quando se trabalha com performance poética.

Voltando à recepção, Zumthor afirma que ela é produzida em circunstâncias psíquicas privilegiadas: performance ou leitura pois é então e apenas então que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra e o faz de maneira indizivelmente pessoal. Para Zumthor, essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que acaba por modificar o alcance e o sentido ao aproximá-la, de algum modo, da ideia de catarse aristotélica (embora esta última tenha sido proposta em um contexto totalmente diferente), pois “quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem” (*Idem*, p. 53).

Retomando as ideias de Austin, Zumthor acrescenta que, em poesia, “dizer é agir” e que a leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna, pois, para o homem do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade de ouvir e de conhecer em situações nas quais o corpo se recolhe para escutar uma voz na qual ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir.

Toda poesia atravessa e integra mais ou menos imperfeitamente a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. Como a leitura do texto poético é escuta de uma voz, ao escutar, o leitor refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta, partindo do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado sobre a página (*Idem*, pp. 79 e 84).

Estendendo a toda operação histórica os princípios que sugere o musicólogo Gerard Le Vot em vista da execução contemporânea de melodias medievais, Zumthor afirma que não hesitaria em generalizar e propõe que tal execução é criação, e não museologia.

Penso que essa ideia coaduna-se com as pretensões desta tese segundo as quais, ao colocar os poemas líricos arcaicos gregos em funcionamento em corpos contemporâneos produzindo transduções poéticas, ou seja, traduções que visam fazer algo na língua de chegada ao estabelecer sua relação com o texto traduzido, o

objetivo não é responder a desejos de origem ou a pretensões arqueológicas de investigação do homoerotismo na Antiguidade.

Mesmo quando transduzo emulando o metro dos poemas gregos, não objetivo voltar às origens, mas autorizar o presente e até desestabilizar os sistemas antigos. Ao trabalhar com a métrica antiga, as transduções produzem resultados diferentes dos que obtive quando traduzi me atentando à métrica antiga durante a graduação e o mestrado, pois aquele e este são tradutores movidos por ímpetos diferentes.

Em seu *Poética do ritmo* (2010), Henri Meschonnic diz que o ritmo é constitutivo do sentido e de um sujeito, e se recusa a construir seu raciocínio partindo de dicotomias como *langue/parole*, sujeito/sociedade, teoria/prática, poesia/prosa e também poética/cotidiano, pois sob a perspectiva que propõe, a crítica do ritmo pensa como ele se dá na linguagem historicamente.

De certa forma, a visão de Meschonnic sobre o ritmo ecoa e amplia ideias da filosofia da linguagem de Wilhelm Von Humboldt, principalmente a proposição humboldtiana de que as palavras têm uma reverberação na consciência linguística do outro com quem se interage - que também é operada por faculdades mentais e categorias dadas *a priori*, ou seja, o modelo interno também está no processo de compreensão e, via de consequência, na interação, como explica Taciane Domingues Ferreira em sua dissertação de mestrado (2020, p. 125) - bem como sobre os termos que as significam, razão pela qual cada palavra não evoca apenas seu significado, que é um dos efeitos do significante. Partindo daí, Meschonnic propõe como chave de leitura para o ritmo o empoderamento do significante e acrescenta que a língua se dá como discurso de um sujeito histórico mediado pela sociedade, já que é impossível diferenciar o ritmo da linguagem cotidiana daquele da poesia.

Meschonnic opõe-se ao estruturalismo, à hermenêutica, à semiótica, à psicanálise e ao pós-estruturalismo, pois defende a impossibilidade de se criar modelos fechados e porque o que lhe interessa é um puro discurso, que funda um sujeito e é fluído a todo momento. Penso ser por isso que ele argumenta que na poesia o ritmo não é o metro, ao contrário do que se pode pensar na música. Em poesia, Meschonnic defende que ritmo é o que constitui fundamentalmente o discurso, é a organização dos sentidos no discurso, um fluxo contínuo de

organização e reorganização dos sentidos, que não pode pressupor que o sentido ou a essência lhe preexista.

Partindo destas ideias é possível escapar de uma essencialização dos padrões métricos, que devem ser compreendidos como modelos para propor uma nova discussão dentro de um determinado contexto e produzir um novo lugar de labor poético, a exemplo das transduções desta tese, que mostram como o atravessamento dos usos do passado fecundam e colocam em jogo inúmeras questões na contemporaneidade.

Segundo esse ponto de vista, o discurso é algo presente, que está acontecendo no momento e de forma fluída, e gera vozes que se atravessam o tempo todo. Desta fluidez e da impossibilidade de compartimentá-lo em partes decorre a impossibilidade de uma análise do ritmo, sendo melhor pensar numa poética (que sinaliza reflexão sobre alguma coisa) ou numa tradução (que propõe colocar algo em jogo).

A tradução estabelece esse jogo ao ser encarada como ato criativo e de crítica. É essa a perspectiva proposta por Haroldo de Campos em seu artigo homônimo, *Da tradução como criação e como crítica* (1962) que, diante da pretensa impossibilidade da tradução, engendra a recriação textual para produzir um texto novo, com estatuto de original e de texto que dialoga com outros. Para Haroldo, quando se trata de tradução de textos literários, a questão do impossível se torna produtiva, potencial, ideia que se difundiu muito nos teóricos da tradução dos anos 1960 em diante.

Embora essa perspectiva ainda revele certo anseio estético de recuperar o original e demasiado apego ao signo, nela já é possível entrever o projeto haroldiano de recriar a informação estética e acessar a materialidade do texto como comunicação quando o tradutor se coloca em relação com o texto traduzido e com as traduções anteriores, com as quais passa a dialogar.

Anos mais tarde, em seu ensaio “A transluciferação mefistofáustica”, presente no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981/2008), no qual subjaz a ideia derridiana de rasura da origem, Haroldo pensa no texto tradutório como uma microdiacronia e investiga se a tradução poética é uma liberdade ou se ela apenas propõe outras regras. Ele propõe o conceito de transcriação como a criação que se dá na fronteira, refutando a metáfora da tradução como movimento. A tradução

passa a ser enxergada como um resultado que corre ao lado, ou seja, a relação com o original mudou, pois agora ela é de crítica, e não mais de recuperação.

É por isso que as ideias de Haroldo desmistificam a tradução e fulminam sua ὕβρις, revelando que ela não pode mais ser outra coisa que não a criação de algo novo, como tampouco podem as traduções e transduções compostas nesta tese ser outra coisa além de atos criativos de novidade poética dos poemas líricos gregos arcaicos escolhidos, composições em português com outras vozes, escolhidas a partir de coisas que enxerguei nos poemas em grego e optei por explicitar nos poemas em português. Transduzir tem sido pensar de que maneira, pela via tradutória, se constroem outros (poemas e homoerotismos), já que a transdução é criar o próprio feito outro, por via da reescrita.

Essa novo entendimento da tradução também se construiu nestes anos de estudo e pesquisa ao compreender que não há porque reduzir o ato de traduzir só à sua faceta linguística. Ele deriva, em todas as suas modalidades, de estruturas de poder e trata de embates interculturais que envolvem desigualdade política, já que toda linguagem envolve uma instância de poder e o fazer tradutório é tributário dos jogos de poder. Sem deixar de lado essas desigualdades com que lida a tradução, interessa pensar que ela também é o lugar de resistência e ativismo cultural, sendo muito mais que um *métier* técnico de lida com palavras.

Transduzir é o ato de colocar o trabalho poético selecionado no *corpus* grego arcaico desta tese em circulação no momento atual brasileiro dando-lhe transversalidade e pensando em como produzir essa alteridade, esse equívoco, essa fratura entre os referentes com os quais opero ao transduzir. Ao mesmo tempo, ganho visibilidade como transdutor, graças aos incentivos e esclarecimentos de meu orientador e da banca do exame de qualificação, bem como obviamente ecoando as propostas de Lawrence Venuti (1986) em seu clássico *A invisibilidade do Tradutor*, mas com a diferença que meu tacape transdutório não quer golpear a hegemonia da língua inglesa, mas sim o heteroerotismo que silenciou e silencia a poesia homoerótica grega composta em cada um dos dialetos gregos de que temos textos sobreviventes e que ainda a quer silenciar nas traduções em português contemporâneo.

Com esse modelo transdutório, pude deixar de lado a melancolia do tradutor e focar no meu desejo de fazer alguma coisa com os poemas, e passei a transduzir seguindo a possibilidade de recriação performática e focalizando nesse desejo de

ποιήσις. Ao deixar de lado a ideia de fidelidade e focalizar no metro, foi possível colocar os textos arcaicos gregos em funcionamento, historicamente, como acontecimentos discursivos que têm um sentido e um movimento.

Essa diferença também se dá porque o trabalho com a transdução parte assumidamente de dois referentes diferentes: grego arcaico e contemporâneo e, com eles decide produzir deliberadamente anacronismo e equívoco como modo de transduzir não um só referente - com o qual eu trabalharia se partisse da (equivocada) ideia de que haveria um homoerotismo único, que paira sobre os milênios de história que me separam dos poetas gregos arcaicos escolhidos e que seria a mesma coisa, ontem e hoje, lá e cá - mas sim dois referentes, ou seja, partindo de uma noção de homoerotismo para outra noção de homoerotismo, ao apostar deliberadamente no anacronismo (rebatizado de anaqueernismo) como ferramenta de pensamento e tradução, e usando isso para o presente como modo de pensar politicamente em questões sobre o homoerotismo.

Afastando a ideia de museologia e de que o trabalho transdutorio poderia lidar com apenas um referente - ainda que presente em temporalidades (séculos VIII a V a.C. - século XXI) e espacialidades (Grécia Arcaica - Brasil contemporâneo) diferentes, como eu talvez pensava ao traduzir com o fragmento 123 de Píndaro de Tebas, o que se propõe agora como tarefa do transdutor é transduzir entre homoerotismos e não só entre línguas, particularidade que faz uma dobra no trabalho de tradução - que com a dobra inclusive se tornou outra coisa: transdução - dando-lhe mais camadas de sentido ao pensar em relações que posso estabelecer entre os poemas a trabalhar e o universo cultural LGBTQIA+ em que transito, meu repertório de ouvinte de música popular brasileira e de leitor. Essa conclusão começou a guiar o trabalho de transdução com os poemas de Safo de Lesbos, cuja transdução se impôs como relação distinta da que estabeleci com os versos de Píndaro ao partir da perspectiva de integrar no jogo transdutorio os versos sáficos de Flores e Antunes, e rasurá-los, mostrando algo do caráter palimpséstico que o texto sáfico possui, dada a milenar tradição de suas traduções. As transduções que foram sendo compostas nesta tese a partir daí aconteceram de fato e funcionam como traduções porque puderam ser novos textos, ou seja, funcionam sem apagar o(s) tradutor(es) e assumem seus lugares de palimpsestos.

De fato, foi por meio da dobra revelada a mim pela banca do Exame de Qualificação epifanicamente como plenitude sem fulminação⁷⁶, eis que os examinadores foram unânimes em me apontar a necessidade de que eu assumisse o anacronismo como potência criadora e o incorporasse em meu trabalho, que a lida com os poemas escolhidos foi me revelando que eu realmente precisava entender a tradução de outra forma.

Para tanto, talvez fosse produtivo pensar na imagem da *drag queen* para dar conta da ideia de performance, como sugere Butler em seu *Problemas de gênero* (1993), analisando, entre outras, a performance da *drag queen* Divine no filme *Female trouble* (1974), de John Waters, pois a tradução é uma performance e, no meu caso, em que o trabalho se debruça sobre poemas homoeróticos, a própria transdução é uma performance de gênero que construo amparada nas ideias do anacronismo deliberadamente assumido e que se dá nos equívocos, como os compreende Viveiros de Castro, e na ideia da reverberação, da multiplicação de vozes e da multiposicionalidade existencial e enunciativa que fornece a aproximação dos conceitos de xamanismo e tradução.

Transduzir a partir da ideia do xamanismo permite pensar que, como acontece com os xamãs, a transdução é ποιήσις de uma voz entre vozes e que transduzir é prolongar os caminhos dessas vozes alheias ao fazê-las proliferar no espaço literário das transduções do *corpus* desta tese, compostas levando em consideração a ideia de enunciação polifônica e multiposicional através da qual falam os outros no canto xamânico para poder dar conta, na transdução, das diversas vozes que se espraiam no espaços literários grego arcaico e português contemporâneo.

Como já afirmei antes, as performances (que englobam as transduções e os registros de suas performances) foram compostas sem pretensões arqueológicas. Não se trata de recriar o que os poemas foram quando performados no período arcaico grego, e sim dar aos poemas transduzidos corpos contemporâneos nos quais eles possam sobreviver como performance, libertando-se de suas existências

⁷⁶ Não pude conter o afloramento do texto de Clarice Lispector ao escrever esse trecho, pois essa passagem de *Água viva* gritou em minha cabeça (Lispector, 2015, p. 176).

como textos escritos, meras partituras do que foram na época grega arcaica, para que eles possam (voltar) a ser muito mais.

Ao mesmo tempo em que os poemas gregos arcaicos homoeróticos são liberados de suas existências textuais, as novas relações poemas-corpos construídas pela tradução performática inevitavelmente trazem novas questões sobre o homoerotismo contemporâneo em mim, nos outros corpos que as performam, nos corpos que as editam, nos corpos que assistem a essas performances delas participando via Instagram, e nos corpos que leem esse trabalho, pois não se coloca a existência diante de um poema sem correr riscos.

Por isso foi possível alcançar o objetivo da tese, de me tornar um transdutor *queer* que participa da obra poética e fazer com que dela também possam participar outras pessoas.

E assim respondi aos questionamentos que Zumthor faz a respeito do medievalista que executa contemporaneamente melodias medievais e é considerado um criador, e não um museólogo. Pergunta-se Zumthor (*Idem*, p. 103) se, “muito mais do que uma distância cronológica considerável, o alvo do medievalista não é (nem deveria ser) torna-se ele mesmo participante da obra em causa, e de aí fazer participar os que o escutam ou o leem?”

E não foi esse o resultado que as traduções da tese conseguiram? Penso que sim e, ainda com Zumthor (*Ibidem*), é possível dizer que, “agindo assim, procuro minha própria história na singularidade de meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta.”.

6.OS POEMAS: TEXTOS POSSÍVEIS

Vou criar o que me aconteceu. Só porque não é relatável. Viver não é visível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* (p. 21)

O presente capítulo contém o registro escrito dos resultados tradutórios e transdutórios da tese, enquanto o registro verbivocovisual⁷⁷ está gravado no perfil do Instagram denominado @anaqueernismoetransdução.

Neste capítulo cada um dos poemas é apresentado em grego arcaico e em português brasileiro, em páginas separadas para assegurar sua pervivência como poemas que bastam a si próprios, embora possam ser postos em relação, se a ideia for construir novas experiências a partir da simbiose que pode ser estabelecida entre os textos. Os poemas serão apresentados abaixo na ordem em que foram performados e registrados no perfil do Instagram.

Desde o início do trabalho tradutório, vim fazendo anotações diversas durante a lida com os poemas gregos que escolhi e o nascimento dos poemas em língua portuguesa. Até o exame de qualificação, deixei de lado essas anotações, que não fariam parte do trabalho final. Durante o exame de qualificação, a banca me sugeriu o contrário, que eu incorporasse essas anotações ao trabalho, por enxergar nelas rico material sobre o processo da tradução e transdução. Aceitei prontamente essa sugestão, pois percebi que as anotações registram dois percursos: o das traduções e transduções que fui compondo e o do tradutor e transdutor que fui me tornando nesses quatro anos de trabalho.

Por isso, cada um dos poemas traduzido é acompanhado de um paratexto que, a partir de receitas culinárias, denominei 'modo de preparo': nele entram um registro do percurso de trabalho com os poemas (que flerta com anotações e diários

⁷⁷ Para usar uma feliz expressão joyceana difundida no Brasil pelos poetas concretos, sobretudo Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo.

de etnografia e antropologia), notas, informações enciclopédicas, métricas e lexicais, explicações diversas, modos de tentar entender a métrica dos poemas, imagens, referências, escolhas e todo outro tipo de informação que achei interessante guardar e que acompanha as traduções e transduções para enriquecer a experiência com os poemas trabalhados.

Πίνδαρο de Tebas, 123:

Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικία.
 τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσων
 μαρμαρυζοίσας δρακεῖς
 ὅς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
 ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν (5)

φυχρᾶ φλογί, πρὸς δ' Ἄφροδίτας ἀπιμασθεῖς ἐλικογ' λεφάρου
 ἢ περι χρήμασι μοχθίζει βιαίως
 ἢ γυναικείῳ θράσει
 φυχρὰν φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων.
 ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα (10)

ἰρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὔτ' ἄν ἴδω
 παίδων νεόγυιον ἐς ἦβαν.
 ἐν δ' ἄρα καὶ Τενέδῳ
 Πειθῷ τ' ἔναιεν καὶ Χάρις
 υἶὸν Ἀγησίλα. (15)

Píndaro de Tebas, 123:

Devemos em tempo os amores colher, ó peito, no viço e vigor.
Mas de Teóxeno quem um dia os olhos
reluzentes contemplou
e não sofreu uma onda de ardor, de adamante
ou forjado de ferro tem um negro coração (5)

com gélida chama, e Afrodite de vivos olhos o desprezará;
ou por riquezas labuta, violento,
ou por fúrias feminis
escravo já se arrasta por gélidas vias.
Mas por causa da deusa, feito cera sob o sol (10)

de abelhas sacras solvo-me, só por olhar
o viço dos moços em flores.
Certo é que em Tênedo então
Encanto e Graça moram no
filho de Agesilau. (15)

Modo de preparo:

- trabalhei com o Fragmento 123 de Píndaro ao elaborar um artigo que apresentei no encerramento da disciplina HL 766 – Tópicos de Crítica e Tradução Literária, ministrada pelo professor Guilherme Gontijo Flores no PPGLET - UFPR em 2017, ou seja, em meu primeiro ano de Doutorado;
- a escolha de Píndaro foi uma forma de estabelecer uma ligação entre aquele trabalho - e o início de minha produção para a tese que ele representa - e as pesquisas que desenvolvi em dois momentos: no Trabalho de Conclusão de Curso, ao fim da graduação, e na Dissertação de Mestrado, pois nas duas ocasiões estudei Píndaro. A ideia era unir as duas pontas da vida de pesquisador e helenista, como queria fazer o Dom Casmurro machadiano, e tentar entender a mudança da perspectiva de trabalho, a virada epistemológica, que ocorreu em minha experiência como tradutor nesse intervalo de tempo, de 2013 a 2021;
- na comunicação *I know who I am: I'm the dude playing a dude disguised as another dude*, proferida em 28/11/2020 durante o VI Encontro Tradução dos Clássicos no Brasil⁷⁸, Leonardo Antunes afirmou que “os nomes pelos quais nos referimos ao nosso trabalho de tradução alteram os resultados que obtemos”. É por isso que acho importante destacar que o trabalho que realizei com o fragmento pindárico, no início do Doutorado, é uma tradução, e não uma transdução, como os demais fragmentos que serão apresentados nesta tese, que são bem diferentes do resultado obtido com Píndaro;
- preferi manter e exaltar essa diferença que, longe de ser problemática e demandar um novo trabalho nos moldes da perspectiva de transdução anaqueernica, é interessante e deve ser mantida na tese por revelar meu percurso de pesquisador e tradutor. Cotejando-a com os demais poemas, fica evidente a diferença de intenções, preocupações, capacidades e resultados tradutórios que compus no início e no atual estágio dos estudos e de escrita da tese. Mantenho acima a tradução pindárica como a compus e apresentei em 2017

⁷⁸ Assisti a comunicação pela plataforma Google Meets no dia do evento virtual, e não tenho notícia até o momento de que ela tenha sido disponibilizada em meio digital, razão pela qual deixo de citar sua referência bibliográfica.

porque colocá-la ao lado dos demais fragmentos desta tese deixa entrever a aventura do sujeito tradutor que constitui esta tese;

- pela mesma razão, relaciono neste modo de preparo anotações que fiz em 2017, pois entendo que elas revelam três coisas importantes: a) as questões e preocupações que me intrigavam na época; b) a mudança que essas questões e preocupações sofreram durante a escrita da tese; e c) o amadurecimento do projeto tradutório a que a tradução do Fragmento 123 do Píndaro deu início;
- a tradução do fragmento 123 foi composta enfatizando a métrica e a sonoridade do poema, e também o que elas e outros elementos podem indicar sobre o ritmo da composição;
- o exercício tradutório inclui a composição de uma performance poética, em grego e em tradução, através da vocalização dos versos do Píndaro e dos da tradução, com acompanhamento musical de lira. Esses dois experimentos foram publicados no Instagram, onde podem ser visualizados, e onde também está a primorosa performance da tradução que Diamila Medeiros fez para o mesmo fragmento em 2020, acompanhada de música e imagens eróticas e na qual (ao contrário dos dois vídeos que fiz em 2017) já é possível entrever novos questionamentos que o trabalho de pesquisa me/nos levou a indagar aos poemas com que trabalhei/trabalhamos. Essa diferença confirma a hipótese de que novos corpos trazem sempre novos questionamentos e novas possibilidades de existência para os poemas, que foi justamente o motivo pelo qual pedi que outras pessoas performassem os poemas trabalhados na tese;
- na tradução do Fragmento 123, busco criar uma melodia que possibilite a vocalização dos poemas nas duas línguas, emprestando-lhes meu corpo e um acompanhamento musical através dos quais eles possam voltar a funcionar no presente (ou possam funcionar pela primeira vez, no caso da tradução) sob a forma de composições orais, ou seja, não apenas como dois textos escritos, a serem lidos silenciosamente e individualmente;
- as composições pindáricas que conhecemos atualmente podem ser constituídas de uma simples estrofe (que pode ou não ser repetida) ou então adotar uma forma mais complexa: as tríades, grupos de versos que compreendiam uma estrofe, uma antístrofe (que continham rigorosamente o mesmo esquema métrico) e um epodo (com um esquema métrico padrão, embora diferente do das estrofes

e antístrofes). As tríades podiam ser únicas ou repetir-se um número variável de vezes, ainda que nas composições conhecidas predomine o esquema de três a cinco tríades, com a notória exceção da Pítica 4, composta de treze tríades, que totalizam 299 versos;

- o fragmento 123, no estado conhecido atualmente, estrutura-se em uma só tríade: estrofe (versos 1-5), antístrofe (versos 6-10) e epodo (versos 11-15). A partir dessa divisão em três partes, é possível pensar que as ideias se esquematizam no poema da seguinte forma: 1) uma afirmação geral, na qual o eu-poético diz que devemos colher os amores em tempo, como se ele afirmasse que todos nós estamos sujeitos aos amores e devemos saber aproveitá-los na época adequada; 2) a apresentação das exceções, ou seja, das pessoas que não estão sujeitas aos amores, e que são, basicamente: quem tem o coração gélido; quem só pensa em riquezas e, por isso, trabalha excessivamente; e quem se faz escravo de 'fúrias feminis', expressão com a qual traduzo as palavras gregas γυναικείῳ θράσει, com as quais Píndaro expressa de forma pejorativa o excesso de ousadia, a imprudência feminina, três figuras vistas de forma negativa, considerando os valores da aristocracia grega arcaica; 3) o eu-poético coloca-se entre os que sabem colher os amores em tempo, pois afirma que, por causa de Afrodite, derrete como cera de abelhas sacras sob o sol quando vê o filho de Agesilau, Teóxeno, o *laudandus* no poema, como a nos informar que sabe colher em tempo o amor;
- como a tradução constrói-se a partir do ritmo e considerando a estrutura triádica do encômio, proponho a utilização de uma mesma melodia a ser composta para a estrofe e a antístrofe, e de uma outra melodia diferente a ser composta para o epodo, expediente através do qual pretendo evidenciar que essa similaridade rítmica estava presente no poema grego (mesmo ritmo na estrofe e antístrofe e ritmo diferente no epodo), e tentar fazer com que essa característica não passe despercebida dos ouvintes e espectadores, ao contrário do que ocorre com a experiência de leitura das traduções em verso livre do poema;
- a tradução também problematiza o gênero poético no qual se convencionou classificar o Fragmento 123, o dos encômios (que engloba os poemas compostos com o propósito de elogiar alguém ou alguma coisa, louvando os feitos e as qualidades do ser elogiado). O estudo do poema e sua tradução lançam

questionamentos sobre a maneira como funcionava esse elogio na época da composição, e sobre como poderia ser adequado fazer o elogio público (eis que o poema destinava-se à performance pública) do filho de um soberano a partir do louvor da beleza do rapaz e da afirmação do desejo por ele, por parte do eupoético e de todas as pessoas, exceto as reprováveis exceções listadas na parte central do poema;

- essa primeira e experimental performance pública do Fragmento 123 visa testar a tradução e aferir o sucesso e as falhas da recriação poética através das reações que ela gera na audiência, bem como possibilitar a experiência de se ouvir o texto pindárico e reconhecer o ritmo do texto;
- para tentar compreender melhor a métrica dos 15 versos do Fragmento, eu marquei longas com amarelo, breves com verde e ancipites com roxo, em cada um dos versos:

Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικία.⁷⁹

-- u u – u u -- u --- u u – u u –

τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσων

- u u – u u --- u - -

μαρμαρυζοίσας δρακείς

- u – x – u – (anceps longa)

ὅς μὴ πρόθω κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος

-- u --- u u – u u – x (anceps longa)

ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν (5)

- u - - u - x - u - x – u - (ancipites longos)

φυχρᾶ φλογί, πρὸς δ' Ἀφροδίτας ἀπιασθεῖς ἔλικογ' λεφάρου

-- u u – u u -- u --- u u - u u -

ἢ περὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως

- u u - u u - - - u - -

ἢ γυναικείω θράσει

- u - x - u - (anceps longa)

⁷⁹ Num arroubo de editor, uni os primeiros versos da estrofe e da antístrofe (versos 1 e 6 do fragmento) porque não parece haver muito sentido na quebra, que inclusive acontece no meio de palavras, nos dois casos, não constituindo um sentido que se devesse respeitar, ou um efeito interessante a manter.

φυχράν φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων.
 -- u --- u u - u u - x (anceps longa)

ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἑκατὶ κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα (10)
 - u - - u - x - u - x - u - (ancipites longos)

ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἂν ἴδω
 -- u --- u u - u u -

παίδων νεόγυιον ἐς ἦβαν.
 -- u u - u u --

ἐν δ' ἄρα καὶ Τενέδω
 - u u - u u -

Πειθῷ τ' ἐναῖεν καὶ Χάρις
 -- u - x - u - (anceps longa)

υἱὸν Ἀγησίλα. (15)
 - u - - u -

Safo de Lesbos, 81:

]απύθεσ .[

]χισταλ[

]εμπ[

ἴσὺ δε στεφάνοις, ὦ Δικά, πέρθεσθ' ἐράτοις φόβαισιν
 ὄρπακας ἀνήτω συν<α>έρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν
 εὐάνθεα +γὰρ πέλεται+ και Χάριτες μάκαιραι
 μᾶλλον προτόπην, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται.

Safo de Lesbos, 81:

1)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
colhendo rebentos dos anetos nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

2)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos dos anetos nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

3)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

4)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

5)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
pois Sapas/Lesbas sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

6)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo bucetas com as tetas nas mãozinhas jovens
pois Sapas-Lesbas sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

Modo de preparo:

- esse é o primeiro fragmento de Safo com que trabalhei. E como os fragmentos e poemas de Safo são os únicos do corpus lírico arcaico grego escolhido para esta tese em que aparecem referências ao homoerotismo feminino, a ideia da tradução é um pouco diferente, tanto que foi a partir daqui que passei a adotar o conceito de transdução. Transduzir é compreender a tradução como ato radical de leitura crítica dos poemas e buscar contorcer o português contemporâneo num ato político de invadir o cânone poético clássico construído por milênios de estudo, crítica e tradução brancos, cisgêneros, heterossexuais e opressores por aspectos poéticos queer, drag, transgêneros e decoloniais, através dos quais proponho nova sobrevida e experiência com os poemas;
- a transdução pensando nas questões métricas, rítmicas e performáticas da Safo me parecia sem sentido diante da publicação das recentes traduções de Guilherme Gontijo Flores (Safo, 2017), que dão conta dessas questões todas de forma muito feliz. Por isso, pensei em transduzir Safo partindo do texto grego e das traduções de Flores para reforçar o lesbianismo desses poemas, sapatonizando esses poemas, dentro do espírito *re-queering* defendido nesta tese;
- embora tenha havido inspiração de autoras que pesquisei e que defendiam a necessidade de se acentuar o caráter *queer* da poesia de Safo, levei o processo de re-queerificar os poemas da Safo ao extremo, acentuando a lesbianidade dos poemas a partir do humor e do deboche, tentando emular o trabalho de Monique Wittig:

Duas revoluções mobilizam Monique Wittig: a revolução linguística e a revolução social. Em seus textos teóricos como em suas ficções, a autora propõe subverter o contrato social heterossexual mudando a gramática e o vocabulário, de modo que estes expressem um corpo social não heterossexual. A lésbica é assumida como figura revolucionária. As guerrilheiras é a narração épica dessas duas revoluções. São mulheres que, ao criar uma nova linguagem, revelam outras formas de comunidades de afetos não baseadas na divisão binária dos sexos e na heterossexualidade normativa. Dentre as armas mais poderosas usadas em sua investida contra os costumes literários e linguísticos da ordem patriarcal está o humor. Publicado em 1969, As guerrilheiras é um romance experimental e imagético sobre a libertação do status quo, em que o corpo feminino é tomado como fonte produtiva de transformação. (texto da primeira orelha da edição brasileira de As guerrilheiras, de Monique Wittig, na edição da Ubu, 2019)

- foi assim que, toda vez que enxerguei uma possibilidade interessante, transduzi os poemas de Safo estabelecendo uma relação de deliberado anaqueernismo entre os textos de Safo, o de Flores e o meu, que chamei naquela ocasião de tradução lesbigay⁸⁰;
- aliás, cabe explicar o que entendo por meu texto desses poemas de Safo. Para transduzi-los, enviei o poema na tradução de Flores para sete amigas lésbicas e pedi que elas me ajudassem a compor uma transdução lésbica desse poema, sugerindo palavras, gírias, sonoridades, ecos musicais, etc. que elas achassem importante marcar na transdução, bem como me mostrando qualquer possibilidade lésbica que elas enxergassem nele;
- como discuti com essas amigas, a ideia era reacender o lesbianismo dos poemas, que milênios de traduções foi apagando - sobretudo porque esse apagamento foi ainda mais forte em se tratando de relações lésbicas referidas/sugeridas/aludidas nos poemas, do que no caso dos autores homens - e construir um grande corpo lesbigay que transduzisse com todos os nossos corpos alguns fragmentos e poemas escolhidos de Safo;
- é dessa forma coletiva que pensei em fazer as transduções da poesia grega

⁸⁰ A expressão lesbigay vem da canção homônima da cantora paraense Aíla, de 2016, cujos primeiros versos assim afirmam: *Onde o amor não tem cor, nem nome, nem pressa/ Onde a vida é livre e nada mais interessa/ Eu não sou pecador/ Só quero amar sem pudor/ É lá que eu vou te encontrar em pleno luar/ Basta você me ligar que eu vou correndo te amar/ Eu não vou mais esperar/ Eu quero é me libertar!/ Senti saudade voltei lá no lesbigay.*

- arcaica lésbica na tese: potencializando o caráter lésbico dos poemas e neles inserindo elementos de humor e deboche como ferramenta de investida contra a ordem patriarcal que lutou para apagar o lesbianismo na história das traduções de Safo. É como se ecoassem aqui as palavras de Wittig (2019a, pp. 104-105): “Procure nas lacunas, em tudo que não é a continuidade dos discursos deles, no zero, no O, no círculo perfeito que você inventa para aprisioná-los e derrotá-los.”;
- na composição dessa transdução, algo interessante aconteceu. À medida que fui trabalhando com o texto, não fui apagando o trabalho anterior, e sim escrevendo abaixo dele cada nova estrofe depois de retrabalhada, de forma que fui deixando registradas várias opções de transdução, ou seja, um percurso transdutivo que eu pensava ser o conjunto das ‘etapas’ de meu trabalho partindo dos versos da Safo e de Flores para chegar aos meus versos. Também pensava eu que deixar essas ‘etapas’ registradas ao enviar os poemas a meu orientador para revisão serviria para que ele entendesse o meu raciocínio e acompanhasse esse caminho de transdução, facilitando que eu explicasse porque transduzi desta ou daquela maneira;
 - para minha surpresa, meu orientador abriu meus olhos para que eu enxergasse que a transdução do fragmento 81 de Safo era todo aquele conjunto de possibilidades que apresentei, apostando na ideia de que a tradução pode ser um excesso que se desdobra sobre o texto, pois como ele mesmo explica em Tradutibilidades em Tibulo: “Assim, se temos de caracterizar a tradução, seria não pelo estigma da falta, mas do excesso. Quando digo excesso, penso fundamentalmente na capacidade que todo texto poético tem de receber inúmeras, talvez infinitas traduções capazes de conviver; e essas traduções, para estabelecerem seu convívio, não necessitam ser de línguas ou pátria diferentes, nem mesmo a diacronia das línguas, para que justifiquemos a necessidade de uma nova tradução, mais próxima do nosso próprio tempo: a mesma língua, até na sua sincronia, é capaz de produzir um sem número tradutório.” (Flores, 2011, p. 142), pois, parafraseando as conclusões de Flores, nesse excesso a tradução nunca acaba, pelo contrário, ela se desdobra infinitamente nos eixos de possibilidades, reflexão que passei a guardar no trabalho com os demais poemas desta tese;
 - segundo Ateneu, nesses versos Safo aconselharia às mulheres que prestam

sacrifícios que se coroassem com flores, pois o que é mais adornado seria mais agradável aos deuses;

- Dica: provavelmente uma jovem do tíaso de Safo, talvez de nome Mnesídica, que aparece no poema 82;
- aneto: ou endro (*Anethum graveolens*), planta da família da cenoura, da erva doce e da salsa, usada como erva aromática, sendo utilizadas tanto as folhas como as sementes. Era usado como planta medicinal pelos iranianos, egípcios e gregos na Antiguidade;

- Transdução lesbígay:

1)

]reina . [

]astrid[

]gene⁸¹[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
colhendo rebentos dos anetos nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas⁸² devotaram a desconfiança

2)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos dos anetos nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

3)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

⁸¹ Troquei os fragmentos do três primeiros versos por alguns dos vários nomes de mulheres que aparecem como que entre capítulos do *As guerrilheiras*. Escolhi Reina, Astrid e Gene (Wittig, 2019a, pp. 22, 29 e 19, respectivamente), porque achei esses três com sonoridades mais parecidas com a tradução que Flores propôs para os fragmentos de palavras desses versos.

⁸² As expressões mulheres dedilhadas e não-dedilhadas é uma oposição possível entre coroadas e não-coroadas, pensando que a dedada pode ser algo como uma coroa e trocando, assim, o símbolo de quem agrada às deusas: na tradução ele é uma coroa de flores, na transdução ele é a dedilhada.

4)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
 lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
 pois Graças sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
 e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

5)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
 lambendo rabetos com as tetas nas mãozinhas jovens
 pois Sapas/Lesbas⁸³ sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
 e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

6)

]reina . [

]astrid[

]gene[

ah Dica o melhor é dedilhar flores nos teus pentelhos
 lambendo bucetas com as tetas nas mãozinhas jovens
 pois Sapas-Lesbas sagradas +contemplaram+ às bem dedilhadas
 e às não-dedilhadas devotaram a desconfiança

Escanção possível e sonoridade:

’σύ/δε σ/τε/φά/νοις,/ ὦ /Δι/κά,/ πέρ/θες/θ’ ἐ/ρά/τοις /φό/βαι/σιν

x - u u - - u u - - u u - u - x

ὄρ/πα/κα /ς ἄ/ νή/τω/ συ/ν<α>έρ/ραι/σ’ ἄ/πά/λαι/σι/ χέρ/σιν

x - u u - - u u - - u u - u - x

εὐ/αν/θε α /+γὰρ/ πέ/λε/ται+/ και/ Χά/ρι/τες/ μά/και/ραι

x - u u - - u u - - u u - u - x (??????? - problemas)

μᾶ/λλον/ προ/τό/πην,/ ἄσ/τε/φα/νώ/τοι/σι/ δ’ ἄ/πυσ/τρέ/φον/ται.

x - u u - - u u - - u u - u - x

ta ta ti ti ta ta ti ti ta ta ti ti ta ti ta ta

⁸³ A aliteração presente em Sapas-Lesbas sagradas alude a uma língua sibilante, que lambe e retoma o verbo que aparece no verso 2.

Alceu de Mitilene, 368:

κέλομαί πινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι,
αἰ χρῆ συμποσίας ἐπόνασιν ἔμοιγε γένεσθαι

Alceu de Mitilene, 368:

quero Mênon pintosa chamar: convidada de honra
e se queres-me bem simposiar e arrasar nessa festa

Modo de preparo:

- os versos estão em hexâmetro datílico catalético (cf. Campbell, pp. 396-397) (ph3d, conforme Alcée, p. 453 PDF);

κέ-λο/μαί-τι-να/τὸν-χα-ρί/εν-τα-Μέ/νω-να-κά/λεσ-σαι

__ / _v v / _ v v / _ v v / _ v v / __

αἰ-χρή/συμ-πο-σί/ας-ἐ-πό/να-σι-νῆ/μοι-γε-γέ/νεσ-θαι

__ / _v v / _ v v / _ v v / _ v v / __

ta ta / ta ti ti / ta ti ti / ta ti ti / ta ti ti/ ta ta;

- primeira versão:

quero que o charmoso Mênon seja o convidado de honra
se queres me ver bem causando e arrasando na festa

- primeira revisão:

quero que o charmoso Mênon seja o convidado de honra
se queres me ver bem, simposiar e arrasar nessa festa

- alterações depois de discussão e conversa com Guilherme Bernardes:

quero que a pintosa Mênon seja o convidado de honra
se queres me ver bem, simposiar e arrasar nessa festa

- χαρίεντα: gracioso, belo. Transduzo o termo por pintosa, termo do pajubá para uma bicha afetada, que dá pinta, gosta de aparecer, causar frisson, fazer fecheação;
- festa: resolvi terminar a transdução com essa palavra para retomar a ideia do simpósio (συμποσίας) presente no segundo verso e também para ecoar a sonoridade da parte final do verbo γεγένεσθαι (-νεσθαι);
- a pintora Mênon [...] convidado: essa aparente erro de concordância entre substantivo, artigo e adjetivo é estratégia deliberado de transdução anaqueernica através do qual insiro no poema o uso cotidiano que indivíduos LGBTQIA+ fazem da língua para nos referirmos às migas, migos e migues, marcando a flutuação do gênero (e também sua artificialidade), além de emprestar ao verso um colorido pajubá;
- a performance composta para o fragmento foi de canto acompanhado de piano.

Para isso, compus uma melodia simples com ecos da música Glória, Glória, Aleluia⁸⁴, para evocar o começo de minha relação com a música, pois essa canção foi uma das primeiras que aprendi quando estudei órgão eletrônico em minha infância, a pedido de minha avó Bia, que era metodista e que gostava muito de cantar essa música nos cultos religiosos que frequentava. Partindo daí, decidi fazer um hino que chamasse as pintosas para a festa.

⁸⁴ Também conhecido como Vencendo vem Jesus, o hino é de origem norte-americana e composição incerta, talvez podendo se rastrear a autoria até Júlia Ward Howe. Há inclusive conjecturas que ligam a música a cantos de trabalho e marchas militares.

Safo de Lesbos, 93:

Ἰς ...εὔ
Ἰω
Ἰμοῖς
Ἰαλίαν ἐχῶ
Ἰπαρθενῶν

Safo de Lesbos, 93: (tradução de Flores, 2017, p. 259)

]is...ém
]ou
]ar
]posso ter
]virginais.

Safo de Lesbos, 93: (transdução)

Pisem no ar posso ser sapatão.

Modo de preparo:

- primeira versão da transdução:

Pisem no ar, posso ter virginais.

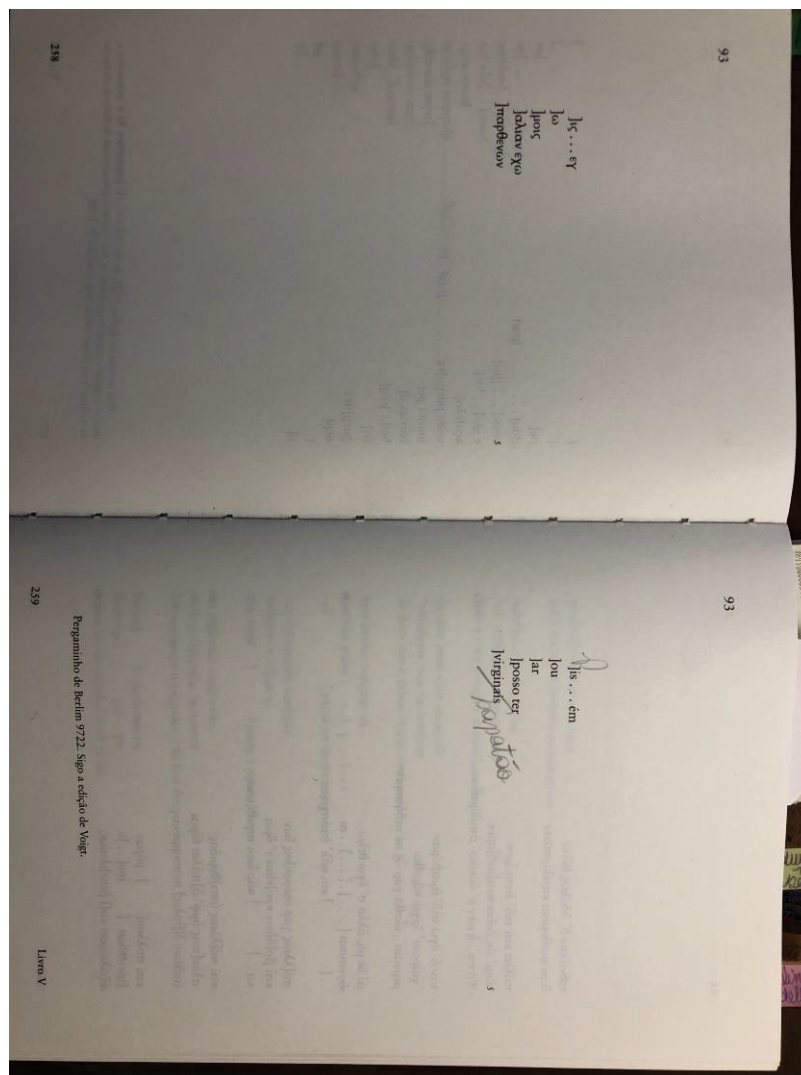
- segunda versão da transdução:

Pisem no ar, posso ter sapatão.

- no trabalho com o fragmento 93 de Safo de Lesbos, cotejando os versos de Safo e de Flores, apresentados na tradução desse último em páginas separadas e lado a lado no livro, comecei a tentar estabelecer um diálogo não só com os versos de Safo, mas também com a tradução de Flores;
- partindo da relação que Flores estabeleceu em seu livro, passei a trabalhar também com o versos dele para os poemas de Safo, propondo rasuras radicais que ressignificam o fragmento (Figura 7), usando o trabalho tradutório poético recente como baliza para desdobrar criticamente meu próprio projeto, estabelecendo então uma relação triangular entre esses poemas e inserindo as transduções desta tese na história das traduções que o texto sáfico gerou em inúmeras línguas e, no caso mais específico, no português brasileiro. É por essa razão que citei acima não só o texto grego de Safo, mas também o texto português de Flores, já que a transdução desses fragmentos dialoga com os dois, ou seja, transduz os fragmentos de versos de *Saflores*;
- esta transdução foi feita praticamente em performance, pois cantei os fragmentos, os fiapos dos versos de Saflores em sequência e ao som de uma melodia mínima no piano, usando só algumas poucas teclas (como alguns poucos eram os pedaços dos versos a transduzir). Esse exercício encantatório e algo hipnótico começou a ser repetido inúmeras vezes, pois comecei a pensar que os versos de Saflores poderiam ser aleatória e equivocadamente unidos para formar palavras;
- a partir do som que resultou do texto de Saflores, puro impulso sonoro a princípio sem sentido, criei uma frase *non sense* e nela inseri o termo sapatão ao fim, pela sua potência como termo ressignificador de insultos tantas vezes usados para massacrar indivíduos e vivências lésbicas. Retomado pelos indivíduos LGBTQIA+, o termo deixa de ser insulto e torna-se afirmativo e positivo como instrumento de combate às tentativas de aniquilamento de subjetividades LGBTQIA+ que, como explica o Conselho Federal de Psicologia (2019, p. 12) nos impõem intensos

- sofrimentos ético-políticos⁸⁵ e acabam gerando processos de resistência decorrentes de diversas formas de violências, preconceitos, injustiças e exclusão;
- levando em consideração preocupações musicais, além de funcionar na chave política acima, o termo sapatão em português retoma o texto sáfico, recuperando

Figura 7. A tradução como rasura em Safloros.



⁸⁵ A expressão sofrimentos ético-políticos “abrange as múltiplas afecções do corpo e da alma que mutilam a vida de diferentes formas. Qualifica-se pela maneira como sou tratada e trato o outro na intersubjetividade, face a face ou anônima, cuja dinâmica, conteúdo e qualidade são determinados pela organização social. Portanto, o sofrimento ético-político retrata a vivência cotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade. Ele revela a tonalidade ética da vivência cotidiana da desigualdade social, da negação imposta socialmente às possibilidades da maioria apropriar-se da produção material, cultural e social de sua época, de se movimentar no espaço público e de expressar desejo e afeto” (SAWAIA, 2001, p. 104).

algo da sonoridade de παρθενων (virginais, das virgens).

Safo de Lesbos, 155:

πόλλα μοι τὰν Πωλυανάκτιδα παῖδα χαίρην

Safo de Lesbos, 155: (tradução de Flores, 2017, p. 413)

Quero dar à Polianáctida um belo salve

Safo de Lesbos, 155: (transdução)

Quero dar à Polianáctida um buona sera (Katucha)

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 609), o verso é crético e hiponacteu (- u - - - u u - u u - u - -);
- buona sera, Katucha: troco o 'belo salve' da tradução de Flores por um buona sera, saudação italiana que significa boa tarde e boa noite e que evoca o icônico vídeo Natasha Saluta Bambola Star, disponível no Youtube ([_____](#));
- no vídeo, duas travestis brasileiras, Katucha e Natasha Simoninni, conversam em italiano num tapete vermelho, de clara inspiração hollywoodiana, a primeira recepcionando e saudando (dando um salve, como em Flores) a segunda, enquanto as duas vivem um momento de fechação e empoderamento;
- nesse empoderamento enxergo algo semelhante ao que acontecia nos bailes norte-americanos e principalmente nova-iorquinos, nos anos 1960, 1970, 1980 e 1990 e que é bem retratado no documentário *Paris is Burning*, de Jennie Livingston (1990), além de ter frutificado em inúmeros produtos culturais contemporâneos como, por exemplo, diversos episódios das séries televisivas *RuPauls'Drag Race* e *Pose*, ambas disponíveis no canal de *streaming* Netflix;
- como aponta Chatzipapatheodoridis (2017) nesses bailes indivíduos *queers* desempenhavam performances (e algumas vezes competiam entre si) de francas alusões anti-heteronormativas contrariando os males e as falhas que lhes eram impingidos pelo estilo de vida americano dominante. Eles performavam em trajes glamurosos, com poses estilizadas e idealizadas de indivíduos ricos e poderosos, frequentemente sendo aclamados com expressões como: "*She owns everything*", "*You have space to do all the thing you intend to*", "*I own 50 percent of this company*";
- dentro desses limites, os párias, originariamente originados de grupos sociais afro-americanos e latinos, performavam como *top-models*, atrizes e atores de cinema, cantoras e cantores, *socialites*, empresárias e empresários. Nos bailes, ao contrário do mundo lá fora, esses performers possuem tudo que a sociedade lhes nega: dinheiro, poder e status. É dentro desses bailes que se desenvolve a prática do *vogue*, uma intrincada dança inspirada nas poses apresentadas nas capas da revista de moda homônima. A essência do *voguing*

pode ser resumida em uma palavra: estilização. *Voguers* viriam para os bailes imitando *superstars* do mundo do *showbiz*, como uma zombaria, mas, simultaneamente, também como uma glorificação de ideais padronizados e tipicamente ocidentais de beleza, sexualidade e classe, donde a ambiguidade do fenômeno que contesta, mas reforça a estrutura cruel do capitalismo e as desigualdades dele decorrentes;

- com a alteração que fiz na tradução de Flores, aproximo a Polianáctida sáfica de Natasha Simoninni, a mulher cis grega do Século IV. a.C. da travesti⁸⁶ brasileira do Século XXI, dando visibilidade às transsexuais ao inseri-las de forma esquizofrênica, radical e anaqueernica na poesia sáfica.

⁸⁶ Em um primeiro momento, hesitei entre usar aqui os termos travesti e mulher trans, até me deparar com uma publicação feita no dia 05/01/2020 no perfil do Instagram (@antraoficial) da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), que me esclareceu sobre a intercambialidade entre os termos e sobre o estigma que paira sobre o termo travesti, que opto por usar para colaborar com sua ressignificação. Na publicação, a Antra defendia o uso do termo travesti, que deve ser motivo de orgulho por ser potente e que, infelizmente tem sido associado à violência e à prostituição, enquanto o termo mulher trans tem sido associado a conquistas ou referenciais positivos. Na mesma publicação, a Antra alerta que “nenhum dos dois termos foram inventados por nós. Eles foram criados para tentar nos definir e limitar quais espaços nós iríamos transitar. Criaram a diferença entre nós a partir destes termos. E foi a medicina que definiu que a travesti é aquela que tem uma boa relação com seu genial (sic) e a mulher trans não. O que é um entendimento ultrapassado e transfóbico, e não mais aceito na atualidade. O que nós temos feito enquanto comunidade, especialmente no campo político e epistemológico, é nos apropriar e ressignificar a relação com estes termos de modo com que a travestilidade precisa ser enaltecida por ser uma identidade tipicamente brasileira. Não quer dizer que todas as pessoas devem deixar de se identificar enquanto mulheres trans. Até mesmo porque a identidade é pessoal e autopercebida. Defendemos isso inclusive. O direito à autodeclaração de gênero. O intuito deste post é trazer uma reflexão sobre como as narrativas são criadas muitas vezes para nos aprisionar ou atrapalhar a nossa luta. Promovendo apagamentos históricos que têm nos custado caro.”.

Safo de Lesbos, 57:

+ τίς δ' ἀγροΐωτις θέλγει νόον . . .

ἀγροΐωτις ἐπεμμένα σπόλαν + . . .

οὐκ ἐπίσαμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων;

Safo de Lesbos, 57: (tradução de Flores, 2017, p. 173)

+ que garota rural te seduziu . . .

numa roupa rural + . . .

que não sabe sequer como ajustar mantos no calcanhar?

Safo de Lesbos, 57: (transdução)

e que gata rural te seduziu

num lookinho rural

que não sabe sequer como arrumar crushes no celular

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 601), o verso é asclepiadeu maior (x x - u u - - u u - - u u - u x);
- primeira transdução:
+ e que gata rural te seduziu . . .
num lookinho rural+ . . .
que não sabe sequer como arrumar crushes no celular
- segunda transdução:
e que gata rural te seduziu . . .
num lookinho rural . . .
que não sabe sequer como arrumar crushes no celular
- gata, lookinho: troco o garota da tradução de Flores por gata, que mais provavelmente seria usado numa conversa entre lésbicas, conforme conversa que tive com a fotógrafa e iluminadora Natália Castro, que lê os versos no vídeo;
- lookinho: a roupa rural da tradução de Flores vira um lookinho rural, para usar uma gíria contemporânea muito usada por indivíduos LGBTQIA+ e os discursos do universo da moda;
- no vídeo, Natália lê os versos em meio a uma plantação de milho, evocando obviamente a ideia de uma gata rural. Mas no vídeo ela não usa uma roupa rural, e sim um lookinho rural, representado no vídeo pelo visual escolhido por Natália (jeans, blusa preta e óculos escuros). Na escolha pela blusa preta enxergo uma mais uma alusão ao universo da moda, pois essa cor é muito usada pelos profissionais de moda em editoriais, fotografias, entrevistas, etc.;
- a plantação de milho está seca e as espigas estão em ponto de colheita, como revela a foto que acompanha a leitura. A escolha pela plantação seca como cenário cria um certo descompasso com a ideia um campo verde, que poderia ser a primeira imagem a vir à cabeça quando se pensar em campo;
- esse descompasso se alia ao visual contemporâneo de Natália que, de jeans, camiseta preta e óculos escuros, parece deslocada no meio do campo. Esses dois desencontros criam uma dissonância que me interessa muito, porque ela pode ressignificar o próprio deslocamento da garota rural que já aparece nos versos de Saflores e que não sabe sequer ajustar mantos no calcanhar e nem

- arrumar *crushes* (termo inglês para paquera, caso descompromissado) no celular;
- com a transdução que fiz dos poemas de Saflares, tento transduzir entre discursos, e não (só) entre-línguas (Safo-eu) ou intralínguas (Flores-eu), para me aproximar de uma ideia de Henri Meschonnic. Ainda seguindo as proposições de Meschonnic, através do experimento com o fragmento 57 busco responder às aventuras históricas dos poetas que traduzo (Safo e Flores) e me realizar como aventura histórica de um sujeito tradutor LGBTQIA+ no Brasil contemporâneo;
 - por fim, quero ressaltar que o experimento com os poemas foi dado ao público através de um vídeo postado no Instagram (@anaqueernismoetransdução) em 29 de agosto de 2020, pois esse é o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica⁸⁷, que busca tornar visíveis as lésbicas, mostrar que as relações entre mulheres são múltiplas e existem, bem como que o sexo entre mulheres é autossuficiente. Essas pautas vão na contramão do machismo que ora tenta silenciar as lésbicas, ora as fetichiza - e inclusive as mata - e podem ser inseridas numa luta pela conquista de mais espaços, respeito e direitos.

⁸⁷ Conforme publicação no Instagram do perfil lesbicult do dia 29/8/2020, “o dia Nacional da Visibilidade Lésbica é celebrado em 29 de agosto, porque nessa data, em 1996, no Rio de Janeiro, foi realizado o primeiro Seminário Nacional de Lésbicas (SENALE), um encontro histórico para a luta das mulheres lésbicas brasileiras”.

Anacreonte de Teos, 359:

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἔρέω

Κλεοβούλω δ' ἐπιμαίνομαι

Κλεοβούλον δε διοσκέω

Anacreonte de Teos, 359:

Cleobulo como eu te amo

Cleobula tu é um perigo

Cleobule só te olho

Modo de preparo:

- segundo Campbell (1988, p. 56), os versos são glicônios (1 e 2: - x | - u u - | u x) e ferecrácio (3: - x | - u u - | x);
- escanção: (todos os *ancipites* são alongados)
Κλεοβού | λου μὲν ἔγω | γ' ἔρέω
- x | - u u - | u x
Κλεοβού | λω δ' ἐπιμαί | νομαι,
- x | - u u - | u x
Κλεοβού | λον δε διοσ | κέω
- x | - u u - | x
- primeira transdução:
Cleobulo como eu te amo
Cleobula tu é um perigo
Cleobule tô de olho;
- o fragmento de apenas três versos é marcado, em grego, pelo poliptoto, ou seja, a repetição de uma mesma palavra em casos sintáticos diversos; no caso, é o nome de Cleobulo, o amado, que aparece primeiro no genitivo, depois no dativo e por fim no acusativo, de modo que uma tradução literal do trecho poderia ser assim: “Eu amo Cleobulo / Enlouqueço por Cleobulo / Encaro Cleobulo”. A obliquidade da terceira pessoa no texto grego não é capaz de apagar o efeito de uma verdadeira cantada que acontece no poema, um efeito que só pode ser recriado se o anacronismo do afeto homoerótico reencontra sua força pelo desbragamento do afeto também no presente;
- a transdução desdobra seu nome em um novo poliptoto brasileiro, renomeando Cleobulo-masculino em Cleobula-feminino e Cleobule-neutro, segundo práticas contemporâneas de não-marcação/indeterminação de gênero na escrita. O expediente também lembra a mania de chamar os amigos gays pondo o nome no feminino (ex. a Guilherma);
- ao mesmo tempo, um subreptício “te” é inserido, recolocando cantada num modo direto, enquanto o segundo verso cita uma canção da cantora Letrux, “Flerte revival”, de 2017. O contexto de cantada é o cerne dessa canção, cuja letra

transcrevo abaixo:

Eu te vi nas artes plásticas
 Cê mexeu demais comigo
 Tu é o revival do marinheiro
 Cê sabe circular
 Meu look eu pensei o dia inteiro
 Só pra te encontrar
 Menino, tu é um perigo
 Me avisaram, mas não deu tempo
 Eu fico na pista o set inteiro
 Dançando como se
 Seu corpo estivesse junto do meu, marinheiro.

(Grifo meu, para o trecho retomado.);

- essa peça é apresentada no perfil do Instagram num breve vídeo feito por Luciana Carvalho, usando a música de Letrux como fundo sonoro e excertos da pintura “O jardim das delícias” do pintor renascentista Jeronimous Bosch como base visual para o poema em grego e português;
- o resultado é uma verdadeira performance de gênero que perverte (no sentido etimológico de per-verter, ou seja, verter completamente) o texto de Anacreonte em diálogos inusitados que reinsuflam vigor erótico no fragmento e, num mesmo gesto, operam uma violenta e necessária crítica aos silenciamentos da crítica helenista mais conservadora. A roupagem quase *drag* de seus exageros (tal como uma *dragqueen* não busca imitar o feminino, nem um *dragking* não busca imitar o masculino de modo realista, mas sim jogar com os limites mesmo dessa organização performática) é um movimento de crítica a qualquer pretensão de naturalidade ou normalidade dos sexos.

Safo de Lesbos, 36:

καὶ ποθήω καὶ μάομαι

Safo de Lesbos, 36: (tradução de Flores, 2017, p. 121)

eu desejo e muito me abraso

Safo de Lesbos, 36: (transdução)

eu desejo e por ela me abraço

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 601), o verso integra uma estrofe sáfica;
- a presente transdução foi composta como um desdobramento da fala “A poesia grega arcaica homoerótica: pajubá para Alceu, sapatonizando Safo”, que fiz a convite de meu orientador e do Professor André Capilé durante as aulas a distância da Disciplina Tradução Exu, da PGLET da Universidade Federal do Paraná, ocorrida no dia 02/09/2020;
- o tempo trabalhando na tese, preparando minha fala para essa aula, apresentando e respondendo aos estímulos dos professores e colegas aliou-se ao nervosismo e à ansiedade que me tomaram antes e durante a apresentação para, finda a aula, gerar uma descarga de energia e me jogar numa espécie de transe, numa obsessão sobre os estudos com poesia e transdução, que motivou a transdução do fragmento 36 de Safo de Lesbos, o único dentre os que integram o *corpus* poético escolhido para a presente tese que foi composto de uma vez, sem que eu sequer anotasse as impressões, preparasse um paratexto, como os expostos sob a rubrica ‘modo de preparo’ de cada uma das traduções e transduções;
- acho que algo que vivi nesse dia e que está registrado no vídeo que fiz no mesmo dia tocando lira e cantando os versos gregos e portugueses se liga à experiência descrita por Flores em *Um walkie-talkie na encruzilhada das águas: traduzir e cantar a poesia xamânica marubo*: “Sei que ao fim de tudo, eu me encontrava em um estado alterado da mente que me assombrou e fascinou ao mesmo tempo: sentia que tinha cantado cantos de outros, que fora a voz de um outro (Iskō Tae? Tekãpapa? Pedro? um anônimo? outro vaká, talvez um meu irmão mais velho? uma produção do inconsciente?), e ao fim caía fora de mim, extático de um entusiasmo. Foi muito tempo até o retorno.” (2019, p. 216);
- embora os contextos sejam radicalmente diferentes, a menção a um estado alterado da mente e ao ato de cantar cantos de outros são imagens que descrevem e explicam muito bem a composição performativa da transdução do fragmento 36 de Safo de Lesbos, porque ela foi feita enquanto eu lia (aparentemente) ao acaso versos de Safo e tentava tirar alguma melodia da lira para acompanhá-los, até que o poema 36 me pegou e sinalizou uma

possibilidade de transdução anaquereena desde que eu exagerasse radicalmente o homoerotismo feminino ao transformar o desejo velado dos versos em uma expressão de desejo de um eu-poético feminino por uma mulher (presentificada no texto pelo pronome 'ela' que, aliado à preposição 'por', usei para transduzir a sonoridade da palavra 'muito' do verso de Flores), contrariando o apagamento que é a regra geral nas transduções de poesia grega antiga e elegendo a tradução como estratégia política que inverte essa chave de leitura: onde havia apagamento, a transdução inseriu revelação, pois onde havia vergonha e julgamento castrador, a transdução construiu orgulho.

Safo de Lesbos, 91:

ἀσαροτέρας οὐδάμα πῶϊρανα σέθεν τύχοισαν

Safo de Lesbos, 36: (tradução de Flores, 2017, p. 259)

jamais conheci ser mais atroz do que você Irana.

Safo de Lesbos, 36: (transdução)

jamais conheci lês mais uó do que você Irana

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 602), o verso é um hiponacteu ou tetrâmero jônico maior (x - u u - - u u - - u u - u - x);
- escanção: ἄ/σα/ρο/τέ/ρας/ οὐ/δά/μα/ πῶ/ρα/να/ σέ/θεν/ τύ/χοι/σαν;
- lês: abreviação de lésbica, a palavra reforça o caráter lésbico e ainda evoca o som do pronome σέθεν (tu, você) e do verbo ser escolhido por Flores para sua tradução;
- esta tradução também se baseou na ideia de rasurar os versos de Safo, estabelecendo uma relação com eles por meio dessa rasura, pois ela não apaga os versos que transduz, deixando-os visíveis e evidenciando que ela é uma possibilidade poética na qual o texto sáfico se desdobrou, pois “A ideia básica da tradução como escrita segunda que deriva ao mesmo tempo em que rasura o original” (Flores & Gonçalves, 2017, p. 127), mas sem pensá-la como um texto que se estabelece apagando o original para poder existir. Pelo contrário, a ideia é a de um texto que se sobrepõe a outros sem ocultá-los: relação e não substituição;
- para a performance do poema, convidei uma amiga, a designer Luciana Carvalho, para ilustrar esses versos gregos e portugueses. Eu tinha pensado que uma boa opção seria usar alguma imagem de duas moças cochichando (o verso transduzido) e que evocassem um ódio velado, uma ameaça, mas, ao mesmo tempo, um confiança de amor. Essa confiança deveria se misturar ao ódio e ser, ao mesmo tempo uma reclamação e uma confissão de dor e delícia, exagerando propositalmente o drama da cena;
- para isso, minha primeira ideia foi acompanhar as ilustrações que a Luciana produziu com a canção *Fera Ferida*, de Roberto Carlos, na voz de Maria Bethânia, para reforçar o drama e o homoerotismo feminino, pela voz icônica de Bethânia, moçona-forte e ícone lésbico nacional;
- as imagens que a Luciana escolheu foram retiradas dos quadros *Sappho and Erinna in a garden in Mytilene* (1864), de Simeon Solomon (figura 8), e *The favourite poet* (1888), de Lawrence Alma-Tadema (figura 9) e são as seguintes:

Figura 8. Sappho and Erinna in a garden in Mytilene.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/solomon-sappho-and-erinna-in-a-garden-at-mytilene-t03063>.

Figura 9: The favourite poet.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/sir-lawrence-alma-tadema/the-favourite-poet-1888>.

- as pinturas escolhidas me revelaram: a) que ao receber a proposta de ilustrar a transdução, Luciana tentou manter uma relação com Safo, o que a levou certamente a escolher o primeiro quadro; e b) que Luciana também optou por retratar duas jovens, não sei se por conversas que tivemos, pois não consigo me lembrar se lhe sugeri algo do gênero, ou se os versos lhe sugeriram isso; c) a escolha dela se direcionou a pinturas (e não a fotografias, gravuras, colagens ou qualquer outro tipo de imagens) e recaiu em dois quadros do final do Século XIX, o que pode revelar que, como o trabalho envolvia poesia grega arcaica seria cabível escolher imagens neoclássicas, revelando a força do ideário e da representação que o século XIX construiu da Antiguidade greco-romana;
- nas duas imagens Luciana optou por inserir o texto grego e português sobre a imagem e, no caso da primeira aparição do texto português as palavras aparecem bem próximas do rosto de uma das moças do quadro de Alma-Tadema que, deitada e com uma expressão de tédio, parece ser o eu-poético fazendo a confissão do verso transduzido;
- quando recebi as imagens entremeadas aos textos, ou todos os textos, se considerarmos que tanto imagem como palavras são textos que podem ser lidos, desisti da primeira música na qual tinha pensado e escolhi a canção *En el último trago*, da cantora mexicana Chavela Vargas, ícone lésbico latino-americano, porque ela pareceu ainda mais dramática que *Fera Ferida* e, por isso, mais adequada à composição da performance da transdução.

Safo de Lesbos, 160:

τάδε νῦν ἔταιραις
ταῖς ἔμαις πέρπ<οισα> κάλος ἀείσω

Safo de Lesbos, 36: (tradução de Flores, 2017, p. 423)

as amigas todas
eu del<eito> ao som deste belo canto

Safo de Lesbos, 160: (transdução)

cas amigas todas
eu me d<eito> ao som deste belo canto

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 609), o verso integra uma estrofe sáfica;
- imagens da escanção e da performance ganhando vida a partir de um registro manuscrito (a primeira é da minha escanção manuscrita, e a segunda é de anotações feitas pela professora Ana Cláudia Romano Ribeiro, que aceitou meu convite e gentil e lindamente performou o poema):

Figura 10: Anotações minhas

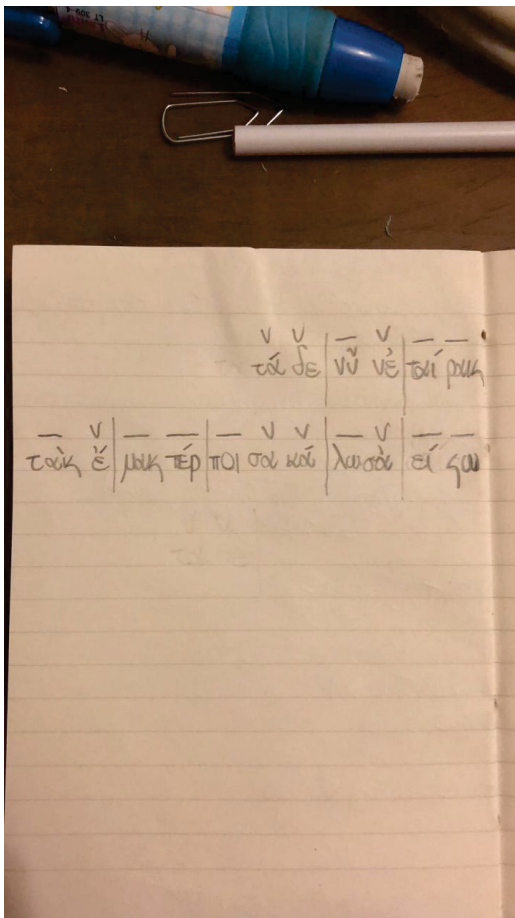
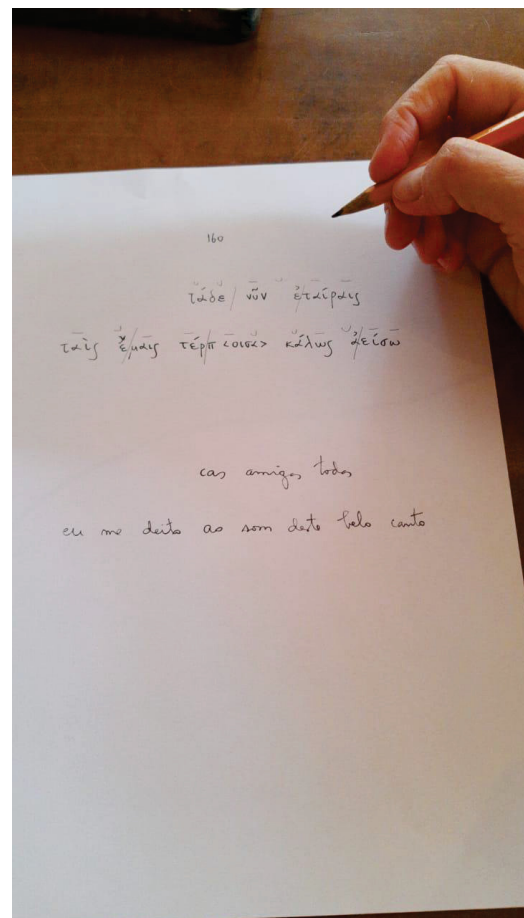


Figura 11. Anotações de Ana Cláudia.



- cas: na mesma prática de rasura dos versos de Saffores, troquei o as amigas por 'cas amigas', dando informalidade e certa cor de pajubá ao verso, esta última sobretudo pensando na leitura da expressão como se houvesse um 'z', ou seja algo como 'cazamiga';
- πέπτ<οισα>: transduzi o trecho, que em Flores ficou 'eu deleito', pela expressão 'eu me deito', para hiper-homoerotizar o fragmento, explicitando de forma radical

seu erotismo a partir dos mesmos fonemas (eito) que Flores propõe para traduzir o trecho incerto do segundo verso sáfico (οισα). Partindo desse incerteza e da fecundidade tradutória que dela advém, a transdução constrói versos nos quais o eu-poético deixa de deleitar e passa a se deitar com as amigas (não olvidando que o deleite podia ocorrer com o ato de deitar e dele podia decorrer);

- os poemas foram performados pela professora Ana Cláudia Romano Ribeiro ao som de um arranjo mínimo de piano, dando sobrevida aos poemas trabalhados e vida à transdução num corpo brasileiro contemporâneo, um dos objetivos perseguidos por esta tese e que deu origem à ideia de compor uma parte prática do trabalho, registrada no perfil do Instagram.

Safo de Lesbos, 142:

Λάτῳ καὶ Νιόβῃ μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι

Safo de Lesbos, 142: (tradução de Flores, 2017, p. 386)

Leto e Níobe foram duas amigas amadas

Safo de Lesbos, 142: (transdução)

Leto e Níobe foram duas migas safadas

Modo de preparo:

- segundo Flores (2017, p. 608), o verso é um hexâmetro datílico (- - / - u u / - u u / - u u / - u u / - -);
- escanção: Λά/τω/ καὶ/ Νι/ό/βα/ μά/λα/ μέν/ φί/λαι/ ἦ/σαν/ ἔ/ται/ραι;
- transduzi estabelecendo uma relação com o texto de Flores em que substituo as 'duas amigas' por 'duas migas', utilizando uma gíria tão comum atualmente, de franca utilização entre indivíduos LGBTQIA+ e que usei também no Fragmento 71 de Alceu de Mitilene;
- além disso, substituo o 'amadas', que traduz φίλαι em Flores, por 'safadas', para recuperar o nome de Safo e o adjetivo sáfico, consagrado em língua portuguesa para se referir às lésbicas. Ao estabelecer esse diálogo com o texto de Safo, penso que esse fragmento, que provavelmente escaparia às interpretações sobre homoerotismo, pode ser revertido a partir de uma afirmação do desejo feminino por outros corpos femininos, usando um vocabulário do presente;
- Natália Castro, Diego Pancier e eu fizemos um vídeo da leitura dos poemas grego e português em transdução, mostrando apenas minhas mãos enquanto eu debulhava espigas de milho sobre a terra;
- como meu rosto não aparece, o vídeo remete ao labor rural e doméstico desempenhado por mulheres, quase sempre anônimas e que, quando não o são, são apagadas pela lógica perversa da desvalorização do trabalho doméstico e dos corpos dessas trabalhadoras;
- o vídeo também alude ao ambiente de companheirismo em que o trabalho doméstico é desempenhado, no qual o amor (fraternal, sororal e sáfico) pode florescer;
- também é interessante lembrar que transduzir de forma a poder enxergar nesses versos um retrato de trabalho doméstico feminino se torna ainda mais revolucionário porque o verso é um hexâmetro datílico, o metro da épica na qual se cantam os grandiosos feitos dos homens e deuses (e não das mulheres e deusas), e jamais uma cena íntima e tão desvalorizada como a que recio. Apropriar-se do modo de cantar masculino e bélico para falar de amor entre mulheres e de seu trabalho doméstico é, no mínimo, questionar modelos e silenciamentos, e insere-se na proposta desta tese;

- um outro vídeo acompanha esse primeiro, mostrando o milharal seco e pronto para ser colhido, sem som, sinalizando as vozes e os amores femininos que são silenciados. Por isso, a colagem texto + vídeos é uma verdadeira performance de gênero que perverte (no sentido de verter completamente) o texto de Safo em diálogos inusitados que reinsuflam vigor erótico no fragmento e, num mesmo gesto, operam uma violenta e necessária crítica aos silenciamentos da crítica helenista mais conservadora que, como visto, mais fortemente caem sobre os poemas de Safo.

Anacreonte de Teos, 357:

ᾠναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρωσ

καὶ Νύμφαι κυανώπιδες

πορφυρῇ τ' Αφροδίτῃ

συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφει

δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς· (5)

γυνοῦμαι σε, σὺ δ' εὐμενῆς

ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης

δ' εὐχολῆς ἐπακούειν·

Κλεοβούλῳ δ' ἀγαθὸς γένηο

σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω- (10)

τ', ᾧ Δεόνυσε, δέχεσθαι.

Anacreonte de Teos, 357:

Senhor, com quem Eros mandão

com as Ninfas de ciano olhar

e a purpúrea Afrodite

simposiam, tu a galgar

nos

mais

altos

cimos

pedrais

eu te imploro meu benfeitor

venha a mim, e ouça a prece que

graciosa te faço

a Cleobulo serás bom men-

tor pra que ele o meu amor (10)

receba Dioniso

Modo de preparo:

- este poema foi traduzido por mim na confecção do projeto que submeti ao processo seletivo para ingresso no Doutorado, em 2017 e seguem abaixo algumas das questões que o processo tradutório provocou e que anotei (e que servem agora como registro de meu itinerário de tradutor);
- a tradução rítmica foi feita para ilustrar as ideias defendidas no projeto e, naquela ocasião, eu afirmei que ela representava o início do trabalho tradutório a ser desenvolvido no doutorado, bem como que nela busquei reproduzir a diferença constitutiva do grego antigo entre sílabas longas e breves e, para tanto, utilizei a oposição entre tônicas e átonas, no português;
- o esquema da tradução em português tem por base a seguinte simbologia: a) - indica sílaba tônica obrigatória; b) u indica átona obrigatória; e c) x indica ánceps, ou seja, uma sílaba que pode ser tônica ou átona. O resultado para o fragmento 357 de Anacreonte é o seguinte: (- x | - u u - | u x) e (- x | - u u - | x), ou seja, versos glicônios (1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 e 10) e ferecrácios (3, 8 e 11), sendo que a combinação entre um glicônio e um ferecrácio recebe o nome de priapeu;
- a segunda sílaba longa antes da cesura dos ferecrácios não foi necessariamente traduzida como uma tônica, porque diante da cesura a performance naturalmente alonga qualquer sílaba, o que demonstra que, na prática de uma tradução em performance não é a simples equivalência entre longas gregas e tônicas portuguesas que realiza a recriação rítmica: o novo metro é regido pelas possibilidades de vocalização, como mostra Flores em sua tese (2014), ao comparar uma série de efeitos vocais nas letras de canção brasileira;
- por isso e como o objetivo da tradução é servir como roteiro para uma performance poético-musical, mantém-se a possibilidade do alongamento das sílabas nessa posição. Do mesmo modo, algumas sílabas gramaticalmente tônicas podem sofrer abreviação no canto ou no recitativo, sem que haja maior prejuízo do ritmo. Esses efeitos, embora possam soar como abusivos, são comentados por Paul Zumthor (2010, *passim*) como típicos de praticamente qualquer poética oral;
- no projeto a tradução ficou assim:

Senhor, Eros subjugador, (3, 8)

com as Ninfas de ciano olhar (3, 8)
 e Afrodite que aflora (3, 6)
 brincam elas, e passarás (3, 8)
 sobre os cimos altíssimos: (3, 8) (5)
 Eu te enlaço, mas sê gentil (3, 8)
 pra que venhas dizer a mim, (3, 8)
 escutar os clamores; (3, 6)
 Conselheiro bom, Dioniso a (3, 8)
 Cleobulo torna-te pra (3, 8) (10)
 meu amor ele aceite. (3,6)

- em 2019, retraduzi o fragmento, tentando ficar mais atento aos elementos formais do original, tendo em mente a ideia de retraduzir "*em busca de 'compensações' possíveis para sua eficácia poética em nossa língua*", a partir das ideias que Josely Vianna Baptista defende em Roça Barroca (2011, p. 12);
- no registro que fiz na época, as principais anotações eram questionamentos ao meu orientador sobre dúvidas de vocabulário, pois eu ainda tateava os passos do caminho que me levou a propor a ideia de transdução, por meio do qual assumi com segurança a postura anacrônica (que se fez anaqueernica) e radical da tradução que seria adotada neste trabalho, bem como algumas questões sobre o ritmo e como reproduzi-lo na tradução. Depois da retradução, o poema ficou assim:

Senhor, com quem mandão Eros, (3,8)

as Ninfas de ciano olhar (3,8)

e a purpúrea Afrodite

simposiam, tu que assomas (neologismo)

aos cimos das altas montanhas⁸⁸ (se puder ter sílaba átona depois

⁸⁸ a tão altos píncaros
 aos píncaros altíssimos (5)
 aos altos picos dos montes,

do

fim)

Eu te imploro e sê cortês/amável, (se puder ter sílaba átona depois do fim)

venha a mim, e ouça a prece que

agradável se mostra/revela: (se puder ter sílaba átona

depois) a

a Clobulo serás um bom⁸⁹

conselheiro, pro meu amor, (10)

Dioniso, ele receber.

- as partes que deixei em vermelho eram aquelas que suscitavam mais dúvidas;
- alterações em 24/01/2019:

Senhor, com quem Eros mandão,

com as Ninfas de ciano olhar

e a purpúrea Afrodite

simposiam, tu a galgar⁹⁰

sobre os cimos altíssimos, (5)

eu te imploro, meu benfeitor,

venha a mim, e ouça a prece que

graciosa te faço:

a Cleobulo serás um bom

conselheiro pro meu amor (10)

Dioniso, ele aceitar.

- o último verso foi alterado de novo em 28/01/2019, porque precisava terminar em paroxítona, conforme alerta de meu orientador. No mesmo dia, em conversa com o colega Guilherme Bernardes, ele me alertou para a métrica diferente no verso 5,

⁸⁹ pra Clobulo torna-te bom

a Cleobulo dê bom conselho (se puder ter sílaba átona depois)

⁹⁰ ou “simposiam, tu que subiste”?

Álcman de Esparta, 59B:

τοῦτο φάθειαν ἔδειξε Μωσᾶν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα

Álcman de Esparta, 59B:

mostra o das agradáveis Musas
dom bendita sapatão
a loira Sargentonona

Modo de preparo:

- não achei indicação do metro, então identifiquei quais eram as sílabas longas e breves e a partir delas pensei num ritmo. Eis o resultado deste estudo:

τοῦτο φάδειαν ἔδειξε Μωσαῖν
 - v v - - v - v - -
 δῶρον μάκαιρα παρσένων
 - - v - v - v -
 ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα
 v - v v v - v v

- percurso da transdução:

1) isso das agradáveis expõe das Musas
 dom/presente abençoada das virgens
 a loira Megalóstrata

2) das agradáveis Musas expõe esse
 dom abençoada entre as virgens
 a loira Megalóstrata

3) das agradáveis Musas expõe esse
 dom abençoada sapatão
 a loira Megalóstrata

4) das agradáveis Musas expõe esse
 dom abençoada sapatão
 a loira Sargentônica

5) focando mais na métrica:
 mostra o das agradáveis Musas
 dom bendita sapatão
 a loira Sargentônica

- dom: optei pelo termo para manter certa sonoridade do grego δῶρον usado pelo Álcman.
- sapatão: traduzo por sapatão o genitivo παρσένων (παρσένος é o lacônico para παρθένος, virgem, moça, menina), como já fiz no fragmento 160 da Safo. Essa escolha se justifica para forçar uma leitura lésbica do poema, que já era possível nos versos do Álcman, e também porque 'sapatão' recupera algo da sonoridade do termo grego;

- loira: pensei em usar alguma gíria, mas optei por traduzir ξανθὰ por loira porque o vocábulo é homérico e foi vertido por loiro por Carlos Alberto Nunes e por Christian Werner em suas traduções da Ilíada (1.197 e 23.141, referindo-se a Aquiles) e da Odisseia (13.399,431, referindo-se a Odisseu). Assim, manter o uso de loira é, de certa forma, filiar a sapatão desta transdução aos heróis homéricos, uma subversão dos papéis tradicionalmente pensados para homens e mulheres que me parece interessante;
- Sargentonona: pensando no sentido do nome Μεγαλοστράτα (que seria uma poeta pela qual Alcman teria se apaixonado, segundo o comentário que acompanha os versos) como grande exército (μεγάλος: grande; στράτος: exército), optei por traduzi-lo por Sargentonona, para recuperar e me apropriar de forma positiva um termo que é usado há muitos anos para ofender as lésbicas (sargento, sargentão, sargentona). Além disso, mantendo o vocabulário militar, preservei um certo sabor espartano no poema, ou ao menos do imaginário bélico que temos de Esparta;
- a terminação -ona foi acrescida para significar a grandeza de μέγας, para dar um sabor contemporâneo e debochado à palavra.

Alceu de Mitilene, 296B:

Κ]υπρογένη', ἔν σε κάλῳι Δαμοανακτίδ[αίς
]. πὰρ ἐλάαις ἐροέσσα[ισ] καταήσσατο
 εὐφρο]σύναις· ὡς γὰρ οἴ[γ]οντ' ἔαρος πύλ[αι
 ἀμβ]ροσίας ὀσδόμενοι [.] αἰς ὑπαμε[
]κήλαδε. []ν[
]οιδε...[]'[]...[
]οὐκ ο.[...]θ'· α[.]αυ[.] νεάνι[αι
] . ξίακ[ίνθ]ω<i> στεφανώμενοι[
 < ii uersuum spatium uacuum >
] . α γὰρ δὴ διε .[...]μα[
] . οὕπω διε .[...]. [
] . ς ἐπάερρον [
]ωδ' [έ]ράτας εἰς α .[
 ἐ]ξέφυγον πόλλ. [
]ν . ν [ά]νεμωλ[
]ας[.]δος[.]ς πυθμ[εν-
 < sequuntur iii versuum fr. minora>

Alceu de Mitilene, 296B:

C[iprogênia, em ti ao belo Damoanáctid[a
]. Par das oliveiras amoro[as] ressonando
]sinais: pois quando abre o primaveril umbr[al

*****o doce sabor do KY*****

amb[rosia untando [p]iás areno[

amb[rosia untando [p]iás areno[

amb[rosia untando [p]iás areno[

amb[rosia untando [p]iás areno[

amb[rosia untando [p]iás areno[

amb[rosia untando [p]iás areno[

*****o doce sabor do KY*****

encanta. [] m[

]oite...[]'[]...[

[nem o. [...]'t'· a[..]au[..] neófi[to

]. de hiac[int]o<s> coroados[

lacuna

lacuna

] . pois então divo .[....]ma[

]. Ainda não divo .[....].. [

] . s elevando [

]od' [a]madas em a .[

e]sgueiro poli. [

]n .n [v]ento[

]as[.]dos[.]s inf[er-

lacuna

lacuna

lacuna

Modo de preparo:

- versos glicônios (gl2c, conforme Alcée, p. 98PDF) até o verso 8 (x x _ u u _<_ u u _ _ u u _> v _), depois é incerto;
- os fragmentos do(s) poema(s)⁹¹ foram encontrados no Papiro Oxirrinco 2302, e publicados em 1951;
- para estes fragmentos e para os demais transduzidos nesta tese, cabe fazer uma reflexão sobre o caráter fragmentário do poema, que segue abaixo:
- longe de apagar essa característica, as presentes transduções buscam dialogar com a fragmentariedade que marca grande parte da Lírica Grega Arcaica conhecida atualmente, e investigar que efeito produtivo esse despedaçamento pode ter no ato transdutorio;
- como aponta Flores na tradução dos *Fragmentos Completos* de Safo (2017, p. 20) “tentei manter, tanto quanto possível, as palavras hipotéticas, os trechos em disputa, os provavelmente corrompidos etc. na mesma simbologia do original (...) de modo que o leitor possa ter, também em português, a percepção de que lida diretamente com um fragmento instável”;
- logo depois, Flores acrescenta que deseja “imaginar aqui uma poética radical do fragmento, uma experiência similar à que podemos ter diante das estátuas da Vênus de Milo ou da Vitória de Samotrácia; nesses casos, é o próprio fragmento que nos interessa; (...) Nessa poética, o ruído do excesso de sinais torna-se parte expressiva do que o fragmento nos oferece; ele anuncia sua incompletude material por um excesso em torno do ausente” e que busca “um tensionamento deliberado entre as instâncias poéticas como um todo, levando a perda material do texto em conta como parte do poema, que também entra no jogo tradutório” para concluir que “o mesmo que se opera numa tradução criativa e crítica do poema completo pode também se aplicar ao fragmento enquanto poética, ou seja, uma poética do fragmento tradutório”;
- o fragmento ressalta algo que não está mais aqui, que ficou inevitavelmente fora dos olhos do leitor e dos ouvidos do espectador e, por isso mesmo, convida a

⁹¹ Pois boa parte dos estudiosos entende que o Fragmento 296b reúne dois poemas, um dos versos 1 a 8 e outro nos versos finais.

olhar e ouvir outras coisas, ou seja, há uma abertura a todo o possível que, nas palavras de Bataille, é constitutiva dos seres humanos: "Se alguém me perguntasse o que nós somos, eu, de qualquer modo, lhe responderia: essa abertura a todo o possível, essa expectativa que nenhuma satisfação material poderá apaziguar e que o jogo da linguagem não poderia enganar" (2014, p. 300). Esses vazios evocam o que não se lê e ouve, exigindo, ainda mais, a participação do leitor/espectador diante da amplidão de possibilidades;

- partindo dessas ideias, foi produzida esta primeira experiência com transdução fragmentária (assim entendida como aquela que leva em consideração o caráter fragmentário do texto a transduzir), dele se vale na tradução e deseja manter esse caráter na experiência de leitura e performance do poema transduzido.

Safo de Lesbos, 100:

ἀμφὶ δ' ἄβροισ' < > λασίοισ' εὐ' < ' > ἐπύκασσεν

Safo de Lesbos, 100: (tradução de Flores, 2017, p. 269)

então em torno < > com linhos leves < a > cobriram

Safo de Lesbos, 100:

então em torno < > pentelhos leves < a > cobriram

Modo de preparo:

- o metro do verso é incerto, conforme Flores, (2017, p. 603);
- acrescentei apenas uma modificação na palavra central do verso de Safloros, que em Safo é *λασίσις* (peluda, lanosa) e em Flores é 'linhos', vertendo-o para pentelhos e mantendo o restante da tradução de Flores, com a qual dialoga a transdução;
- ao inserir na transdução o termo 'pentelhos', escancarei a porta para uma leitura lésbica do poema, que já era possível em Flores ao se pensar que alguém cobria uma mulher (marcada pelo pronome 'a') com linhos leves, imagem que poderia remeter a um leito onde essa mulher estaria, ou que ela estivesse nua;
- mantive o adjetivo 'leves' da tradução de Flores, que se liga ao grego *ἄβροις*, porque ele funciona bem tanto com os linhos quanto com os pentelhos, nos dois casos dando uma ideia de suavidade à cena amorosa que o verso condensa e que já estava presente se entendermos *λασίσις* como lanosa, sugerindo pelos mais leves, uma penugem e, talvez, uma amada jovem;
- convidei para fazer uma performance da transdução da professora, atriz, diretora de teatro e pornóloga Thais D'Abronzo. Na conversa preparatória que tivemos, ela sugeriu que usássemos como referência o novo livro de poema de Angélica Freitas, *Canções de atormentar* (2020), e esboçou o desejo de incorporar o texto grego e o de Flores à performance. Pra isso, discutimos questões sobre uma possível pronúncia do versos sáficos;
- enquanto discutimos, foi sendo incorporada outra referência que nos é cara (a mim e à Thais), o poeta brasileiro Oswald de Andrade, autor do verso "eu e minha ermã sabemos falal o francês", que eu e Thais declamamos no vídeo;
- as imagens do que seria um ensaio, uma conversa preparatória para a performance, acabaram se revelando, elas mesmas, a própria performance, por sugestão de Thais;
- isto porque pensamos que a performance devia ser o registro da construção coletiva (de Thais, minha e de Diego e Enzo Pancier, que filmaram e editaram o vídeo) do trabalho com os versos de Safloros e a transdução. Nossas quatro copas teceram fios entre as copas de Safo, Flores, Freitas e Andrade, fios que

se deixam ver em corpos registradas enquanto liam, riam, conversavam, questionavam, explicavam, propunham ideias, estabeleciam pontes e relações entre referências tão distantes e próximas, registravam e editavam imagens;

- esse registro, editado e entremeado de imagens dos versos de Saflares e da rasura através da qual nasceu a transdução, deram origem à performance que está registrada no perfil do Instagram.

Safo de Lesbos, 108:

ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα κόρα

Safo de Lesbos, 108: (tradução de Flores, 2017, p. 315)

linda delícia de moça

Safo de Lesbos, 108: (transdução)

cona xavaska pardala xibiu

Modo de preparo:

- o metro do verso é incerto mas com ritmos de base datílica, conforme Flores (2017, p. 605);
- escanção:

ὦ κάλα,/ ὦ χαρίεσσα κόρα
- v v / - v v / - v v / -

- Flores explica que se trata de “fragmento citado por Himério (Orações 9.19), mas sem referência à autoria, que é atribuída a Safo desde Welcker.” (p. 315);
- partindo da ideia de que essa atribuição aleatória do poema a Safo (como ocorre com a maioria dos poemas sáficos, aliás) ocorreu porque o fragmento celebra a beleza de uma moça (κόρη) qualificando-a de bela (κάλα) e graciosa (χαρίεσσα), resolvi radicalizar nos elementos que possibilitaram uma leitura sáfica do fragmento e verti os vocábulos gregos para sinônimos de vagina em português: pardala, xavaska e cona, e a eles acrescentei xibiu;
- nos três primeiros casos, a escolha também foi determinada pela sonoridade desses sinônimos em português, que busca emular a sonoridade da língua grega (κάλα: pardala, χαρίεσσα: xavaska, e κόρα: cona);
- com a leitura hiperlésbica que a transdução constrói, tento problematizar a filiação irrefletida de Safo a uma ideia de arqueolésbica, de patrona e rainha fundadora das sapatonas que, a primeira vista, poderia ser enxergada em minhas transduções, ao não se atentar para o caráter deliberado e aos fundamentos que determinam a escolha por usar o anaqueernismo como potência transdutória neste trabalho;
- por isso, a transdução funciona, no caso desse fragmento, como uma hipercorreção lésbica, um raio supersapatizador. O procedimento tenta evidenciar que, se qualquer leitura é possível, essa leitura não deve ser leviana e nem desfundamentada, bem como que na tese tenho justamente buscado fundamentar o experimento radical que venho aplicando como modo de transduzir, ao contrário

do que as águas de esgoto⁹² vão dizer.

⁹² Referência ao vídeo de Byanka Nicoli comentando sobre um vinho, em que ela usa a expressão as águas de esgoto para se referir às pessoas invejosas que sempre a criticam (disponível no Instagram @byankanicolof).

Safo de Lesbos, 101:

χερρόμακτρα δὲ τκαγγόνωντ
πορφύραι καταύτμενα
τα μοι Μνάσις ἔπεμψ' ἀπὸ Φοκάας
δώρα τίμια τκαγγόνωντ

Safo de Lesbos, 101: (tradução de Flores, 2017, p. 287)

e estas faixas [...]
perfumadas e púrpuras
que hoje Mnásis importa da Fócia
caros dons [...]

Safo de Lesbos, 101: (transdução)

e estas tetas [findinga]
perfumadas e púrpuras
que hoje Mnásis esfrega na Fócia
caros dons [findinga]

Modo de preparo:

- o metro do verso é incerto, conforme Flores (2017, p. 603);
- χερρόμακτρα: como anota Flores (2017, p. 287), o termo é discutido pelos filólogos, e ele segue uma interpretação fornecida por Ateneu, que cita o fragmento em seu Banquete aos sofistas 9.410e, de que se trataria de uma faixa para os cabelos. Partindo dessa impossibilidade de fixar o significado do termo, proponho traduzi-lo por tetas, escancarando a leitura lésbica do poema que minha transdução busca construir e aproveitando a ideia de que os seios, como as faixas, podem ser perfumados e púrpuros;
- καγγόνων: o termo aparece *inter cruces* porque não se sabe o que ele significa. Partindo desse desconhecimento, em uma conversa meu orientador levantou a hipótese de que ele poderia ser um palavrão arcaico e, partindo daí, pensei que ele poderia ser transduzido por um palavrão contemporâneo tão baixo que a maioria das pessoas nem o pudesse compreender. Ou seja, diante do que poderia ser um empecilho para a tradução, meu orientador sugeriu que eu escolhesse uma palavrão inusitado para inserir nessa lacuna de sentido desconhecido (que, pelo desconhecimento, comporta qualquer coisa, suga todo o sentido e é, ao mesmo tempo, a própria ausência de sentido) um vocábulo português que a maioria das pessoas sequer pudesse compreender;
- pesquisei então palavrões esquecidos em português e me deparei com a palavra findinga, um sinônimo de prostituta que era totalmente desconhecido para mim e para pessoas próximas que consultei;
- inserindo findinga no lugar de καγγόνων, a transdução mantém a opacidade do termo e também a hipótese de que ele poderia ser um palavrão que desconhecemos;
- πέμπω (levar, conduzir, dar, mandar, escoltar) transduzi o verbo como esfregar, para reforçar a ideia de intimidade lésbica entre as Mnásis e Fócida, e porque ele tem duas sílabas com a vogal 'e', que recuperam a sonoridade dos dois épsilons gregos da forma flexionada ἔπεμψ;
- Fócida ou Fócida (em grego moderno Φωκίδα e em grego antigo Φωκίς) é uma das divisões clássicas da Grécia e uma das modernas unidades regionais da Grécia.

Na Fócia situam-se o Monte Parnaso e Delfos. Na Antiguidade, a Fócia estava rodeada pela Etólia a Oeste, pela Lócrida a Norte, pela Beócia a Leste e pelo Golfo de Corinto a Sul. O nome da região vem do herói lendário Foco, filho de Ornitião, que era o segundo filho de Sísifo e que foi o fundador e primeiro rei de Éfira, que depois veio a se chamar Corinto, cidade da qual Ornitião também foi rei. Ornitião teve dois filhos: Toas, que foi o rei de Corinto depois do pai, e Foco, que talvez fosse filho de Posêidon, e se mudou para a região que recebeu seu nome;

- na transdução aproveito que o nome Fócia não é dos mais conhecidos do público brasileiro e o transformo num nome de mulher, para reforçar a leitura lésbica do fragmento ao colocar em relação duas mulheres Mnásis e Fócia. Faço isso usando mais uma vez a transdução como uma hipercorreção lésbica, como um raio supersapatizador.

Safo de Lesbos, 82A:

Εύμορφοτέρα Μνασιδῖκα τὰς ἀπάλας Γυρίνως

Safo de Lesbos, 82A: (tradução de Flores, 2017, p. 233)

Mnasídica mais linda e sutil do que a gentil Girino.

Safo de Lesbos, 82A: (transdução)

Εύμορφοτέρα Μνασιδῖκα τὰς ἀπάλας Γυρίνως.
Mnasídica mais linda e sutil do que a gentil Girino.
Mnasídica mais linda e sutil do que a girina gentil.
Μνασιδῖκα mais linda e sutil do que a gentil Girino.
Μνασιδῖκα mais linda e sutil do que a girina gentil.
Μνασιδῖκα mais linda e sutil τὰς ἀπάλας Γυρίνως.
Μνασιδῖκα εὐμορφοτ- e sutil τὰς ἀπάλας Γυρίνως.
Εύμορφοτέρα Μνασιδῖκα τὰς ἀπάλας Γυρίνως.

Modo de preparo:

- o verso é um hiponacteu ou tetrâmero jônico maior (x - u u - - u u - - u u - u - x), conforme Flores (2017, p. 602);
- primeira transdução: Mnasídica mais linda e sutil do que a girina Girino;
- segunda transdução: Mnasídica mais linda e sutil do que a girina gentil;
- Γυρίνω: transduzi o nome de uma das mulheres, Girino, pelo termo girina, que é um vocábulo pajubá para uma lésbica novinha, inexperiente, uma simples alteração que mudou todo o sentido que o verso pode ter;
- conversando com meu orientador e tendo na memória a performance que fazíamos no grupo Pecora Loca com o fragmento 147, de Safo de Lesbos, e a canção *How beautiful could a being be*, de Caetano Veloso, decidi colocar para reverberar os versos de Safo e o meu, numa espécie de círculo que parte da Safo, vai para Flores, passa por mim e segue de volta pra Safo, passando antes por Flores;
- a partir daí, a ideia foi propor um roteiro para uma leitura acelerada, ritmada e repetida dos versos, num experiência de transe;
- convidei para performar o professor Rodrigo Tadeu Gonçalves, que melhorou a ideia fazendo sua performance acompanhado de percussão com um *cajón*, que deixou ainda mais cadenciada e hipnótica a repetição dos versos que compõem a transdução, concretizando o que eu tinha imaginado, mas de uma forma tão bonita que eu jamais podia imaginar;
- além disso, em conversa com o professor Rodrigo em 19/10/2020, ele percebeu uma incorreção e sugeriu a troca das duas últimas palavras do final do verso, de 'gentil girino' para 'girina gentil', pra manter o número de sílabas e a cadência do metro, que estava com uma sílaba a mais, alteração que acatei e que resultou na segunda versão da transdução.

Anacreonte de Teos, 346:

οὐδε . . . [.] σ . φ . . α . . [. . .] . . [. . .]
 φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι
 ὅ φρένας, ὧ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων]
 καί σε δοκεῖ μὲν ἐ[ν δό][μοισι]ν
 πυκινῶς ἔχουσα [μήτηρ
 ἀπάλλειν· σ[.] . [. . . .] . . . [. . .]
 τὰς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας
 ἵ]να Κύπρις ἐκ λεπάδων
]' [.] α[ς κ]ατέδησεν ἵππους·
]δ' ἐν μέσωι κατῆ<ι>ξας
]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ
 πολ]ιητέων φρένας ἐπποέαται.
 λεωφ]όρε λεωφόρ' Ἡρο[τ]ίμη,

Anacreonte de Teos, 346: (transdução)

nem . . . [.] s . f . . a . . [. . .] . . [. . .]
 com medo de outro trazes o
 peito, ó de bela cara mo[na
 e se espera em casa
 astutamente te mocar tua mãe
 vigiando-te[.] . [. . . .] . . . [. . .]
 dos jacintos os campos
 e lá onde Cípris amarrou
] [.] o[s cavalos livres
] d' o jugo
] oi? de todos os muitos
 cidadãos os peitos excitando pá-
 ra a moto na BR Herotima

Modo de preparo:

- mesmo não tendo conseguido encontrar indicação do metro e nem identificá-lo, transduzi o poema emulando algo do ritmo dos versos gregos;
- no caso deste poema, deixei registrado o percurso de composição da transdução, que transcrevo abaixo:

1)

οὐδε . . . [.] σ . φ . . α . . [. . .] . . [. . .]
nem . . . [.] s . f . . a . . [. . .] . . [. . .]
 φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι
temerosa(s) trazes do outro
 φρένας, ὧ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων]
corações, ó de bela cara garoto
 καί σε δοκεῖ μὲν ἐ[ν δό][μοισι[ν
e se espera em casa
 πυκινῶς ἔχουσα [μήτηρ
astutamente mantendo mãe
 ἀπάλλειν· σ[.] . [. . . .] . . . [. . .]
vigiando-te[.] . [. . . .] . . . [. . .]
 τὰς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας
dos jacintos os campos
 ἴ]να Κύπρις ἐκ λεπάδων
e lá Cípris onde ligou/amarrou
] [.] α[ς κ]ατέδησεν ἵππους·
] [.] α[ς amarra os cavalos
] δ' ἐν μέσωι κατῆ<i>ξας
] d' em meio do jugo
] ωι δι' ἄσσα πολλοὶ
] oi através de todos muitos
 πολ]ιητέων φρένας ἐπποέεται.
dos cidadãos os corações escovando.
 λεωφ]όρε λεωφόρ' Ἡρο[τ]ίμη,

rodovia rodovia Herotima

2)

nem . . . [.] s . f . . a . . [. . .] . . [. . .]
 temerosa(s) trazes do outro
 corações, ó de bela cara garoto
 e se espera em casa
 astutamente mantendo mãe
 vigiando-te[.] . [. . . .] . . . [. . .]
 dos jacintos os campos
 e lá Cípris onde ligou/amarrou
] [.] a[s amarras os cavalos
] d' em meio do jugo
] oi através de todos muitos
 dos cidadãos os corações esvoaçando
 rodovia rodovia Herotima

3)

nem . . . [.] s . f . . a . . [. . .] . . [. . .]
 com medo de outro trazes o
 peito, ó de bela cara mo[na
 e se espera em casa
 astutamente te mocar tua mãe
 vigiando-te[.] . [. . . .] . . . [. . .]
 dos jacintos os campos
 e lá onde Cípris amarrou
] [.] o[s cavalos livres
] d' o jugo
] oi? de todos os muitos
 cidadãos os peitos agitando pá-
 ra a moto na BR Herotima

- manteve registrado o caminho que a composição da transdução seguiu pra evidenciar como transduzir tem sido um processo composto de diversos passos de transdução e dos resultados transdutórios que formam um amálgama, e não apenas de passos para um resultado que, uma vez atingido, torna descartável o caminho seguido. O primeiro bloco de texto contempla o texto anacreôntico e o meu intercalados verso a verso e o meu texto está em itálico para tentar problematizar e mostrar a inutilidade, num projeto como o da presente tese, dos conceitos de texto original e estrangeiro (que normalmente seria grafados em itálico, por isso optei por grafar o texto em português em itálico) e de texto traduzido, porque tudo é poesia, tudo é estrangeiro, tudo é vernáculo, tudo é Anacreonte e tudo é Raphael. Os dois outros grupos de texto são desdobramentos do primeiro, nos quais ficam evidentes as possibilidades e as escolhas que foram sendo feitas no exercício transdutório;
- παιῖδ-: (menino, menina, menino, criança) transduzi pelo termo pajubá mona, que significa tanto uma mulher quanto um indivíduo gay, viadalizando Herotima, a ‘menina bela e jovem’ (Ragusa, 2013, p. 175) ou a ‘menininha do rostinho lindo’ (Antunes, 2013) que a crítica tem visto há tanto tempo nesse fragmento, ao optar por enxergar no vocábulo fragmentado παιῖδ- uma menina;
- esse movimento da crítica, que poderia parecer neutro, mais uma vez normaliza o heteroerotismo ao combinar, de forma falsamente harmoniosa, a imagem da menina bela e jovem com o nome feminino Herotima, que aparece no último verso do fragmento, e concebê-la como objeto de excitação dos cidadãos desse último verso;
- leituras como a de Ragusa e Antunes acabam dizendo aos leitores que na Grécia Arcaica (e por extensão, hoje e sempre) cidadãos só podem se excitar por uma mulher, uma jovem ou uma menina, ou ao menos levam a crer que essa era a situação mais comum, revelando como a tradição crítica construída pelas traduções tende sempre a preservar um automatismo na leitura heteronormativa;
- na contramão dessa chave de leitura, entendo παιῖδ- como menino, moço, e o transduzo por mona, mantendo o masculino⁹³ e relacionando-o à Herotima e à

⁹³ Campbell também traduz para o masculino optando por ‘lovely-faced boy’ (1988, p. 41), embora não o relacione com o nome de Herotima do final do fragmento. Frederico Lourenço (2011) é outro tradutor que opta pelo masculino, traduzindo o trecho por ‘tu que dos rapazes tem o rosto mais belo’ e aludindo timidamente ao

excitação dos cidadãos. Esse processo busca hipermarcar tudo que aparece no texto, inverter a lógica da crítica e, de certo modo, produzir uma verdadeira tradução-*drag* termo pelo qual entendo aquela que aposta no excesso da performance de gênero como um modo de ação no mundo;

- verter παῖδ- para mona enxerta possibilidades do discurso de gênero contemporâneo nos versos anacreônticos, partindo de um vocábulo do pajubá brasileiro para descongelar um fragmento poético, sobre o qual há milênios só recaem olhares e expectativas filológicas de matriz heterossexual, centradas no texto escrito, e para colocá-lo em funcionamento em corpos e corpos de hoje, como partitura poética dessas corpos e corpos que desejem viver a poesia. Essa nova sobrevida, que se liga àquela que eles tiveram na Grécia Arcaica, ao enxergar na transdução anaqueernica potência tradutória injetável e vivificadora da Antiguidade, também faz uma verdadeira revisão crítica dos silenciamentos de gênero que a tradição da filologia helênica (e romana) consciente e inconscientemente produziu ao longo dos últimos séculos;
- ἔχουσα: (esconder, carregar, trazer) uso o termo mocar (uma gíria em português pra esconder) para transduzir o grego, no sentido da mãe que deseja esconder/manter o filho em casa e que Ragusa (2013, p. 177) verte para ‘ela tendo’ e Campbell (1988, p. 41) para ‘she tends you (at home)’. A passagem obviamente remete aos empecilhos, tramoias e estratégias que tantas mães (e a primeira em que penso é na minha própria) colocam na vida dos filhos quando percebem que eles são gays e, tomadas por medo, pudor, incerteza, preconceito e intolerância, tentam impedi-los de florescer em sua sexualidade;
- ‘oi?’: essa expressão, comum e contemporaneamente usada em conversas para expressar indignação, sobretudo na informalidade das conversas em redes sociais, traduz a sonoridade do pedaço de palavra grego ωι, o que se liga a outro interesse que tenho, o de traduzir entre sonoridades greco-portuguesas e arcaico-contemporâneas. Ao mesmo tempo, esse ‘oi?’ coloca uma certa dúvida no poema

homerotismo ao afirmar, nos dois últimos versos, que ‘muitos dos cidadãos/sentiram o coração a esvoçar.’. Tadeu Andrade (2013) também traduz παῖδ- para o masculino, propondo ‘ó menino formoso’, e nos três versos finais sua tradução diz desse menino ‘dardos lançaste ao meio/Do povo incontável, pelos quais muitíssimos/Cidadãos em seu peito tremiam.’ versos nos quais enxergo um homerotismo discreto na imagem do menino que provoca os corações dos muitíssimo cidadãos.

e problematiza as inúmeras dúvidas que um poema em estado fragmentário como esse traz;

- peitos excitando: Ragusa traduz o verso por ‘cidadãos em seus sentidos se excitaram’ e afirma que no trecho aparece um grupo de cidadãos que se excita com Herotima ante o uso da “forma verbal (*επτόηται*), de *πτοεῖν* (“voar”), regularmente usado em chave erotizante, como vimos no Fr. 130, de Safo” (2013, pp. 176-177). Como o verbo *πτοεῖν* pode significar voar, assustar, aterrorizar, agitar e excitar e considerando o intento de hiper marcar um homoerotismo que a transdução revela entre os cidadãos e a mona Herotima, no caminhar transdutivo escolhi trocar o verso ‘cidadãos os peitos agitando pá-’ por ‘cidadãos os peitos excitando pá-’;
- pára a moto na BR: expressão icônica e meme da travesti Vanessão usada no vídeo Vanessa Ji Paraná RO do Youtube⁹⁴. Insiro a expressão aqui para retomar o sentido de via pública ou estrada do termo grego *λεωφόρος*, que Anacreonte repete no último verso, e também à ideia de que Erotima seria/teria se tornado uma prostituta, hipótese também defendida por Ragusa (2013, pp. 176-177), que traduz o verso final por ‘Ó mulher-rua, ó mulher-rua, Herotima’ e por Leonardo Antunes (2013) que traduziu o verso por ‘Herotima, és uma via pública’;
- transduzir fundindo Anacreonte e Vanessão e incluindo nos versos anacreônticos o bordão da Vanessão produz uma tradução-*drag* que a um só tempo se afasta e aproxima dos versos anacreônticos, pelas diferenças histórico-geográfico-temporais e pela similaridade entre Vanessão e Erotima, duas mulheres prostitutas.;
- além disso, mantive a parte final do verso (o nome de Erotima) que se choca de forma interessante com o meme do Vanessão para criar um estranhamento com o qual tento recuperar o estranhamento que já existia nesse último verso em grego pois, segundo a hipótese de Campbell (1988, p. 40), talvez esse último verso fosse o primeiro verso de um novo poema, tanto que nem Tadeu Andrade e nem Frederico Lourenço o incluem em suas traduções;

⁹⁴ Disponível no endereço eletrônico [_____](#)

- para a confecção da presente transdução foram consultadas três traduções do poema que estão disponíveis *online*: dos professores Leonardo Antunes: <http://neolympikai.blogspot.com/2013/04/anacreonte-fr-346-1.html>, Frederico Lourenço: <https://primeiros-escritos.blogspot.com/2011/07/anacreonte-fr346-pmq.html> e Tadeu Andrade: <https://tadeuandrade.wordpress.com/2013/07/18/poemas-de-anacreonte/>.

Safo de Lesbos, 130 e 131:

Ἔρος δηΰτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Ἄτθι, σοὶ ἔμεθεν μεν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πόται

Safo de Lesbos, 130 e 131: (tradução de Flores, 2017, p. 363)

Eis que Amor solta-membros estremece-me
agridoce intratável reptílico

Átis sei que detesta pensar em mim
e hoje voa no vento de Andrômeda

Safo de Lesbos, 130 e 131: (tradução de Antunes, 2016)

Eros, brando, de novo me faz tremer,
Doceamargo impossível de resistir.

Mas tu, Átis, não queres mais ter por mim
Pensamentos, e voas a Andrômeda.

Safo de Lesbos, 130 e 131: (transdução)

Eis que o Amor solta-membros vem me excitar
agridoce impossível bafônico

Átis sei que acha um porre pensar em mim
e hoje brisa pirando em Andrômeda

Modo de preparo:

- versos glicônios (x x - u u - u u - u -), conforme Flores (2017, p. 607);
- λυσιμελής: termo homérico, que Christian Werner traduz como 'solta-membros' (Od. 20.57 e 23.343 - pp. 517 e 580, referindo-se ao sono) e Carlos Alberto Nunes verte como 'que os membros relaxa' (pp. 339 e 391). Flores também opta por 'solta membros' expressão que adoto, por preferi-la ao 'quebra-membros' usado por Ragusa (2013, p. 128);
- ὄνει: significa balançar, agitar, amedrontar, perturbar, mexer, inquietar, excitar. Eu transduzo por vem me excitar, para aumentar a ideia de sensualidade, deliberadamente exagerando numa leitura sensual no poema. A locução 'vem me excitar' tenta manter o ritmo do verso sáfico;
- γλυκύπικρον: significando docemente amargo, o termo agrega as duas facetas da concepção grega do amor (o Eros do primeiro verso), que perdurou na cultura judaico-cristã e que ainda está presente na contemporaneidade, bastando pensar, por exemplo, nos sonetos camonianos e no verso 'cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é' da canção *Dom de Iludir*, que Caetano Veloso compôs em 1982. O amor é prazeroso e doce, mas violento, acre, doloroso, doença de corpo e mente, como aponta Ragusa (2013, p. 127). Mantive a tradução pela palavra portuguesa 'agridoce' de Flores, por nela enxergar grande poder de síntese dessas facetas do amor e porque ela se amolda ao ritmo do termo grego γλυκύπικρον;
- ἀμήχανος: segundo o dicionário Liddell Scott, significa contra quem o que nada pode ser feito, irresistível, frequentemente aparecendo em Homero para se referir a Zeus, Hera ou Aquiles, e sendo encontrado na *Ilíada* nos cantos 10.167 e 16.29, além deste fragmento da Safo. Flores o traduz como intratável. Ragusa por inelutável. Na tradução da *Ilíada* de Odorico Mendes esse verso não aparece. Na tradução de Carlos Alberto Nunes o verso 10.167 foi traduzido como incansável e, no verso 16.29, a tradução foi inexorável (pp. 240 e 362). Na tradução de Christian Werner nos versos 10.167 e 16.29 o termo foi traduzido como impossível. Na tradução de Trajano Vieira, ele foi traduzido como irrefreável no verso 10.167 e como impassível no verso 16.29. Em conversa com o professor Leonardo Antunes, ele me explicou que tem variado de acordo com o contexto. Quando se refere a ἔργα, tem traduzido como "feitos que não se reparam", ou

"sem remédio". Em outra passagem, na qual um deus chamou Hera por esse adjetivo, o professor traduziu como "incorrível". Quando o termo foi usado para se referir a Heitor, para dizer que era impossível lidar com ele, o professor o traduziu como "duro de lidar". Por fim, nesse poema da Safo, em que o adjetivo se refere a Eros, o professor o traduziu como "impossível de resistir". Por isso optei por verter o termo para impossível, que além de guardar o sentido da passagem, tem uma caráter contemporâneo porque é usado em expressões como: hoje ele está impossível;

- ὄρπετον: Ragusa o traduz por criatura (2013, p. 128) e Flores por reptílico. Ragusa explica que “esse substantivo liga-se ao verbo érpein, próprio ao rastejar, que transformaria Eros em réptil. Mas, segundo Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 164), o sentido nos dialetos dórico e eólico é antes o de ‘caminhar’, como nas epopéias homéricas.” (2013, p. 128, nota 45). Partindo da ideia de caminhar, rastejar e do reptílico proposto por Flores (e sugerido por Ragusa), ambos marcando um caráter algo sorrateiro do amor, transduzo ὄρπετον por bafônico, termo do pajubá para pessoa que tem o hábito de causar bafos (confusões, situações inusitadas, etc.), e que me parece guardar bem o sentido de engano que tantas vezes o amor traz consigo. Além desse sentido, as vogais ‘o’ e ‘o’ da segunda e quarta sílabas de bafônico retomam as vogais ‘o’ e ‘o’ da primeira e terceira sílabas de ὄρπετον’, recriando algo da sonoridade do vocábulo grego;
- ἀπέχθομαι: significa odiar, detestar. Transduzo por ‘acha um porre’ pela coloquialidade da expressão e por enxergar nela certa inflexão viada quando se exagera na letra o e na vibração do r como, por exemplo, fazia o icônico personagem Seu Peru, do programa de televisão Escolinha do Professor Raimundo, vivido pelo ator Orlando Drummond⁹⁵, em expressões como ‘te dou o maiorrrr apoio’ e ‘ele está comigo porrrr aqui’. Esses estereótipos, antes usados para massacrar e satirizar algumas pessoas, são aqui retomados como potência tradutiva que hiperhomoerotiza o fragmento;
- φροντίζω: significa considerar, refletir, pensar. Opto por pensar, pra manter a parte final da tradução de Flores, que cabe perfeitamente na melodia de Antunes;

⁹⁵ <https://veja.abril.com.br/cultura/orlando-drummond-faz-100-anos-os-personagens-marcantes-do-seu-peru/>

- ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πτόται: o trecho que Flores traduz por 'voa no vento de Andrômeda', Antunes por 'e voas a Andrômeda' e Ragusa para 'e para Andrômeda alças voo' transduzo por 'brisa pirando em Andrômeda' que tenta emular a ideia do voo, mas pensando também num devaneio de paixão, em alguém que brisa e pira numa nova paixão, que pode ser alucinógena, encantatória, hipnótica e viciante;
- a ideia da performance era cantar os versos em grego e português com a melodia que o professor Leonardo Antunes compôs pra tradução dele (<http://neolympikai.blogspot.com/2016/02/safo-fr-130-1.html>) e na qual me baseei para construir o ritmo de minha transdução, razão pela qual esta transdução dialoga com os versos de Safo, Flores e Antunes, e motivo pelo qual a tradução de Antunes também foi transcrita acima. Para minha imensa alegria e honra, o próprio professor Leonardo Antunes gentilmente aceitou meu convite e cantou os versos ao som de violão, em performance registrada no perfil do Instagram.

Baquilides de Ceos, 18:

ἢ καλὸς Θεόκριτος
οὐ μόνος ἀνθρώπων ὄρῳ

Baquílides de Ceos, 18:

É um bofão o Teócrito
e mona mais gente já viu

Modo de preparo:

- primeira transdução: O Teócrito é belíssimo/e não és o único a ver;
- segunda transdução: é um bofão o Teócrito/e mona mais gente já viu;
- o fragmento é de incerto teor homoerótico, mas a leitura me sinalizou essa possibilidade e eu não a quis silenciar, razão pela qual o incluí no *corpus* da tese;
- o fragmento está entre os hiporquemata, canções usadas para manifestar sentimentos exaltados e entusiasmados, sendo muitas vezes acompanhadas de danças;
- καλὸς: utilizei o termo do pajubá bofão, que significa um homem bonito, e que funciona aqui por motivos anaqueerzantes e rítmicos;
- mona: termo que nas línguas africanas tem o significado de filho, no pajubá é utilizado para se referir a uma mulher e que também é frequentemente usado para denominar homossexual masculino. Além de funcionar para a leitura homoerótica que quero construir com a transdução, ele remete à sonoridade do termo grego μούνος (sozinho, solitário) de forma que a transdução diz que não foi apenas alguém sozinho que viu a beleza de Teócrito, ou seja, muitos já repararam nessa beleza;
- ao trabalhar com esse fragmento, que aparentemente nada teria de homoerótico, e com Baquilides, um poeta arcaico grego dificilmente associado com versos homoeróticos pela crítica e pelos tradutores, tive que construir minha leitura homoerótica de forma concreta, ponderando bem essa escolha. Por isso, escolhi pensar na transdução como construção e explicitar essa relação na performance da transdução ao registrar esse fragmento no perfil do Instagram;
- a relação transdução-construção se evidenciou ainda mais porque estou morando em um apartamento em reforma há mais de um mês, o que me levou a escrever os versos de Baquilides e os meus em algumas paredes da casa que estão rebocadas com cimento e serão revestidas com azulejos nas próximas semanas, como uma forma de eternizar a presença do Baquilides grego arcaico e do brasileiro contemporâneo dentro dessas paredes e da minha casa, bem como meu trabalho de tradução. Essa (sempre) vai ser, de alguma forma, uma casa onde se traduz, pois haverá tradução dentro das paredes;
- esse tipo de escrita nas paredes flerta com grafites e rabiscos em muros e

paredes, sendo possível pensar em um conviva que, depois de cantar um hiporquema, rabiscou um pedaço dele pelas paredes da cidade, como diversas inscrições que vi quando visitei a Grécia. Além disso, como o fragmento é um dos hiporquemata baquilideanos, escolhi grafá-lo nas paredes com giz de cores vibrantes, aludindo à exaltação e ao entusiasmo que esse gênero poético exprimia, bem como às danças que o acompanhavam. Por fim, a escolha pelo giz obviamente remete ao universo escolar, que me é tão caro;

- é também por essas razões que a performance da transdução no perfil do Instagram contém uma mistura dessas imagens dos textos grego e português escritos em paredes com imagens da construção feita na reforma de meu apartamento e de outras, retratando cacos (como os fragmentos poéticos), buracos em paredes para o exterior (como os sinais que o poema e a transdução que ele me propôs lançam pra fora de mim e dos futuros leitores/espectadores), cimento e massa de construção (como o trabalho transdutivo que busca reconstruir o poema na contemporaneidade dando-lhe certa unidade), um pequeno vídeo de concreto sendo preparado por mãos que seguram uma enxada (como o trabalho manual da seleção do fragmento e da lida com as palavras na transdução) e o som de uma serra (como os tantos cortes que são necessários para revelar o poema que se transduz). Eis algumas imagens:

Figura 12. Os versos de Baquilides, 18, em giz laranja.

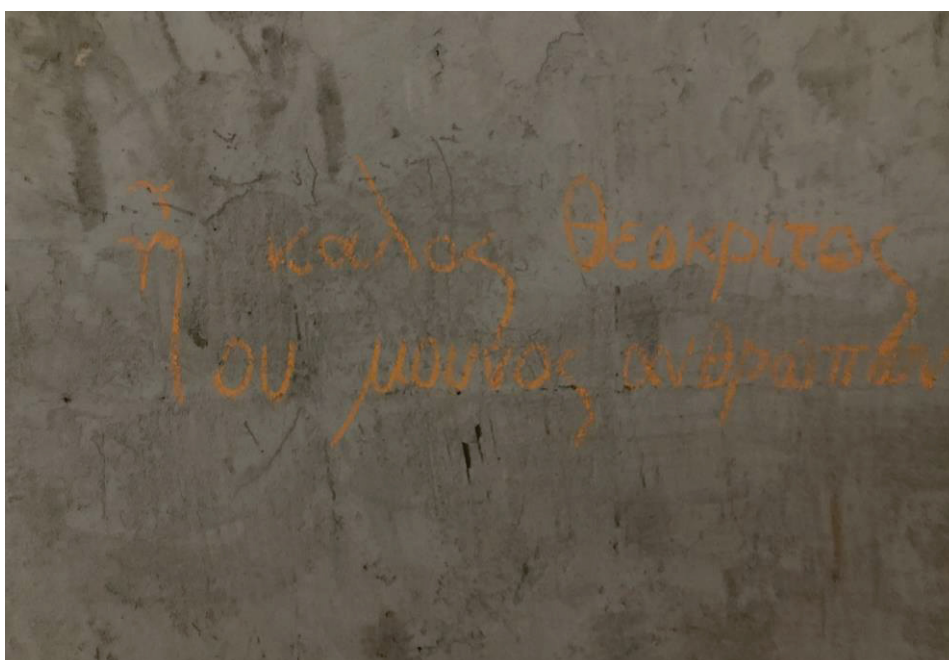


Figura 13. Os versos de Baquilides, 18, e a transdução, em giz rosa.

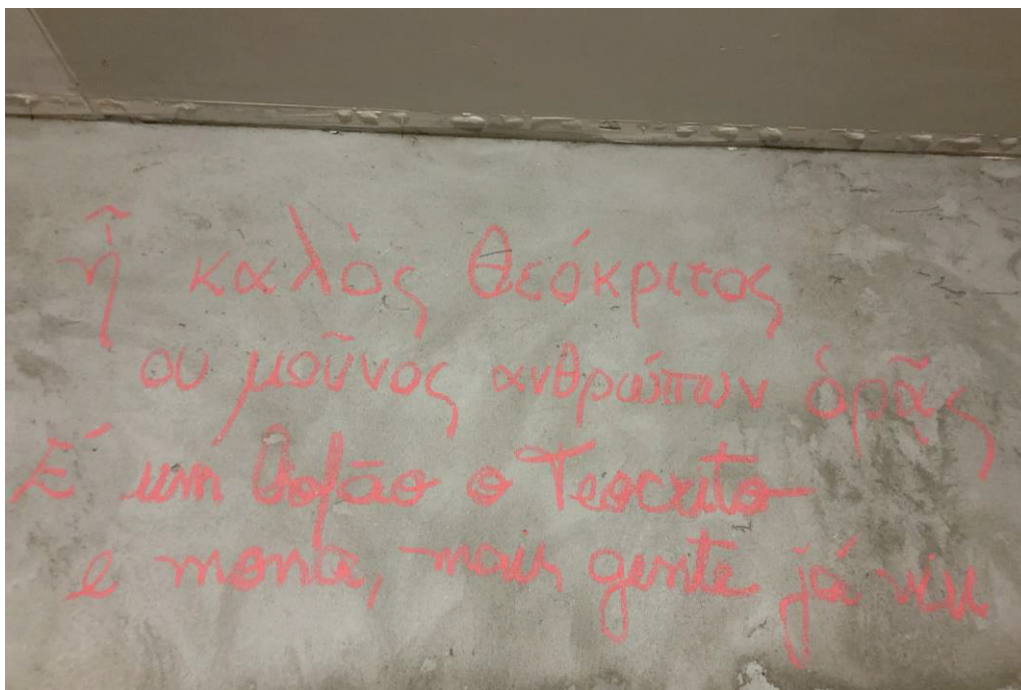


Figura 14. A parede (e os versos) coberta por azulejos.



Íbico de Régio, 286:

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι
 μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
 ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
 κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἴνανθίδες
 αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν (5)
 οἴναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
 οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
 ἀλλὰ ἄθ' ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
 Θρηίκιος Βορέας αἴσ-
 σων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανί- (10)
 αἰσιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς
 ἐγκρατέως πεδόθεν τίνασσει
 ἡμετέρας φρένας

Íbico de Régio, 286:

na primavera os cidônios
pés de marmelo molha o correr
dos ribeirões, e das virgens há
inviolável jardim, videira em flor
cresce debaixo da sombra de folhas (5)
do parreiral que floriu e pra mim o amor
nunca descansa em nenhuma estação:
tal como os raios brilhantes são
é o trácio Bóreas tremelu-
zindo da Cípria ele vem com loucuras tos- (10)
tadas e gonga ouséllen
poderosona do chão balançan-
do todo meu senso.

Modo de preparo:

- segundo Campbell (2002, p. 65), a estrutura métrica do poema é a seguinte:

- v v - v v - v -
 - v v - v v - v -
 - v v - v v - v -
 - v v - v v - v v - v v
 - v v - v v - v v - v v
 - v v - v v - v v - v v
 - v v - v v - v - -
 - v v - v v - v -
 - v v - v v - v -
 - v v - v v - v v - v v
 - v v - v v - -
 - v v - v v - v - -
 - v v - v v

- segundo Flores (2016), o fragmento 286 (e o 288) são dirigidos a um rapaz, informação que conhecemos pelo contexto em que Ateneu os cita, junto a outros poemas de amor aos meninos. Ragusa acrescenta que esse é um dos mais famosos fragmentos da métrica grega arcaica, que ele enlaça mito e erotismo, como é próprio da trama desse tipo de canção, e que ele “se insere no quadro das relações entre o homem adulto (erastés) e o efebo (erómenos)” (2013, p. 165);
- cidônio: A Cidônia era uma antiga cidade-estado na costa noroeste da ilha de Creta, situada onde hoje está a moderna cidade grega de Chania. A cidade foi fundada pelo Rei Cídon (Κύδων), um filho de Hermes ou de Apolo com a princesa cretense Acácalis, que era filha do Rei Minos;
- ἐκ ποταμῶν: dos ribeirões. Campbell (2002, p. 310) explica que os pomares de marmelos eram irrigados com água de rio, conduzida em canais;
- Παρθένων: das virgens. Para Campbell (2002, p. 310) e Ragusa (2013, p. 165) a referência deve ser às Ninfas, mas Campbell explica que esse título não aparece em nenhuma outra passagem. Ragusa acrescenta que “o jardim claramente idealizado se enquadra em temporalidade própria, serenamente suspenso do mundo real e ‘inviolável’ (verso 4, *akératos*). Entre seus elementos, há os marmeleiros (versos 1-2), qualificados como no Fr. 187 (Helena), de Estesícoro, em que se ligam à fertilidade. E as uvas - presente de Dioniso aos homens para a confecção do vinho, fonte de prazer e distanciamento do sofrimento no simpósio,

como declara Alceu (fr. 346). E água corrente, fresca (versos 2-3). Tudo na composição do jardim recorda o Fr. 2 de Safo, mas, ao contrário do que lá ocorre - a fusão do humano e do divino, festivamente celebrada sob a forma de canção -, aqui o jardim está sob o perigo da destruição - e a destruição não é senão a vinda da paixão, enviada pelos deuses”;

- Wilkinson também compara o poema de Íbico aos versos de Safo, afirmando que o ele “é próximo em sua tonalidade dos poemas solos de Safo, nos quais o amor é considerado uma força forte que domina completamente o eu poético” (2013, p. 219);
- οἰνανθίδες: inflorescência de uva. Campbell (2002, p. 310) anota que se trata de um *hapax*, aparecendo em outros lugares na forma οἰνάνη. Transduzi o termo pela expressão ‘videira em flor’, principalmente por razões métricas;
- κατάκοιτος: Campbell (2002, p. 310) afirma que se trata de outro *hapax* e que o termo significa ‘na cama’, ‘descansando’;
- Θρηίκιος Βορέας: ‘o trácio Bóreas’. A frase, que também é encontrada em Hesíodo (Os trabalhos e os dias, v. 553) e em Tirteu (9.4), como atenta Wilkinson (2013, p. 229), faz referência ao vento frio que vem da Trácia, região histórica do sudeste da Europa, atualmente dividida entre a Grécia, a Turquia e a Bulgária, que é banhada, a leste, pelo mar Negro e pelo Estreito do Bósforo; ao sudeste, pelo Mar de Mármara; e ao sul, pelo Estreito de Dardanelos e pelo Mar Egeu;
- Wilkinson explica que o vento é uma metáfora adequada para os problemas humanos, porque ele é uma força da natureza que está além do controle humano e que é capaz de grande destruição. Os ventos reais são problemáticos para fazendeiros e marinheiros em Homero e Hesíodo como, por exemplo, na *Ilíada* (4.275f) e na *Teogonia* (versos 872-880), de forma que os problemas causados pelo vento eram conhecidos pela audiência de Íbico. A comentadora acrescenta que “os ventos também aparecem em símiles homéricos sobre soldados mortos, que caem como árvores abatidas pelo vento” (2013, p. 223) como ocorre, por exemplo, com Euforbo nos versos 52 e seguintes do canto 17 da *Ilíada*, que comparam a morte do herói troiano a uma oliveira atingida pelo vento;
- ἐρεμνός: negro, sombrio. Transduzo por gongador, ou seja, aquele que faz gongação, termo pajubá para o ato de falar mal de alguém, fofocar, ou jogar um *shade* (em inglês *throw shade* ou *throw some shade*, gírias que aparecem em

muitos episódios do *reality show RuPaul DragRace* e *RuPaul DragRace UK*, por exemplo). Como a expressão significa fofocar, falar mal, mas ainda guarda o sentido de fazer sombra sobre as pessoas vítimas dessa falação, acho que o termo cabe bem nesse verso, pois ele se liga ao significado de sombrio do termo grego ἔρεμνός;

- ἄθραμβής: (ousado, destemido, corajoso). Transduzo o termo por ouséllen, gíria pajubá para ousado que mistura esse adjetivo com o final -éllen, frequentemente acrescido no pajubá a adjetivos e palavras variadas que se quer caricaturar ou viadalar como, por exemplo, homossexuéllen (homossexual), bichéllen (bicha), etc. A opção radical por esse vocábulo, que é reforçada pela proximidade, na transdução, com os vocábulos ‘gonga’ e ‘poderosona’, justifica-se porque “não há saída fora da radicalidade para os corredores que nos meteram” como bem lembra Magô Tonhon em publicação em seu perfil do Instagram (@mulhertrans) no dia de hoje (21/12/2020), no qual ela explicita (e reafirma) que não compactua com transfobia;
- ἔγκρατής: (em posse do poder). Dentro da proposta de reforçar o homoerotismo dos poemas trabalhados nessa tese, transduzo a palavra por poderosona, um exagerado aumentativo feminino de tem forte potencial de deboche ao se pensar que ele é aplicado a um homem como, no caso do poema, o deus vento Bóreas. Com esse tipo de escolha tradutória, a transdução dos versos de Íbico que ora proponho busca balançar desde o chão todo o senso comum (como faz Bóreas nos versos finais do poema) e as camadas de leituras engessadas que os milênios foram sobrepondo no poema.

Safo de Lesbos, 168A/178:

Γέλλως παιδοφιλωτέρα

Safo de Lesbos, 168A/178: (tradução de Flores, 2017, p. 441)

mais que Gelo - pedofilíssima

Safo de Lesbos, 168A/178: (transdução)

grelo pata de camelo

Modo de preparo:

- o metro é incerto, por se tratar de palavras soltas, conforme Flores (2017, p. 609);
- Campbell traduz o fragmento por '*fonder or children than Gello*' e nos informa que o fragmento é citado pelo sofista grego Zenóbio, que viveu no Século II a.C, em seus *Provérbios*. Zenóbio informa que o verso é usado para se referir àqueles que morreram prematuramente, ou para os que gostam de crianças mas as **seduzem** durante seu crescimento. Zenóbio também informa que, como Gelo era uma garota que morreu prematuramente, os lésbicos dizem que o fantasma dela persegue crianças pequenas e atribuem mortes prematuras a ela, que é mencionada por Safo. Em uma nota ao nome de Gelo, Campbell informa que talvez se trate de uma rival voraz (1990, p. 177);
- a expressão de Campbell *ruin them by their upbringing* traduz o grego *τροφή δὲ διαφθείρόντων αὐτά*. Segundo o dicionário Liddell Scott, o verbo *διαφθείρω* significa destruir completamente, arruinar, espoliar, quebrar, mas também tem o sentido moral de corromper, no caso o substantivo que ele completa *τροφή* (por alguém/algo que cria, nutre, etc.). Segundo o Dicionário Enciclopédico Oxford, o verbo inglês *ruin*, além de arruinar, aniquilar, destruir, também tem o sentido de seduzir e abandonar (uma mulher) (p. 1262);
- por essas razões, a leitura que Zenóbio faz do fragmento, embora tente ocultar qualquer caráter sexual, interpretando-o (principalmente na segunda parte do comentário) com forte ênfase na morte de crianças, já contém a ideia da sedução, se entendermos *διαφθείρω* como corromper, ou seja, o fragmento pode se referir a alguém que seduz mais crianças do que Gelo;
- esse erotismo também está obliterado na tradução de Campbell, que opta por *ruin*, verbo que, como visto, não tem como sentido principal o ato de seduzir. De qualquer forma, ao fazer uma nota informando que talvez Gelo se trate de uma rival (de Safo), a tradução e a edição de Campbell não conseguem esconder completamente o erotismo do fragmento. Essas tentativas de obliterar o erótico confirmam a ideia de que a tradição dos Estudos Clássicos heteroerótica e cisgênera constrói camadas de negação da existência do homoerotismo para forçar certas chaves de leitura do fragmento e inviabilizar outras;

- de forma muito lúcida, Flores vai em sentir contrário e explica que se trata de um fragmento sobre o qual “seria também possível imaginar uma rival de Safo que aqui é acusada de assediar os meninos muito novos, daí a escolha por pedófila” (p. 441), traduzindo o fragmento sem medo de seu homoerotismo e nem do peso que a palavra pedófila pode ter na contemporaneidade;
- partindo dessa ideia de acusação de Flores, pensei em transduzir as duas palavras do fragmento por duas gírias lésbicas para vagina: grelo e pata de camelo. A primeira obviamente emula a sonoridade do nome da moça grega acusada (Γέλλως) e a segunda tenta manter a sonoridade inicial da sílaba (πα- de παιδοφιλωτέρα com o pa- de pata de camelo) e o ritmo da palavra, que muitas vezes é usada como xingamento ao se acentuar o tamanho do órgão sexual feminino;
- essa opção transdutória hipervaginal se justifica porque, no mundo dominado pelo imaginário hetero-cis-normativo em que vivemos, as mulheres sempre têm que ser discretas e passar despercebidas (ainda hoje para muitos elas poderiam ser apenas objetos sexuais domináveis que poderiam inclusive desaparecer depois do coito), sob pena de ter seu grelo comparado a um pênis, como fez o ex-presidente da república brasileiro Lula em 2016, ao chamar algumas políticas feministas do Partido dos Trabalhadores de mulheres do grelo duro⁹⁶, como a reforçar a perniciosa ideia de que só homens são agressivos, ousados, incisivos;
- por isso os órgãos sexuais femininos têm sido ressignificados para celebrar as mulheres, especialmente quando a buceta é grande (caso em que essa celebração também pode atacar a gordofobia que sempre elegeria como agradáveis e adequadas mulheres com órgãos sexuais discretos), como se vê na expressão inglesa *‘my pussy is very large and in charge’*⁹⁷;
- também no caso desse fragmento, a transdução funciona como um um raio supersapatizador que, ao mesmo tempo em que marca, como Flores, o

⁹⁶ Conforme notícia publicada no endereço eletrônico <https://extra.globo.com/noticias/brasil/lula-chama-feministas-do-pt-de-mulheres-do-grelo-duro-internautas-reagem-18897069.html>

⁹⁷ Dita pela personalidade de televisão e da mídia, empresária, modelo, apresentadora, *instagrammer*, escritora e autora, *digital influencer*, atriz, produtora, estilista e socialite Khloe Kardashian no episódio 11 da temporada 6 do programa RuPaul’s Drag Race, no qual ela foi jurada.

homoerotismo do fragmento sáfico, tenta chamar a atenção para a vivência dos corpos femininos e/ou que não obedecem os padrões de beleza atuais e irreais.

Safo de Lesbos, 101A que não é o fragmento 347B de Alceu de

Mitilene:

περύγων δ' ὕπα
κακχείι λιγύραν αἰοῖδαν,
ὄπποτα φλόγιον †καθέ
ταν† ἐπιππάμενον †καταυδείη†

Safo de Lesbos, 101A que não é o fragmento 347B de Alceu de

Mitilene:

(tradução de Flores, 2017, p. 289)

e das asas vem
derramar o seu claro canto
toda vez que em †verão† arden-
te revoa na †gritaria†

Safo de Lesbos, 101A que não é o fragmento 347B de Alceu de

Mitilene:

(transdução)

e nas sapas vem
derramar o seu claro canto
toda vez que em †tesão† arden-
te revoa na †gritaria†

Modo de preparo:

- o metro é incerto, conforme Flores (2017, p. 603);
- como anota Flores (2017, p. 289), “Voigt é única editora a atribuir este fragmento a Safo, enquanto os outros o numeram como o fragmento 347b de Alceu”. É importante pensar que apenas uma editora mulher atribuiu este fragmento à Safo, retirando-o dos fragmentos de Alceu, onde foi posto pelos editores homens, entre os quais Voigt lista uma longa tradição que começa em Henri Estienne e segue pelas obras de F. Orsini, H. M. F. Volger, Theodor Bergk, J. Sitzler, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Max Treu e R. Stark (Voigt, 1971, p. 113);
- tento valorizar esse feito - a edição de uma mulher, nos anos 1970, que afirma ser de Safo um fragmento que a tradição editorial masculina atribuía a Alceu há séculos - não só considerando os versos como sendo sáficos, como Voigt, Flores e Ragusa (2011, pp. 108-109) mas também dando-lhe o título de *Fragmento 101-A da Safo (que não é o fragmento 347b de Alceu)*, para deixar inequívoco que os versos não são de Alceu e para manter o nome de Safo, como autora afirmada, antes do de Alceu, autor negado, dando primazia a ela em desfavor dele;
- construo, assim, uma espécie de afirmação da potência da voz poética feminina em detrimento da masculina, na contramão de uma tradição poética e crítica que solapa e silencia a voz feminina, e aqui ecoam aqui as ideias de Spivak (2010) sobre a possibilidade do subalterno falar, que podem ser desdobradas nos questionamentos: pode a mulher falar? pode a pessoa queer falar?
- proponho tais questionamentos porque os grupos politicamente minorizados dos negros, mulheres, refugiados e LGBTQIA+ enfrentavam (e ainda enfrentam) políticas de intolerância, preconceito e extinção parecidas no período da edição de Voigt, como ilustra a seguinte passagem de Moser, na qual ele analisa o ambiente cultural de Nova Iorque de meados da década anterior, os anos 1960:

A ideia de que os gays eram inferiores aos heterossexuais era tão generalizadamente inconteste quanto a ideia de que mulheres eram inferiores a homens, ou negros a brancos. E era isso que tornava “Notas sobre o camp” tão ameaçador quanto o nacionalismo negro o era para a supremacia branca, ou a pílula anticoncepcional - aprovada em 1960 - para a supremacia masculina. Ver pessoas gays tomando controle da estética significava que eles controlariam os modos como seriam vistos, outra das “revoluções do sentir e do

ver”. Se Warhol e Sontag triunfassem, as velhas hierarquias desmoronariam. Estudar a história subsequente das guerras culturais é constatar quão ferozmente, e por quanto tempo, essas hierarquias iriam ser defendidas. (Moser, 2020, p. 207)

- com esse esforço de destacar que a autoria desse fragmento é de Safo busco opor-me, dentro dos Estudos Clássicos e de Tradução, à visão de que a poesia composta por mulheres é inferior e menos potente, ainda que algumas vezes esta misoginia se disfarce de condescendência com as mulheres (de que são bons exemplos os poemas de Cecília Meireles e de Adélia Prado), que muitos ainda preferiam ver apenas como musas inspiradoras, e não como poetas, pois nessa lógica canhestra inspirar caberia às mulheres, escrever poesia, aos homens;
- os termos καθέταν e καταυδείη, que aparecem inter cruces nos versos sáficos e de Flores, são de significado desconhecido para os estudiosos, tanto que Ragusa opta por não traduzi-los (2011, p. 109). Uma busca no dicionário Liddell Scott fornece a hipótese do termo significar *porcullis*, termo em inglês para uma ponte levadiça, relaciona-o a penas de pássaros e remete a um escólio do verso 114 da tragédia *As fenícias*, de Eurípedes. Como se vê, é muito pouco plausível que esse significado sirva para os versos de Safo;
- Campbell⁹⁸ traduz καθέταν e καταυδείη por *summer* (verão) e *piping* (sibilo, silvo) (1990, p. 383). Flores os traduz por verão e gritaria. Eu escolhi verter o primeiro para tesão que, aliado à expressão ‘nas sapas’, que uso para transduzir o termo πτερύγων do primeiro verso, hipermarca um homoerotismo lésbico nos versos, num movimento que tenta dialogar com o esforço de Voigt de defender a autoria sáfica dos versos. Proponho assim uma tradução-*drag* através de uma transdução que adota o que tenho chamado de hipercorreção lésbica (a hipermarcação da lesbianidade nos versos de Safo) para problematizar e desconstruir o senso comum de que Safo seria uma arquilésbica e comporia poesia pornolésbica para, a partir dessa leitura crítica exagerada e equivocada (no sentido de equívoco como fonte de questionamento), enxer(t)(g)ar em seus versos o homoerotismo que quero celebrar e fazer oposição ao movimento de seu apagamento na tradição tradutória heteroeroticamente centrada;

⁹⁸ Embora Campbell considere o fragmento como sendo de Alceu, algumas outras considerações do estudioso sobre o poema podem ser úteis e, por isso, foram usadas nesta reflexão.

- segundo Voigt (1971, p. 113), Ragusa (2011, p. 108) e Flores (2017, p. 289), Demétrio de Faleros (350 a.C - 280 a.C), o orador grego que compilou esses versos sáficos em sua obra *Do estilo*, informa que os versos tratam da cigarra;
- ao começar a trabalhar com esses versos, esta informação me remeteu imediatamente à cantora brasileira Simone, maravilhoso ícone lésbico brasileiro cujo apelido é, precisamente, Cigarra. Simone/Cigarra também se relaciona com o λιγύραν ἀοιδῶν de Safo, com a clara canção de Ragusa e com o canto claro de Flores (expressão que mantenho em minha transdução porque a aliteração contida em canto claro estabelece um paralelo com a contida em λιγύραν ἀοιδῶν), já que esses termos epitomizam a voz cristalina e belíssima de Simone;
- por isso, pensei em uma performance de leitura dos versos ao som da canção *Yolanda*, do cantor cubano Pablo Milanéz, cantada por Simone na tradução brasileira *Iolanda*, de Chico Buarque, como uma forma de reafirmar o caráter performático dos versos de Safo reintroduzindo-os em outra cultura da canção (a da MPB), para unir Safo/cigarra/Cigarra/Simone, para afirmar o homoerotismo lésbico, o canto claro de Safo, Simone, Flores e o meu, e a tradução entre a poesia grega e a brasileira, bem como entre a canção cubana e a brasileira;
- para grande alegria minha, o vídeo da performance me foi enviado por minha amiga Jéssica Ling, que eu havia convidado a performar os versos, no dia 24/12/2020, de forma que eu o pude postar no dia seguinte, 25/12/2020, que foi o aniversário da cantora Simone, fazendo com que mais uma camada de sentido estivesse presente na performance.

Íbico de Régio, 282C:

]ιρο[ν εἴβην

]

] δέ σ ὕμνοι

συμποτᾶν] ἐπηράτοισιν, ὦ Χά-

ρις, ῥόδων ἔθρεψας αὐτὸν ἐν κάλυξιν

Ἄφροδίτας] ἀμφὶ ναόν·

στέφαν]ον εὐώδη με δεῖ λέγην,

ᾧσων ἔχρ[ι]σε θωπά-

ζοισα παιδ]ίσκον· τέρεν δὲ

κάλλος ὠ]πάσαν θεαί.

ἄλλ ἔφευγε] μὰν Δίκα θε-

ᾶν χορόν· β]αρύνομαι δὲ γυῖα,

πολλὰ δ ἄ]γρύπνο[υ]ς ἰαύων

νύκτας ὄρμ]αίνω φρε[νί

Íbico de Régio, 282C:

sendo devoto[

] [

e hinos[

simposiastas] te louvando ó

Cárite a que por debaixo das rosas o apascentou

bem ao redor do afrodítico templo ce-

lébro as coroas melosas cheirosas da

flor com a qual te tingindo ela vai louvar

meu menininho efebíne belíssima pelas eternas olímpicas

mas a Justiça retira-se

foge do coro: pesados os membros na terra estão

eu me desperto virando em vigília meu peito sem sono algum

Modo de preparo:

- métrica: optei por traduzir o fragmento de forma livre quanto ao metro;
- segundo Flores (2016), o fragmento 282C chegou-nos num papiro de Oxirrincó (séc. II d.C.), e sabemos que ele era dedicado a um menino pela nota de um escoliasta ao verso 7, para explicar quem seria nutrido pela Graça ou Cáríte;
-]ἴρο[ν εἶ]βην: pensei na fragmentariedade do verso, pois dos versos 1 e 3 só se conhecem pedaços ou trechos de palavras, e em como esses pedaços são como caquinhos de uma peça de louça que se quebrou, mas deixa entrever, em cada caco, algo da beleza do bule que um dia existiu. Pensando nisso e nas possibilidades que cada pedaço destes tinha, transduzi os caquinhos do primeiro verso por ‘sendo devoto[’ e os do terceiro por ‘e hinos[’, que têm similaridade com a sonoridade dos caquinhos de verso grego que conhecemos e por enxergar nessas palavras possibilidades de relação com o demais versos do poema, ao propor a ideia de um eu-poético que começa o poema se declarando devoto de Afrodite. Além disso, inverti os sinais de lacuna para o final dos dois versos, pois na transdução eles foram pensados como se fossem começos de versos datílicos, que se encaixam na estrutura - v v, mas estariam incompletos;
- παιδίσκον: significa jovem garoto, efebo e refere-se provavelmente ao erômenos do poema, o jovem ao qual a paixão erótica que motiva o canto de Íbico se dirige. Optei por transduzir o termo por uma expressão longa: ‘meu menininho efebinhe belíssima’ pois nela pude enxertar referências masculinas (menininhO), neutras (efebinhE) e femininas (belíssimA), trazendo para meu poema a problematização sobre o binarismo de gênero que ainda se tenta fazer crer ser natural e inescapável no idioma português;
- longe de ser natural, essa dualidade espelha a brutal e castradora imposição da máquina heteronormativa de mundo pós-capitalista, que promove a devoração do mundo e de nossas existências nesse mundo ao forçar bilhões de pessoas a viver num mundo binário, onde só é possível ser homem ou mulher (sem que haja sequer possibilidade de mudança) e negar que há formas de existência dissidentes, corpos transgêneros, intergêneros, agêneros, bem como quaisquer outras formas de existência que busquem a fluidez, que não se encaixem nesse esquema binário tosco e que o contestem e revelem sua artificialidade;

- referir o erômenos do poema dessa forma fluída é fazer com que o poema de Íbico funcione na contemporaneidade fora dessa dicotomia de gêneros e até mesmo fora da ideia de gênero, porque não interessa pensar apenas em expandir os gêneros (e definitivamente não é isso que está em questão quando se propõe terminação em -e para palavras que antes eram apenas masculinas e femininas), mas sim em explodir o sistema de gênero para pensar, antes, em possibilidades múltiplas e infinitas de existência, que não devem ser controladas da forma bizarra como vemos hoje. Interessa trazer para a transdução essa discussão, quer porque é um tema que inquieta essa tradutor, quer porque assim será possível que os versos de Íbico ganhem novos e mais ricos sentidos em corpos múltiplos, libertos e plurais;
- ao incluir na transdução a expressão 'belíssima' também se estabelece um diálogo com a música *Sou belíssima*, de Vanessa Barum, cujo título virou bordão gay dos mais famosos na década de 2010. Além disso, a canção ficou famosa por motivar inúmeras performances de drags que a dublavam em seus shows, produzindo vídeos icônicos como os das dragqueens Vitória Principal (_____), Tanucha Taylor (_____), Lucivanda Nordestina (_____), e Paulette Pink (_____);
- ὠπιάσαν θεαί: (por ação das deusas, seguindo as deusas) a expressão revela que o efebo é belo por ação das deusas, o que pode sinalizar duas ideias complementares: a) a de que a beleza dele é um dom das divinas divas; e b) que ele tem essa beleza porque segue, cultua, venera e honra essas deusas;
- θε- ãv: a partir dessa palavra encavalgam-se os versos 11 e 12. Reconstruí o encavalgamento na transdução duplicando o sentido do verbo φεύγω que aparece no verso 11 (flexionado como ἔφευγε), que significa voar, retirar-se, fugir, no final do verso 11 e no princípio do verso 12. Assim, ao justapor 'retira-se' e 'foge', a relação mais direta entre esses versos é mantida, mas de forma diferente, recriando o efeito e, mais importante, recriando-o com variação, mimetizando a relação que a transdução constrói entre o texto de Íbico e o meu.

Íbico de Régio, 288:

Εύρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλος <Ὠρᾶν>
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἄ τ' ἀγανοβλέφαρος Πει-
θῶ ροδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

Íbico de Régio, 288:

Euríalo filho das glaucas Cárites e Horas,
as pikumudas, boneca tu és, Cípris
a de olhar meigo e também Pei-
tó roseirais florescentes te deram

Modo de preparo:

- métrica (conforme Campbell, 2002, p. 66):
 - v v - - - v v - v v - -
 - v v - v v - v v - v v
 - v v - v v - -
 - v v - v v - v v - -
- segundo Flores (2016), esse fragmento (e também o de número 286) são dirigidos a um rapaz pelo contexto em que são citados por Ateneu, junto com outros poemas de amor por meninos;
- assim como Flores, Ragusa também destaca o homoerotismo da passagem, comentando que o elogio do poema (assim como o de Odisseu à princesa feácea Nausícaa) é feito “na expectativa de conquistarem os favores de seu destinatários - no caso de Íbico, o favor erótico do efebo, a reciprocidade à sedução” (2013, p. 170);
- diante desses alertas, incluí o poema no *corpus* da tese, e o trabalho em cima dele busca seguir o de Flores e Ragusa, evidenciando o homoerotismo do poema, que está obliterado em inúmeros autores como, por exemplo, na coletânea de Campbell (2012), para quem “*Euryalus must be a young friend of Ibycus or Polycrates*” (2002, p. 312), ou seja, o classicista deliberadamente chama Euríalo de amigo de Íbico e Polícrates⁹⁹, e não de amado ou amante de algum deles, apagando o homoerotismo;
- agindo assim, Campbell reafirma a tradição dos Estudos Clássicos heteroerótica e cisgênera, que constrói camadas de negação da existência do homoerotismo para forçar certas chaves de leitura do fragmento (heteroerótica) e desautorizar outras (homoerótica);
- καλλικόμων: significa de belos cabelos. Transduzi o termo por pikumudas, partindo do termo pajubá pikumã (cabelos), que na maioria das vezes é usado de forma elogiosa, para dizer que alguém tem belos e fartos cabelos, como me

⁹⁹ filho de Eaces, o tirano de Samos, onde Íbico viveu parte de sua vida. Posteriormente, Polícrates também se tornou tirano de Samos.

parece ser o caso aqui. Além disso, pikumudas adequa-se à sonoridade de καλλικόμων;

- μελέδημα: significa cuidado, mas também ansiedade, preocupação. O dicionário Liddell Scott afirma que nesses versos de Íbico o termo se refere a alguém que é objeto do cuidado das Cárites. Transduzi a palavra por boneca, que remete aos cuidados que esses brinquedos recebem ao mesmo tempo em que também hiper-homoerotiza o fragmento, se pensarmos que a palavra boneca também é usada como sinônimo de homossexual masculino. Além disso, boneca recupera a sonoridade de μελέδημα, pela tônica em ‘e’ e ‘ε’ e pelo final em ‘a’ e ‘α’;
- θρέψαν: significa engrossar, aumentar, espessar e, por extensão, nutrir, alimentar. Transduzi por deram, pra usar o verbo dar que, em português brasileiro, usamos no sentido de fornecer algo como alimentação, como nas expressões ‘dar o peito a uma criança que vai mamar’, ‘dar de mamar’, ‘dar de comer e de beber’ e ‘dar comida aos cachorros’, por exemplo. Em todos esses casos, o verbo dar expressa o sentido de nutrir, alimentar, encorpar. Além disso, ‘deram’ recupera algo da sonoridade de θρέψαν, pelas repetição das vogais e-έ e a-α.

Íbico de Régio, 287:

Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἄμιλλαν ἔβα.

Íbico de Régio, 287:

Eros mais uma vez fita-me com cianegras pálpebras me faz molinho esse olhar que cintila e com tantos encantos nas redes sem fim de Cípris vai me enlear. Eu tremo ao pensar que ele possa atacar como jungido cavalo que vence rumando à velhice e amarrado em carros velozes aos páreos vai.

Modo de preparo:

- métrica (conforme Campbell, 2002, p. 66):

v v | - v v - v v - v v -
v v | - v v - v v - v v -
v v | - v v - v v - v v -
v | - v v - v v - - -
- | - v v - v v - v v -
- v v - v v - v v - v v - -
v v | - v v - v v - v v - v v -

- segundo Flores (2016), o fragmento 287 aparece num comentário ao *Parmênides* de Platão, explicando o trecho que o filósofo estaria citando. Ragusa explica que “o relutante e velho filósofo, em resposta, se compara ao cavalo de Íbico, que, velho, a contragosto, lança-se à corrida, embora trêmulo, ciente dos riscos. Ele bem sabe o custo do embate com Sócrates” (2013, p. 167);
- κυανέοισιν: de cor azul escura, podendo referir-se ao céu, ao mar. Ragusa anota que a coloração “é característica das pálpebras dos mais temíveis deuses na poesia épico-homérica” (p. 169) como, por exemplo, de Zeus (Ilíada I.538). Transduzo o termo por cianegras, partindo de ciano- (do grego κύανος, esmalte azul escuro) que também é o nome da cor comumente chamada de verde-água ou azul-piscina em português, e fundindo-o com -negra para reforçar o tom escuro da cor, num arroubo inspirado em Odorico Mendes e Haroldo de Campos, e ecoando a escolha tradutória de Trajano Vieira, azul-negror (2017, p. 100). Além disso, cindi a palavra cianegras em dois versos, encavalgando-os para reforçar a ligação e emular o elo existente entre os dois versos gregos, que está presente na expressão κυανέοισιν βλεφάροις, dividida entre esses dois primeiros versos;
- τακέρ': significa algo que derrete na boca, macio. Transduzo o termo por molinho, adjetivo usado muitas vezes usado pela página de humor do Facebook e pelo perfil de humor do Instagram Bethânia Verde (este segundo acessível pelo endereço @bangalodegentenobre), criados por um fã da cantora baiana Maria Bethânia a partir do meme da cantora reclamando da iluminação verde num show antigo. Os perfis estão repletos de publicações que satirizam os maneirismos da cantora e suas rugas e pretensas competições com outras divas da MPB,

- sempre com muito deboche e partindo de letras de canções e poemas que ficaram famosas na voz de Maria Bethânia. Bethânia Verde, que já foi Bethânia Verde e Rosa quando a cantora foi samba enredo da Escola de Samba carioca Estação Primeira de Mangueira e Doutora Bethânia Verde e Rosa quando ela recebeu o título de doutora *honoris causa* da UFBA, refere-se frequentemente aos homossexuais masculinos com a expressão ‘público molinho’, guardando para as homossexuais femininas a maravilhosa expressão ‘moçonas fortes’;
- δερκόμενος: participio do verbo δέρκομαι (ver ou ver com clareza). Ragusa lembra que não se trata apenas de ver, mas capturar ou fixar com os olhos, e destaca o “aspecto assustador [do verbo], tanto mais porque é usado para o olhar da Górgona, a Medusa, de serpentes - drákon, termo para esse réptil, relaciona-se ao verbo dérkesthai -, da águia, terrível ave de rapina - a favorita de Zeus - e, ainda, de guerreiros no calor do combate” (p. 167). Referindo-se a luz, o verbo pode ser traduzido como cintilar, brilhar. Optei por cintilar na transdução para manter as várias imagens de olhar, luz, brilho e visão presentes no verso 2 do Íbico: βλεφάροις, ὄμμασι e δερκόμενος (pálpebras, olhos, cintilar);
 - κηλήμασι: encantos, feitiços. Ragusa explica que o substantivo liga-se ao verbo κηλέω (encantar, enfeitiçar, enganar, seduzir, iludir) que, por sua vez, liga-se ao encantamento ou à sedução com palavras e canções, e que “em Íbico, Eros não emite palavra alguma, mas o amador fala - canta, decerto buscando encantar sua audiência e, mais precisamente, o objeto de seu desejo. Afinal, o amador, ele próprio presa de Eros e Afrodite, deseja encerrar na mesma prisão o amado, algo a que é compelido, a despeito de sua idade já algo extemporânea à caçada erótica, em que de presa passa a caçador. Esse motivo, aliás, já está presente na Odisseia (Canto VIII, versos 274-284) na imagem dos amores adúlteros de Ares e Afrodite, presos em flagrante na armadilha de correias sem escape, forjada pelo marido, Hefesto” (p. 168). Mantive a tradução de Flores ‘tantos encantos’, pois sua repetição sonora emula o som -αντο- do vocábulo grego παντοδαποῖς e porque a repetição da letra t em português reconstrói a da letra τ em grego;
 - ἄπειρα: infinitas, sem fim. Não consegui manter o cavalgamento dos versos 3 e 4 nessa palavra, fiz o cavalgamento em δίκτυα (redes), pois achei importante mantê-lo por enxergar nessa relação mais direta entre os versos um dos elos das redes que a Cípria arremessa no eu-poético ao enlear-lhe em encantos e amor;

- transduzi ἔσβάλλει (atirar) por enlear, para que ressoem e sobrevivam em minha transdução de Íbico ecos da performance feita por Maria Bethânia, na faixa 5 do disco Imitação da Vida, de 1997, dos seguintes versos de Fernando Pessoa:

Dá-me beijos, dá-me tantos
 que enleado em teus encantos
 preso nos abraços teus
 eu não sinta a própria vida
 nem minh'alma ave perdida
 no azul amor dos teus céus.

- além disso, 'enlear' também ecoa a sonoridade de 'tantos encantos' do verso anterior e reforça a musicalidade do poema ao propor uma nova repetição sonora (taNto eNcaNto eNlear) para os finais dos versos 3 e 4 gregos (que repetem o ditongo ει em ἄπει- e ἔσβάλλει-);
- ἐπερχόμενον: particípio do verbo ἐπέρχομαι (atacar), pela qual, segundo Ragusa, o poeta aproxima a paixão da caçada e da guerra, pois ἐπέρχομαι é próprio à marcha das tropas desde a poesia épica homérica, e também de uma comparação que não é tão comum: com as competições de corrida equestre de carros;
- no verso 6 (como jungido cavalo que vence rumando à velhice), mantive na transdução os dáctilos compostos por Íbico que, conforme nota Campbell (2002, p. 312), dão a impressão de velocidade no verso que narra o cavalo vitorioso. Além disso, a aliteração da letra 'v' que criei na transdução reforça essa ideia de velocidade.

Anacreonte de Teos, 360:

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων
δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κοεῖς,
οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
ψυχῆς ἠνιοχεύεις.

Anacreonte de Teos, 360:

ai meu boy virginal olhar
eu te aquendo mas cê nem vê
nem percebe que tem nas mãos
esta mona na rédea

Modo de preparo:

- métrica: versos glicônios (1,2, 3) e ferecrácio (4), conforme Campbell (2002, p. 68):
 - x | - v v - | v x
 - x | - v v - | v x
 - x | - v v - | v x
 - x | - v v - | x
- Campbell (2002, p. 322) explica que os versos são citados por Ateneu como uma ilustração da atenção que os amantes prestam nos olhos dos amados. Lambin (2002, p. 84) põe em dúvida o tom delicado do poema e questiona se ele não seria sutilmente irônico, já que considera a sinceridade do eu lírico muito duvidosa e afirma que é mais provável se tratar de um tom debochado de um eu lírico que foi desprezado pelo garoto;
- παῖ: (menino, criança) transduzo o termo por *boy*, gíria contemporânea que tem sido muito usada nos meios LGBTQIA+ para se referir a um rapaz, um paquera, namorado, etc. geralmente marcando que ele é jovem. Por isso, a escolha pelo termo recupera uma certa diferença de idade entre o amante e o amado, que já está presente nos versos anacreônticos;
- παρθένιον (virginal) segundo Ragusa, “interessa notar, ainda, a caracterização do olhar do ‘menino’ (paῖ) invocado, marcada no adjetivo *parthénion* (‘virginal’), termo de resto restrito às meninas - a ‘virgem’ , recordo é a *parthénos*. Há que ressaltar, porém, que parte do encanto da imagem do menino ou do efebo está na sua ainda incompleta definição de gênero. Na iconografia, seu rosto não tem pelos, nem seu peito, braços e pernas; e seu corpo não tem os contornos definidos do corpo masculino, mas é delgado, delicado. Em suma, ele guarda ainda a aparência infantil, inocente e tenra de uma juventude a desabrochar seus segredos gradativamente” (2013, p. 187). Por isso, optei por transduzir o termo por virginal, marcando essa pureza e a ligação com o universo feminino;
- δίζημαί: (procurar por, olhar para, esperar ansiosamente) transduzo o verbo por aquendo, termo pajubá que pode significar chamar para prestar atenção, fazer algum trabalho, desempenhar uma função, mas também dar em cima de alguém e paquerar;

- misturo deliberadamente no segundo verso os pronomes ‘te’ e ‘cê’, dando um tom ainda mais coloquial à transdução dos versos, como se ela fosse uma conversa informal entre um homem apaixonado e o boy que motiva essa paixão. Esses dois pronomes somam-se às letras ‘e’ das demais palavras do verso, formando uma aliteração (Eu tE aquEndo mas cÊ nEm vÊ) que busca recuperar a musicalidade do verso anacreôntico, composto com diversas letras sigma;
- no terceiro verso essa musicalidade continua, com a repetição da letra ‘e’ e também da conjunção ‘nem’ que já apareceu no verso anterior;
- ἤνιοχεύεις: (agir como um cocheiro) Campbell (2002, p. 322) explica que o verbo é épico, e elogia seu uso no sentido amoroso, qualificando o garoto como o cocheiro, o condutor do coração do eu-poético. O dicionário Liddel & Scott informa que o verbo aparece na *Ilíada* (11.103) e na *Odisseia* (6.319). Na *Ilíada*, Carlos Alberto Nunes o traduz por ‘regia os cavalos’ (2009, p. 256), Odorico Mendes traduz por ‘era o bastardo auriga’ (p. 387), Trajano Vieira traduz por “que o ilegítimo conduz’ (2020, p. 393) e Christian Werner traduz por ‘o bastardo tinha as rédeas’ (2018, p. 324). Na *Odisseia*, Carlos Alberto Nunes traduz por ‘as dirige Nausícaa’ (2009, p. 122) e Christian Werner traduz por ‘e ela conduzia direito’ (2014, p. 241). Transduzo o termo pela expressão ‘ter nas mãos o controle’, tentando recuperar a ideia expressa pelo verbo ἤνιοχεύεις, pois o cocheiro tem o controle (as rédeas) da carruagem, como na tradução contida na antologia de Sandra Boehringer “*que tu tiens les rênes/de mon âme*” (2010, p. 207);
- Ragusa explica que “o efebo que o amador elogia em invocação não lhe presta atenção - não corresponde a seus apelos. Essa postura atrela-se à qualificação do menino com a ideia da beleza inocente ainda não de todo cônica de seu poder sobre quem a apreende com o olhar. Exatamente isso é lembrado pelo amador em seguida, quando transforma metaforicamente o menino em domador, o condutor da carruagem da paixão e de seus cavalos. A imagem faz lembrar o Fr. 187 de Íbico e repercute no 417, do próprio Anacreonte.” (2013, p. 187).

Anacreonte de Teos, 407:

ἀλλὰ πρόπινε
ῥαδινούς ὦ φίλε μηρούς

Anacreonte de Teos, 407:

um brinde filé
às tuas coxas gostosas

Modo de preparo:

- esse fragmento poético é conhecido atualmente porque ele foi citado por um escoliasta de Píndaro, como explica Campbell (1988, p. 87);
- segundo esse escólio, nele Anacreonte nos ensinaria que o significado mais adequado do verbo προπίνω seria dar de presente a alguém uma taça e a mistura de vinho e água nela contida;
- a partir daí, o verbo ganhou o sentido de brindar, que é o usado na presente transdução, ao vertê-lo pela expressão ‘um brinde’, na qual subentende-se o verbo façamos;
- φίλε (querido, amado), pensei em transduzir a palavra por filé, quer pela evidente homofonia com o vocábulo grego, quer porque essa expressão tem sido cotidianamente usada em expressões e cantadas toscas, como ao se dizer que determinada mulher é um filé, expressão que, se é elogiosa em seu sentido de que a mulher que está sendo louvada por ser alguém selecionado e bom (como o machismo de plantão prontamente vai justificar o uso do termo), também a objetifica e aproxima de um alimento, de algo que se vai comer, tornando inescapável a metáfora sexual;
- usando o termo aqui e aplicando-o a um homem, a chave do machismo é invertida ao tornar um homem o objeto da cantada. É como acontece quando um homem ganha uma buzinada ou um assóvio na rua e, assim, pode ter consciência real de como as mulheres são tão frequente e abundantemente incomodadas com o assédio que, ainda hoje, se disfarça de elogio e de celebração (como se poderia argumentar em defesa do uso da expressão filé para elogiar uma mulher);
- essa cultura que insiste delirantemente num certo direito masculino de ‘elogiar’ as mulheres que quiser com cantadas, em qualquer lugar e contexto, se alinha à ideia de que só reclamariam disso as mulheres loucas, frígidas, ou histéricas. E é por isso que a performance do poema, além de apostar numa cantada direcionada a um homem, o faz através de uma voz feminina e com imagens do filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que discute e critica de forma magistral essas e outras questões;

- ῥαδινοῦς: (finas, delgadas) transduzo o termo por gostosas, expressão que evidencia o vigor (mais do que a magreza, pois esta dificilmente seria objeto de elogio na Antiguidade Grega) do amado referido nos versos. Além disso, gostosas também atende à ideia de inversão do machismo proposta pela transdução, pois esse é um dos adjetivos mais usados em assédios dirigidos às mulheres. No caso presente, dizer que o amado tem coxas gostosas se amolda a celebrá-lo num banquete, que me parece esse o contexto ideal para a performance do poema, ainda que Lambin enxergue um humor leve na resposta habitual do eu poético anacreôntico à indiferença e ao desdém do amado (2002, p. 78).

-

Alceu de Mitilene, 71:

φίλος μὲν ἦστα κάπ' ἔριφον κάλην
καὶ χοῖρον· οὕτω τοῦτο νομίσδεται

Alceu de Mitilene, 71:

miga, eras bom de garfo e pra manguaçar
e era um costume meu vir te convidar

Modo de preparo:

- métrica: estrofe alcaica (x _ u : _ x : _ u u _ u _ ||), conforme Alcée (1999, p. 223) e West (2003, p. 34);
- este foi um dos primeiros fragmentos homoeróticos sobre o qual me debrucei, quando ainda estava colocando em prática as ideias acerca da transdução anaqueernica;
- φίλος (amigo, querido, dileto): transduzi o termo por miga, forma abreviada de amiga, pra manter a coloquialidade e também para o hiperhomoerotizar, ao considerar que a conversa com o interlocutor proposta pelos versos estaria dentro de uma relação de amizade LGBTQIA+, âmbito no qual contemporaneamente tem sido frequente o uso da expressão entre as pessoas que conversam;
- a transdução foi composta partindo da melodia composta por Flores para cantar o fragmento 335 de Alceu de Mitilene (que está registrada no perfil dele da plataforma *Soundcloud*), e que ele cantava acompanhado de lira em performances da Pecora Loca;
- como os dois poemas são do Alceu, me ocorreu a ideia de compor a transdução deste aqui com a mesma melodia, pra poder pensar na possibilidade não só de cantar o fragmento 71 em grego e português com a mesma melodia, mas de cantá-lo juntamente com o fragmento 335;
- partindo daí a ideia foi compor uma transdução que fosse, ao mesmo tempo, uma lembrança melancólica de saudades de um amigo de simpósio e de festa, e também um novo convite a esse amigo, chamando-o para celebrar novamente com o eu-lírico numa bebedeira, pois ele era um bom parceiro de garfo e de copo, os prazeres por excelência dos banquetes e simpósios;
- o tom é deliberadamente debochado, para o qual contribui muito o uso do verbo manguaçar, que faz ecoar na transdução personagens icônicas da televisão brasileira que eu assistia e admirava em minha infância, nos anos 1980 e 1990, e que eram bêbados, fanfarrões e festivos como, por exemplo, Mussum (nome artístico do humorista Antônio Carlos Bernardes Gome), do grupo Os Trapalhões; Bafo de Bode (personagem vivida pelo ator Bemvindo Sequeira), da telenovela Tieta; e Heleninha Roitmann (personagem vivida pela atriz Renata Sorrah), da telenovela Vale Tudo.

Simônides de Ceos, 506:

τίς δῆ
τῶν νῦν τοσάσδ' ἢ πετάλοισι μύρτων
ἢ στεφάνοισι ῥόδων ἀνεδήσατο νίκας
ἐν ἀγῶνι περικπιόνων

Simônides de Ceos, 506:

quem
entre os de agora tanto se coroa com fo-
lhas mirticas e de rosas coroas após vencer
na competição dos bofinhos?

Modo de preparo:

- segundo Ragusa (2013, p. 200), o fragmento chegou até nós citado por Fócio, em seu Léxico (escrito no século IX d.C) e se trata de um trecho de epinício. Para Fócio, Simônides estaria falando de Ástilo de Crotão, na Magna Grécia, vencedor em uma corrida. Já para Campbell, o *laudandus* seria um outro famoso atleta de Crotão, que teria vencido na corrida e no lançamento de disco em Olímpia, em 488, 484 e 480 a.C., e na corrida em armas, em 480 e 476 a.C.;
- a exemplo de minha transdução do fragmento 282-C do Íbico de Régio, este poema também foi transduzido de forma livre quanto à métrica;
- mesmo assim, tentei esquematizar a transdução de forma que sua disposição no papel lembrasse a dos versos gregos do epinício de Simônides. Esse expediente busca questionar até que medida discussões sobre a métrica podem funcionar para leitores do poema escrito, desde que a transdução não seja performada¹⁰⁰;
- essa opção também funciona como um simulacro de busca de satisfação de desejos de pureza na tradução (que não são meus, mas são de muitos os leitores e profissionais dos Estudos Clássicos), de um fetiche de origem e do desejo de recriar o original da performance dos poemas a se traduzir, emulando a métrica original e buscando indicações sobre a música e a performance que ocorreram outrora;
- minha intenção é realizar justamente o contrário: transduzir e performar poeticamente como um golpe fatal no fantasma da originalidade, que ainda assombra as traduções na área de Estudos Clássicos, pois repito, como esclarece Gregory Nagy (1996, p. 9) “Temos necessidade de construir um texto ideal ou de procurar um original, e nós continuamos insatisfeitos com fenômenos em mudança constante. Acredito que, uma vez conhecida a realidade da composição oral, deixamos de tentar encontrar um original para cada canção tradicional, pois, de certo ponto de vista, sua performance é um original”;
- assim, o expediente usado nesta transdução mostra como a simples disposição do poema em transdução de forma graficamente parecida com a do poema grego

¹⁰⁰ Eis que a performance explicita o ritmo do poema e impossibilita o experimento.

já atende a esses anseios de similaridade da imensa maioria dos leitores (excetuando obviamente os leitores mais especializados e/ou atentos) ao dar a falsa impressão de que o metro seria o mesmo e, por isso, autoriza a equivocada ideia de que transdução seria mais acurada do que outras;

- é ainda mais interessante simular uma hipotética atenção ao desejo de origem e fidelidade tradutória quando se pensa que a transdução do presente fragmento é manifesta e exageradamente anaqueernica e perversa, aproximando-se da perspectiva de tradução-exu proposta por Flores e Gonçalves: “uma resposta via tradução aos nossos modelos colonizados de saber, corresponde a uma recusa do branco filosófico transcendental — tradução-exu”, pois sequer há nos versos de Simônides quaisquer elementos que autorizem a classificação deste fragmento de epinício como homoerótico. E é por isso que resolvi me arriscar com esse fragmento de Simônides, pois considero, ainda com Flores e Gonçalves, que “Este risco de tradução paródica se deseja ao mesmo tempo como homenagem e perversão”;
- para reforçar esse experimento, a transdução buscou revestir-se de certa cor clássica e arcaizante (pra responder ao que o senso comum contemporâneo espera de um poema arcaico) através de várias opções: a) transduzir as palavras τῖς δῆ por ‘quem’ e colocá-las na parte final do primeiro verso, evidenciando um caráter fragmentário desse verso; b) verter στεφάνοισι ῥόδων com uma inversão (‘de rosas coroas’); c) transduzir πετάλοισι μύρτων não por folhas de mirto, e sim por ‘folhas mirticas’; d) colocar o substantivo folhas encavalando os versos dois e três, como forma de equivaler a extensão desses versos visualmente; e e) transduzir ἀγῶνι por certame, e não por competição ou disputa, termos mais comuns e conhecidos;
- περικτιόνων: (dos vizinhos) na contramão do esforço arcaizante acima e como forma de denunciar sua artificialidade (será que as inimiga vão perceber?) para aqueles que não perceberam o embuste até o fim da leitura, traduzo περικτιόνων por ‘bofinhos’, diminutivo do pajubá bofe (homossexual ou heterossexual ativo), hiper-homoerotizando o fragmento com uma gíria comum entre gays do sexo masculino para se referir aos garotos, aos paqueras, e que me foi sugerida por quase homofonia com a palavra ‘vizinhos’ que seria a mais óbvia tradução para o termo grego.

Anacreonte de Teos, 372:

ξανθῆ δ' Εὐρυπύλῃ μέλει
ο περιφόρητος Ἄρτέμων

Anacreonte de Teos, 372:

loirinho Eurípilo ado-
ra a laleska escândalo Artemão.

Modo de preparo:

- ξανθῆ: (loiro) transduzi pelo sinônimo loirinho para manter o nome do ‘Eurípilo’ na mesma posição do verso grego e para que a métrica se adequasse;
- μέλει: (gostar, tomar cuidado, prestar atenção em) transduzo o termo por ‘adora’, pra tentar manter o ritmo do final do primeiro verso e pra fazer um encavalgamento com o segundo verso que acho que pode ser interessante na transdução. Além disso, esse verbo contemporaneamente se tornou muito usado e contextos LGBTQIA+ (e daí se espalhando para outros contextos, porque as viada tão sempre na dianteira, meu bem) como expressão de afirmação de concordância, sendo usado quase como uma exclamação: Adoro!!!!. Além disso, ‘adoro’ me remete à canção homônima da cantora mexicana Chavela Vargas, ícone lésbica, fato que também realimenta a leitura LGBTQIA+ que esta transdução busca construir para o poema, e leva a pensar em futuras (re)performances dos versos anacreônticos ao som desta canção de Chavela;
- περιφόρητος: o dicionário Liddell Scott oferece a tradução ‘capaz de ser carregado, portátil’. Campbell o traduz por *litter-rider*, algo como corredor de liteira, ou um carregador de liteira. O dicionário Liddell Scott também oferece como tradução possível ‘notório, infame, vergonhoso, famoso pela vergonha’. Por isso optei por hiper-homoerotizar o fragmento, que já narra um flerte entre Eurípilo e Artemão, transluzindo o termo por ‘laleska escândalo’, formação híbrida pajubá/português. Laleska é um termo pajubá para homossexual efeminado, uma biba quaquá. Escândalo é uma gíria muito usada como sinônimo de beleza, quando alguém chama a atenção e é famoso por ser belo, em expressões como bicha escândalo, bofe escândalo. Além de se inserir na proposta das transduções anaqueernicas desta tese, a expressão funciona para manter o ritmo do poema;
- Artemão: transduzi o nome da laleska escândalo com final em -ão (como se costuma fazer no português europeu) para acentuar a tonicidade da sílaba final do nome, que caberia certinho num final de verso de estrutura - v -, como ocorre no grego.

Safo de Lesbos, 96:

]Σαρδ . [. .]
 πόλ]λακι τυίδε [ν]ών ἔχοισα

 ώσπ . [. . .] . ώομεν, . [. . .] . . χ[. .]-
 -σε θέαι σ' ικέλαν ἀρι-
 γνώται, σᾶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι·

 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
 κεσσιν ως ποτ' ἀελίω
 δύντος α βροδοδάκτυλος <σελάννα>

 πάντα περρέχοισ' ἄστρα φάος δ' ἐπί-
 σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλύραν
 ίσως και πολυανθέμοις ἀρούραις·

 ἃ δ' ἔέρσα καλά κέχυται, τεθά-
 λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν
 θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης·

 πολλά δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
 μνάσθεισ' Ἄθιδος ἐμέρωι
 λέπταν φρένα κ[ᾶ]ρ[ι] σᾶι] βόρηται·

 κῆσι δ' ἔλθην ἀμμ . [. . .] . . ίσα τόδ' οὐ
 νῶντ' α[. .]υστονυμ[. . .] πόλυς
 γαρύει [. . .]αλον[.] . ο μέσσον·

 ε]ῦμαρ[ε]ς μ]ὲν οὐκ ἄμμι θέαισι μόρ-
 φαν ἐπή[ρατ]ον ἐξίσω
 σθαι συ [. .]ρος ἐζηισθ' ἀ[. . .] . νίδηον

]το [. . . .]ρατι-
 μαλ[. . . .] . ερος
 και δ[.]μ[. . . .]ος Ἄφροδίτα

 καμ[. . . .] νέκταρ ἔχευ' ἀπὺ
 χρυσίας [. . . .]ναν
 . . .]απου[. . . .] χέρσι Πείθω

]θ[. .]ησενη
 πόλλ]ακίς
] αι

]εσ τὸ Γεραίστιον
]ν φίλαι
]υστον οὐδενο[

]ερον ίξο[μ

Safo de Lesbos, 96: (tradução de Flores, p. 269)

como [. . .] . nós . [. . .] . . c[onside-
rou-te igual à famosa deu-
sa e adorou o teu canto mais que tudo

ela agora reluz em redor das lí-
dias mulheres tal como ao pôr-
do-sol vem dedirrósea leve <lua>

suprimindo as estrelas levando assim
suas luzes ao mar de sal
e ao compasso de multiflóreos campos

eis se espalha o belíssimo orvalho flo-
recem rosas suaves com
cerfólios e flor de melilotos

sempre que entre em deriva de pronto só
pensa em Átis de fino amor
e o destino [dest]rói [seu] peito frágil

Safo de Lesbos, 96: (transdução)

como [...] . nós . [...] . . ela aquen-
 dou-te igual à famosa deu-
 sa e adorou o teu canto mais que tudo

ela agora reluz em redor das lí-
 dias mulheres tal como ao pôr-
 do-sol vem dedirrósea leve <lua>

dedilhando as laialas levando assim
 suas migas ao mar de sal
 e ao orgasmo de multiflóreos campos

eis se espalha o belíssimo orvalho flor-
 recem rosas suaves com
 cerefólios e flor de melilotos

sempre que entra em deriva ela pira assim
 pensa em Átis divina boy
 e o destino [dest]rói [seu] peito frágil

Modo de preparo:

- métrica: compilado com estrofes de base de glicônio e ferecrácio de vários tipos, com variações, conforme (Flores, 2017, p. 602):

- u - x x - u u - u -

- x - u u - u - (no v. 7: - u - u - u u -)

x x - u u - u - u - x

- aquendar: termo pajubá muito polissêmico, que pode significar chamar a atenção, fazer um trabalho, desempenhar alguma função, mas também dar em cima e/ou ficar com alguém, paquerar, transar;
- dedilhar: termo pajubá para o ato sexual feminino, especialmente para a penetração com dedos;
- laiala: termo pajubá para vagina;
- acrescentei algumas modificações na segunda estrofe conhecida do poema, que não foi cantada por Flores em seu vídeo, e que proponho a ele que seja cantada por causa do pronome nós do começo dessa estrofe, uma forte evidência de uma performance coral, como ele mesmo aponta em sua edição (Flores, p. 271). Proponho que se cante essa estrofe também para fazer esse nós significar “como nós (as lésbicas)” e já insiro em seguida o “aquendou-te” em pajubá, pra reforçar a leitura LGBTQIA+ que proponho do poema com essa transdução;
- o “suprimindo as estrelas” torna-se “dedilhando as laialas”, para inserir mais uma gíria lésbica e um vocábulo do pajubá no poema, e para aludir ao ato sexual entre as garotas e também ao ato de dedilhar uma lira. O uso do laialas evoca a sonoridade de ὄστρα (principalmente das letras α). A imagem da lira dedilhada, por sua vez, retoma o ambiente musical do poema, presente na “μόλπαι” e no “canto” dos versos 5, e que é potencializado pela bela e delicada performance proposta por Flores, ao cantar o poema enquanto dedilha uma lira;
- o “compasso de multiflóreos campos” torna-se o “orgasmo de multiflóreos campos”, reforçando o homoerotismo de forma radical, ao mesmo tempo em que propõe a imagem dos campos gozando junto com as mulheres, ou seja, ambos florescendo em botões de flor e prazer;
- na penúltima estrofe deixei de fazer qualquer alteração na tradução de Flores,

pois nela enxergo o fluxo advindo do orgasmo, com “espalha o belíssimo orvalho” simbolizando a lubrificação e o sêmen feminino que se derramam e fazem florescer rosas suaves, cerefólios e melilotos;

- substituo a expressão “de pronto só” por “ela pira assim”, que reforça a leitura lésbica e anaqueernica. A gíria pira é usada como sinônimo de enlouquecer com algo bom, de forma positiva, gostar de alguém, mas mantém o sentido de enlouquecimento que o amor pode gerar;
- No caso do poema, a pira é em “Átis de fino amor”, que substituí por “Átis divina boy”. O “divina boy” mantém muito da sonoridade do ἰμέρωι de Safo e da solução de Flores (“de fino amor”), ecoa no ‘destrói’ do verso seguinte, ao mesmo tempo em que escancara a leitura anaqueernica de Átis como uma mulher trans. Ao fazê-lo, a transdução possibilita a leitura do poema como um espaço para o amor travesti entre mulheres e para a celebração da própria experiência de vida travesti e transexual.

Anacreonte de Teos, 396:

φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ,
φέρε <δ'> ἀνθεμόεντας ἡμῖν
στεφάνους· ἔνεικον ὡς δὴ
πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω

Anacreonte de Teos, 396:

me traz água me traz vinho
e traz boy guirlandas flóreas
busca tudo isso pra mim vai
hoje a briga é com Amores

Modo de preparo:

- métrica: dímeter jônico menor anaclástico (u u — u — u — x);
- o poema é conhecido porque foi citado por Ateneu, como explica Campbell (1988, p. 87). Segundo esse escólio, o ritmo é exatamente o de um homem velho bêbado que, conforme aponta Lambin (2002, p. 73) se entende com um deus bem próximo dos homens;
- como o poema foi composto em dímeters jônicos menores anaclásticos, a transdução foi feita no ritmo da tradução do Fragmento 356 de Anacreonte de Teos de Flores, que é performada pelo grupo Pecora Loca em grego e português no ritmo da canção Amigo, de Roberto Carlos, pois esses metros se equivalem. A partir desta equivalência e da ideia de produtividade do anaqueernismo, é possível inclusive pensar que Roberto Carlos compôs a música em dímeters jônicos menores anaclásticos, evidenciando que esse esquema métrico continua vivo na tradição musical desde Anacreonte até a contemporaneidade;
- o ritmo do velho homem bêbado foi traduzido: a) pela repetição do som tra/pra no primeiro verso (TRAz Água, TRAz vinho, ó boy, e TRAz de flores PRA mim), que emular passos e encontrões em móveis; b) pela aliteração da letra 'z' no final de três palavras do mesmo verso (traz), que remete à dificuldade de falar depois de uma bebedeira; c) pelo eco da letra 'i' que vai de vinho até mim no primeiro verso; d) pela aliteração da letra 'p' no segundo verso (Para que eu Possa Pelejar); e e) pelos ecos sibilantes de aS coroaS: busca-oS para que eu poSSa no mesmo segundo verso, que também ecoam um pouco da língua enrolada e da dificuldade de falar depois da bebedeira, e prenunciam o sono que se aproxima depois desse porre;
- παῖ: (menino, criança) transduz o termo por *boy*, como fiz no Fragmento 360 de Anacreonte, porque essa gíria contemporânea tem sido muito usada nos meios LGBTQIA+ para se referir a um rapaz, um paquera, namorado, etc. geralmente marcando que ele é jovem. Por isso, a escolha pelo termo recupera uma certa diferença de idade entre o amante e o amado, que já está presente nos versos anacreônicos pois, o amor é “emblema da primavera (como estação do ano e como idade humana), mas que é existente também na velhice”, como aponta Giovanni Casertano (2012, p. 242);

- segundo Bonnie C. MacLachlan (1997, pp. 204-205) a cena retratada nestes versos, nos quais Anacreonte chama um garoto para trazer os apetrechos necessários a um simpósio, claramente encapsulou a imagem de Anacreonte durante o período romano, pois no século II d. C. esses versos foram inscritos em um mosaico na cidade (hoje) francesa de Autun, que continha um retrato de Anacreonte. Eis a imagem desse mosaico:

Figura 15. Mosaico de Autun



Fonte: <https://mosaic-blues.com/blog/2020/12/19/the-mosaic-of-the-greek-philosophers-in-autun/>

- MacLachlan também explica que o mosaico foi descoberto em 1965 e que ele inclui uma canção adicional (o fragmento 492 de Anacreonte), bem como vestígios de mais versos que não sobreviveram, porque o mosaico está mal preservado;
- a estudiosa acrescenta que o fragmento, da forma como Ateneu o cita, é movimentado no primeiro verso, com a repetição tripla de φέρ', φέρ' e φέρε, em anáfora perfeitamente ajustada ao ritmo da primeira cola, mas que a palavra que

encerra o segundo verso (πυκταλίζω) reverte esse otimismo, porque ela marca como o amante corre o risco de perder a luta contra os Amores.

Estesícoro de Himera, 187:

πολλὰ μὲν Κυδώνια μάλα ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας

Estesícoro de Himera, 187:

os marmelos lá da Cidônia atiravam na carruagem do *master*
muitas de mirto folhinhas
mais as de rosas coroas grossas guirlandas lanosas

Modo de preparo:

- métrica (conforme Campbell, 2002 p. 38):

- v - v | - v v - v v - - | - v v - v v - v

- v v - v v - v

v v - v v - v | - v v - v v - -

- Campbell afirma que “os versos provavelmente se referem ao casamento de Helena e Menelau, e não são contrários à descrição de Safo da chegada de Heitor e Andrômaca à Troia” (2002, p. 257), ou seja, o estudioso liga os versos a história de dois casais heteroeróticos;
- Ragusa afirma que Ateneu é a fonte para o fragmento e faz uma leitura bem parecida com a de Campbell, afirmando que “a cena leva a pensar numa procissão nupcial, em geral pensada como a dos noivos Menelau e Helena, mas com base em frágil evidência” (2013, p. 139). De fato, nada nos versos autoriza a leitura proposta, apenas neles havendo uma simbologia erótica na referência aos marmelos, ao mirto e às rosas, pois, como explica Ragusa mais adiante, os marmelos seriam eróticos por simbolizarem, com suas sementes, a fertilidade, as rosas seriam eróticas por serem flores da predileção de Afrodite, e o mirto, usado na fabricação de essências e óleos perfumados, também seria erótico por ser dileto à deusa cípria;
- é interessante pensar que mesmo diante de frágeis evidências, a crítica e as traduções de fragmentos poéticos como esse sempre optam por leituras heteroeróticas e, no caso presente, fortalecem essa chave de leitura ligando-a ao contexto de um casamento heterossexual de elite, como o de Menelau e Helena (note-se que nem mesmo a ordem dos nomes dos noivos é neutra, vindo em primeiro lugar o do homem). É como se o erotismo simbolizado pelas frutas, plantas e flores tivesse que ser heterossexual, como se ele fosse uma decorrência lógica e natural;
- agindo assim, penso que crítica e tradução contribuem para o apagamento do homoerotismo, pois sutilmente erigem e mantêm a heterossexualidade como um padrão e a ligam a modos de vida da elite, reforçando seu uso como um modelo a seguir e como a régua a ser utilizada para classificar outras forma de vida como desviantes;

- na contramão dessas leituras e baseando-me nas frágeis evidências apontadas pela própria Ragusa, escolhi o presente fragmento para integrar o *corpus* da tese, transduzindo-o de forma anaqueernica para que o homoerotismo seja, ao menos, uma possibilidade a se enxergar na cena que os versos retratam e colocando este poema em diálogo com outros que reinsuflam vigor erótico no fragmento e, num mesmo gesto, operam uma violenta e necessária crítica aos silenciamentos da crítica helenista mais conservadora;
- a roupagem quase *drag* dessa escolha exagerada (tal como uma *dragqueen* não busca imitar o feminino, nem um *dragking* não busca imitar o masculino de modo realista, mas sim jogar com os limites mesmo dessa organização performática e desnudá-la) é um movimento de crítica a qualquer pretensão de naturalidade ou normalidade dos sexos, como as que enxergo nas leituras de Campbell e Ragusa para estes versos de Estesícoro;
- ἄνακτι: (mestre, senhor). O dicionário Liddel Scott surge como duas primeiras traduções *lord* e *master*. A segunda (*master*) me remeteu ao universo BDSM, pois é assim que os parceiros submissos chamam os parceiros dominadores em uma relação de dominação. BSDM é uma sigla que faz referência a uma série de práticas e formas de se relacionar. O b se refere a bondage, que vem de *bond*, substantivo inglês que significa, ligação, elo, prisão, amarração. Já *bondage* refere-se à prática de amarrar ou restringir de alguma forma os movimentos do parceiro, já que muitos dos jogos eróticos BDSM incluem a ideia de dominar o parceiro imobilizando-o. A letra D tem mais de um significado. O primeiro deles é disciplina, em referência ao controle que um dos parceiros assume sobre o outro, estabelecendo regras e comportamentos que deve ser obedecidos, seja em uma cena, uma atividade ou o tempo todo, conforme o acordo estabelecido entre os parceiros. A letra D também pode se juntar à letra S da sigla para formar a dobradinha dominação e submissão (DS, ou, como muitos preferem grafar, D/s). Um relacionamento BDSM sempre envolve alguém que domina e alguém que se submete, voluntariamente, a esse dominador; ele pode ou não incluir *bondage* e restrição, e também pode ou não incluir as práticas que estão relacionadas à dupla de letras da sigla (S e M). SM é a dupla de letras mais conhecida da sigla BDSM, significando sadomasoquismo. Basicamente, sádicos são aqueles que têm prazer em provocar sofrimento físico, mental ou emocional, e masoquistas

são as pessoas que têm satisfação em ser o alvo dos sádicos, ou seja, ser o objeto do sofrimento. Assim, BDSM significa bondage, disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo. Com isso em mente, escolhi transduzir ἄνακτι como para *master*, inserindo radicalmente nos versos a possibilidade de vivência sexual BDSM;

- além disso, mantendo o termo *master* em língua inglesa e grafando-o em itálico (e não o traduzindo por senhor, mestre ou algo do gênero), pois esse termo já é quase transparente em português contemporâneo quando pensamos, por exemplo, na ampla audiência do programa televisivo de culinária chamado *Masterchef*, fica aberta a relação que a transdução estabelece entre o texto de Estesícoro grego clássico e outras línguas modernas, o que de alguma forma mimetiza no texto transduzido a experiência de tradução entre várias línguas, que é tão comum nos Estudos Clássicos e em minha vivência de transdutor, pois a imensa maioria da bibliografia utilizada em minha trajetória acadêmica e na confecção desta tese está em língua estrangeira.

Anacreonte de Teos, 378:

αναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον περύγεσσι κούφης
διὰ τὸν Ἔρωτ' οὐ γὰρ ἐμοὶ < - ν > θέλει συνηβᾶν

Anacreonte de Teos, 378:

e com leves asas flanarei cimos olímpicos bem
pois não quer o boy meu cacurado e velho corpo foder

Modo de preparo:

- escanção:

αναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφης

x — u u — — u u — — u u — u — —

διὰ τὸν Ἔρωτ' οὐ γὰρ ἐμοὶ < - v > θέλει συνηβᾶν

x — u u — — u u — — u u — u — —

- esse fragmento poético é conhecido porque foi citado por um escoliasta da peça *As aves*, de Aristófanes, como explica Campbell (1988, p. 69), certamente por causa da imagem do vôo apresentada no primeiro verso;
- Lambin (2002, p. 73) destaca que ele é um bom exemplo de como nos poemas anacreônticos o eu-lírico acerta as contas e cobra seus infortúnios amorosos dos deuses estabelecendo com eles uma relação de proximidades. Esse fragmento mostra como na poesia anacreôntica os deuses podem ser retratados sem ter nada de terrível ou intimidante;
- a temática homoerótica do poema foi mantida na transdução. Ela contém o tópos, muito frequente na poesia anacreôntica, do homem mais velho que se lamenta porque seu amor não é correspondido pelo jovem a quem ele declara seu amor;
- a transdução caracteriza o corpo do eu-lírico como cacurado e velho. Cacura é uma gíria LGBTQIA+ para homossexual masculino de idade avançada, um sinônimo de cona. Por isso, cacurado é algo como um corpo envelhecido, amaciado e marcado pela idade e que, no fragmento transduzido, é desdenhado pelo jovem. O adjetivo velho é acrescido a cacurado para reforçar essa imagem da velhice, principalmente se pensarmos que os versos podem ser um lamento do eu-lírico velho que, ao fazê-lo, exagera na velhice por entender que ela é causa de seu fracasso na tentativa de conquistar o garoto;
- θέλει: (ter prazer, ter boa vontade, gostar). Συνηβᾶν (passar a juventude com alguém, juntar-se na prática de um esporte juvenil). Em Anacreonte, os dois verbos expressam a ideia de que o jovem não quer passar sua juventude tendo prazer com alguém mais velho. Transduzi essa ideia por 'não quer o boy meu cacurado e velho corpo foder', forma potente de expressar contemporânea e homoeroticamente o desprezo que o eu-poético recebe do jovem. Além disso, a

transdução reconstrói a imagem deste lamento atentando para a métrica dos versos.

Arquíloco de Paros, 25:

⊗ ἴπης ἀνθρώπου φυή,
 ἀλλ' ἄλλος ἄλλωι καρδίην ἰαίνειταλι.
] . τ[.] . Μελησά[. . .] . σάθη
]ε βουκόλωι Φαλ[. . .]ίωι.
 τοῦτ' οὔτις ἄλλ]ος μάνπις ἀλλ' ἐγὼ εἶπέ σοι·
]γάρ μοι Ζεὺς πατήρ Ὀλυμπίων
 ἔ]θηκε κάγαθὸν μετ' ἀνδράσι
 οὐ]δ' ἂν Εὐρύμας διαψέγοι

5

Arquíloco de Paros, 25:

⊗] a natureza humana [
 mas cada um leva no peito, no cu e na cara a sua tara
] . e[.] . Melesa[ndro curte neca] odara
]pro pastor Fal[âng]io.
 Não foi] boneca] mas só eu que te falei
]porque pra mim o pau do Olimpo Zeus
 f]ez e nobre entre os demais
 e n]em Eurimante pode acusa[r

5

Modo de preparo:

- mas cada um leva no peito, no cu e na cara a sua tara: transduzo o verso mantendo a ideia de que cada à cada um o que lhe apetece, mas opto por radicalizar essa imagem radical, ao afirmar que cada um leva no peito (καρδίην), mas também leva no cu e na cara. Para isso, valho-me da polissemia do verbo 'levar' que tem o sentido de trazer (no peito) e também o de ser objeto de determinada ação, física ou não, de alguém, ser alvo dessa ação, daí levar no cu e na cara (a neça odara);
- odara: em pajubá significa grande, enorme, avantajado. O termo é comumente utilizado para se referir a um pênis maior do que a média. Por isso a transdução propõe que o eu poético conte a uma miga (referida como boneca) que Melesandro curte neça (termo pajubá para pênis) odara;
- βουκόλῳ (pastor): mantenho o termo como pastor na transdução, por enxergar nele o sentido duplo de homem que pastoreia animais e também o título religioso que, pensando em contextos de lutas e enfrentamentos LGBTQIA+ contemporâneos, irremediavelmente me remete a figuras como os pastores evangélicos politiqueros Silas Malafaia e Marcos Feliciano, notórios inimigos das lutas anti-homofobia, que merecem ser alvo do deboche, entre outros tantos motivos, por suas atitudes ridículas e retrógradas, mas também porque tanta preocupação com a sexualidade alheia pode bem significar um pavor de se deixar florescer e entrar pro time do público molinho;
- μάντις (profeta, adivinho): transduzo por boneca, pela sonoridade que ecoa sua tradução mais comum em português (profeta), transformando o termo em um vocativo *queer* e dando um toque de fofoca sobre a vida íntima de Melesandro e Falângio;
- além disso, ouço em μάντις algo de Mattel, a famosa fábrica de brinquedos norte-americana, maior fabricante do gênero no mundo, que produz, entre outras, a boneca Barbie, brinquedo que era o sonho de todo menino criança viada, ao menos em minha infância, nos anos 1980;
- διαψέγοι (censurar, culpar): transduzo por acusar, sinônimo que contém em si a sonoridade da palavra 'cu', que funciona bem para o contexto hiper-homoerótico

que a transdução propõe para o poema.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso.

(Clarice Lispector, na crônica *Pertencer*, em *A descoberta do mundo*, p. 110)

Assumir o anacronismo da proposta transdutória performática proposta e a produtividade do equívoco como espaço que supostamente não existiria entre as linguagens conceituais postas em contato. Assumir o anacronismo. Assumir o equívoco. Assumir. Sair do armário. *I am what I am*.

É como se o que a banca do Exame de Qualificação (composta pelos professores Guilherme Gontijo Flores, meu orientador, Alexandre André Nodari e Carlos Leonardo Bonturim Antunes), ocorrida no começo de 2020, me revelasse que eu não precisava ter medo de ser anacrônico ou de mergulhar no equívoco para dele retirar a potência necessária para dar corpo ao meu trabalho.

O que eu também ouvi nessas palavras foi que eu poderia ser anaqueernico e não anacrônico, ou seja, que eu poderia (e ao concluir esse trabalho eu vejo que eu precisava) me revelar como pesquisador *queer* para poder fazer o trabalho anacrônico que eu desejava e produzir um espaço que supostamente não existiria. Revelar-me *queer* para poder cumprir o meu desejo. Meu desejo: como ecoam aqui os encontros semanais de quinze anos quase ininterruptos de psicanálise.

Acredito que, por envolver todas essas relações, esta tese é muito mais do que a concretização dos resultados do estudo e do trabalho desenvolvidos nos últimos anos com tradução e poesia grega. Ela é tudo isso, que já é tanto, mas é um pouco mais: ela também é um flerte com a possibilidade da autobiografia. E é justamente por ser esse flerte que em tantas ocasiões nas quais estou trabalhando na tese, debruçado sobre o computador e envolvido por livros, anotações, frases separadas, trechos escolhidos e muitas, muitas referências na cabeça, nos

cadernos, no bloco de notas do computador e no meu e-mail, sou surpreendido pela ideia de que a tese está me revelando e demandando de mim que esta revelação seja maior e mais intensa.

Não é à toa que a primeira epígrafe do primeiro capítulo desta tese¹⁰¹ faz referência à tradução como movimento complexo no qual cabe pensar que a possibilidade de autobiografia seria também uma cena de auto-historicização com laços éticos de um gesto, e mais, talvez a possibilidade de autobiografia seja a condição mesmo para a existência desse gesto.

A possibilidade de me autobiografar nesta tese é a própria condição de existência da tese, já que durante esses anos de trabalho se me revelou impossível trabalhar com tradução e com poesia de temática homoerótica sem me revelar, sem deixar mostrar a aventura histórica do sujeito tradutor que tenho me tornado e, com ela, fazer uma auto-historicização com laços éticos. Por essa mesma razão é que aproximo meu embate com a tradução, minha insatisfação com a forma como eu estava traduzindo e a busca pelo que eu desejava da tradução de meu embate, minha insatisfação e minha busca pelo desejo nas sessões de psicanálise.

Fazendo essa reflexão também vejo como essa criação de um modo de traduzir que fosse transdutor e que fizesse frente ao meu desejo não aconteceu na minha dissertação de Mestrado e, como consequência, não consegui naquela época e não consigo ainda hoje me sentir satisfeito com os resultados que pude produzir naquela época.

Por um tempo me parecia que o excesso de trabalho e de compromissos é que teriam me impedido de fazer uma dissertação diferente do que eu desejava, mas hoje posso dizer que, se esta tese conseguiu ser tecida desta forma diferente e se nela pude criar a poética transdutória, que responde de forma direta ao meu desejo, é porque meu estágio de maturidade como pessoa e pesquisador *queer* o permitiu, já que o excesso de trabalho e os compromissos não me deram trégua nos últimos quatro anos, e nem parecem que vão mudar nesse ano de 2021 que principia.

¹⁰¹ *Dessa forma, no movimento complexo da tradução, caberia pensar que a possibilidade de autobiografia seria também uma cena de auto-historicização com laços éticos de um gesto, talvez a condição mesma do gesto.* (Guilherme Gontijo Flores, *Antes do original: a poesia amorosa do Egito antigo*, p. 505)

Ao assumir e incorporar em meu trabalho o anaqueernismo e o equívoco como ferramentas de pensamento e ποιήσις, pude perceber que eles fizeram com que os meus instrumentos, objeto e resultados do trabalho durante o doutorado se me revelassem sob uma outra forma.

Compreendi que o compromisso de invenção de outras culturas pode ser proposto à tradução para sublinhar o homoerotismo presente no *corpus* trabalhado, que foi apagado durante os milênios de transmissão desses textos através de traduções e leituras conservadoras e nos poemas que desejo recolocar em circulação hoje, via transdução performática.

Para desenvolver as transduções, levei em consideração abordagens *queer* que não só tem transformado nossas interpretações arqueológicas de sociedades do passado, mas também desafiam nossas próprias noções convencionais de sexualidade.

As transduções foram feitas pensando em como a experiência da equivocidade, da dobra, de ser eu e tu ao mesmo tempo integra, caracteriza e modifica o conjunto das minhas variações (ao qual dou o nome de eu), bem como meu trabalho de pesquisador, que abandonou modelos conceituais fechados e se abriu para perspectivas de trabalho mais amplas e, por isso, abertas ao debate, e que podem deixar de usar a Antiguidade para reproduzir, no plano da produção de conhecimento de Estudos Clássicos, as relações de dominação marcadas pelo conservadorismo dos costumes.

Na poética tradutória proposta, nos questionamentos sobre antropologia, sexualidade e teoria *queer* fica evidente que as traduções performáticas, compostas considerando questões corporais como ritmo, música e também o pensamento em gestos, se inserem numa nova perspectiva de trabalho com a literatura clássica, ao compor traduções criativas dos poemas que os aproximam do saber do corpo.

Além disso, o estudo da bibliografia da área de Estudos Clássicos sobre a homossexualidade, e mais especialmente, sobre a parte dela que se dedica ao mundo grego arcaico, foi útil para enxergar que tipo de análise o tema tem suscitado em autores da área, para tentar dialogar com esses autores e compreender como gênero e sexo devem ser vistos como configurações complexas, múltiplas, heterogêneas e polissêmicas, ou seja, relacionais, por se tratar de representações com implicações sociais.

A bibliografia contemporânea sobre sexualidade na Antiguidade revelou que, aproximando-se de uma perspectiva desconstrutivista, têm sido traçados novos itinerários de abordagem, inspirados em metodologias mais ecléticas, capazes de conciliar os princípios da filologia clássica com as contribuições da antropologia social e cultural, dos estudos feministas, dos estudos LGBTQIA+ e da teoria *queer*, para construir uma história em que seu suposto objeto de partida - a noção de homossexualidade - é sistematicamente desmontado e estilhaçado em prol da emergência de outras possibilidades de se conceber os agentes praticantes de/e sujeitos aos prazeres.

Essas novas perspectivas evidenciam como é necessária e produtiva uma nova análise da questão da sexualidade e do homoerotismo no campo dos Estudos Clássicos contemporâneos brasileiros como a proposta nesta tese, qual seja, uma análise que é feita por dentro, invocando autoridade a partir da deliberada proposta de se construir uma análise *queer*, feita por um pesquisador *queer* da poesia *queer*, assim concebendo anaqueernicamente a lírica grega arcaica homoerótica a partir dos poemas e fragmentos selecionados.

Além disso, creio que está também enfrentada e evidenciada dentro da bibliografia analisada a pertinência de se adotar uma perspectiva declaradamente anacrônica, ou melhor, anaqueernica, através da qual propus a poética transdutória, para adotá-la como modo de trabalho e colocá-la em prática para construir a minha resposta possível no momento à tarefa do tradutor que me propus realizar, explorando todas as questões acima, bem como refletindo sobre oralidades, performance e corpo e incorporando essas reflexões na prática transdutória do *corpus* poético homoerótico, que deu aos poemas transduzidos corpos contemporâneos nos quais eles puderam sobreviver como performance e propor novas questões sobre o homoerotismo contemporâneo incrustado - via poemas - em mim, nos outros corpos que as performam, nos corpos que as editam, nos corpos que assistem a essas performances delas participando via Instagram, e nos corpos que leem esse trabalho.

Atingi, assim, mais um dos objetivos da tese: me tornar um transdutor *queer* que participa da obra poética e fazer com que dela também possam participar outras pessoas.

Foi necessário repensar quase tudo: tradução, alteridade, outridade, cultura, homoerotismo, sexualidade, transexualidade, cisgeneridade, poesia, ritmo, métrica,

oralidade e performance para compreender que, só mergulhando no anaqueernismo e no equívoco como premissas de trabalho e me abrindo para novas compreensões dos instrumentos de trabalho aos quais eu me julgava acostumado em minha trajetória acadêmica seria possível pra mim fazer com que alguma coisa funcionasse como poema na contemporaneidade e, assim, atingir êxito na proposta desta tese.

Essa opção radical, que meu amadurecimento e os encorajadores ensinamentos e incentivos de meu orientador e da banca do Exame de Qualificação me deram força para tomar, permitiu que eu enxergasse que radicalizar é colocar o que seria falha como potência. Agindo assim pude compreender que, se eu me propunha a transduzir entre os homoerotismos grego arcaico e brasileiro contemporâneo e a produzir com equivocidade transduções anaqueernicas performáticas, é porque as transduções desta tese não partem de um lugar de fala, mas de um lugar de luta, eis que a linguagem é sempre agônica.

8. REFERÊNCIAS

ALCÉE. **Fragments**. Texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

ALVES, Antônio Frederico de Castro. **Antologia poética**. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1975.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. 2013. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim; PALAVRO, Bruno. Hermes & musas: uma breve notícia sobre a tradução musical de poesia antiga. **Tradução em revista**. N. 27, pp. 50-63, 2019. Disponível no endereço eletrônico https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=inicio&fas=45945&menufas=0. Acessado em 18/11/2019.

ÂRHEM, Kaj. Ecosofía Makuna. In: F. Correa (org.), **La selva humanizada: ecología alternativa en el trópico húmedo colombiano**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología/Fondo FEN Colombia/Fondo Editorial CEREC. 1993, pp. 109-126.

BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 12.

BARBOSA, Renata Cerqueira. Em busca de conceitos: sexualidade, homossexualidade e gênero na antiguidade clássica. In ESTEVES, Anderson Martins; AZEVEDO, Kátia Teonia; FROHWEIN, Fábio. **Homoerotismo na antiguidade clássica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. 2 volumes.

BELEBONI, Renata Cardoso. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (org.), **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp. 2003.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. 3. ed. Salvador: Devires, 2017.

BOEHRINGER, Sandra. **L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine**. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

_____. **Homosexualité: aimer en Grèce et à Rome**. Textes réunis et présentés par Sandra Boehringer avec la collaboration de Louis-Georges Tin. Paris: Les Belles Lettres, 2010. Collection Signes Belles Lettres.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

BRASETE, Maria Fernanda. A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos. in **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade aos nossos dias. Coordenação de Carlos de Miguel Mora. Aveiro, 2003. Disponível no endereço eletrônico <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/mulheres.pdf>. Acessado em 22/12/2020.

_____. **Homoerotismo feminino na lírica arcaica grega: a poesia de Safo**. 2009. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/10636476/Homoerotismo_feminino_na_L%C3%ADrica_Arcaica_Grega_A_poesia_de_Safo. Acessado em 15/12/2019.

BRUNET, Philippe. **La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne**. Paris: Librairie Générale Française, 1997.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras n. 78. Chão de feira. Junho de 2018.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe: leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Transcrição**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médico Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARDOSO, Leandro Dorval. **A vez do verso: estudo e tradução do Amphitruo, de Plauto**. (2012) Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

CARLOS, Daniel Pícaro. Resenha d'A invenção da cultura. **Cadernos de Campo**. N. 21, pp. 337-340, 2012. Disponível no endereço eletrônico

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/53937/57881>.
Acessado em 12/12/2017.

CARVALHO, Raimundo; FLORES, Guilherme Gontijo; GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles; OLIVA NETO, João Ângelo. **Por que calar nossos amores?** Poesia homoerótica Latina. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Clássica).

CASERTANO, Giovanni. **O prazer, a morte e o amor nas doutrinas dos Pré-socráticos**. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Annablume Clássica, 2012. (Coleção Archaí: as origens do pensamento ocidental).

CASTRO, Carolina Villada. **O proliferar dos outros**: tradução e xamanismo. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2016.

CAVALLO, Guglielmo. **Libri, lettori e pubblico nel mondo antico**: guida storica e critica. Roma: Laterza, 1992.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Entre la parole et l'image**: le système mythopoétique marubo. Tradução Pierre Déléage. Journal de la Société des Américanistes. Tome 97. N. 1. 2011a. Disponível no endereço eletrônico <http://journals.openedition.org/jsa/11739>. Acessado em 14/01/2017.

_____. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011b.

_____. Os relatos do caminho morte: etnografia e tradução de poéticas ameríndias. **Estudos avançados**. V. 26. N. 76. Set./dez. 2012. pp. 75-100.

_____. **Quando a terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo. São Paulo: 34, 2013.

_____. **Eventos ou textos?** A pessoa múltipla e o problema da tradução das artes verbais amazônicas. 2017. No prelo.

CHATZIPAPATHEODORIDIS, Constantine. **Strike a Pose, Forever**: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. European journal of American studies, Vol 11, no 3 | 2017. Eletronic version: DOI: 10.4000/ejas.11771. ISSN: 1991-9336. Disponível no endereço eletrônico URL: <http://journals.openedition.org/ejas/11771>. Acessado em 14/6/2020.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. **Tentativas de aniquilamento de subjetividades LGBTQIs**. Brasília: CFP, 2019.

CUNHA, Eduardo Leal. A normalização das homossexualidades e os destinos do masculino. **Revista Cult**. n. 242. fev./2019. Ano 22. p. 27.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas** e outros ensaios. São Paulo: Ubu, 2017.

DARTON, John. A Scholar's memoirs raise some ghosts at Oxford. **The New York Times**. Nova Iorque, 28 novembro 1994. Disponível em <https://www.nytimes.com/1994/11/28/world/a-scholar-s-memoirs-raise-some-ghosts-at-oxford.html?pagewanted=1>. Acessado em 02/02/2020.

DAVIDSON, James. Foucault and Greek Homosexuality: penetration and the truth of sex. **Past & Present**. N. 170. Feb. 2001. Oxford: University Press. pp. 3-51.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Volume 1. São Paulo: 34, 1995.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: 34, 2016.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1, 2016.

DIAS, Jamille Pinheiro. **Peles de papel: caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias**. Tese (Doutorado em Estudos linguísticos e literários em inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2017.

_____. **Para fazer circular outras subjetividades**. Suplemento Pernambuco. Março/2019. pp. 9-10.

DOVER, Kenneth James. **A homossexualidade na Grécia antiga**. Tradução de Luís Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DUPONT, Florence; ÉLOI, Thierry. **L'érotisme masculin dans la Rome antique**. Paris: Belin, 2001.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. (Species).

FERRAZ, Daniel. **O ódio em relação às comunidades LGBTQIA+**: muitas trilhas, muitas lutas. Revista PUB de diálogos interdisciplinares. 2019. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/39964336/O_ÓDIO_EM_RELACÃO_ÀS_COMUNIDADES_LGBTQIA_MUITAS_TRILHAS_MUITAS_LUTAS. Acesso em 15/11/2019.

FERREIRA, Taciane Domingues. **Diálogos entre Volóchinov e Humboldt na filosofia da linguagem: a participação do idealismo na síntese marxista**. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2020.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry: its nature, significance and social context.** Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

_____. **Communicating:** the multiple modes of human connection. London/New York: Routledge, 2002.

_____. **Where is language?** an anthropologist's questions on language, literature and performance. London/New York: Bloomsbury, 2015.

FISCHER, Steven Roger. **História da Leitura.** Tradução de Cláudia Freire. São Paulo: Unesp, 2006.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio:** tradução e comentário. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. Íbico. In Modo de usar & co.: revista eletrônica de poesia e outras textualidades conscientes. Disponível no endereço eletrônico: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/06/ibico-seculo-vi-ac.html>. Publicado em 11/06/2016. Acessado em 17/12/2020.

_____. Tradutibilidades em Tibulo, 3.20. Dossiê Tradução de Poesia. Scientia traductionis. Universidade Federal de Santa Catarina. Nº 10. 2011. Florianópolis. Disponível no endereço eletrônico: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p141>. Publicado em 11/06/2016. Acessado em 31/12/2020.

_____. Borrão de amores: Catulo e a política dos afetos. In **Terceira Margem.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Nº 35. V. 21. 2017. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Disponível no endereço eletrônico: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14584/9773>. Acessado em 26/02/2020.

_____. **A mulher ventriloquada:** o limite da linguagem em Arquíloco. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios. Rio de Janeiro: Zazie, 2018a.

_____. **Antes do original:** a poesia amorosa do Egito antigo. Remate de Males. jul./dez. 2018b V. 38. N. 2. pp. 502-533.

_____. Um walkie-talkie na encruzilhada das águas: traduzir e cantar a poesia xamânica marubo. In Cadernos de Tradução. Po(i)éticas não europeias de tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Nº 39. ago./dez. 2019. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel:** corpo performance tradução. Fotografias de Rafael Dabul. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, São Paulo: n - 1, 2017.

FORBERG, Friedrich Karl. **Manual of classical erotology** (*de figuris Veneris*). Translation by Viscount Julian Smithson M. A. Nova Iorque: Grove Press, 1966.

FOUCAULT, Michel. **A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012. Volume 1 da História da Sexualidade.

_____. **O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012b. Volume 2 da História da Sexualidade.

_____. **O cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2012c. Volume 3 da História da Sexualidade.

_____. **As confissões da carne**. Edição estabelecida por Frédéric Gros. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2019. Volume 4 da História da Sexualidade.

FRANCALANCI, Carla. Entre matéria e privação: algumas considerações sobre o feminino no pensamento de Aristóteles. In LEITE; Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de (orgs). **Gênero, religião e poder na antiguidade**: contribuições interdisciplinares. Vitória, GM, 2012.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos: 26).

GIUMBELLI, Emerson. A insistência no sagrado. In GOYATÁ; Júlia Vilaça. **Georges Bataille e Michel Leiris**: a experiência do sagrado. São Paulo: Humanitas, 2016.

GOLDMAN, Márcio. Roy Wagner e o fim da antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**. Ed. 04, pp. 195-211, 2011. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/6232862/Roy_Wagner_e_o_Fim_da_Antropologia. Acessado em 12/12/2017.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; FLORES, Guilherme Gontijo; STOCCO, Acácio Luan; COZER, Alexandre; GROCHOCKI, Marina Cavichiolo; LAUTENSCHLAGER, Raphael Pappa. Galiambos brasileiros: tradução e performance de Catulo 63. **Translatio**, Porto Alegre, v. 10, pp. 70-78, 2015.

GONÇALVES JÚNIOR, Sara Wagner Pimenta; SILVA, Gabriela da; CARVALHO, Felipe da Silva Ponte de. Transrebeliões políticas: problematizações, tensões e saberes em rede. **ReDoc Revista Docência e Cibercultura**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, pp. 4-12., jan./abr. 2019.

HASELSWERDT, Ella. **Re-queering Sappho**. 2016. Disponível no endereço eletrônico <https://eidolon.pub/re-queering-sappho-c6c05b6b9f0b#.batl0cl0j>. Acessado em 09/08/2016.

HAVELOCK, Eric Alfred. **The muse learns to write**: reflections on orality and literary from antiquity to the present. New York, Yale University Press, 1986.

HERZOG, George. Stability of form in traditional and cultivated music. *in* DUNDES, Alan. (Ed.) **The study of folklore**. Englewood-Cliffs: Prentice-Hall, 1965. pp. 169-174

HESIOD. **Theogony and works and days**. Translated with and introduction and notes by Martin Lichfield West. Nova Iorque: Oxford, 1988.

HEURICH, Guilherme Orlandini. **Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté**. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

HOLMES, Brooke. Let go of Laqueur: towards new histories of the sexed body. **Eugesta: Revue our le Genre dans l' Antiquité**. European Network on Gender Studies in Antiquity. N. 9. 2019.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

_____. **Ilíada**. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sávio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial. Campinas: Unicamp, 2010.

_____. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. Colagens de Odiros Mlászho. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Ilíada**. Tradução de Christian Werner. Colagens de Odiros Mlászho. São Paulo: Ubu/Sesi-SP, 2018.

_____. **Ilíada**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Simone Weil. São Paulo, 34, 2020.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HYMES, Dell. **In vain I tried to tell you**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

KEENAGHAN, Eric. Jack Spicer's Pricks and Cocksuckers: translating homosexuality into visibility. **The Translator**, V. 4, N. 2 (1998), pp. 273-294.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIRKPATRICK, Kate. **Simone de Beauvoir**: uma vida. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

KULICK, Don. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Tradução de Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

KUNISCH, Nadine. **Makron**. Mainz: Phillip von Zabern, 1997.

LAMBIN, Gérard. **Le sage Anacréon**: fragments et imitations. Rennes: Presses Universitaires, 2002.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral. **Horizontes antropológicos**. Ano 5, N. 12. Porto Alegre. (1999), pp. 13-36.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpos gênero dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITE, Letícia Batista Rodrigues. **Homossexualidade feminina na Antiguidade**: ensaio em torno dos trabalhos de Sandra Boehringer. 2013. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/35988375/HOMOSSEXUALIDADE_FEMININA_NA_ANTIQUIDADE_ENSAIO_EM_TORNO_DOS_TRABALHOS_DE. Consultado em 22/07/2020.

_____. **Quando a décima musa inspira raps e tambores**: dos usos políticos da figura de Safo por vozes lésbicas e feministas no Brasil contemporâneo. *Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-Asiáticas*, Unifesp, Guarulhos, v. 2, n. 2, dezembro 2017a. pp. 564-578. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/36266762/QUANDO_A_DÉCIMA_MUSA_INSPIRA_RAPS_E_TAMBORES_DOS_USOS_POLÍTICOS_DÁ_FIGURA_DE_SAFO_POR_VOZES_LÉSBICAS_E_FEMINISTAS_NO_BRASIL_CONTEMPORÂNEO. Acessado em 22/07/2020.

_____. **Safo de Lesbos**: ícone lésbico. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017b, ISSN 2179-510X. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/35988390/SAFO_DE_LESBOS_ÍCONE_LÉSBICO. Consultado em 22/07/2020.

LEÓN, Vicky. **The joy of sexus**: lust, love and longing in the Ancient World. Londres: Walker Books, 2013.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. Tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Hourglass configurations.** In PIERRE, Maranda (org.). *The double twist: from ethnography to morphodynamics.* Toronto: University of Toronto, 2001.

_____. **O pensamento Selvagem.** 8. ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. **Introdução à obra de Marcel Mauss.** In MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Gustavo Roberto de. **Do queer ao cu:** inter-relação entre Judith Butler e Paul Beatriz Preciado. 2018. Disponível no endereço eletrônico <https://www.ufjf.br/bach/files/2016/10/GUSTAVO-ROBERTO-DE-LIMA.pdf>. Acessado em 26/09/2020.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo e uma cosmologia tupi. **Maná.** v. 2, n. 2, 1996. pp. 21-47.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Água viva.** [recurso eletrônico] 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

LOPES, Oscar Guilherme. Gays afeminados ou a poluição homoerótica. **Periódicus.** N. 7. V. 1. maio-out/2017. Salvador. Universidade Federal da Bahia. (pp. 405-422).

LUCAS LIMA, Carlos Henrique. **Linguagens pajubeyras:** re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador: Devires, 2017.

LUCIANI, José Antônio Kelly. Fractalidade e troca de perspectivas. **Maná.** V. 7, N. 2. 2001. Rio de Janeiro. pp. 95-132.

MACLACHLAN, Bonnie C. Personal poetry: Anacreon in GERBER, Douglas E. (Ed.) **A companion to the greek lyric poets.** Leiden: Brill, 1997. pp. 198-212

MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. **Revista Letras.** N. 85. 2012. Curitiba: UFPR. pp. 135-149.

MATHIESEN, Thomas J. Rhythm and meter in ancient Greek music. **Music Theory Spectrum.** V. 7. Time and rhythm in music. (Spring/1985). University of California Press. pp. 159-180.

MAZEL, Jacques. **As metamorfoses de Eros:** amor na Grécia antiga. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRA, Alberto. Pushing the limits of faithfulness: a case for gay translation. In BOASE-BEIER, Jean; HOLMAN, Michael. (orgs.). **The practices of literary translation: constraints and creativity**. Nova Iorque, Routledge, 2014. pp. 109-123.

MIRANDA, Marcelo; ALENCAR, Rosane. Do essencialismo ao desconstrutivismo: um breve balanço das pesquisas brasileiras sobre homossexualidade e suas interseções com as categorias de corpo e gênero. **Estudos de sociologia**. V. 1, N. 22. Recife. 2016. pp. 109-123. Disponível no endereço eletrônico https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjTnl760oruAhVTILkGHQpxD_wQFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufpe.br%2Frevistas%2Frevsocio%2Farticle%2Fdownload%2F235702%2F28576&usg=AOvVaw2kWm6YQ5kDB-0onXysCo0_. Acessado em 10/12/2020.

MOSTAZO, João; LEAL, Dodi. **A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades**. 2017. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ssexbbox.com/2017/04/a-desnaturalizacao-da-cisgeneridade-impasses-e-performatividades/> Acessado em 11/1/2020.

MOSER, Benjamin. **Sontag: vida e obra**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

MULHERTRANS. **Revolta da lâmpada 2020**. Instagram, 7/2/2020. Disponível no endereço eletrônico https://www.instagram.com/p/B8SPup_nlt0/. Acessado em 2/3/2020.

NAGY, Gregory. **Poetry as performance: Homer and beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NODARI, Alexandre André. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. **Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos**. Brasília, n. 57, e 5715. 2019.

NÚÑEZ, Fefa Vila. La fuga de las bestias. in CÓRDOBA, David; SAÉZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas**. 2.ed. Madri, Egales, 2005.

PEQUENO, Tatiana. **Como entender o tamanho de ser finito**. Suplemento Pernambuco. Dezembro/2019. p. 3.

PINDAR. **Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments**. Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library 485. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas e fragmentos**. Introducción general de Emília Ruiz Yamuza e tradução e notas de Alfonso Ortega. Madri: Gredos, 2002.

Popol Vuh: o esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito. Tradução crítica e notas de Josely Vianna Baptista.

Introdução e notas de Adrián Recinos Ávilla. Texto de Daniel Grecco Pacheco. Ilustrações Francisco França. São Paulo: Ubu, 2019.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2017.

_____. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacológica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Verônica Daminelli Fernandes. São Paulo: n-1, 2018.

_____. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Tradução de Eliana Aguiar. Prefácio de Virginie Despentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PROVASE, Lucius. **Bob Dylan, enunciação e canção**. Disponível no endereço eletrônico <http://www.chicpop.com.br/single-post/2016/11/01/Bob-Dylan-enunciação-e-canção>. Acessado em 20/12/2017.

RAGUSA, Giuliana. **Fragments de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Unicamp, 2005.

_____. **Lira grega**: antologia de poesia arcaica. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1, 2018.

ROTHENBERG, Jerome. **Symposium of the whole**: a range of discourse toward an ethnopoetics. Berkeley/Los Angeles: University of California, 2018

ROUSSELLE, Aline. **Pornéia: sexualidade e amor no mundo antigo**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliente, 1984.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (Orgs.) **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York: Routledge, 1993.

_____. **Políticas do sexo**. Tradução de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2018.

SAÉZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Por el culo**: políticas anales. S. l.: Polifemo7, 2011.

SAFATLE, Vladimir. **Erotismo, sexualidade e gênero**: sobre Bataille, Foucault e Butler. Curso integral. São Paulo: 2014. Disponível no endereço eletrônico https://www.academia.edu/8674660/Curso_Integral_-_Erotismo_sexualidade_e_gênero_sobre_Bataille_Foucault_e_Judith_Butler_-_2014. Acessado em 12/10/2018.

SAFO. **Fragmentos completos**. Edição bilíngue. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Revisão técnica de Leonardo Antunes. São Paulo, 34: 2017.

SAFO DE LESBOS. **Hino à Afrodite e outros poemas**. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo, Hedra: 2011.

SALDANHA, Mônica. **Feminismos lésbicos** e a indagação dos conceitos de erotismo e lesbianidade. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017.

SANTORO, Fernando. **Arqueologia dos prazeres**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. Coleção Filosófica.

SAWAIA, Bader. **As artimanhas da exclusão**: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 2^a ed, 2001.

SCHMIDT, Robert A.; VOSS, Barbara L. (editors). **Archaeologies of sexuality**. Nova Iorque, Routledge, 2000.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SLINGS, Simeon Roleof. *The I in personal archaic lyric: an introduction*. Amsterdam, VU University Press, 1990.

SONTAG, Susan. **Against interpretation** and other essays. Picador. Nova Iorque: MacMillan Publishers, 2001.

SOUZA, Luiza dos Santos. **Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio**: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SOUZA, Rolf Malungo. Falomaquia: Homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do ocidente. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**. N. 34. 1º semestre 2013. Niterói. pp. 35-52.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer** seguido de *Ágape e êxtase*: orientações pós-seculares. Tradução de Heci Regina Candiani. Posfácio de Richard Miskolci. São Paulo: Autêntica, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRATHERN, Marilyn. **The gender of the gift**: problems with women and problems with society in Melanesia. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____. **O efeito etnográfico** e outros ensaios. Tradução de Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Ubu, 2017.

TEDLOCK, Denis. Learning to listen: oral history as poetry. **Boundary 2**. 3 (3) 707. 1975. Disponível no endereço eletrônico <https://www.jstor.org/stable/302186?seq=1>. Acessado em 16/09/2020

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Odysseus, 2005.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade. São Paulo: Objetiva, 2018.

VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility: Criticism, v. 38, n. 2, p. 179-212, 1986.

_____. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. V. 4, N. 2. 1991. (pp. 125-150)

VIEIRA, Trajano. **Lírica grega hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Maná**, v. 2, n. 2, 1996, pp 115-144.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipiti - Journal of Society for Anthropology of Lowland South America**, v. 2, n. 1, 2004, pp. 3-22.

_____. Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro. **Sociologia & Antropologia**. V. 1, N. 2, novembro/2011. Disponível no endereço eletrônico http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752011000200009&script=sci_arttext. Acessado em 12/01/2018.

_____. **Who is afraid of the ontological wolf?** Some comments on an anthropological debate. Cusas Annual Marilyn Strathern Lecture, 30 May 2014.

_____. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VOIGT, Eva-Maria. **Sappho et Alchaeus**: Fragmenta. Amsterdã: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1971.

VOSS, Barbara L. Sexuality Studies in Archeology. **Annual Review of Anthropology**. N. 37, pp. 317-336, 2008. Disponível no endereço eletrônico <http://www.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev.anthro.37.081407.085238>. Acessado em 05/12/2017.

_____. **Que(e)rying Archaeology:** proceedings of the thirty-seventh annual chacmool conference, University of Calgary, 2009.

_____. **Gender issues:** interview with Barbara L. Voss. *Habitus*. Goiânia, v. 16, n. 1, pp. 187-204. jan./jun. 2018. DOI 10.18224/hab.v16i1.6536.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEST, Martin Litchfield. **Introduction to greek metre.** Oxford: Claredon, 2003.

WILKINSON, Claire Louise. **The lyric of Ibycus:** introduction, text and commentary. Berlim: De Gruyter, 2013.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade.** Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WITTIG, Monique. **As guerrilheiras.** Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2019a.

_____. **O corpo lésbico.** Tradução de Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019b.

YUNIS, Harvey. **Writing texts and the rise of literate culture in Ancient Greece.** Cambridge: University Press, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014 (Coleção Cosac Naify Portátil).

ANEXO 1: RADICALIZAÇÃO TRANSDUTÓRIA EXUSÍACA

*All you need is your imagination
So use it that's what it's for
(Madonna, Vogue, 1990)*

*Quando se diz “transexual”, não se está descrevendo uma situação, mas produzindo um efeito sobre os conflitos do sujeito que não encontra no mundo nenhuma categoria classificatória e a partir daí buscará “comportar-se como ‘transexual’.”.
(Berenice Bento, A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual, p. 43)*

Este anexo contém um poema que transduzi de forma mais radical e que para mim é como que momento posterior da tese, um desdobramento da poética transdutória anaqueernica proposta nesta tese e que frutificou em uma radicalização que julgo importante registrar aqui.

Como minha relação com as plantas, que sempre envolve poda e replantio dos galhos e folhas que podou, gerando vasos cheios de plantas diferentes e cada vez mais vasos com plantas, minha relação com a transdução acabou gerando esse novo poema que, mesmo estando além da proposta da tese, não consegui descartar. Este anexo é, assim, o vaso onde escolhi plantar essa mudinha de transdução que não coube no vaso da tese (o capítulo V).

Essa radicalização é espécie do gênero tradução-exu (Flores & Gonçalves, 2017, p. 229), porque responde via tradução aos nossos modelos colonizados de saber (sobretudo à tradição de estudo, crítica e tradução da poesia lírica grega arcaica) e corresponde a uma recusa da filosofia transcendental branca, heterossexual e cisgênera.

O poema citado abaixo foi transduzido na contramão do próprio texto, com intervenções mais pesadas e menor preocupação de base filológica. Ele é uma potencialidade do projeto que registro neste anexo para desdobramentos futuros e, também, para evidenciar que a aventura história deste transdutor ainda está acontecendo com construção, contestação, mudança, transitoriedade e experimentação.

Semônides de Amorgos, 6 West:

Γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνὴρ ληίζεται
ἐσθλῆς ἄμεινον οὐδὲ ρίγιον κακῆς.

Semônides de Amorgos, 6 West:

As amapô cê vai mulher pra conquistar
nenhuma vai ser muito boa e nem uó

Modo de preparo:

- conforme Campbell (2002, p. 183-184) a métrica dos versos é a seguinte: v - v - v - v - v - v -/v - v - v - v - v - v -;
- segundo Campbell (2002), o fragmento chegou até nós citado por Clemente de Alexandria, e relaciona-se com os versos 702-703 de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo (οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληίζετ' ἄμεινον/τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὔτε κακῆς οὐ ρίγιον ἄλλο,/δειπνολόχης) ou, na tradução de West, “For a man acquires nothing better than the good wife, and nothing worse than the bad one, foodskulk.” (1988, p. 58);
- lendo este e outros fragmentos de Semônides, deparei-me com boa dose de misoginia nos poemas, que aparece sobretudo em seu Fragmento 7 West, sobre o qual Maria Fernanda Brasete afirma que “O iambo de Semónides de Amorgos sobre as mulheres (fr. 7 West) não é um dos textos canônicos da poesia arcaica grega, e as suas qualidades poéticas têm merecido, não raras vezes, comentários pouco laudatórios. Trata-se, todavia, do fragmento mais extenso preservado do gênero que, apesar de incompleto, se oferece como um dos mais antigos e curiosos testemunhos de misoginia na literatura ocidental.” (2003, pp. 39-40);
- no mesmo texto, Brasete sumariza a crítica que o fragmento 7 West recebeu, em nota que cito integralmente, pois ela pode ser elucidatória para entender a proposta transdutória deste Fragmento 6 West: “Uma resenha crítica das interpretações, geralmente pouco abonatórias, que este poema tem merecido por parte dos estudiosos mais consagrados pode encontrar-se na “Introdução” da edição de H. Lloyd-Jones, *Females of the Species. Semonides on Women. With Photographs by Don Honeyman of Sculptures by Marcelle Quinton* (New Jersey 1975) 22-3. Recentemente, Eva Stehle (*Performance an Gender in Ancient Greece* (Princeton 1997) 337) considerou que “This long diatribe is rather a compendium of topoi than a crafted poem”. Numa perspectiva não tão redutora, Francisco R. Adrados (*Líricos Arcaicos. Elegíacos y Yambógrafos Arcaicos*, vol I (Madrid 1990) 147) advoga que se trata de um poema que “no es sin duda una grande obra poética, pero si un importante documento para el historia del espíritu griego”, especialmente se, como A. Pellizer e I. Tedeschi (op. cit, xxxiii), o

- considerarmos como “una preziosa testimonianza della considerazione in cui veniva tenuta la donna nella Ionia dell’età arcaica”. Vd. o estudo de Thomas K. Hubbard, “Elemental Psychology and the Date of Semonides of Amorgos”: *AJPh* 115.2 (1994) 175-97.” (Brasete, 2003, p. 39);
- partindo daí, decidi transduzir esse fragmento de Semônides transformando a violenta misoginia nele retratada não só em retrato do amor homoerótico, dentro da perspectiva homoerotizante de transdução, mas em um retrato do amor homoerótico entre mulheres. Como diria Clarice Lispector, “tereí que criar sobre a vida” (1994, p. 21). E, se Semônides destila em seus versos o ódio às mulheres, decidi transduzir o poema de forma deliberadamente anaqueernica, para transformá-lo em um fragmento que retrata o amor entre mulheres e, assim, celebra a própria existência da mulher e a possibilidade de um amor não violento e que não se estruture em relações desiguais de poder, pois meus versos afirmam que a mulher não vai encontrar para conquistar e amar outra mulher que não seja uma pessoa comum (nem muito boa, nem uó), ou seja, o amor entre mulheres não vai ser diferente do entre homens e mulheres. Assim, a transdução constrói para a contemporaneidade uma existência não misógina para os versos de Semônides, que são performados no perfil do Instagram por minha cunhada Louise, uma mulher, acentuando a rejeição à odiosa misoginia dos versos gregos;
 - Γυναικὸς: (mulher) transduzo pelo termo pajubá para mulher amapô (que tem as variantes amapôa ou mapô) e que insere estranhamento, contemporaneidade e viadalização ao fragmento, dentro da proposta das transduções anaqueernicas;
 - cê: pensei em usar essa forma coloquial e contraída de pronome. Por isso primeiro pensei em usar ‘tu’, mas como essa forma não é usada comumente por mim, seu uso parecia artificial demais. Substituindo-a por ‘cê’ atingi o objetivo de coloquialidade menos artificial (e menos marcada regionalmente) para a transdução;
 - ἀνὴρ: (homem) essa palavra é um termo chave para a mudança operada na transdução, pois a transduzo por mulher, para inverter a lógica erótica do poema, de hetero para homoerótico, de expressão da misoginia para retrato do amor lésbico, ao mesmo tempo em que o termo mulher em português mantém algo da sonoridade do grego ἀνὴρ;
 - ληίζεται: pegar à força, ganhar, tomar, conquistar, tomar como butim. O primeiro

sentido fornecido pelo dicionário (pegar à força) já deixa claro que não se trata de uma conquista amorosa, mas sim de um ato de violência, o que fica ainda mais evidente no último sentido (tomar como butim), que carrega em si o sentido de um rapto, sinônimos que se coadunam com a imagem misógina da poesia de Semônides que conhecemos. Por isso, optei por transduzir o verbo por conquistar, que não guarda esse sentido de violência, de forma a mudar a chave de leitura que os versos de Semônides propunham, de violenta (entre homem e mulher), para não-violenta (quando a relação é entre mulheres).