

Algo infiel corpo performance tradução Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves

©Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, 2017

©Fotografias Rafael Dabul

Revisão Fernando Scheibe

Projeto gráfico Guilherme Gontijo Flores, Rafael Dabul e Rodrigo Tadeu Gonçalves e Marina Moros

Fotografias: Rafael Dabul

Modelos: Leonarda Glück e Ranieri Gonzalez

Flores, Guilherme Gontijo, 1984-; Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-

Algo infiel corpo performance tradução / Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves/ fotografias Rafael Dabul - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.

362p. :.Il

ISBN: 978-85-63003-68-3

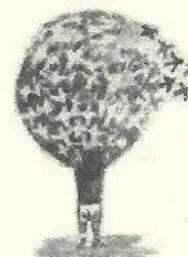
1. Estudos da tradução. Ensaaios. I. Título. II. Autor.

Cultura e Barbárie Editora

EDITORES Fernando Scheibe e Marina Moros

CONSELHO EDITORIAL Alexandre Nodari, Fernando Scheibe, Flávia Cera, Leonardo D'Ávila, Marina Moros e Rodrigo Lopes de Barros

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br | Florianópolis/SC



Nexus é um selo da n-1 edições

EDITORES Peter Pál Pelbart e Ricardo Muniz Fernandes

ASSISTENTE EDITORIAL Isabela Sanches

n-1edicoes.org | oi@n-1edicoes.org | São Paulo/SP



A reprodução parcial deste livro, sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.

APOIO

POTESTAS
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA


CASA GUILHERME DE ALMEIDA


GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

φαίνεται μοι. Do imenso *corpus* poético atribuído a Safo, só nos restaram três ou quatro poemas (quase) inteiros. Dentre eles, o que hoje costuma ser editado como frag. 31 é muito provavelmente a peça mais conhecida de toda a poesia lírica grega antiga.

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
ἰσodάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἴεαγε λέπτον
δ' αὐτίκα χρωὶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

ἴεκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται ἴ τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐται·

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ ἴκαὶ πένητα ἴ

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
esse cara que hoje na tua frente
se sentou bem perto e à tua fala
doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso — juro
 que corrói o meu coração no peito
 porque quando vejo-te minha fala
 logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve
 fogo surge súbito sob a pele
 nada vê meu olho mas ruge mais ru-
 ído no ouvido

corre a água e inunda-me o arrepio
 me arrebatada e resto na cor da relva
 logo me parece que assim pereço
 nesse deslumbre

tudo é suportável se até um pobre...

Essa peça impressionante, escrita e traduzida em estrofe sáfica, que foi muito provavelmente cantada na ilha de Lesbos em algum momento, deixa um espaço interpretativo para decidirmos se o corpo entra em colapso porque tem amor ou porque tem ciúme: é inveja de alguém que consegue não perder o corpo (o homem), ou delírio porque aqui se descobre outro corpo para além da amada e de Safo? Mas é desnecessário aqui especularmos com vagar sobre a função social deste poema na Grécia arcaica; nem precisamos acreditar piamente que o poema seja de Safo. Basta pensar que teve sua vida pela Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem o cantasse incorporava Safo, tornava-se Safo por um átimo, tal como diz Gregory Nagy que o aedo que cantava Homero tornava-se Homero enquanto o cantava. A questão é que o corpo ali incorporado seria feminino, num mundo patriarcal que muitas vezes relegava boa parte de suas funções apenas aos homens (exceção feita, no caso, às cortesãs que tocavam, cantavam e dançavam). Nesse incorporar de Safo, o(a) cantor(a) dava sua voz à poesia sáfica, ou à poesia dita sáfica, para tornar-se performaticamente Safo; mas simultaneamente, e isso é o que

mais interessa, o inverso deveria acontecer: quem cantava também dava à voz Safo, transmudava 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 na 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 sem voz.

Em alguns casos, nós pudemos ver, já no mundo romano, Safo reaparecer, dar-se à voz de outros homens, também em outra língua. O caso exemplar é o poema 51 de Catulo, uma criação via tradução, com o mesmo metro da poesia de Safo:

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<vocis in ore;>*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*otium, Catulle, tibi molestumst:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Ele me parece divino mesmo,
 ele — não blasfemo — supera os deuses
 quando então sentado na tua frente
 te olha e te escuta

num sorriso doce e assim me arranca
 todos os sentidos e mal te vejo,
 Lésbia, logo sinto que já não resta
 voz no que falo

mas a língua trava uma tênue flama
 mana sob os membros em som sozinho
 rui ouvido cobre-se em gêmea noite a
 luz dos meus olhos.

O ócio, meu Catulo, te faz miséria
 no ócio é que você exagera exulta
 o ócio no passado arrasava ricos
 reis e cidades.

Qualquer passada de olho repara que o poema de Catulo é uma tradução; qualquer passada de olho repara que o poema de Catulo não pode ser uma tradução: parte da sutileza está na cara. Mesmo para quem não consegue acompanhar os textos na língua original, a tradução é suficiente para vermos a proximidade da criação de Catulo, e ao mesmo tempo é impossível não perceber, já no segundo verso, a blasfêmia que entra em jogo: tomado de amor, ou de ciúme, o poeta arrisca que o outro até mesmo supera os deuses, um sacrilégio da língua. Também é óbvio que, apesar de ambos os poemas terem quatro estrofes, Catulo acresce o nome de Lésbia (ao mesmo tempo nome, máscara, apelido da amada e alusão a Safo de Lesbos), condensa o colapso físico sáfico de três para duas estrofes, além de acrescentar a imagem impressionante da noite gêmea que lhe cobre os olhos. Também desde o quinto verso, sabemos de uma mudança no corpo: *misero* nos indica que a voz é masculina: traduzindo Safo, Catulo recusa-se a ser Safo, tal

como os cantores anteriores sempre teriam sido. Tudo fica claro quando chegamos à última estrofe, em que o próprio nome de Catulo aparece como assinatura e inversão do jogo poético. Ao expor-se como corpo e nome, é inevitável que o poema grego agora também se exponha ao mundo romano, e esse é todo o problema do ócio (*otium*). Numa sociedade em crescente expansão bélica e econômica, numa sociedade patriarcal como a de Roma, muito se espera da vida pública dos homens, sobretudo quando eles vêm de uma família aristocrática, como Catulo, filho da elite de Verona. Ao revelar-se como corpo romano, o problema pessoal da vida amorosa (e extraconjugal, como podemos ver pelo resto do ciclo de poemas dedicados a Lésbia), torna-se problema cívico e econômico: o homem dedicado à paixão amorosa, aqui como *otium*, é o contrário do homem de negócios (*negotium*), portanto está entregue a um ócio destrutivo — não se trata do ócio com dignidade. Diante do dilema, Catulo encerra o poema numa aporia: apenas constata o poder destrutivo do amor como ócio e, miticamente, pensa nas cidades ricas, nos ricos reis que já se destruíram por causa de um amor ilícito. Ninguém poderia sugerir um local mais adequado do que Troia, tema homérico (o epicentro simbólico da antilírica em Roma), cidade arruinada pelo rapto de Helena, casada com Menelau. Nada disso estava no poema que se revelava como voz e corpo sáfico. Este é um problema de outros corpos: a tradução não leva nada a lugar nenhum, ela transforma e se transforma pelos corpos em performance. Tradução é ócio. Ócio é recusa de vida cívica. Ao trocar a última estrofe por sua interferência pessoal, Catulo literaliza, traducionaliza a voz-performance da qual se apropria. Ato de performance, o novo poema passa a ser e não ser o mesmo (ou quase) que aquele que lhe deu a chance de performar.

Pouco tempo depois, cerca de duas ou três décadas, outro poeta romano também retomaria a ode sáfica: Quinto Horácio Flaco, em sua ode 1.13. Mas aqui não se trata mais do dilema da tradução:

*Cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam, cerea Telephi
laudas bracchia, uae, meum
feruens difficile bile tumet iecur.*

*Tum nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus.*

*Vror, seu tibi candidos
turparunt umeros immodicae mero
rixae siue puer furens
impressit memorem dente labris notam.*

*Non, si me satis audias,
speres perpetuum dulcia barbata
laedentem oscula, quae Venus
quinta parte sui nectaris imbuit.*

*Felices ter et amplius
quos irrupta tenet copula nec malis
diuulsus querimoniis
suprema citius soluet amor die!*

Lídia, sempre que a Télefo
céreo braço e cerviz rósea, que a Télefo
louvas ai! o meu fígado
ferve de inflamação crônica biliar.

Quase perco a cabeça, a cor
já me sai do lugar, líquido logo cai
pela face e furtivo diz
como um fogo feroz lento macera-me.

Ardo se o teu alvíssimo
ombro acaso virou alvo na embriaguez
de uma briga de vinho ou se um
moço louco marcou dente nos lábios.

Atenção! não esperes mais

este bárbaro vil contra os dulcíssimos
 beijos que em quintessencial
 mel de néctar verteu Vênus celestial.
 É três vezes feliz ou mais
 quem formou relação firme nos vínculos
 pois sem lívidas lástimas
 só no dia final vai dissolver-se o amor!

Mais uma vez estamos diante de um triângulo amoroso, como em Catulo. Este triângulo também é heterossexual e está na voz de um homem romano, mas aqui a música é outra: em lugar da estrofe sáfica, temos um dístico asclepiadeu, em vez de um homem divinizado diante da amada, temos um nome claro, Télefo, nome que se repete ao fim de verso e irrita e perturba o corpo. A partir disso, Horácio leva o colapso corporal sáfico a outro ponto, um aprofundamento de sua visão medicinal: aqui temos como assunto subjacente à teoria dos quatro humores, presente em Hipócrates e Galeno, temos a sede de um sofrimento no fígado, temos um movimento de calor que é também o de uma inflamação. Os sinais simbólicos de doença tornam-se doença no sentido médico, ao mesmo tempo em que o corpo se expõe inteiro em sua irracionalidade, numa automaceração. Nem há mais hesitação entre sintomas do amor ou do ciúme: tudo aqui é ódio ao nome de Télefo, sofrimento-linguístico-somático, ódio às marcas de vinho e dentadas que Télefo deixa no corpo de Lídia, portanto um jogo de corpos que se atravessam e se marcam. Este corpo horaciano sofre a paixão e propõe, neste poema, o relacionamento estável como única saída, algo que nem é sugerido em Safo ou Catulo; novamente, trata-se de um corpo romano, de questões contemporâneas à política augustana que então se estabelecia com novas regras para o casamento, coerção ao casamento e à geração de filhos. Para além do corpo em crise de Safo, para além do corpo aporético de Catulo, o corpo horaciano propõe-se conformar: nada de tradução, mas ainda e sempre uma transformação do corpo que se dá à voz.