

METAMORFOSE COMO TRADUÇÃO ESPECULATIVA

METAMORPHOSIS AS SPECULATIVE TRANSLATION

Rodrigo Tadeu Gonçalves¹

“Metamorfozes são coisas muito engraçadas.”

Paulo Leminski

I

Há muitas formas de abordar a questão da tradução e sua persistência num modelo eurocêntrico fundamentado na noção de identidade, fidelidade, equivalência, e sua dissolução recente em novos moldes via desconstrução, feminismo, pós-colonialismo, mas aqui eu gostaria de retroceder a certos paradigmas, alguns bastante tradicionais, outros nem tanto, e em diversos casos anteriores à consolidação dos modelos vigentes, com sua aura de atemporalidade/atopia e caracterização aristotélica quase autoevidente. Primeiro, embora tacitamente aceita, esboço aqui essa posição que chamo de vigente².

Segundo essa visão, a tradução consiste na transmissão de um determinado conteúdo de uma língua para outra, de um sentido imaterial através de meios materiais distintos, a língua de partida e a língua de chegada. A esse processo, que chamamos de

¹ UFPR, CNPq.

² Fiz um esboço ainda mais esquemático de questões que aparecem aqui no artigo curto para o jornal “Cândido” em Gonçalves (2019).

tradução, via latim *transducere*, “conduzir através/para além/para o outro lado”, podemos sobrepor o modelo tradicional da teoria da comunicação, o de que a mensagem que nos chega via linguagem (oral, escrita, visual, ou seja, o meio) é decodificada pelo receptor, tendo sido codificada pelo emissor no ato de sua produção. A comunicação eficiente prevê que o processo de decodificação entregue ao receptor (preferencialmente) o *mesmo* conteúdo desejado/pretendido pelo emissor durante a codificação. Num modelo assim simples, o conteúdo imaterial é essencializado e encapsulado em uma mensagem material que garante sua pervivência e identidade simultânea em ao menos dois lugares diferentes ao mesmo tempo (as mentes dos envolvidos no processo). Tal modelo claramente não está de todo equivocado, e, enquanto modelo, funciona bem para representar o que de fato acontece quando nos comunicamos. Quando consideramos a tradução como *transducere*, sobreponemos esse modelo ao processo tradutório, e a diferença crucial está nos pontos de codificação e decodificação, em que se acrescenta a etapa da “passagem” de uma língua a outra. Em essência, o processo permanece o mesmo. Como metáfora ilustrativa, podemos pensar uma mudança de residência para conceber um processo semelhante: quando nos mudamos, todos os nossos pertences, móveis, roupas, tupperwares são retirados de uma residência (emissor), colocados em um caminhão (codificação) e transportados para outra residência (comunicação/tradução) e depositados no segundo imóvel (decodificação). Não à toa, na Grécia, hoje, em um caminhão de mudanças se pode ler *metaphorés* (“transportes”). Espera-se que exatamente as mesmas coisas cheguem ao destino, ainda que seja quase garantido que algo se perde, algo se quebra, algo é jogado fora por falta de espaço ou pela simples percepção de sua obsolescência ou inadequação, e muito esforço é empreendido na reestruturação dos mesmos elementos no novo espaço.

Em seu livro *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Maurizio Bettini³ utiliza o princípio da teoria do caos, conhecido como efeito borboleta, para conceber o impacto avassalador que a noção de tradução como transporte via o termo latino *transducere* como decorrente de um equívoco inocente do humanista Leonardo Bruni, que interpretou *traductum* (transferido) como “traduzido” na passagem em que Aulo Gélio⁴ narra a controvérsia a respeito da etimologia de *lepus* (“lebre”), na qual Varrão criticava seu mestre Élio Estilão (que propusera a etimologia *levis pes*, “pé leve”) dizendo que o termo não era nativo, mas *traductum*, ou seja, “emprestado” do grego. Embora os romanos já utilizassem mais correntemente outros termos, como *verto*, *converto*, e *transfero* (cujo particípio *translatum* e nominalização *translatio* também herdamos terminologia, especialmente em inglês), este último sendo quase decalque do grego *μεταφορά*, é de *transduco* que tiramos a nossa metáfora vigente de tradução como transporte.

No entanto, após os capítulos em que discute os modelos de tradução como *vertere* (“viração”, “versão”), do *interpres* (“mediação”), do *hermeneuein* (“interpretação”), Bettini apresenta com perspicácia o modelo da tradução perfeita como milagre a partir da fábula dos setenta tradutores da Bíblia hebraica ao grego (Bettini, 2012, p. 189ss.). Sem que precisemos nos deter na já famosa história, a ideia de que seja mesmo possível que setenta tradutores trabalhando simultaneamente e sem contato uns com os outros produzam o mesmíssimo resultado, o que deveria ser visto como uma exploração ficcional típica de um Jorge Luis Borges, passa de explicação autoritativa via fé para um pressuposto tácito que se amalgama com a metáfora do transporte via *trans-ducere/trans-ferre* de *translation* e “tradução” e nos dá o que eu chamo de *modelo vigente*.

³ Bettini, 2012. Cf. discussão a partir da p. vii.

⁴ *Noctes Atticae*, I, 18, 1 citado por Bettini, *ibid*.

Segundo o modelo vigente, uma tradução deve necessariamente ser fiel o suficiente para resultar no *mesmo texto em outra língua*. Ainda que Umberto Eco tenha conceitualizado o problema em termos de “quase a mesma coisa”, o que se espera intuitivamente de uma tradução que mereça o nome e que cumpra seu papel, ao menos no meio editorial mais amplo, é que o que chega às mãos do leitor da língua de chegada seja *o texto de partida*, só que, paradoxalmente, em outra língua. Um leitor que tenha lido uma tradução autorizada (contratada), digamos, de Dostoievski ou de Homero, precisa ser capaz de afirmar, sem se contradizer, que, tendo lido a tradução de Dostoievski ou Homero, ele leu Dostoievski ou Homero. Entretanto, não poderíamos chamar de “o mesmo texto” algo que, de saída, já é diferente pelo simples fato de estar em outra língua. Qualquer pessoa que tenha assinado ou mesmo apenas lido um contrato de tradução sabe que há aí algum grau de instabilidade ontológica severa, já que em geral um contrato desse tipo exige não alterar nada, não acrescentar nada, não omitir nada, do texto de partida, ou seja, ele exige como que a operação de um milagre. Ou de charlatanismo. Ou, como é o que de fato acontece, de ilusão bem construída e sustentada coletivamente, pois há, efetivamente, uma diferença entre uma tradução literária competente de Dostoievski e Homero, que pode ser lida como uma obra de arte em si mesma, e um texto que, embora se intitule tradução, omita, introduza, altere, modifique trechos substanciais (do conteúdo) do original por má fé, ignorância ou uma mistura dos dois. Assim, a tradução no modelo vigente pode continuar operando na medida em que os tradutores e editores continuem fazendo bem seu papel de disponibilizar ao leitor que não tem a capacidade de ler em todas as línguas em que as obras estão disponíveis essas mesmas obras com a chancela e a garantia de que se trata de (quase) o mesmo texto. Portanto, logicamente, uma tradução bem feita *necessariamente é e não é igual ao original ao mesmo tempo*.

O primeiro elemento desestabilizante a ser proposto aqui é corolário do que se acabou de apresentar: se a tradução vista a partir desse modelo ocidental vigente é

necessariamente igual ao e diferente do original ao mesmo tempo, então ela viola os princípios da identidade e da não-contradição, especialmente conforme explicitados no livro *Gama da Metafísica* de Aristóteles, de maneira ao mesmo tempo natural e profundamente produtiva. A tradução é, ao menos de duas formas diferentes e não excludentes, um processo antiaristotélico de violação constante do princípio da não-contradição. Para simplificar, uma nova metáfora, melhor aclimatada, seria a da *tradução como contradição*. Aqui teríamos, por um lado, a tradução proposta como uma categoria não binária, ontologicamente instável por admitir ser ao menos duas coisas diferentes. Já fiz essa discussão em outros lugares usando como exemplo a tradução como era vista pelos comediógrafos romanos, especialmente Plauto⁵, em que o texto de chegada é performativamente produzido via indicação dêitica, como no prólogo da comédia *Asinaria*, em que se diz *huic nomen graece Onagost fabulae / Demophilus scripsit*, “o nome desta peça em grego é *Onagos / Demófilo* escreveu”. Como sabemos, a peça ali descrita pelo dêitico é a tradução romana, e se chama *Asinaria*, e não é exatamente uma tradução literal, mas algo que foi “tornado bárbaro” (*Maccus vortit barbare* “Plauto verteu em bárbaro”, “fez virar bárbaro”) pela vontade e capacidade do autor (Pl. *Asin.* 1-8). O resultado é declaradamente *as duas coisas ao mesmo tempo*.

Por outro, temos a proposição de Barbara Cassin em *Éloge de la traduction* de que a tradução viola o princípio da não contradição porque simplesmente sempre há mais do que uma, como ela prova com suas análises das homologias, das anfíbolias, dos intraduzíveis e da proliferação dos sentidos em textos como os de Parmênides ou Górgias (e via o *plus d'une langue* de Derrida e sua proposta da tradução como dispositivo de complicação constante do universal e como relativismo consequente⁶). Mais impressionante é que essas concepções contraditórias de tradução parecem coexistir em paz com o mundo em que o modelo vigente não perturba o estatuto

⁵ Cf. Gonçalves, 2015, *passim*.

⁶ Cf. Cassin, 2016, *passim*.

autoatribuído da tradução como transporte de essência, igualdade, fidelidade, e, talvez, como espelho. O que parece um problema é, na verdade, uma terceira maneira de aceitar a contradição.

Aparentemente, a força conceitual do amálgama do modelo da transferência de conteúdo (*transducere*) e da expectativa da permanência do mesmo conteúdo (*milagre da Septuaginta*) garantiram não apenas sua perenidade, mas também sua suposta autoevidência. Quem com boas intenções se recusaria a acreditar que uma tradução deva entregar exatamente a mesma coisa que o original? Que deva haver um jeito certo de traduzir (ênfase no *um*)? Quem se importa, então, com a identidade do tradutor, se quanto melhor o seu trabalho, menos ele deve aparecer? Quem com boas intenções proporia algo diferente? E ainda assim, em muitas culturas e épocas diferentes, especialmente em contextos pré- ou decoloniais, vigem formas múltiplas de conceber o processo a que chamamos de tradução: na introdução do livro citado, Bettini circunscreve alguns trabalhos sobre diferentes paradigmas de tradução, por exemplo, na Índia, na Nigéria e na China. Os termos usados para se referir à tradução em alguns desses contextos interessam para abrir o leque de metáforas à disposição que explorarei adiante: nas línguas da Índia encontramos, por exemplo, *anuvad*, *rupantar*, *chaya*, *vivartana*⁷. Dentre essas, *anuvad* pode ser traduzido como “repetição”, *chaya* como “sombra” – com a interessante decorrência de que a tradução como sombra está em tudo ligada ao objeto do qual se projeta mas depende da posição e intensidade da luz lançada sobre o objeto –, e *vivarta* como “aparência ilusória”, ligado à filosofia Vedanta. Dentre os quatro termos, talvez o termo hindi *rupantar* nos interesse mais diretamente, dada a homonímia do radical *rup*, “forma” e “beleza”⁸. *Rupantara*, “mudança em outra forma”, pressupõe a manutenção do mesmo efeito estético,

⁷ Citando Trivedi, 2006.

⁸ Homologia que, a propósito, encontramos em latim e que é tematizada nas narrativas de metamorfoses decorrentes de estupros nas *Metamorfoses* de Ovídio – veremos, adiante, em especial, o caso de Aretusa).

diferentemente de outro termo hindi, menos comum segundo Trivedi, *bhashantara*, “mudança em outra língua”⁹.

Bettini também nos informa que o termo árabe corrente para tradução, *tarjama*, se traduz normalmente como “biografia” ou “definição” e que em igbo, língua falada na Nigéria, dois termos usados para tradução são *tapia* e *kowa*, ligados a “narrar” e “decompor”. Logo adiante, o italiano nos apresenta o termo chinês *fanyi*, usado para “tradução”, ligado à prática do bordado: a tradução é o que se vê no verso do bordado, enquanto o original é o bordado em si, o que acrescenta os elementos de semi-identidade (trata-se, afinal, da mesma obra vista de dois lados distintos) e de imperfeição da tradução, já que o que se vê no verso está longe da imagem perfeita que, no entanto, é formada também por esse verso¹⁰.

Para além de apresentar esses elementos iniciais apenas como “curiosidades” não ocidentais, Bettini propõe que se trata de metáforas culturais que, longe de serem apenas acidentes linguísticos ou torneios retóricos, fundamentam modelos cognitivos idealizados¹¹ que possibilitam a organização da experiência social e as condições de ação do ser humano, o que não é menos verdadeiro para o modelo fazemos passar por natural, o da tradução como transporte de uma essência imutável.

A partir deste ponto, levarei a discussão para a proposta bifurcada de dois modelos que se complementam e que são encontrados ao mesmo tempo na alteridade da antiguidade pré-humanismo e iluminismo e nas culturas ameríndias e afro-brasileiras: o modelo da metamorfose via *vertere* (“viração”) e o modelo do multiperspectivismo antropofágico e da incorporação/mediação xamânica. O objeto a iluminar por esses dois modelos é o mesmo: as múltiplas instanciações multiposicionais e multinaturais dos

⁹ Trivedi, 2006, p. 113: “*bhashantara* means ‘change into another language’, and *rupantara* means ‘change into another form’.”

¹⁰ Bettini, 2012: p. xi-xii.

¹¹ Bettini, 2012: p. xiii.

mitos de transformação das *Metamorfoses* de Ovídio e suas infinitas repetições com diferença.

O modelo da tradução como *vertere* entre os romanos já foi explorado em Bettini (2012) e em Gonçalves (2015), mas ele antecipa de forma substancial o modelo de tradução como metamorfose, já que o procedimento tradutório não “leva” ou “conduz” algo de um lado a outro, como Caronte levando almas para a outra margem do Aqueronte, mas antes “faz virar”, “transforma”, “verte”, “reverte”, “inverte”, “vira do avesso”. O mesmo objeto (texto de partida) é virado ao contrário, de ponta-cabeça, do avesso, revelando sua face escura, que sabemos que está lá, sem deixar de ser o mesmo objeto. Algo se passa em termos de multiprojecionalidades ou multiperspectivismo, e podemos pensar mesmo na iluminação variada que produz a sombra (a *chaya* indiana). Embora *vertere* e sua variante arcaica *vortere* não tenham sido os únicos termos usados pelos romanos para se referir à tradução, eles já nos apresentam a ponte necessária para o conceito de metamorfose. O mesmo verbo serve em Plauto para descrever a tradução em vários de seus prólogos e a transformação de Júpiter em Anfitrião (*in Amphitruonis vertit sese imaginem*, “converteu-se na imagem de Anfitrião”, Plauto, *Amph.* 121), e Mercúrio se diz “assumir” ou “tomar” a forma do escravo Sósia (*ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem*, v. 123), tornando-os *versipellem*, “vira-peles” quando quiserem, *quando lubet* (v. 122). O deus que escancara na peça de teatro o procedimento de virar outra coisa fala *ego*, conjuga o verbo na primeira pessoa, e usa o mesmo verbo para o faz-de-conta teatral, o transformar-se por força divina em ser humano (ambos idênticos no mundo criado pelo drama) e o fazer poético via tradução, o verbo *vertere*.

A ponte está feita, e essa Plauto não destrói (como a que ele faz questão de afirmar que destruiu no prólogo de sua peça *Casina* para explicar porque não trouxe um personagem do original grego para sua tradução): do *vertere* para a metamorfose como categoria e metáfora tradutória abrangente damos um pequeno passo, porém enorme. Pois se o mesmo verbo é usado para explicar a passagem nunca completa de uma peça

grega para uma romana (e a fronteira fica confortavelmente instável) e a passagem de um deus a um homem, que é a passagem de um personagem a outro, sua tradução mais física (de *vertere* temos “verter”, mas o objeto “vertido” é na verdade mais imediatamente descrito como “(re)virado”) implica “virar”, “gitar”, como quando da dança de roda típica portuguesa do Vira chegamos à reinterpretação “O Vira” do grupo brasileiro Secos & Molhados: “vira, vira, vira, homem, vira, vira, / vira, vira, lobisomem”, que mistura licantropia e elogio da homossexualidade em forma de antropofagia psicodélica em 1973. Daí se pode facilmente pensar na figura de Licaon, primeiro humano a ter sua história de metamorfose contada por Ovídio nas *Metamorfoses* após a seção cosmogônica, a partir do verso 162 do livro I. Um Júpiter visivelmente descontrolado pune o mortal que havia contestado sua divindade, transformando-o em lobisomem. Eis aí, de início, todo o mote do longo poema: formas transformadas em outras formas, mas, em geral, como castigo desproporcional por parte de um deus, de modo que a forma 1 em geral passa a forma 2 sem deixar de ser coextensiva consigo mesma, passando de um estado a outro, e mantendo, tragicamente, sua consciência anterior.

O caso de Licaon é exemplar especialmente porque quem narra sua metamorfose é o próprio Júpiter:

desmoronei os tetos sobre seus dignos penates;
terrificado, ele foge de encontro aos silêncios dos campos,
uiva ao tentar, em vão, falar e, por isso, sua boca
toda a raiva concentra, e exerce o desejo de morte
contra rebanhos, até hoje seu gozo é no sangue.
Vestes viram pelos, os braços transformam-se em patas;
torna-se lobo e conserva os vestígios da forma de outrora;
mesmo é o grisalho, mesma violência no aspecto,
olhos brilham igual, e mesma é a fereza na imagem.
(Ov. *Met.* I, 231-9, tradução minha)

Diferentemente do licantropo tradicional das nossas histórias atemporais, Licaon não alterna entre as duas formas, mas permanece lobo. Ovídio, aqui, também não indica

a permanência da consciência anterior na nova forma. Mas aos poucos, conforme as narrativas se entrecruzam e são bordadas e tecidas a partir de pontos anteriores e fios já utilizados, elementos constantes vão sendo impressos como marca do poema: a violência autoritária dos que desencadeiam a metamorfose (geralmente deuses), a impotência dos que têm a forma mudada (geralmente mulheres e/ou ninfas), o sofrimento dos que persistem sob a nova forma (geralmente árvores, flores, fontes, animais). Tais elementos possibilitam diferentes tomadas de posição enunciativa da parte de personagens virados em outras coisas: pedras ou águas ainda narram, e o olhar ou a perspectiva não é só *para* eles, mas também *deles*. Assim, o mito fundamental de Eco e Narciso, do livro 3, dada a natureza da auto-obsessão do jovem tão lindo que se apaixona por sua própria imagem refletida na imagem a ponto de não ouvir os apelos insistentes da ninfa que esvanece até perder o corpo e virar pura voz, recebe um contraponto fundamental na narrativa em primeira pessoa de Aretusa, no livro 5, que, tendo sido perseguida pelo deus-rio Alfeu por sua beleza, cuja apreciação pelo olhar do outro ela mesma desprezava como *crimen* no lugar da virgindade e da força que ela gostaria que fossem suas qualidades, pede ajuda a Diana, deusa-virgem caçadora, que a envolve em nuvem após uma longa e cansativa corrida em que foge do estupro do deus (a essa altura o poema já soma dezenas de cenas de estupro), dentro da qual ela sua e liquefaz-se até virar água, que o rio quer mesclar às suas, mas que a deusa permite que vazem por uma fenda, de onde ela pode oferecer à deusa Ceres seu relato que diz “eu” sendo água. O jogo especular é apenas sugerido (a água em que Narciso se olha não é mero meio, é matéria e vida), mas é perfeitamente possível na economia do poema: Aretusa ou qualquer outra ninfa-feita-fonte pode ser aquilo em que Narciso se contempla. Assim, a mediação entre Narciso e “Narciso” não é da ordem da igualdade, mas da refração, da sombra, pois o anteparo que reflete é igualmente material e igualmente pode possuir agência tanto para olhar de volta quanto para narrar. O que impossibilita que o jovem goze com a própria imagem é o fato de que a imagem não é

autoevidente, mas produzida por um anteparo que afeta, no sentido de *affectio*, *affectus*, *pathos*, a própria visada do que olha¹². Haveria, aqui, toda uma possível teoria da representação, que deixamos meramente latente.

E, aqui, por fim, podemos chegar às apropriações antropológicas dos conceitos de antropofagia, perspectivismo, multinaturalismo, xamanismo e antropologia especulativa. Partimos de uma discussão breve de Eduardo Viveiros de Castro (2015), Alexandre Nodari (2015), Helena Franco Martins (2012) e Álvaro Faleiros (2019). Por motivos variados e em graus variados, sua contribuição com a tese fundamental exposta aqui não pode ser sopesada igualmente. Isso porque Viveiros de Castro é fundamentalmente um antropólogo, Nodari é um teórico da literatura e Martins e Faleiros são tradutores e teóricos da tradução. Entretanto, a partir da licença dada por um antecessor relevante para os quatro, Oswald de Andrade, passo a degluti-los conforme a conveniência e o apetite.

No início de *Metafísicas Canibais*, Viveiros de Castro propõe que seu livro seria um breve comentário ou resenha do livro fictício *Anti-Narciso*, e, embora seu interesse seja em uma defesa da antropologia dos povos ameríndios contra sua possível “morte por asfixia”¹³, sua ênfase na “continuidade ontológica” entre a posição subjetiva do discurso antropológico e seu objeto e em seus “estilos” e “implicações” nos interessam sobremaneira quando tentamos distinguir a *mimêsis* do mito produzida por sua forma literária (na tragédia, via discussão de Aristóteles na *Poética*, mas nas *Metamorfoses*,

¹² Ao mesmo tempo em que, especialmente no mundo de traços distópicos não iniciados mas amplificados pela pandemia do COVID-19 em 2020, estar em relação interpessoal significa olhar em uma tela uma projeção ao vivo da imagem do(s) outro(s) com quem se fala *enquanto se olha para si mesmo*, os estertores das condições psíquicas mesmo dos mais privilegiados abrem vias massivas às variadas terapias tradicionais da psicologia quanto às apropriações múltiplas de terapias da alma de onde quer que seja possível: do neoestoicismo às apropriações das modalidades de meditação baseadas em tradições orientais variadas, os exercícios de alívio das aflições psíquicas passam por métodos de despersonalização (o “poderia ser pior” dos neoestoicos) ou de dissolução do ego ou da identidade do eu com os pensamentos, o da percepção de que não há um ponto a partir do qual se olha etc. Terrivelmente egóicos, por vezes buscamos a dissolução do ego.

¹³ Viveiros de Castro, 2015, p. 32.

como fundo de nossa proposta) do próprio mito essencializado, não importando a forma de sua colocação em linguagem, o que nos aproxima da posição convencional de tradução como transferência de sentido essencializado, que só pode vigorar num sistema em que haja identidade absoluta entre narrativa e coisa narrada. Viveiros de Castro nos diz melhor:

O objetivo d'*O Anti-Narciso*, portanto, é ilustrar a tese segundo a qual todas as teorias antropológicas não triviais são versões das práticas de conhecimento indígenas; essas teorias se situam em estrita continuidade ontológica (em relação de transformação estrutural, portanto) com as pragmáticas intelectuais dos coletivos que se viram historicamente em “posição de objeto” relativamente à disciplina. Trata-se aqui – ali, no livro que comentamos – de esboçar uma descrição performativa das transformações do discurso da antropologia que estão na origem da interiorização da condição transformacional da disciplina enquanto tal, isto é, o fato (teórico, bem entendido) de que ela é uma anamorfose discursiva das etnoantropologias dos coletivos estudados. Tomando como exemplo, por assim dizer o mais à mão, as noções ameríndias de “perspectivismo” e “multinaturalismo” (seu autor é um etnólogo amazonista), a intenção d'*O Anti-Narciso* é mostrar que os estilos de pensamento praticados pelos povos que estudamos são a força motriz da disciplina. Uma consideração aprofundada desses estilos e de suas implicações, em especial do ponto de vista da elaboração de um conceito antropológico de conceito, deve ser capaz de mostrar sua importância na gênese, ora em curso, de toda uma outra concepção da prática antropológica. (Viveiros de Castro, 2015, p. 24)

Mais: “[P]erspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (*op. cit.*, p. 34) e

[...] se Édipo é o protagonista do mito fundador da psicanálise, nosso livro propõe a candidatura de Narciso ao posto de santo padroeiro ou demônio tutelar da antropologia (em suas duas versões, a “científica” e a “filosófica”), obcecada como esta sempre pareceu estar pela determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que ele não é, isto é, que não é “nós”, a saber: o não-ocidental, o não-moderno, o não-humano. (Viveiros de Castro, 2015. p. 25)

Mas,

[...] quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam os outros como absolutamente outros, isto é, como não-humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico do “nós” – a alma imortal? A linguagem? O trabalho? A *Lichtung*? A neotenia? A metaintencionalidade? À escolha do freguês. (Viveiros de Castro, 2015, p. 25)

E

O fardo do homem: ser o animal universal, o animal para quem existe um universo. [...] Nós, só nós, os europeus, somos os humanos completos e acabados, ou melhor, grandiosamente inacabados, os exploradores destemidos de mundos desconhecidos (*plus ultra*), os acumuladores de mundos, os milionários em mundo, os “configuradores de mundos”. Como se vê, a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo – interno (intraespecífico), externo (interespecífico), e se pudesse, eterno (intemporal). Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade. (Viveiros de Castro, 2015, p. 27)

Ora, afinal, a proposição de Viveiros de Castro não é a de abolir a fronteira “que une-separa “linguagem” e “mundo”, “pessoas” e “coisas”, “nós” e “eles”, “humanos” e “não-humanos” [...] mas sim de “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua linha divisória [...] em uma curva infinitamente complexa” (Viveiros de Castro, 2015, p. 29). Tal posição me parece análoga à de Barbara Cassin ao elevar a tradução à categoria de complicadora do Universal maiúsculo ou à de Ovídio ao elevar o mundo do mito ao estatuto de complexo narrativo multiposicional em que cada ser objetivamente produzido pela subjetividade narrante tem, ele mesmo, sua própria voz.

É a partir desse último ponto que faz sentido recuperar a importante proposição de Alexandre Nodari de literatura como antropologia especulativa. Ao elaborar o problema a partir do discurso antropológico a partir de linhas análogas às vistas acima com Viveiros de Castro, Nodari nos diz que:

Na “Introdução à obra de Marcel Mauss”, Lévi-Strauss (2003, p. 25; grifo do autor) sublinhava a “situação particular das ciências sociais”: não só, como nas ciências físicas, “o observador é ele próprio uma parte de sua observação”, ou seja, o sujeito da investigação é também parcialmente seu objeto, mas, além disso, também o “caráter intrínseco” do objeto do cientista social possui uma ambiguidade constitutiva: o seu objeto, as sociedades humanas, são “ao mesmo tempo objeto e sujeito”. A dificuldade que se coloca é da observação do etnógrafo ter como “parte integrante” a apreensão subjetiva que o nativo tem do objeto (o próprio nativo), ou seja, a observação demanda que o etnógrafo faça tal apreensão também como se a vivesse tal como o indígena a vive. Ou seja, para dar conta de um objeto que é um sujeito, seria preciso que o sujeito da investigação se transformasse ele próprio nesse objeto, que ele se objetivasse como um outro sujeito (ou obliquasse: pois o desafio é manter uma posição transversal, ser ao mesmo tempo e conjuntamente sujeito e objeto, eu-próprio e mim-outro). (Nodari, 2015, p. 78)

Trata-se mais uma vez de um modelo em que a fronteira entre subjetivo e objetivo é “imprecisada”, dada a própria natureza não-reflexiva da observação, por exemplo de Narciso, em um mundo em que o meio pelo qual ele se vê é ele próprio produto de outros olhares que geram flutuação ontológica, deslizamento específico, troca de perspectiva (Aretusa). O problema se complexifica com a introdução da ficção como algo que se produz a partir da obliquação voluntária do sujeito-feito-objeto, o que nos levará em breve às conclusões sobre tradução e metamorfose:

É como se o mundo verificável objetivamente fosse insuficiente, e o romancista demandasse tratar “o universo a sua maneira”, i.e., dotando-o de perspectiva: a ficção “e um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata”, “uma identidade total com aquilo que trata” – ou seja, toda perspectiva é isomórfica ao (seu) mundo: perspectiva-de-um-mundo. Tal isomorfia talvez seja resultado daquele desvio da linguagem em relação à função comunicativa que atende pelo nome de poeticidade, em que o modo de dizer e o que é dito entram em ressonância: o discurso poético, segundo uma bela definição de Antonio Candido (1992, p. 43) a partir de Jakobson, “tanto chama a atenção sobre si que faz esquecer o mundo, tornando-se outro mundo”. “Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício”, conclui, “por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma antropologia especulativa”. (Nodari, 2015, p. 80-1)

E o tradutor, assim como o mitógrafo, poderia se conceber parte coextensiva do objeto representado ao se vislumbrar como sujeito narcísico, por ter como desejo/meta implícita o apropriar-se do que escapa enquanto essência, do que não se pode de fato transferir senão no ato de traduzir ou de narrar (o mito inessencial). Assim, o observador escreve no espelho líquido em que sua imagem se projeta, mas nunca pode de fato tocar o objeto desejado, sob pena de estilhaçá-lo em círculos de ondas concêntricas. Ovídio escrevendo Narciso passa a paradigma: a observação voyeurística do outro que observa um outro que ele não sabe ser si mesmo, em detalhes narcóticos de sedução e perdição, passam a procedimento: a tradução não especulativa se anula enquanto o tradutor esvazia a possibilidade do desejo de se ver na obra reproduzida, enquanto a tradução especulativa porque metamórfica (aqui o espelho olha de volta e fala *eu*) distorce até onde pode (sem perturbar a água) e se consome até o gozo de transformar-se ela mesma em pedra, em flor, em fonte, em bicho, em qualquer outra coisa que, saliente-se, ainda é ela mesma.

Helena Franco Martins (2012) retoma o perspectivismo ameríndio elaborado por Viveiros de Castro em uma aproximação com a tradução e, ao expor seus princípios básicos, acrescenta mais um elemento fundamental em nossa proposta de metamorfose como tradução especulativa:

Nas formas de vida ameríndias, assume-se tipicamente que os animais fazem uso de nossas mesmas categorias e valores; sua existência, como a nossa, gravita em torno da caça, do casamento, da pesca, da guerra. “Humano” aqui não é, então, o nome substantivo de uma espécie, mas antes o nome de uma relação que os entes têm consigo mesmos. Segundo Viveiros de Castro, é o nome da relação reflexiva: para os índios, “o que é humano é o ‘se ver’ muito mais do que aquilo que está se vendo”. (Martins, 2012, p. 140)

O mundo das *Metamorfoses* de Ovídio e de suas decorrências pluripotentes em novas obras (na pintura, na escultura, na música, na literatura – via tradução, adaptação ou criação, pouco importa no modelo que propomos) parece consistente com o modelo

ameríndio que encontramos na antropologia de Viveiros de Castro aqui exposta por Martins: ao contrário do “uma natureza, muitas culturas” do multiculturalismo ocidental, a “universalidade da cultura em contraste com a multiplicidade e a particularidade da natureza”¹⁴.

Acerca-se, por fim, a aproximação da tradução ao xamanismo. Segundo Helena Martins,

Talvez não seja de todo inadequado afirmar, contagiados de perspectivismo, que o que chamamos de tradutor é o xamã dos índios. Diz-nos Viveiros de Castro que o xamanismo amazônico pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos teriam de “cruzar deliberadamente barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (Viveiros de Castro, 2002, p. 358). Tal intercâmbio de perspectivas, a capacidade de transitar por diferentes ontologias, seria, segundo o autor, um processo muito perigoso, uma “arte política”, uma “diplomacia”: diferente do multiculturalismo ocidental, que seria um “relativismo como política pública”, o perspectivismo xamânico seria um “multinaturalismo como política cósmica” (*ibidem*). Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs podem ser interlocutores ativos no diálogo entre as diferentes naturezas, sobretudo se voltam de suas “viagens”: pois, “se vêem as coisas como as onças as vêem e ficam presos nessa visão, isso quer dizer que se tornaram onças e que não poderão voltar para contar a história”; esse seria, para os índios, “um xamã inútil e perigoso, um xamã ‘de mão única’” (Viveiros de Castro e Sztutman, 2008, p. 100). (Martins, 2012, p. 146)

Narciso, um xamã inútil e perigoso, portanto.

Por fim, num livro recente inteiramente dedicado aos entrecruzamentos entre tradução, antropofagia e xamanismo, Álvaro Faleiros (2019) procura desenvolver um aparato conceitual para interpretar o que chama de “determinados projetos de reescrita poética nos quais há dificuldade de se estabelecer uma fronteira clara entre o que seria tradução, adaptação ou imitação”¹⁵. Isso especialmente em casos em que essas reescritas produzam complexidade enunciativa inter- e intratextual em que as vozes e os lugares

¹⁴ Martins, *op. cit.* p. 141.

¹⁵ Faleiros, *op. cit.*, p. 11.

enunciativos dos textos de partida e de chegada se confundem. No modelo tradicional de tradução, basta deslocar a análise para o eixo tradução vs. não tradução (adaptação, reescrita, imitação, paráfrase, versão etc.). No modelo canibal de Faleiros, e no metamórfico que desenvolvo aqui, não há necessidade de apagar a diferença em nome de uma falsa dicotomia que exclui do domínio da “verdadeira tradução” tudo que seja ontologicamente instável, multiposicional e/ou contraditório nos sentidos que vimos desenvolvendo. Não se trata de buscar equivalência como categoria de equiparação de valores (pressuposto pelo modelo do *interpres* que vemos, por exemplo, no *verbum pro verbo* dos romanos, do *inter + pretium*, da mediação comercial, da igualdade de valores e valência). Faleiros baseia sua discussão na antropologia de Manuela Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro, no texto já citado de Helena Martins, nas discussões sobre a antropofagia do modernismo de Oswald de Andrade e sua cooptação pelo discurso sobre a tradução de Haroldo de Campos (a chamada “via brasileira” dos estudos pós-coloniais da tradução¹⁶) e na análise de diversas traduções canibais, como as das poetisas Ana Cristina Cesar, Maria Gabriela Llansol, Pedro Cesarino e no Canto da Castanheira da tribo dos Araweté.

Sua interpretação da antropofagia ameríndia à tradução acrescenta ganhos importantes aos modelos mais triviais de deglutição do outro para tornar-se mais forte e suas variações, que fundamentam projetos tradutório-literários tão diversos e distantes quanto o dos romanos com relação aos gregos, o dos alemães nos séculos XVIII e XIX e o modernista brasileiro, entre outros:

O texto, o poema, artefato ímpar, pode encarnar uma intencionalidade desde sua não-materialidade. Ao personificar uma intencionalidade, o poema passa a ser “inimigo” e, como tal, pode devir presa ou predador. O gesto antropofágico modernista prevê um sujeito que assimila, digere criticamente, parodia. Mas o lugar de predador também habita o artefato, agora apto a ocupar distintas posições. Em dia de caça, Quem é caçador, ai de Outrem... “A metamorfose ameríndia, advirta-se, não é um processo tranquilo e muito menos uma meta [...]

¹⁶ Cf. nota 4 em Faleiros, op. cit., p. 27.

a possibilidade da metamorfose exprime o temor [...] de não se poder mais diferenciar o humano do animal” (Viveiros de Castro, 2002, p. 391). (Faleiros, 2019, p. 43-4)

II

Para pensar na prática esse paradigma diferente de metamorfose como tradução especulativa através da prática, um ponto de partida pode ser o elemento que Faleiros pretende avaliar com seu instrumental conceitual levantado no *Traduções canibais*: a dificuldade de lidar com reescritas que desestabilizem as posições enunciativas agenciadas entre “original” e “tradução”. Recentemente apresentei uma discussão sobre a versão autoral de Ted Hughes, a autointitulada tradução de Rolphe Humphries, a minha tradução hexamétrica recém-publicada e um exercício poético próprio baseado na mesma passagem, a do início do livro I das *Metamorfoses* (Gonçalves, 2021), e, em resumo, constatei que é possível tratar os agenciamentos de Hughes e Humphries em termos muito semelhantes, embora o primeiro seja assinado por Hughes e o segundo seja autoproclamado tradução. Conseqüentemente, meu próprio exercício criativo não se afastava muito do que ambos fizeram, e, por isso, aqui, o omito. Repito apenas alguns trechos, para fins de argumentação:

(a) Tradução de Rolfe Humphries (Ovid, 2018)

My intention is to tell of bodies changed
To different forms; the gods, who made the changes,
Will help me—or I hope so—with a poem
That runs from the world's beginning to our own days.
Before the ocean was, or earth, or heaven,
Nature was all alike, a shapelessness,
Chaos, so-called, all rude and lumpy matter,
Nothing but bulk, inert, in whose confusion
Discordant atoms warred: there was no sun
To light the universe; there was no moon
With slender silver crescents filling slowly;
No earth hung balanced in surrounding air;
No sea reached far along the fringe of shore.

Land, to be sure, there was, and air, and ocean,
But land on which no man could stand, and water
No man could swim in, air no man could breathe,
Air without light, substance forever changing,
Forever at war: within a single body
Heat fought with cold, wet fought with dry, the hard
Fought with the soft, things having weight contended
With weightless things.

Till God, or kindlier Nature,
Settled all argument, and separated
Heaven from earth, water from land, our air
From the high atmosphere, a liberation
So things evolved, and out of blind confusion
Found each its place, bound in eternal order.

(b) Ted Hughes, *Tales from Ovid* (Hughes, 1997):

Now I am ready to tell how bodies are changed
Into different bodies.

I summon the supernatural beings

Who first contrived

The transmogrifications

In the stuff of life.

You did it for your own amusement.

Descend again, be pleased to reanimate

This revival of those marvels.

Reveal, now, exactly

How they were performed

From the beginning

Up to this moment.

Before sea or land, before even sky

Which contains all,

Nature wore only one mask—

Since called Chaos.

A huge agglomeration of upset.

A bolus of everything—but

As if aborted.

And the total arsenal of entropy

Already at war within it.

No sun showed one thing to another,

No moon

Played her phases in heaven,

No earth

Spun in empty air on her own magnet,

No ocean

Basked or roamed on the long beaches.

Land, sea, air, were all there

But not to be trodden, or swum in.
Air was simply darkness.
Everything fluid or vapour, form formless.
Each thing hostile
To every other thing: at every point
Hot fought cold, moist dry, soft hard, and the weightless
Resisted weight.
God, or some such artist as resourceful,
Began to sort it out.
Land here, sky there,
And sea there.
Up there, the heavenly stratosphere.
Down here, the cloudy, the windy.

O que mostrei naquele trabalho é que nos textos citados o conteúdo textual, perseguido ponto a ponto pelo poeta e pelo tradutor, afasta-se e se aproxima de Ovídio de maneiras semelhantes, produzindo resultados formais de grande qualidade técnica, mas que podem sustentar a ilusão da identidade, apesar da autodeterminação de um como primário/criação e de outro como secundário/tradução. Será necessário que nos afastemos desse modelo para investigar e aprofundar a estrutura conceitual arregimentada anteriormente na parte I. Assim, a partir desse ponto, algumas recriações um pouco mais radicais do poema de Ovídio podem servir para conceber o grau de refração das posições enunciativas, da reestruturação narrativa, da natureza metamórfica dessas traduções especulares.

Vejamos primeiro o livro *Nightingale*, da poeta norte-americana Paisley Rekdal (2019). O livro se organiza em torno de um poema narrativo intitulado “Philomela”, que focaliza a questão do estupro (a versão de Ovídio do mito de Filomela não é de fato reescrita neste poema específico), em que a personagem feminina se encontra com um primo que lhe mostra uma escultura de Dite agarrando Prosérpina para estuprá-la. Leiamos um trecho:

[...] she could see
the two there stuck at a point
of perfect hatred for each other: she

for his attack, he for her resistance,
perhaps the beauty he could not
stand in her, as her last date in college
had hissed, “You think
you’re so fucking pretty,” spitting it
into her face so that she’d had to turn
her cheek to wipe it, which was when
he grabbed her arm, pinning her–

Was this why her cousin had been chosen, to make
what she’d had no words for?
Persephone, the piece she stood
amazed before had been titled: the last,
perhaps unconscious gift of her grandmother.
“For your wedding,” she’d said
during her last week, pointing
to her own open palm in which
nothing rested. [...] (Rekdal, 2019, p. 36)

A maior parte dos poemas apresenta títulos de mitos narrados nas *Metamorfoses* mas os desenvolve obliquamente a partir de questões contemporâneas importantes, como “Tiresias”, em que o poema narra uma mãe aprendendo a ajudar a filha em sua transição de gênero ou “Io”, em que uma mulher atropelada fica paraplégica e sua esposa aprende com ela a lidar com uma nova vida de frustração e sofrimento. No entanto, é dentro da parte II, central ao livro, composta pelo poema “Philomela”, que encontramos como único outro poema um longo ensaio crítico-poético de dezessete páginas intitulado “Nightingale: A Gloss”, em que Rekdal parte da ficcionalização de sua experiência como vítima de violência sexual para explicar (glosar, como sugere) o mito, seu próprio poema, o poema de Ovídio. Por limitações de espaço, deixo a análise desse ensaio-poema para uma versão estendida deste texto, mas defendo que, em um modelo de metamorfose como tradução ou tradução como metamorfose, mesmo esse ensaio crítico faz parte do ato tradutório-metamórfico, tensionando a fronteira entre criação e ensaio de forma não exatamente inusual no contexto literário atual.

As três reescritas analisadas a seguir, em prosa, ampliam a complexidade posicional e enunciativa do poema de Ovídio de maneiras diferentes. Temos, primeiro,

o romance *O último mundo*, do austríaco Christoph Ransmayr, publicado originalmente em alemão (*Die letzte Welt*) em 1988 (e no Brasil em 1993), que traz como protagonista Cotta, amigo de Ovídio, que se põe em um navio e viaja à cidade costeira de Tomi, no Mar Negro, em busca do poeta exilado, aqui chamado pelo *cognomen* Naso. Chegando lá, constantemente perseguindo os vestígios do poeta das *Metamorfoses*, acaba se deparando por um mundo em que tempo e espaço oscilam entre Roma e Tomi antigas e um espaço literário algo distópico repleto de elementos contemporâneos e alusões à Roma contemporânea, que abriga personagens que, por sua vez, parecem se materializar a partir do poema: lá Cotta vive um romance melancólico com a jovem Eco, esquelética e portadora de uma doença de pele intermitente formadora de manchas escamosas que a tornam repugnante, mas que acaba sendo a única pessoa com quem Cotta consegue de fato conversar. Lá ele é hospedado pelo cordeiro Licaon, que sai todas as noites para passeios misteriosos dos quais por vezes volta ensanguentado, e encontra Pitágoras, o velho criado de Naso em uma casa mais remota no alto das serras escarpadas, Ciparisso, operador de cinema nanico que projeta filmes para toda a cidade na parede da casa do açougueiro Tereu, entre diversos outros. Tudo que consegue encontrar são vestígios do poeta através das histórias que ele havia contado aos habitantes da cidade, e a obra se encerra como uma meditação ficcional histórico-pós-moderna sobre a impermanência, a perda, a melancolia em que personagens do poema de Ovídio são recriados e interagem com a figura histórica de Cotta.

Mais recente, *Wake, Siren: Ovid Resung* de Nina MacLaughlin (2019) reescreve as histórias de grande parte das personagens femininas das *Metamorfoses* em contos de estrutura e extensão bastante variáveis, na maior parte com narradoras em primeira pessoa. Para pensarmos a partir do uso de Procne e Filomela por Paisley Rekdal, comparemos seu poema e sua glosa com o trabalho de MacLaughlin no conto “Procne and Philomela”, em que a protagonista é Procne já tornada pássaro, que é irmã de Filomela, estuprada por Tereu, marido da primeira, enquanto ele a buscava para uma

visita para a irmã. Após estuprar a muito jovem Filomela, corta sua língua e a mantém encarcerada na cabana em que cometeu o crime. Ela só consegue delatá-lo através de uma peça de tapeçaria. Procne, que conta a história enquanto voa aparentemente apresentando a história e os locais onde se desenvolveu como se ela fosse um guia turístico, ao narrar o estupro, diz:

And she didn't know. She had no idea. She didn't know what it meant that he got to touch her now. A hug maybe? But he could've hugged her before. Holding her hand? She would've welcomed a comforting hand on the rough seas. He approached her, here, in this hut. Please imagine him, a tall man with cold eyes and a dark beard, standing here, and please imagine my sister, Philomela, a girl, slight as a broom, her face wet with tears, just wanting to eat brownies with me.

And now please imagine Tereus taking three steps toward her. One two three. And touching her hair first, running his hand down her soft hair. And then touching her neck. And then using both hands and pressing them against the place where her breasts would be if she were old enough to have them. (MacLaughlin, 2019, p. 182)

O que Ovídio nos conta é que, depois de Procne descobrir o que houve com sua irmã através das imagens que ela tecera, trama com ela uma vingança contra Tereu que envolve o assassinato de Ítis, o pequeno filho do casal, e da preparação de um cozido com as carnes do menino, que serão dadas ao estuprador em um banquete canibal. Após narrar o esquartejamento do próprio filho, a Procne de MacLaughlin pergunta ao seu interlocutor no passeio aéreo (que, claro, somos nós): “Dizzy? Oh, I’m sorry. I forget that some get squeamish at the thought of blood.” (MacLaughlin, 2019, p. 193). Após descrições macabras do processo de preparação da ceia e do início da deglutição, tendo Tereu percebido que está comendo o próprio filho (depois de mandar chamá-lo para comer com ele), a narrativa prossegue assim:

I kept laughing. Imagine it, please. Please imagine my laughter as I told Tereus that our son was right here. And now please imagine Philomela rushing in and please imagine how her hair is matted with blood and there is blood underneath her nails, on her neck, she is wide-eyed and covered with blood. And please now imagine the head of Itys in her hand. Imagine his small head. Skull with face attached, a

terrible purple-gray color to his cheeks, his eyes dull like coated in wax paper and lirting up into their corners, his soft mouth hanging open as though in sleep, a bit of spine poking out from his neck, a jagged, dripping piece of severed spine. Please imagine this. And please imagine the weight of a child's head in your own hand. Are you imagining that? Imagine it. Its hair between your fingers, the hardness of its skull against your knuckles, knowing that a quarter inch below is the brain that told his heart to beat, that let him learn words like *mama*, that held his small boy joys and sadnesses. There it is, in your hand! And now please imagine throwing it. Because that is what Phila does. (MacLaughlin, 2019, p. 195)

Em termos de agenciamento de vozes narrativas e de reestruturação metamórfica do material de partida, fica claro que MacLaughlin aprofunda a sensação de terror e imersão do leitor que se depara, no livro 6 das *Metamorfoses*, com uma das narrativas de estupro das mais violentas e absurdas de todo o poema (e não são poucas: o estupro parece ser quase uma condição para que uma mortal se livre de sua beleza e se metamorfoseie em algo que não poderá mais ser violado, numa ascese brutal e cruel em forma de prêmio de consolação que provavelmente só funciona na cabeça de um homem romano e seus congêneres até hoje). Ao tornar-nos interlocutores e forçar-nos a experimentar as sensações somáticas envolvidas na narrativa grotesca, MacLaughlin reposiciona bem, para os nossos dias, o que de fato importa: o sofrimento profundo das duas irmãs causado pelos atos animais do pai de família, aparente pessoa de bem que estupra e mutila a irmã quase criança de sua esposa.

Por último, já que se trata de esboçar uma analogia entre a proposta de literatura como antropologia especulativa e a metamorfose como tradução especulativa, invertamos a ordem cronológica das reescritas analisadas para dar palco central ao problema do espelho: nas águas (que podem bem ser/ter sido uma ninfa como Aretusa) da fonte em que Narciso se olha, em que, no mito, ele se vê sem se saber visto e se apaixona sem saber que é por si mesmo, no romance (novela? ensaio ficcional? poema longo em prosa?) póstumo de Paulo Leminski, *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego* (Leminski, 1998, escrito entre o final de 1986 e março de 1987) Narciso vê todos os outros mitos e fábulas. Excelente exercício de antropologia

especulativa em que o mito se olha a si mesmo e projeta-se para nós como possíveis participantes, no romance de Leminski Narciso é e não é tudo aquilo que vê, nunca ele mesmo, mas sempre uma imagem de si e dos outros mitos todos (assim como a maior parte das narradoras-mulheres ovidianas de MacLaughlin).

Assim, invertendo a lógica do poeta que conta uma história perpétua de mudanças e metamorfoses que ensejam narrativas entrelaçadas na instabilidade das vozes e meios – como a da voz da língua perdida de Filomela ao bordado narrativo – ou a de Eco, que é tudo que resta depois que seu corpo define e lhe deixa ser só voz que, por outro lado, não pode contar nada que não tenha ouvido – castigo de Juno à ninfa que tentava enganá-la para que não soubesse da mais nova infidelidade de Júpiter justamente através de *contar histórias* –, Leminski nos dá um Narciso-personagem que olha para uma tela líquida que lhe conta todos os mitos que, aos poucos, torna-se Narciso narrador de mitos em primeira pessoa. O experimento narrativo já se inicia com a cosmogonia brevemente apresentada como algo que ocorre *depois* de Narciso se pôr deitado contemplando o reflexo no espelho das águas:

Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas Origens, tenebrosas potências do abismo primordial, antes que as dez mil válvulas abertas de Gaia parisssem Gigantes, Titãs e Ciclopes, antes da guerra entre os monstros da noite e a lúcida força do dia, antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água, Narciso, o filho da Náíade, deitava de braços e se olhava no trêmulo espelho da fonte, Narciso de olho em Narciso, beleza de olho em si mesma, cego, surdo e mudo aos apelos de Eco, a ninfa apaixonada, chamando Narciso, Narciso, a água da fonte repete o rosto de Narciso, reflexos de Narciso nos ecos da ninfa, água na água, como a luz na luz, luz dentro da água.

Esta lenda é a pedra de Sísifo, a pedra que Sísifo rola até o alto da montanha, e a pedra volta, sempre volta, penas de Hércules, trabalhos de Dédalo, labirintos, lembra que és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão.

E sobre Narciso, a profecia do feiticeiro Tirésias, *será feliz enquanto não enxergar a própria imagem*, a voz de Eco entre as árvores, o rosto de Narciso sobre a face das águas.

O olhar de Narciso cai na água como Ícaro das alturas, e Ícaro cai na água, um ruído de púrpura que se rasga, Poseidon!, e afunda num coral de sereias.

Instantes antes Ícaro voava, ao lado do pai, duas gaivotas sobre o Egeu, voava com as asas de cera criadas por Dédalo, o arquiteto do labirinto, o inventor de autômatos, o pai das coisas novas. (Leminski, 1998, p. 15)

A citação longa, do início do romance, nos apresenta uma inversão da cosmogonia tradicional: *antes* é a primeira palavra de todas, mas ela aponta para o Narciso que (se) vê antes de caos virar ordem, da confirmação da matéria pré-existente no que pós-existe. Aqui, Narciso assiste à criação enquanto se olha, e sua história é logo depois equiparada à pedra de Sísifo: metáfora do perpétuo, a pedra de Sísifo é também matéria, que volta ao pó mas fica enquanto história. Se se pode aqui interpretar o pitagoreanismo exposto por Ovídio no livro 15, na voz do filósofo, segundo a qual *omnia mutantur, nihil interit* (“tudo muda, nada deixa de ser”, *Met.* 15, 165) – o que reescreve o materialismo e o atomismo de Lucrecio via Demócrito e Epicuro – embora um *spiritus* sempre dance pulando de corpo em corpo (*Met.* 15, 166-72), podemos manter válida e tranquila a posição materialista de Lucrecio e considerar o espírito de Pitágoras-Ovídio como as histórias que permanecem depois que morremos e que, sim, dançam perpétuas de *carmen* em *carmen* enquanto houver mundo.

Entretanto, até aqui não nos parece que Leminski esteja de fato propondo Narciso como um espectador das histórias e dos mitos perpétuos, mas sim que ele tenha apenas invertido radicalmente a cronologia dos mitos de Ovídio, o que se constata pela estrutura narrativa em que as histórias acontecem uma antes da outra conforme aparecem narradas (uma inversão sagaz, já que o romance começa com o “antes” que celebra o “imaginário grego” e persegue as histórias uma antes da outra, todas *antes* da criação do mundo – perceba-se que, no agenciamento do mito, a narrativa necessariamente opera nessa ordem, já que eles devem preexistir em essência como elemento cultural e religioso que o poeta *imita*). Basta uma página para que tenhamos clareza de que de fato não é a si mesmo que ele vê, mas na página seguinte já lemos: “Agora o olhar de Narciso vê Teseu, é Teseu, o herói sedento de sangue, que entra no labirinto...” (Leminski, 1998, p. 16).

Ao mesmo tempo em que o olhar de Narciso deixa de vê-lo e passa a ver uma “fábula” (é com o termo latino que Leminski se refere várias vezes aos mitos), percebemos que o que parece ter vindo antes também se projetava nesse anteparo líquido, de modo que aos poucos vemos que Narciso se despersonaliza e vê o que seria si mesmo no que se passa com o outro, e vê no outro o que é belo para si, e, como se implementando a antropologia especulativa de Nodari (2015), se deixa enfeitiçar pela narrativa perpétua de tudo que pode vir a ser, ou seja, pela ficção. Narciso não corre mais perigo, pois o que vê o afeta apenas como espectador, com o prazer e a dor que constituem *pathè* típicos da representação mimética. Até aí, Narciso está a salvo como estamos todos do lado de cá.

As coisas começam a mudar quando a ficção ameaça eviscerar a fronteira líquida que impede Narciso de ter o seu desejo realizado ao se apropriar do objeto com as mãos e com o corpo. Primeiro, “No espelho das águas, Narciso a reconhece, a dos cabelos de serpente, Medusa, a que transforma em pedra todo aquele que a fitar. Olho na água, Narciso não corre perigo.” (Leminski, 1998, p. 18). Assim como o Teseu de Ovídio, que usa um espelho-escudo para decapitar a Medusa, Narciso se crê a salvo enquanto é mediado pelo narrador, ou seja, enquanto é apenas objeto gerado pela e na ficção.

A complicação parece ser também parte da metamorfose de Narciso de personagem a narrador, que se opera aos poucos, subrepticamente, e parece ter seu início com a reelaboração da proposição do Pitágoras de Ovídio mencionada acima:

Esta noite, nada permanece em seu ser, os seres padecem as dores do parto das mais improváveis alterações.

Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos.

Tudo pode se transmutar em tudo.

[...]

Narciso começa a sofrer. (Leminski, 1998, p. 19)

Narciso é a forma mais perfeita da elaboração da multiposicionalidade instável proposta pela ficção, pela representação, e pela tradução: o que propõe esse narrador e

que inicia o sofrimento real de Narciso é a absoluta liberdade da metamorfose da experiência em ficção via tradução de objetos ou corpos preexistentes em novas formas. O Narciso que vê o mito de Narciso e passa a vê-lo transformado nos mitos múltiplos de todo o resto que pode mudar é coextensivo com tudo aquilo que vê, assim como uma forma é coextensiva com sua metamorfose (nosso eu criança é de alguma forma coextensivo no tempo e no espaço com nosso eu adulto enquanto a larva é coextensiva no tempo e no espaço com a borboleta). A percepção disso faz virar Narciso-objeto-narrado em Narciso-narrador-agente, que sofre como nós ao vermos que tudo o que se pode narrar pode ou pôde ou poderá ter acontecido, inclusive conosco. A experiência elaborada poeticamente é coextensiva com a matéria preexistente do mito já antes reescrito em formas por Ovídio (a forma ressoa, “reverbera” com o conteúdo), e as traduções-metamorfozes especulativas propõem escalas de experiências simuladas que habitam o mesmo espaço das possibilidades da consciência alterada, seja por narcóticos (Narciso é chamado assim por sua mãe Liríope – que o gera como resultado do estupro que o deus-rio Cefiso cometeu contra ela – a partir do termo grego *narx*, base etimológica de “narcótico”, para que ele pudesse enfeitiçar e entorpecer a todos e todas com sua beleza, o que se prova sua ruína), pela experiência estética, pelo sonho lúcido no limiar do sonho e da vigília. Nenhuma dessas experiências nesses diferentes níveis de consciência é falsa: elas de fato ocorrem e são verdadeiras, como o são as percepções, mesmo que enganadoras, na filosofia de Epicuro e Lucrecio (se vemos a torre à distância com suas arestas arredondadas, não estamos sendo enganados pelo sentido, mas é, de fato, isso que vemos, por causa da distância que os simulacros têm que viajar até chegarem ao nosso espelho dos olhos, cf. Lucrecio, *Sobre a Natureza das Coisas*, IV, 379ss.). Assim, todas as percepções geradas pela metamorfose que é a tradução e/ou a ficção (nesse ponto, a distinção já não importa) são verdadeiras: somos todos Narciso e Anti-Narciso:

Quem duvida de tudo se chama cético. Como se chamam aqueles que acreditam em tudo? Aquelos que acreditam que tudo é possível? Que toda a fantasmagoria tem tanto direito a existir quanto a sólida certeza do gosto do pão e a indeterminada realidade da água que escorre no rosto dos sedentos quando chove? (Leminski, 1998, p. 20)

Todas as percepções são verdadeiras para aquele que percebe ter direito de acreditar nelas: nessa breve passagem, Leminski nos oferece uma definição de ficção por inversão: como se chamam esses que acreditam em “tudo”? Leitores, espectadores, público.

Ainda antes de dar a voz a Narciso, o narrador leminskiano inicia a narrativa sobre a busca do Heródoto histórico por uma miríade de histórias com o aforisma “Narro, logo existo.” (Leminski, 1998, p. 24). A quase parábola de Heródoto insere na narrativa um outro narrador, remoto no passado, que fez de sua existência real matéria quase mítica, que ganha estatuto de personagem ovidiano, antes de a noite começar a turvar a possibilidade de visão de Narciso e ele começar a mergulhar cada vez mais dentro de si:

De olho nas águas, Narciso vê a Medusa, fecha os olhos, e mergulha na noite onde as fábulas sonham fábulas, rainhas matam os reis, árvores correm ao vento, feiticeiras transformam marinheiros em porcos. Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, a igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta? Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma outra coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose. (Leminski, 1998, p. 25)

As instâncias agenciáveis nesse modelo são multinaturais, não há mais espécie ou forma ontológica privilegiada para a narrativa (Leminski parece, inclusive, inverter a hierarquia tradicional “real” > “ficção”: a coisa narrada, o olhar da coisa narrada, a perspectiva da coisa narrada flutuam (Aretusa pode ser a água em que Narciso se vê, assim como nosso sangue é o cauim para o jaguar ou nós somos o porco-do-mato para o mesmo jaguar). Leminski opera na mesma lógica do perspectivismo ameríndio: “Numa cidade muito antiga, vivia uma história antiquíssima, a história de uma cidade

que foi destruída pela beleza de uma mulher, Helena” (p. 26). Basta de objetificar Helena como culpada de toda a desgraça de Troia: o que “vive” dentro da cidade antiquíssima, espaço dessa breve narrativa interna à narrativa, é exatamente a “história antiquíssima”. Aqui retomo a proposta de que o *spiritus* de Pitágoras no livro 15 de Ovídio não é, de fato, nossa alma imaterial, mas a alma da coisa narrada, para podermos dormir tranquilos o sono do nada eterno após nossa morte.

É, por fim, após essa narrativa intermediária em que Narciso como personagem dá lugar à especulação sobre a natureza metamórfica da própria narrativa, que ele reemerge, agora, e finalmente, como narrador: “Fonte que resta das águas do dilúvio, existe alguém mais narciso do que eu, eu, eu? Eu sou a fábula mais simples. Que pode haver de mais simples que eu me contemplando no espelho desta fonte?” (p. 27) E é assim que termina o romance póstumo de Leminski (1998, p. 39):

Ouçoo ao longe, muito longe, a voz do eco que me chama, mas já não tenho um nome para ser chamado. Que deuses me tomam como matéria-prima? Em que fábula me transformo?

(Narciso morre de sede, ao beber sua imagem.)

REFERÊNCIAS

BETTINI, Maurizio. *Vertere: Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino: Einaudi, 2012.

CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction: Compliquer l'universel*. Paris: Fayard, 2016.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: WMF Marfins Fontes, 2022.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

GONÇALVES, Rodrigo T. *Performative Plautus: Sophistics Metatheater Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

GONÇALVES, Rodrigo T. "Pensata: Metáforas da tradução". *Cândido*, nº 98, set. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2019.

GONÇALVES, Rodrigo T. Receções e traduções contemporâneas dos clássicos como metaformas. Apresentação em II Colóquio GTT: Teatro e Tradução de Teatro. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. 1. ed. Florianópolis/São Paulo: Cultura & Barbárie / n-1 edições, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo & Capilé, André. *Tradução-exu*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

HOFFMANN, Michael; LASDUN, James (eds.). *After Ovid. New Metamorphoses*. London: Faber and Faber, 1994.

HUGHES, Ted. *Tales from Ovid*. London: Faber and Faber, 1997.

MACLAUGHLIN, Nina. *Wake, siren: Ovid Resung*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2019.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUCRÉCIO. *Sobre a Natureza das Coisas*. Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARTINS, Helena F. "Tradução e perspectivismo", *Revista Letras (UFPR)*, n. 85, p. 135-149, jan/jun 2012, p. 140.

NODARI, Alexandre A. "A literatura como antropologia especulativa". *Revista Da Anpoll*, 1(38), 2015, p. 75-85.

OVID. *P. Ovidi Nasoni Metamorphoses*. Ed. R. J. Tarrant. Oxford Classical Texts. Oxford: University Press, 2004a.

OVID. *Metamorphoses. The New, annotated edition*. Translated by Rolfe Humphries. Annotated by J. D. Reed. Indiana: University Press, 2018.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Introdução, Tradução, Notas e Glossário de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023.

RANSMAYR, Christoph. *O Último Mundo. Romance com um repertório ovidiano*. Tradução: Reynaldo Guarani. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

REKDAL, Paisley. *Nightingale*. Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 2019.

TRIVEDI, Harish. *"In Our Time, On Our Own Terms"*, in Hermans, Theo (ed.). *Translating Others*, Manchester-Kinderhook: Routledge, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 32

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.