

O ESCÂNDALO DA TRADUÇÃO*

Lawrence Venuti**

RESUMO: A partir de uma análise de Les Chansons de Bilitis (1895), de Pierre Louÿs, uma suposta tradução do "original" grego, Venuti discute os conceitos de tradução e

autoria e o papel da erudição na definição desses conceitos.

UNITERMOS: Tradução; Autoria; Erudição.

A tradução escandaliza valores que há tempos dominam a cultura literária, principalmente em francês e inglês. E, como todo escândalo, mobiliza diversas funções policiadoras destinadas a impor os valores em questão.

A tradução é, antes de mais nada, uma ofensa ao conceito dominante de autoria. Enquanto a autoria é definida como originalidade, auto-expressão num texto singular, a tradução é derivada, nem auto-expressão, nem singular: imita outro texto. Dado o conceito reinante de autoria, a tradução provoca o temor de inautenticidade, distorção, contaminação. No entanto, na medida em que o tradutor precisa focar os constituintes lingüísticos e culturais do texto estrangeiro, a tradução também pode provocar o

temor de que o autor estrangeiro não seja original, mas derivado, essencialmente dependente de materiais pré-existentes. É parcialmente no intuito de vencer esses temores que a prática da tradução nas culturas francesa e inglesa tem almejado seu próprio encobrimento, ao menos desde o século XVII, desde Nicolas Perrot D'Ablancourt e John Dryden.¹ Na prática, o fato da tradução é apagado através da supressão das diferenças lingüísticas e culturais do texto estrangeiro, assimilando-o aos valores dominantes na cultura da língua-alvo, tornando-o reconhecível e, dessa forma, aparentemente não-traduzido. Com essa domesticação o texto traduzido passa por original, uma expressão da intenção do autor estrangeiro.

* Tradução de Stella E. O. Tagnin.

**Professor da Temple University, Estados Unidos.

¹ Para maiores detalhes sobre esse ponto, cf. meu artigo "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English", *Textual Practice* 7:2, p. 208-223, 1993, e Antoine Berman, "La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain", *Les Tours de Babel: Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 31-150.

Em segundo lugar, a tradução é uma ofensa contra um conceito ainda dominante de erudição, baseado na suposição de autoria original. Enquanto essa erudição busca assegurar a intenção do autor que constitui a originalidade, a tradução não só se desvia dessa intenção, como a substitui por outras: dirige-se a um público diferente numa língua diferente. Em vez de permitir uma real compreensão do texto estrangeiro, a tradução provoca o temor de errar, de ser amadorístico, oportunista. E, na medida em que o tradutor enfoca os constituintes lingüísticos e culturais do texto estrangeiro, a tradução provoca o temor de que a intenção do autor não possa controlar seu significado e funcionamento social. Sob o peso desses temores, a tradução há tempos vem sendo marginalizada no estudo literário, mesmo em nossa situação atual, em que o influxo do pensamento pós-estruturalista decididamente contesta a teoria literária e a crítica orientada para o autor. Quer sejam humanistas ou pós-estruturalistas, os estudiosos contemporâneos tendem a pressupor que a tradução não ofereça uma compreensão real do texto estrangeiro nem uma contribuição valiosa para o conhecimento da literatura, nacional ou estrangeira. Os efeitos dessa suposição evidenciam-se na política de contratação, efetivação e promoção nas instituições acadêmicas, bem como nas publicações acadêmicas. A tradução raramente é considerada uma forma de erudição; não se constitui, atualmente, em qualificação que pese na nomeação para um cargo acadêmico numa determinada disciplina, campo ou área; textos traduzidos raramente são objeto de pesquisa acadêmica. O fato da tradução tende a ser ignorado até pelos estudiosos mais sofisticados que necessitam de textos traduzidos para suas atividades de pesquisa e docência.

No intuito de explorar os pontos levantados pelo contínuo escândalo da tradução, gostaria

de discutir o embuste literário cometido pelo escritor francês Pierre Louÿs: uma coleção de poemas em prosa, em forma de livro, que ele intitulou *Les Chansons de Bilitis* (1895). Louÿs apresentou seu texto como uma tradução francesa da poesia grega de Bilitis, uma mulher tida como contemporânea de Safo. No entanto, a maioria de seus leitores sabia que nenhum dos poemas de Bilitis havia sobrevivido e que, na realidade, havia indícios de que ela própria nunca existira, quer no século VI a. C. ou em outro período qualquer da Antigüidade. Louÿs descreveu seu projeto numa carta a um estudioso francês em 1898: “Les Chansons de Bilitis sont toutes apocryphes, à l’exception de sept ou huit, imitées de divers auteurs/ As canções de Bilitis são todas apócrifas, exceção feita a sete ou oito, imitadas de diversos autores.”^{*2} Esse embuste é notável por desmistificar os valores culturais dominantes, não apenas da recepção acadêmica da literatura grega clássica e da poesia de Safo em particular, mas também os conceitos de autoria e de estudos históricos que ainda hoje prevalecem. Por um lado, *Les Chansons de Bilitis* expuseram as múltiplas condições da autoria, levantando a questão da originalidade; por outro, expuseram os diversos valores que subsidiam o conhecimento, levantando a questão da verdade histórica. O embuste de Louÿs representa transgressões em diversos níveis, algumas das quais escapam ao seu controle – como o uso que dele faço neste ensaio. E, o ponto mais importante para meus objetivos, o poder transgressor de seu embuste, deriva principalmente do fato de simular (e, por vezes ser) uma tradução.

* Todas as traduções dos textos franceses foram feitas a partir das traduções em inglês de Venuti.

2 “Lettre à un Erudit”, *Les Chansons de Bilitis*, Jean-Paul Goujon (ed.), Paris, Gallimard, 1990, p. 318.

I

Apresentando-se, deliberadamente, como tradutor em vez de autor, Louÿs dirigiu a atenção de seus leitores para o material cultural que serviu de fonte para a produção de seu texto. Isso, sem dúvida, foi feito para dar a Bilitis um ar de autenticidade, mas também implicava que Louÿs não era um autor autêntico. Os primeiros críticos favoráveis, a maioria dos quais sabia ou percebia que Bilitis era ficção, inclinaram-se a considerar os escritos de Louÿs como derivados, um “délucieux pastiche”; e, mesmo quando reconheceram explicitamente sua autoria, não a definiram como auto-expressão, mas como erudição, embora moldada na linguagem emocionalmente evocativa da poesia. “L’érudition, le détail technique de reconstitution ne belssent jamais ici/A erudição, o detalhe técnico da reconstrução nunca ofendem aqui,” escreveu o crítico do *Mercure de France*, porque “M. Pierre Louÿs est tout à fait un poète: sa forme savante qui gênait l’émotion a soudain pu l’enserrer/O sr. Pierre Louÿs é um poeta pleno: sua forma erudita que refreia a emoção consegue, de repente, abarcá-la.”³ O embuste de Louÿs obscureceu as distinções entre tradução, autoria e erudição. No momento em que o leitor percebeu que Bilitis fora inventada e que o texto de Louÿs derivava de inúmeras fontes literárias e históricas, a autoria foi redefinida como pesquisa histórica que toma a forma de imitação literária comparável à tradução.

Inicialmente, Louÿs pretendia publicar seu texto com detalhadas notas eruditas identifi-

cando suas fontes. Optou por omitir essas notas, mas elas sobrevivem e revelam com bastante clareza sua intenção de abalar a questão da autoria. Uma delas diz que “Une mauvaise variante de cette idylle est attribuée à Hédylus dans l’*Antologie Palatine* (V. 199)/Uma má variante desse idílio é atribuída a Hédilo na *Antologia Grega*.”⁴ O texto francês descrito é, portanto, a imitação que Louÿs faz do poema de Hédilo e não sua tradução de um “idílio” de Bilitis que, por acaso, foi mal imitado por Hédilo. A nota sustenta o embuste visando a, numa só tacada, estabelecer a existência de Bilitis na história literária e conferir a sua poesia um lugar no cânone da literatura clássica. Ela é implicitamente caracterizada como poetisa de destaque, digna de ser imitada por poetas posteriores e menores como Hédilo (ativo no século III A. C.). Louÿs assume a mesma postura em seu ensaio biográfico sobre Bilitis, em que observa que outro poeta grego, Filodemo, “l’a pillée deux fois/apropriou-se dela [sua poesia] duas vezes.”⁵ Para qualquer leitor ciente da ficção, esses comentários deixam transparecer ironias complexas: indicam que a autoria de Louÿs depende de sua produção de um texto derivado, uma adaptação ou tradução parcial, sugerindo, ao mesmo tempo, de forma ardilosa, que ele é o autor de poemas clássicos imitados por poetas clássicos posteriores ou, em outras palavras, que ele próprio é um poeta clássico. As pseudo-atribuições permitem que Louÿs destitua Hédilo e Filodemo como autores de poemas preservados na *Antologia Grega*. Aqui a autoria envolve uma concorrência com um poeta canônico, um jogo de primazia poética,

3 Camille Mauclair, resenha de *Les Chansons de Bilitis*, *Mercure de France*, abril 1895, p. 104-105 (105). O texto de Louÿs foi descrito como um “délucieux pastiche” na resenha publicada em *Echo de Paris*, citada em H.P. Clive, *Pierre Louÿs (1870-1925): A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 111.

4 “Notes explicatives inédites”, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 218.

5 “Vie de Bilitis”, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 31-37 (35).

em que o texto daquele poeta é imitado através de uma adaptação ou tradução (ou plagiado: “pillée”).

A construção dessa autoria é, além do mais, machista. Louÿs é o autor de seu texto em virtude de sua concorrência com outros poetas masculinos e a arena em que competem é a representação da sexualidade feminina.⁶ A ficção de Louÿs concentra-se, quase que exclusivamente, na experiência sexual de Bilitis. Na biografia que constrói explicitamente no prefácio e, de forma mais indireta, nos poemas, sua vida divide-se em três momentos, cada um ligado a um lugar específico e a uma forma específica de atividade sexual. Primeiro, passa uma adolescência precoce na Panfilia, onde sente um prazer masturbador montando em troncos de árvores, é violentada por um pastor de ovelhas e tem uma filha que abandona. Viaja então para Mitilene, onde é seduzida por Safo, envolvendo-se a seguir em diversos casos de caráter lésbico, inclusive numa relação que dura dez anos com uma garota que a abandona. Finalmente, vai para Chipre, onde se torna uma cortesã consagrada a Afrodite até que a idade a obrigue a abandonar a prostituição. Nos textos individuais que sustentam essa narrativa biográfica, Louÿs novamente compete com poetas clássicos em sua representação do feminino como objeto da dominação sexual masculina. O poema “Conversa”, incluído nos “Epigrammes dans l’Île de Chypre”, incorpora suas traduções parciais de dois poemas gregos – um de Filodemo, outro anônimo – em que um homem negocia com uma prostituta pelos seus serviços (*Antologia Grega*, V. 46 e 101). Louÿs também optou por adaptar um

⁶ Essa leitura inspira-se em Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

poema de Hédilo em que uma virgem é violentada durante o sono:

Οἶνος καὶ προπόσεις κατεκοίμισαν Ἀγλαονίην
αἱ δόλιαι. καὶ ἔρωσ ἠδὺς ὁ Νικαγόρεω.
ἦς πάρα Κύπριδι ταῦτα μύροις ἔτι πάντα μυδῶντα
κεῖνται. παρθενίων ὑγρὰ λάφυρα πόθων.
σάνδαλα. καὶ μαλακαί. μαστῶν ἐνδύματα. μίτραι.
ὑπνου καὶ σκυλμῶν τῶν τότε μαρτύρια.

(Vinho e brindes levaram Aglaonice ao sono, ambos engenhosos, mais o doce amor de Nicagoras.

Colocou diante de Cipris este cheiro ainda pingando por tudo, os úmidos despojos do desejo virginal.

Suas sandálias e o suave tecido que envolvia seus seios são prova do sono dela e da violência dele então.)⁷

A versão de Louÿs, intitulada “Le Sommeil interrompu” (“Sono Interrompido”), registra o momento crucial da vida de Bilitis em que é violentada pelo pastor:

*Toute seule je m'étais endormie,
comme une perdrix dans la bruyère. Le
vent léger, le bruit des eaux, la douceur
de la nuit m'avaient retenue là.*

*Je me suis endormie, imprudente, et je
me suis réveillé en criant, et j'ai lutté,*

⁷ O texto de Hédilo é citado a partir da *The Greek Anthology*, ed. e trad. W. R. Paton, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1956-1960. A tradução inglesa é minha. Sou grato a George Economou da Universidade de Oklahoma por esclarecer minhas dúvidas quanto ao texto grego. Paton oferece a seguinte versão em prosa: “Vinho e brindes traiçoeiros e o doce amor de Nicagoras levaram Aglaonice ao sono; e aqui ela dedicou a Cipris os despojos de seu amor virginal ainda rescendendo por toda parte, suas sandálias e o suave tecido que sustentavam seu peito, testemunhas de seu sono e da violência dele então”.

*et j'ai pleuré; mais déjà il était trop tard.
Et que peuvent les mains d'une enfant?*

*Il ne me quitta pas. Au contraire, plus
tendrement dans ses bras, il me serra
contre lui et je ne vis plus au monde ni
la terre ni les arbres mais seulement la
lueur de ses yeux.*

*À toi, Kypris victorieuse, je consacre
ces offrandes encore mouillées de
rosée, vestiges des douleurs de la
vierge, témoin de mon sommeil et de
ma résistance.⁸*

*(Totalmente só eu estava adormecen-
do, como uma perdiz na urze. O vento
suave, o som das águas, a doçura da
noite me mantinham ali.*

*A dormeci, imprudente, e despertei
com um grito, e lutei, e chorei: mas já
era tarde. Além do mais, que podem
as mãos de uma criança?*

*Ele não me deixou. Ao contrário, seus
braços apertaram-me com maior ter-
nura contra si e nada mais vi no mun-
do, nem terra nem árvores, apenas o
brilho de seus olhos.*

*A ti, vitorioso KYPRIS, consagro es-
sas oferendas ainda úmidas de orva-
lho, vestígios das dores da virgem, tes-
temunhas de meu sono e de minha re-
sistência.)*

A concorrência literária de Louÿs com Hédilo resulta em desvios que exageram a imagem

8 "Le Sommeil Interrompu", *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 74.

da fêmea como objeto de desejo sexual, submissa ao macho. Talvez a alteração mais significativa de Louÿs seja a da persona, que passa de terceira para primeira pessoa. O poema de Hédilo questiona os motivos de Nicagoras, indicando que seu "vinho e brindes" são enganadores, no intuito de fazer adormecer Aglaonice, tornando-a, assim, vulnerável a sua "violência". O poema de Louÿs, em oposição, apresenta a vítima culpando a si mesma: Bilitis sugere que, como ave de caça ("perdrix"), será naturalmente perseguida pelos homens, de modo que é "imprudente" dormir sozinha e ao ar livre. Bilitis endossa uma representação patriarcal de si mesma como objeto de desejo, ciente de ser desejada, mas também ciente de sua impotência diante da agressão masculina. Louÿs enfatiza sua aquiescência ao omitir a referência à "violência" masculina em Hédilo, focalizando, ao invés, a "resistência" feminina finalmente vencida. Bilitis apresenta-se como dona de uma fraqueza infantil ("les mains d'une enfant"), presa nos braços do pastor, encantada pelo olhar que nela fixou ("la lueur de ses yeux"). A autoria de Louÿs, derivada e machista, é estabelecida por uma adaptação que supera a imagem da dominação sexual masculina em Hédilo, não apenas através do exagero dessa imagem, mas também atribuindo-a a uma poetisa que, na realidade, a confirma. A ficção da tradução novamente aponta para as condições da autoria de Louÿs, apesar de fazê-lo com um resultado que ele talvez não tenha previsto: para criar a aparência de ter traduzido um poeta clássico autêntico, foi levado a acrescentar notas que, simultaneamente, identificam suas fontes e revelam sua identidade autoral como uma construção machista.

Podemos ainda estender essa leitura observando que Louÿs imaginou seu público como

essencialmente masculino, literário e boêmio, um grupo seletivo que rejeitava os valores burgueses na arte e na moralidade. Em carta escrita a seu irmão Georges em 1895, Louÿs confidenciou que “Je voudrais beaucoup avoir un public féminin/ Gostaria muito de ter um público feminino”, mas isso lhe parecia improvável pois “les femmes n’ont que la pudeur des mots/as mulheres só têm pudor às palavras”, tão preocupadas com a respeitabilidade a ponto de serem hipócritas: “Je crois bien que si la préface de Bilitis la représentait comme un monstre de perversité, pas une des dames que je connais n’avouerait avoir lu le volume/Acredito sinceramente que se o prefácio de Bilitis a apresentasse como um monstro de perversidade, nenhuma das mulheres que conheço admitiria ter lido o volume”⁹. A concorrência literária que estabeleceu a autoria de Louÿs foi realizada diante de outros escritores masculinos, conhecidos como André Gide e Stéphane Mallarmé que sabiam do embuste e elogiavam seus escritos. E a concorrência incluía poetas franceses canonizados como Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* (1856) ligava Safo ao lesbianismo em poemas que provocaram o censor do governo (principalmente “Lesbos” e “Femmes damnées”)¹⁰, enquanto *Le Spleen de Paris* (1869) desenvolvia uma prosa poética capaz de incorporar diversos gêneros, narrativos, líricos e dramáticos. Louÿs, no entanto, aprimorou o poema em prosa poliforme de Baudelaire, reduzindo-o a um texto de quatro estrofes e suas representações da atividade sexual superaram as de Baudelaire, não apenas por evitarem qualquer julgamento moral, mas

por constituírem uma forma de pornografia que excitava os leitores masculinos. Henri de Régnier, que publicou um artigo elogioso sobre o texto de Louÿs no *Mercure de France*, escreveu-lhe que “La lecture de Bilitis m’a jeté dans des transports érotiques que je vais satisfaire aux dépens de l’honneur de mon mari ordinaire [sic]/a leitura de Bilitis levou-me a arrebatamentos eróticos que satisfaço ao custo de minha honra de marido normal”.¹¹

O que *Les Chansons de Bilitis* expressava era a própria sexualidade de Louÿs, bem como a de seus leitores masculinos; e sua forma de expressão demonstra que sua sexualidade também era derivada, que seu desejo não era inerente e sim culturalmente construído. Isso é confirmado pela dimensão autobiográfica do texto. Louÿs escreveu a maior parte durante 1894, quando fez uma curta visita à Argélia e teve um caso com Meryem bent Ali, uma garota de dezesseis anos citada pelas suas iniciais na dedicatória à primeira edição. Meryem pertencia à tribo Oulad Naïl, em que era costume as jovens recorrerem à prostituição para garantirem seu dote.¹² Foram apresentados por Gide, a quem Louÿs enviou uma reveladora descrição da jovem: “elle est Indienne d’Amérique, et par moments Vierge Marie, et encore courtisane tyrienne, sous ses bijoux qui sont les mêmes que ceux des tombeaux antiques/ é uma Índia da América e, em certos momentos, a Virgem Maria, em outros uma prostituta de Tiro, sob as jóias que são as mesmas encontradas em túmulos antigos”.¹³

9 “Extraits de Lettres Inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis”, 29 mars 1895, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 314.

10 Joan DeJean discute a representação que Baudelaire faz de Safo em *Fictions of Sappho 1546-1937*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 271-273.

11 Henri de Régnier, 16 décembre 1894, in “Lettres”, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 329.

12 Para o relacionamento de Louÿs com Meryem bent Ali, vide Clive, *Pierre Louÿs*, p. 102-106, e Louÿs, *Journal de Meryem*, ed. Jean-Paul Goujon, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1992.

13 Louÿs, Carta a André Gide, 10 de agosto de 1894, citada em Clive, *Pierre Louÿs*, p. 106.

O desejo de Louÿs por Meryem foi determinado por diversos códigos culturais: era uma fascinação romântica com o estrangeiro, uma paixão pelo antigo, ao mesmo tempo boêmia e orientalista. Sua carta a Gide baseia-se num estereótipo racista e machista da mulher norte-africana. Conforme observou Edward Said, “nos escritos de viajantes e romancistas” como Flaubert e Louÿs, “as mulheres [orientais] são geralmente as criaturas da fantasia masculina de poder. Elas expressam uma sensualidade ilimitada, são ligeiramente estúpidas e, acima de tudo, condescendentes”.¹⁴ A experiência de Louÿs com Meryem pode ser detectada em vários poemas, mas resultou também nos temas orientalistas recorrentes ao longo de seu aparato erudito. Sua biografia fictícia de Bilitis atribuiu-lhe um pai grego e uma mãe fenícia; comenta o poema intitulado “Les Bijoux” (“As Jóias”) com um olhar no presente: “Il est remarquable qu’à l’époque actuelle, ce système de bijoux a été conservé sans aucun chagement par les Oulad Naïl/É surpreendente que nos tempos atuais esse sistema de jóias tenha sido preservado sem qualquer alteração pelos Oulad Naïl”.¹⁵ O que Louÿs exprimiu em *Les Chansons de Bilitis* era, em parte, seu desejo por Meryem, senão sua promiscuidade heterossexual como um todo, mas esse desejo já era uma tradução de suas leituras em literatura grega clássica. Em 1894 escreveu a seu irmão Georges que “j’ai écrit vingt pièces nouvelles, en grande partie inspirées par des souvenirs d’Algérie où j’ai pu vivre toute l’Anthologie pendant un mois/Escrevi vinte novas peças, em grande parte inspiradas pelas lem-

branças da Algéria onde consegui viver toda a Antologia Grega em um mes”.¹⁶

II

Obscurecendo a distinção entre tradução e autoria, o embuste de Louÿs inevitavelmente contestou o corpo de conhecimentos que definiu a verdade histórica como prova de originalidade autoral. *Les Chansons de Bilitis* é uma elaborada paródia de uma tradução erudita, na qual não só inventou um texto clássico de um poeta grego, como também uma edição moderna de um professor alemão cujo nome, “G. Heim”, é um trocadilho com a palavra alemã para “secreto” ou “misterioso”, *geheim*. Nos poemas em si, Louÿs dedicou uma atenção erudita aos detalhes. Por exemplo, usou uma grafia arcaica para Safo (“Psappha”), bem como diversas palavras gregas especificamente relacionadas à cultura clássica, como “Héraïos”, o mês do calendário grego consagrado a Hera, ou “métôpion”, um perfume originário do Egito. E a biografia de Bilitis, conforme salientou Joan DeJean, “situa-se nos interstícios da erudição sobre Safo. Louÿs mescla Bilitis à vida de Psappha como sua rival pelo amor de uma das jovens efetivamente citadas por Safo, Mnasidica” (p. 277).

Em sua correspondência Louÿs admitiu ser sua intenção desbancar o conceito predominante de erudição. Enviou uma cópia de seu texto a um estudioso clássico exatamente para enganá-

¹⁴Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978, p. 207-208. Clive discute os muitos casos amorosos de Louÿs, inclusive seus relacionamentos com mulheres norte-africanas, em *Pierre Louÿs*, passim.

¹⁵“Notes explicatives inédites”, *Les Chansons de Bilitis*, p. 223.

¹⁶“Extraits de Lettres Inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis”, 7 septembre 1894, p. 311. Embora a identidade autoral de Louÿs possa ser descrita como machista e heterossexual, *Les Chansons de Bilitis*, ainda assim, serviu de inspiração para as abordagens lésbicas de Safo por parte de Natalie Clifford Barney e René Vivien: vide DeJean, *Fictions of Sappho*, p. 279-280.

lo. Quando o estudioso respondeu que os poemas de Bilitis “ne sont pas pour moi des inconnus/não me são desconhecidos”, Louÿs atribuiu esse engano à suposição de que pesquisa histórica oferece acesso direto à verdade ou até possibilita uma identificação total com culturas passadas. Classificou o raciocínio do estudioso como um silogismo impossível: “Comme archéologue et comme *athénien*, je dois connaître tout ce que est grec. Or Bilitis est un auteur grec. Donc je dois connaître Bilitis/Como arqueólogo e *ateniense*, devo conhecer tudo o que é grego. Ora, Bilitis é um autor grego. Portanto, devo conhecer Bilitis” (ênfase de Louÿs).¹⁷ Dessa forma, Louÿs sugeria que, à semelhança de sua tradução falsa, a erudição está baseada na invenção histórica que, no entanto, pode passar por verdade por compartilhar a autoridade cultural de que gozam as instituições acadêmicas (“archéologue”). Ao mesmo tempo, Louÿs demonstrou que a tradução pode ser uma forma de erudição histórica, que pode constituir uma invenção erudita de um texto clássico para o leitor moderno mas que, ao contrário da maior parte da erudição, não esconde seu status de invenção ou sua diferença histórica em relação a um texto clássico. Assim descreve Louÿs seu projeto ao irmão: “tout en évitant les anachronismes trop grossiers, je ne perdrai pas de temps à ménager une impossible vraisemblance/embora evitando anacronismos demasiado grosseiros, não perderei tempo tentando alcançar uma verossimilhança impossível”.¹⁸ Louÿs esperava que seus leitores percebessem não estar apresentando poemas an-

tigos, mas derivações modernas. E seus leitores o satisfizeram: o crítico do *Gil Blas* observou, com certa incerteza, que “Si c’est une traduction véritable, ce doit être une traduction assez libre, car, tant que s’évoque l’esprit grec, ces poèmes paraissent imprégnés aussi quelque peu d’esprit moderne. /Se for realmente uma tradução, deve ser uma tradução bastante livre pois, embora evoquem o espírito grego, esses poemas também parecem um pouco imbuídos do espírito moderno”.¹⁹ O embuste de Louÿs deixa claro que tanto a erudição quanto a tradução são necessariamente anacrônicas: por mais fundamentadas que sejam em pesquisa, suas representações do passado provavelmente possuem “une impossible vraisemblance” pois são motivadas por valores culturais presentes.

A questão evidenciou-se de forma dramática devido a uma consequência inesperada: em 1896 o influente estudioso clássico, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, publicou uma resenha extremamente negativa de *Les Chansons de Bilitis*.²⁰ Wilamowitz detectou o embuste. Notou que o esforço de Louÿs em criar uma aparência de autenticidade era aprendido (“In gewissem Sinne ist auch P. L. ein Classicist/Em certo sentido, P. L. até é um clássico” [p. 69]) e julgou alguns dos textos imitações convincentes da literatura clássica (“Fast das ganze letzte Buch der Bilitis würde sich in hellenistische Epigramme übersetzen lassen/Quase todo o úl-

17 “Lettre sur la Mystification de Bilitis”, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 320, 322.

18 “Extraits de Lettres Inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis” avril 1894, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 311.

19 Paul Ginisty, resenha de *Les Chansons de Bilitis*, *Gil Blas*, 5 janvier 1895, citado em Clive, *Pierre Louÿs*, p. 111.

20 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Anzeig von “P.L., Les chansons de Bilitis traduites du Grec pour la première fois. Paris 1895”. *Göttinger Gelehrte Anzeigen* 1896, reproduzido em Wilamowitz, *Sappho und Simonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin, Weidmann, 1913, p. 63-78.

timo livro de Bilitis poderia ser traduzido em epigramas helenísticos”[p. 68]). Culpou, porém, Louÿs por erros fatuais e anacronismos:

wenn er so viel tut, um im Detail antik zu scheinen, so fordert er die Kritik des Sachkenners heraus, der ihm dann doch sagen muß daß es im Altertum in Asien keine Kamele gab, daß Hasen keine Opfertiere sind, daß ‘Lippen rot wie Kupfer, Nase blauschwarz wie Eisen, Augen schwarz wie Silber’, drei ganz unantike Vergleiche sind. (P. 64)

(quando se esforça tanto para parecer antigo em cada detalhe, desafia a crítica do especialista que se sente obrigado a dizer-lhe que na Ásia antiga não havia camelos, que os coelhos não eram animais de sacrifício, que “lábios vermelhos como cobre, nariz azul-negro como ferro, olhos pretos como prata” são comparações absolutamente não-antigas.)

Para Wilamowitz, somente a erudição era capaz de descobrir a verdade histórica e o fazia por meio de uma identificação criativa com a “individualidade” autorial, expressa de forma singular no texto:

wird emsige Beobachtung mancherlei ermitteln; aber in Lyrik vollends ist die Individualität die hauptsache, und sie läßt sich auf diesem Wege nimmermehr zurückgewinnen. In solchen Fällen kann das beste nur durch nachschaffende poetische Intuition geleistet werden: Welckers Macht beruht darauf, daß er die Gottesgabe dieser Phantasie besaß. (P. 70)

(observação diligente revelará muito; mas na poesia a individualidade é o que mais importa, e jamais poderá ser recuperada pelo método [de Louÿs]. Nesses casos, os melhores resultados só podem ser alcançados pela intuição poética imitativa: a força de Welcker reside no dom divino dessa imaginação.)

Nesse trecho incrivelmente revelador, Wilamowitz indicava a necessidade de cuidadosa pesquisa (“observação diligente”), mas confessava que a erudição vai além do registro histórico por depender da “intuição poética” do estudioso. O que impede essa intuição de ser apenas uma invenção moderna é aparentemente a omnisciência “divina”, a habilidade do estudioso em transcender seu momento histórico na busca da intenção do autor antigo. Aos textos de Louÿs falta essa transcendência pois continham muitos detalhes reconhecidamente modernos, dirigidos a um público moderno: Wilamowitz chamou-os de “leere Bruchstücke [...], mehr oder minder schief übersetzt und damit dem Publicum imponiren will/ fragmentos insípidos [...], traduzidos de forma mais ou menos desigual, a fim de impressionar o público” (p. 69).

No entanto, o embuste de Louÿs era tão fortemente transgressivo que forçou Wilamowitz a revelar os valores modernos que norteavam sua erudição. Isso fica evidente, em primeiro lugar, na referência a Friedrich Gottlieb Welcker, filólogo do início do século XIX. A crítica de Wilamowitz a respeito de Louÿs tinha como base a tradição alemã do conhecimento sobre Safo, em especial a visão de Welcker de que Safo não era homossexual. Wilamowitz afirmou que “mit voller Zuversicht bekenne ich mich zu dem Glauben, daß Welcker Sappho von einem herrschenden Vorurteil befreit hat/Em plena confiança, rendo-me à convicção de que Welcker

livrou Safo de um preconceito corrente”; ela era “eine vornehme Frau, Gattin und Mutter/uma nobre mulher, esposa e mãe”(pp. 71, 73). A leitura que Welcker faz de Safo não era, sem dúvida, uma intuição que fugia às contingências do momento: conforme DeJean argumentou, “na época da Restauração Francesa e num período de crescente nacionalismo alemão, Welcker postulou uma ligação essencial entre beleza física masculina, militarismo e patriotismo, de um lado, e a castidade de Safo, de outro” (p. 205). A Safo de Welcker era uma invenção claramente alemã: funcionava num “programa nacionalista de virtude cívica” como uma professora que preparava virgens para o casamento e a produção de “novos cidadãos” (DeJean, pp. 218, 219). Na resenha de Wilamowitz, uns oitenta anos mais tarde, o nacionalismo sobreviveu, não apenas em sua extenuante negação da homossexualidade de Safo – a maior parte da resenha é dedicada a essa questão –, mas também em algumas afirmações bastante explícitas de seus preconceitos. Sua homofobia tinha ligação com uma crença na superioridade cultural alemã: “In Deutschland brüsten sich die Kreise, die mit der Tendenz der Bilitis sympathisiren, meist mit ihrer Bildungslosigkeit/Na Alemanha, os círculos que simpatizam com as tendências de Bilitis geralmente vangloriam-se de sua falta de cultura” (p. 68). E o orientalismo de Louÿs provocou uma reação anti-semita numa nota de rodapé em que Wilamowitz tece comentários sobre o nome “Bilitis”:

Offenbar ist das der syrische Name der Aphrodite, den ich meist Beltis geschrieben finde. Vor den Semiten hat der Verfasser jenen unberechtigten Respect, der wissenschaftlich längst überwunden immer noch hie und da grassiert. Er läßt sie in Pamphylien sich

mit den Hellenen mischen, fabelt von rhythmes difficiles de la tradition sémitique und versichert, daß die Sprache seiner Bilitis eine Masse phoenikischer Vocabeln enthalte. Lauter Undinge. Aber Mr. Louÿs has auch die aphroditegleiche Schönheit seines Romanes aus Galilaea stammen lassen und zu ihren Ehren erotische Stücke des Alten Testaments herangezogen. Er wird wohl für die Semiten eine angeborene Vorliebe haben. (P. 64)

(Aparentemente esse é o nome sírio de Afrodite, que em geral encontro grafado como Beltis. O autor demonstra um respeito impróprio para com os Semitas que, embora já superado cientificamente, ainda grassa cá e lá. Ele os mistura aos helenos em Panfilia, conta fábulas sobre rhythmes difficiles de la tradition sémitique, e assegura-nos que a língua de sua Bilitis contém inúmeras palavras fenícias. Tudo tolice. Mas o sr. Louÿs também faz a bela protagonista de seu romance, bela como Afrodite, [Aphrodite, publicado em 1896] ter origem na Galiléia e, em honra a ela, refere-se a trechos eróticos do Velho Testamento. Ele deve ter uma preferência inata pelos Semitas.)

O embuste de Louÿs representou uma séria ameaça à erudição clássica porque sua representação da cultura grega antiga desafiou os valores nacionalistas e racistas presentes na recepção alemã da poesia de Safo. Wilamowitz sentiu-se obrigado a resenhar *Les Chansons de Bilitis* a fim de reafirmar a imagem da casta Safo de Welcker. Lamentou que “er außerhalb

Deutschlands nicht so vollkommen triumphirt, wie bei uns/fora da Alemanha [Welcker] não triunfou tanto quanto entre nós” (p. 71).²¹

III

O embuste de Louÿs desencadeia uma reconsideração a respeito das distinções atualmente feitas entre tradução, autoria e erudição. A tradução pode ser considerada uma forma de autoria, mas uma autoria agora redefinida como derivada, não inerente. A autoria não é *sui generis*; escrever depende de material cultural pré-existente, selecionado pelo autor, disposto em ordem de prioridade e re-escrito (ou elaborado) de acordo com determinados valores. Louÿs deixou isso claro numa carta a seu irmão às vésperas da segunda edição de *Les Chansons de Bilitis*:

Je crois justement que l'originalité du livre vient de ce que la question pudeur n'est jamais posée. En particulier, je crois que la seconde partie semblera très nouvelle. Jusqu'ici, les lesbiennes étaient toujours représentées comme des femmes fatales (Balzac, Musset, Baudelaire, Rops) ou vicieuses (Zola, Mendès, et auprès d'eux cent autres moindres). Même Mlle de Maupin, qui

21 William M. Calder III nota a “desconfiança” que Wilamowitz tem dos franceses em “Ecce Homo: The Autobiographical in Wilamowitz’s Scholarly Writings”, in *Wilamowitz Nach 50 Jahren*, ed. Calder, Hellmut Flashar e Theodor Lindken, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 80-110 (86-87). Em *Fictions of Sappho*, DeJean demonstra que “as duas modernas tradições da especulação em torno de Safo - a solenidade filológica alemã e o sensacionalismo sexual francês - parecem tão contrários a ponto de serem mutuamente excludentes” (p. 200).

*n’a rien de satanique, n’est pourtant pas une femme ordinaire. C’est la première fois [...] qu’on écrit une idylle sur ce sujet-là.*²²

(Acredito que a originalidade do livro provenha precisamente do fato de jamais se colocar a questão do pudor. Em particular, acredito que a segunda parte venha a parecer bastante nova. Até agora, as lésbicas sempre foram representadas como mulheres fatais (Balzac, Musset, Baudelaire, Rops) ou viciosas (Zola, Mendès e mais uma centena de escritores menores). Até Mlle de Maupin, que absolutamente não é satânica, também não é uma mulher comum. Esta é a primeira vez [...] que se escreve um idílio sobre esse tópico.)

Louÿs acreditava que seu texto derivado o tornava um autor original, mas apenas no sentido de que transformava representações anteriores da homossexualidade feminina e as forjava num gênero diferente (“une idylle”). Desse ponto de vista, o que distingue a tradução da assim chamada composição original é principalmente a proximidade da relação mimética com o outro texto: a tradução é governada pelo objetivo da imitação, enquanto a composição é relativamente livre para cultivar uma relação mais variável com o material cultural que assimila.

A tradução também pode ser considerada uma forma de erudição. Tanto a tradução quanto a erudição dependem de pesquisa histórica para sua representação de um texto arcaico ou estrangeiro, mas nenhuma das duas consegue pro-

22 “Extraits de Lettres Inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis”, 22 décembre 1897, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 317.

duzir uma representação completamente adequada da intenção do autor. Pelo contrário, tanto a tradução quanto a erudição respondem a valores contemporâneos, domésticos que, necessariamente, suplementam essa intenção: na realidade (re)inventam o texto para um público cultural específico que difere daquele a que se destinava inicialmente. Assim, Mallarmé escreveu a Louÿs que

*Un charme si exquis de ce livre, à la lecture, est de se rendre compte que le grec idéal, qu'on croit entendre derrière, est précisément le texte lu en votre langue.*²³

(Um dos charmes de ler esse livro é perceber que o ideal grego, que tem-se a impressão de ouvir ao fundo, é precisamente o texto lido na sua língua.)

Mallarmé, apesar de ciente da ficção, ainda assim sentiu prazer em ler os poemas de Louÿs como tradução (“entendre derrière”), mas uma tradução tão bem-sucedida que destituía os textos gregos. Desse ponto de vista, o que distingue a tradução da erudição é principalmente a necessidade de uma relação performativa com o outro texto: a tradução deve encenar sua representação na sua própria língua, enquanto a erudição goza a liberdade, de forma relativa, de apresentar sua representação sob a forma de comentários.

Finalmente, os vários determinantes culturais e sociais que influenciam qualquer escrito sugerem que os textos traduzidos merecem a atenção dos estudiosos tanto quanto os textos estrangeiros que traduzem. O estudo de traduções é, na realidade, uma forma de erudição histórica pois obriga o estudioso a enfrentar o problema da diferença histórica na cambiante recepção de um texto estrangeiro. A tradução, com sua dupla lealdade ao texto estrangeiro e à cultura doméstica, é um lembrete de que nenhum ato de interpretação pode ser definitivo para cada público cultural, que a interpretação é sempre local e transitória, mesmo quando abrigada em instituições sociais com a aparente rigidez do meio acadêmico. Talvez o que seja mais escandaloso a respeito da tradução seja o fato de ela atravessar fronteiras institucionais: a tradução não só exige pesquisa para se movimentar entre línguas, culturas e disciplinas, mas obriga o estudioso a considerar públicos leitores que vão além dos meios acadêmicos – por exemplo, a esmagadora maioria dos leitores em língua inglesa que necessitam de traduções porque o estudo de línguas estrangeiras entrou em declínio na medida em que o inglês alcançou domínio global. No momento, os estudos da tradução abrangem uma área de pesquisa que expõe, de modo desconfortável, as limitações do conhecimento disponível em língua inglesa – e da própria língua inglesa.

23 Stéphane Mallarmé, 31 janvier 1898, in “Lettres”, *Les Chansons de Bilitis*, ed. Goujon, p. 331.