

# De erros a Eros: a tradução diagramática dos papiros de Safo

## por Anne Carson

*Errors into Eros: Anne Carson's diagrammatic translation of Sappho's papyri*

Elizama Almeida<sup>1</sup> 

Julia Barandier<sup>2</sup> 

<sup>1</sup> Doutora em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra

<sup>2</sup> Graduanda em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

E-mail: ruafrutapao@gmail.com

E-mail: juliabarandier@gmail.com

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editoras convidadas

Adriana de Fátima  
Alexandrino Lima Barbosa,  
Anélia Montechiari Pietrani  
e Daiana Nascimento dos  
Santos

Recebido: 09/06/2025

Aceito: 27/11/2025

**Como citar:** ALMEIDA,  
Elizama; BARANDIE,  
Julia. De erros a Eros: a  
tradução diagramática  
dos papiros de Safo  
por Anne Carson.  
*Revista Diadorim*, v.27,  
n.3, e68714, 2025. DOI:  
10.35520/diadorim.2025.  
v27n3a68714

### Resumo

Este artigo investiga os efeitos semânticos da materialidade ruidosa dos poemas de Safo na tradução de Anne Carson publicada em *If Not, Winter* (2002), com ênfase em elementos gráficos, como colchetes e espaços em branco, que reconfiguram a experiência de leitura dos papiros sáficos e ampliam a dimensão crítica e criativa da tradução. A relação entre sistema gráfico e sistema semântico está ancorada na noção de “escrita diagramática” de Johanna Drucker (2013), segundo a qual a página é um campo de forças em que elementos visuais como margens, espaçamentos e colchetes ativam uma leitura sensível da visualidade da página. Ao assumir a falha dos papiros e propor uma representação gráfica para eles, Carson recusa a lógica da completude e encena “o drama da leitura de textos danificados”, transformando a falta material em argumento de força poética, não apenas em relação ao que o poema “quer dizer”, mas ao que o papiro permite ouvir por meio da tradução, tensionando os limites entre leitura, tradução e materialidade.

### Palavras-chave:

Anne Carson; Safo; Escrita diagramática; Papirologia; Tradução de poesia.

## Abstract

This article investigates the semantic effects of the noisy materiality of Sappho's poems in Anne Carson's translation *If Not, Winter* (2002), with emphasis on graphic elements such as brackets and blank spaces, which reconfigure the reading experience of the Sapphic papyri, and expand the critical and creative dimensions of translation. The relationship between graphic and semantic systems is grounded in Johanna Drucker's notion of "diagrammatic writing" (2013), which posits the page as a field of forces in which visual elements – such as margins, spacing, and brackets – activate a reading attuned to the visuality of the page. By embracing the fragmentary nature of the papyri and giving it a graphic representation, Carson rejects the logic of completeness and stages "the drama of reading damaged texts," transforming material absence into a poetic force – not merely in relation to what the poem "means," but to what the papyrus allows us to hear through translation. In doing so, she challenges the boundaries between reading, translation, and materiality.

## Keywords:

Anne Carson; Sappho; Diagrammatic writing; Papyrology; Poetry translation

## A poeta situada

*It was Sappho who first called eros "bittersweet".  
No one who has been in love disputes her.  
Anne Carson, Eros the Bittersweet*

Safo foi uma poeta lírica que viveu na ilha de Lesbos em 630 a.C. A afirmação, aparentemente banal, aponta já, de saída, alguns traços de excepcionalidade, visto que a maioria dos poetas daquele período eram homens.

Não só o gênero de quem escreve destoa, como o ato de escrita em si merece uma sumária historiografia. Atividade dispendiosa numa sociedade que primava pelos discursos orais (Chartier, 2001; Zumthor, 1997), a escrita, nesse contexto, era um ato secundário, para não dizer menor. Os primeiros rolos, antecedendo o formato do códice (livro em cadernos), tanto em pergaminho quanto em papiro, se consagravam como o principal suporte para a escrita que era executada por pessoas sentadas no chão, denotando precisamente ausência de prestígio da escrita, privilégio da memória e do discurso oral que se estenderá até cerca de II d.C.

Essa escrita-corpo fica evidente também ao analisar as medidas dos rolos que, embora variassem de 5 a 10 metros de comprimento, a altura média era de 40 centímetros – precisamente a distância entre as pernas nessa posição. As dimensões atendiam não apenas o gesto da escrita como o da leitura: enquanto a mão direita

segurava o topo do rolo, a esquerda se encarregava de reter a parte já lida. Ao término da leitura, o rolo estaria de volta no seu formato original (Cavallo *apud* Almeida, 2021).

Embora não seja possível afirmar que Safo, ela mesma, teria escrito no papiro, dadas as condições históricas e sociais de sua época, não há dúvida de que os poemas são de sua autoria – entendendo aqui autoria a partir de uma dimensão intelectual mais ampla. Os poemas não flertavam com o silêncio, mas passavam a existir por via oral-auditiva-visual, tendo um intérprete com papel central de comunicação, seja declamando ou acompanhado de algum instrumento.

A voz ocupa um espaço central numa estrutura social e cultural extremamente oralizada, que encontrava no teatro e na festa seus meios de existência. Ora, se a voz é um conceito histórico situado no espaço e no tempo, a poesia não; esta é uma arte da linguagem humana, independente de seu modo de concretização. No contexto sáfico, é importante destacar que a escrita da poesia e a leitura da poesia são um único movimento, e a primeira surge como uma espécie de revolta contra o tempo – é o que fica (Zumthor, 2018, p. 49).

Em grande parte, graças ao registro escrito, não apenas a produção poética de Safo permaneceu como seu nome ressoou pelos séculos, tornando-se símbolo do amor entre mulheres e é a ela, a poeta, que se deve a existência do termo “lésbica”, isto é, pessoa originária da ilha de Lesbos, região natal de Safo. “Sáfica” também é o termo para representar mulheres que têm relações românticas com outras mulheres.

Embora sua produção poética esteja em contínua revisita no contemporâneo, sendo alvo de estudos, ensaios e novas traduções, o que resta de seus escritos, por outro lado, consiste apenas em fragmentos com partes ininteligíveis e muitas lacunas difíceis de serem traduzidas do grego original, dando origem a novos desafios tanto para quem lê quanto para quem traduz.

## A tradução situada: desafios sáficos

Safo tem sido traduzida por muitos estudiosos, como Guilherme Gontijo Flores (para o português) e Diane J. Rayor (para o inglês), e cada tradução segue uma linha de trabalho para dar conta dos desafios encontrados na materialidade dos papiros. Seus tradutores encontraram inúmeras maneiras de lidar com as lacunas e reconstruir poeticamente os textos. As estratégias tradutórias variam entre deixar espaços em branco onde os fragmentos aparecem a usar marcadores visuais como colchetes, ou até mesmo incluir palavras de acordo com o contexto do verso em questão.

Um dos principais trabalhos tradutórios deve-se a Anne Carson (1950-), classicista, tradutora e escritora canadense, que optou não apenas por manter as lacunas, como usou colchetes para sinalizar as partes do texto que estavam faltando. Embora pareça trivial, há nessa escolha um acentuado impacto semântico em que o símbolo

gráfico do colchete funciona não só como mecanismo estético, como se torna um dado informativo com impacto semiótico.

Ao mesmo tempo que oferece um sedutor jogo de palavras, a tradução dos poemas de Safo por Carson é uma amostra de um estudo de papirologia, que coloca, em jogo, tanto a palavra traduzida quanto a leitura ruidosa causada pelos colchetes que ela insere. Sobre os rolos de papiros nos quais os poemas estão escritos, Carson afirma que “on a papyrus roll the text is written in columns, without word division, punctuation or lineation. To read such a text is hard even when it comes to us in its entirety and most papyri don’t” (Carson, 2003, p. 9)<sup>1</sup>.

É interessante notar que, de certa forma, essa *scriptura continua*, “sem divisão de palavras, pontuação ou linearidade”, mencionada por Carson, está em consonância com a norma textual oficial do século II d.C (Chartier, 2001, p. 220). Os registros escritos da época eram geralmente feitos em letras maiúsculas, sem o uso de espaços entre as palavras ou a presença de diacríticos, como pontuação ou acentuação. Essa ausência era motivada, em parte, pela necessidade de economizar matéria-prima tão escassa para o ofício, composta por pele e pelos de animal para escrever; minerais, frutas e sementes para tinta. Nesse contexto, espaço e pontuação tornaram-se itens secundários, visto que a voz é não apenas um veículo da escrita como sua materialidade. O poema acontece no ato performático da leitura e é nesse ato poético que pausas e ritmos são indicadas, abdicando dos sinais por escrito e estabelecendo a comunicação com uma plateia que lê com os ouvidos. Os papiros, portanto, funcionam, para Safo e, anos depois, para Carson, como orientação para performance poética, sendo a primeira autoral, e a segunda tradutória.

Carson enfrenta um desafio duplo: o de tradução propriamente dito e a representação daquilo que falta. Segundo a tradutora,

In translating I tried to put down all that can be read of each poem in the plainest language I could find, using where possible the same order of words and thoughts as Sappho did. I like to think that, the more I stand out of the way, the more Sappho shows through<sup>2</sup> (Carson, 2003, p. 10).

A escolha de representar as lacunas graficamente confere ainda mais força à obra de Safo e é um exemplo prático da postura que Carson afirma. Ao optar por sair do caminho não apenas para que a poeta apareça, a tradutora também permite que a materialidade do escrito fique evidente e sinaliza para seus leitores o horizonte

---

<sup>1</sup> “O texto é escrito em colunas, sem divisão de palavras, pontuação ou linearidade. Ler um texto assim é difícil, mesmo quando nos é apresentado em sua totalidade, e a maioria dos papiros não o faz.” (tradução nossa)

<sup>2</sup> “Ao traduzir, tentei registrar tudo o que se pode ler em cada poema na linguagem mais simples que consegui, usando, sempre que possível, a mesma ordem de palavras e pensamentos que Safo. Gosto de pensar que, quanto mais me afasto, mais Safo aparece.” (tradução nossa)

papiroológico por meio dos colchetes: “Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological event rather than an accurate record of it” (Carson, 2003, p. 11)<sup>3</sup>.

O trabalho de tradução de Carson avança junto de um trabalho de edição poética. Se na edição estão ausentes reproduções fac-similares dos papiros sáficos, Carson passa para quem lerá sua tradução uma sensação similar à que sentiu, escamoteada por um símbolo que, à primeira vista, se assemelha mais a uma “gralha”, “sobra” e até “erro”, como os colchetes. Inserir esse sinal de pontuação equivale a acusar uma falta e, assim, fraturar o horizonte de expectativa do leitor de poesia, concedendo a ele, também, uma amostra do que foi sentido por ela diante da lacuna impossível de contornar: o tempo.

Publicado em 2002 sob o título *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, o poema que dá nome à tradução de Carson é exemplar desse seu movimento de tradução em relação à materialidade do traduzido. Apenas o verso “If Not, Winter” já mostra o quão surpreendente pode ser a inclusão do colchete na dinâmica gráfica-semântica:

]  
if not, winter  
]no pain

O verso pode ser lido com “no pain” junto de “if not winter”: “if not winter, no pain”. Pode ser lido levando em consideração os colchetes antes de “no pain” como uma pausa: “if not, winter. No pain”. E winter também pode ser lido como um verbo no imperativo, com o “no pain” como uma observação que vem a seguir.

Qual é, portanto, o impacto semântico de uma representação gráfica? Isto é, quantos significados diferentes esse fragmento pode ter quando o colchete deixa de ser lido como uma gralha e passa a ser incorporado ao mistério poético? Segundo Carson, trata-se de um espaço livre de aventura imaginativa e que, decididamente, afeta a experiência de leitura:

I emphasize the distinction between brackets and no brackets because it will affect your reading experience, if you allow it. Brackets are exciting. Even though you are approaching Sappho in translation, that is no reason you should miss the drama of trying to read a papyrus torn in half or riddled with holes or

---

<sup>3</sup> “Colchetes são um gesto estético em direção ao evento papiroológico, em vez de um registro preciso dele.” (tradução nossa)

smaller than a postage stamp – brackets imply a free space of imaginal adventure<sup>4</sup> (Carson, 2003, p. 11).

O poema em sua integridade é:

]
]work
]face
]
]
if not, winter
]no pain
]
]I bid you sing
of Gongyla, Abanthis, taking up
your lyre as (now again) longing
floats around you,
you beauty. For her dress when you saw it
stirred you. And I rejoice.
In fact she herself once blamed me
Kyprogeneia
because I prayed
this word:
I want <sup>5</sup>

## Uma tradução diagramática

É possível estabelecer uma relação entre materialidade e textualidade a partir do conceito de “escrita diagramática”, desenvolvida pela crítica americana Johanna Drucker em livro homônimo, dedicado a pensar uma espécie de teoria da interface do livro. Segundo ela, a página é um espaço constitutivo em que leitura e escrita estão em uma relação de codependência com o ambiente. Ou seja, espera-se que no

<sup>4</sup> “Enfatizo a distinção entre colchetes e ausência de colchetes porque afetará sua experiência de leitura, se você permitir. Colchetes são emocionantes. Mesmo que esteja se aproximando de Safo na tradução, isso não é motivo para perder o drama de tentar ler um papiro rasgado ao meio, cheio de buracos ou menor que um selo postal – colchetes implicam um espaço livre de aventura imaginativa” (tradução nossa).

<sup>5</sup> ]/ ]trabalho/ ]rosto/ ]/ ]/se não, inverno/ ]sem dor/ ]/ ]Eu te convido a cantar/ sobre Gongyla, Abanthis, pegando/ sua lira enquanto (agora novamente) a saudade/ flutua ao seu redor,/ beldade. Pois o vestido dela, quando você o viu,/ te comoveu. E eu me alegre./ Na verdade, ela mesma uma vez culpou a mim,/ Kyprogeneia,/ porque eu rezei/ esta palavra:/ eu quero (tradução nossa).

ambiente do poético os textos se comportem como tal a partir de um repertório de similitudes com outros textos poéticos.

Ao inserir e assumir o colchete como parte integrante da história do poema e do significado do poema sáfico, Carson causa um atrito no que se “espera” de um texto poético. O convite que ela faz ao leitor é claro: trata-se de um drama, de uma aventura “trying to read a papyrus torn in half or riddled with holes or smaller than a postage stamp”<sup>6</sup> (Carson, 2003, p. 11). No entanto, em que medida a inserção de um símbolo gráfico pode impactar a experiência estética?

Ao coçar os olhos do leitor, demovê-lo de certo conforto de leitura e envolvê-lo no confronto com o vazio, os sistemas gráficos que compõem o livro, as relações entre eles e suas implicações passam a ser alvos de uma leitura, cujo significado é afetado não apenas pelas palavras de uma página, mas pelas palavras *na* página (Shillingsburg, 2017, p. 36).<sup>7</sup> É um convite para observar “o sistema semântico das relações gráficas, assim como a expressão gráfica das relações semânticas” (Drucker, 2013, p. 4), assumindo assim o poder estético de uma escrita diagramática.

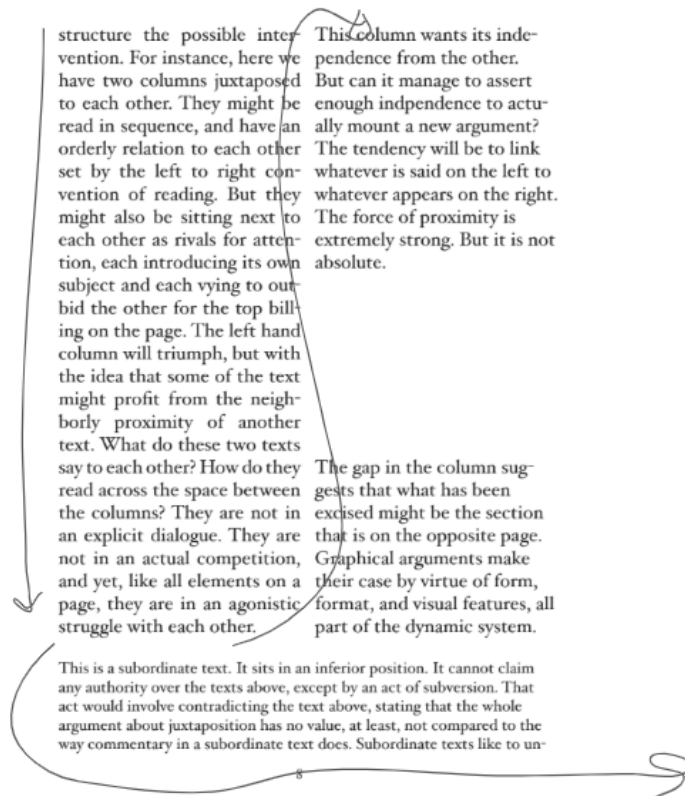
Drucker afirma que uma página que parece estática é, na verdade, uma cena de vetores e forças e mapeia, pelo menos, 23 interferências gráficas que formam esse sistema produtor de sentido, no qual o uso e a disponibilização dos elementos estão em equilíbrio e têm um efeito semântico.<sup>8</sup> Dentre o grupo de interferências gráficas estão o alinhamento do texto, uso de negrito, tamanho de fonte, notas nas margens laterais e rodapé, ajuste do texto em colunas etc. Sobre este último, por exemplo, ela comenta de forma metateórica, dando ao conteúdo a forma da qual está a tratar:

---

<sup>6</sup> “Tentar ler um papiro rasgado ao meio, cheio de buracos ou menor que um selo postal” (tradução nossa).

<sup>7</sup> Aconselhamos a leitura do excerto completo de Shillingsburg ao comentar sobre o pensamento de D. F. McKenzie sobre textualidade e sociologia do texto. Diz ele: “The word *sociology*, as McKenzie uses it, lifts us from close scrutiny of the material object and above the semiotics of the texts inscribed in them in order to see the broader networks of human activities that produced both the text and the book. McKenzie explained to us how meaning is affected not only by the words from a page but by the words on a page. The material form of the page, produced not only by the author but by those working in the production industries, has semiotic force beyond the lexical text, conveying and indicating meanings from and about authors and other book producers” (2017, p. 36).

<sup>8</sup> Vale a pena ler o excerto completo dessa afirmação: “The space of an apparently static page is a scene of vectors and forces. Stasis is the *illusory effect of choices* that bring the elements into balance. Any number of solutions will result in equilibrium. (...) They are issues of rhetorical force. The vectorial tensions of relations among elements of argument. The effects are distinct, discrete, describable, identifiable and can be assessed according to the explicit parameters according to which the organization of elements is created” (Drucker, 2013, p. 4).



[...] aqui temos duas colunas justapostas uma a outra. Elas podem ser lidas em sequência e ter uma relação ordenada entre si, estabelecida pela convenção de leitura da esquerda para a direita. (...) O que esses dois textos dizem um ao outro? Como eles podem ser lidos a partir do espaço entre as colunas? (...) Esta coluna [a da direita] almeja sua independência em relação às demais. Mas será que ela consegue afirmar independência suficiente para, de fato, construir um novo argumento? A tendência será ligar tudo o que é dito à esquerda a tudo o que aparece à direita. Os argumentos gráficos justificam-se em virtude da forma, do formato e das características visuais, todos parte do sistema dinâmico (Drucker, 2013, p. 8, tradução nossa)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> No original: "For instance, here we have two columns juxtaposed to each other. They might be read in sequence, and have an orderly relation to each other set by the left to right convention of reading. But they might also be sitting next to each other as rivals for attention, each introducing its own subject and each vying to outbid the other for the top billing on the page. The left hand column will triumph, but with the idea that some of the text might profit from the neighborly proximity of another text. (...) This column wants its independence from the other. But can it manage to assert enough independence to actually mount a new argument? The tendency will be to link whatever is said on the left to whatever appears on the right. (...) Graphical arguments make their case by virtue of form, format, and visual features, all part of the dynamic system".

O que à primeira vista parecia estático ou pelo menos ileso semanticamente – a página em branco – rapidamente se torna um cenário de vetores que não podem mais passar despercebidos pelo leitor, cujos argumentos gráficos se sustentam em virtude da forma, do formato e dos recursos visuais, todos fazendo parte de um sistema dinâmico e diagramático (pp. 4-8). Outro desses argumentos gráficos está justamente relacionado ao vazio da página e ao “branco”:

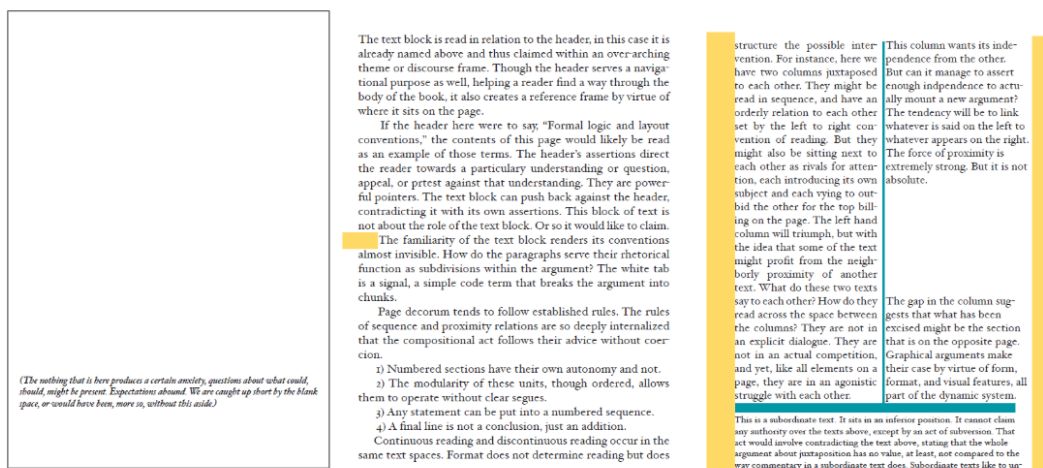
O espaço *entre* não é neutro. É definitivo e funcional. Assim como o espaço entre o cabeçalho e a linha, e entre estes e o bloco de texto. As margens são espaços altamente carregados, pois mantêm o texto na página, longe da medianiz e da queda no espaço do mundo circundante. O espaço em branco diferencia o espaço da palavra do espaço do mundo. (Drucker, 2013, p. 12, tradução nossa)<sup>10</sup>

O branco, portanto, indicaria não uma ausência, mas um código diagramático que tem um impacto semântico e navega entre os espaços das palavras (“wordspaces”) e os espaços do mundo (“worldspaces”), de que podem ser exemplos as três páginas abaixo.

No primeiro exemplo, o bloco vazio antes do texto deixa uma sensação de “demora”, de lentidão – quando e onde é que a história começa? O olho percorre a página de cima abaixo até encontrar o que procura: o início do parágrafo. No segundo exemplo, os espaços em branco antes de cada frase indicam a formação de parágrafos. Essas indentações organizam os “degraus argumentativos”: assim somos instruídos desde a alfabetização – cada ideia em um parágrafo. E, no último exemplo, nas laterais em amarelo, o espaço em branco funciona como um limite de segurança que impede as palavras de caírem para o espaço do mundo (“worldspace”), ao passo que o espaço em branco, marcado em azul, organiza, sinaliza e torna evidente o movimento de leitura. Sem perceber, a leitura segue da coluna da esquerda para a direita a partir de uma ponte construída por um espaço em branco. O mesmo movimento acontece nas colunas em relação ao texto no pé da página, que será lido por último.

---

<sup>10</sup> No original: “The space between is not neutral. It is definitive and functional. So is the space between the header and the line, and between these and the text block. The margins are highly charged spaces since they keep the text on the page, away from the gutter, and from falling into the surrounding worldspace. White space differentiates wordspace from worldspace”.



Ao entrar em contato com a tradução de Safo feita por Carson, o leitor se deparará com muitos tipos de “erros” não da tradução, é claro, mas de falhas dos próprios papiros danificados. Ao optar por manter espaços em branco, Carson recria novos poemas, com estruturas sintáticas que surpreendem os leitores por não seguirem as regras gramaticais tradicionais. Ela comenta sobre o uso estratégico do espaço em branco (“*da página*”) para organizar um verso truncado:

In translating such stranded verse I have sometimes manipulated its spacing on the page, to restore a hint of musicality or suggest syntactic motion. For example the sentence cited by Chryssippos becomes:

not one girl I think  
 who looks on the light of the sun  
 will ever  
 have wisdom  
 like this

(Carson, 2003, p. 12)<sup>11</sup>

Considerando os colchetes e espaços em brancos presentes na tradução de Carson como dois dos argumentos gráficos e diagramáticos elencados por Drucker, a relação entre as falhas do papiro, os erros e os silêncios que daí advêm são maximizados e apontam para um outra experiência de leitura poética, próximas ao desejo e à permanência da própria Safo.

<sup>11</sup> “Ao traduzir esses versos truncados, por vezes manipulei o espaçamento na página, para recompor a musicalidade ou sugerir um movimento sintático. Por exemplo, a frase citada por Crisipo se torna:

penso que nenhuma garota  
 que olha para a luz do sol  
 jamais  
 terá uma uma sabedoria  
 como esta” (tradução nossa)

## Erros que levam a Eros ou “Let’s leave the mark there”

Em “Essays on what I think about the most”, parte do livro *Men in the Off Hours* (2000), Anne Carson comenta sobre erros e as emoções negativas que eles tendem a despertar nas pessoas. Em seguida, ela mostra que Aristóteles via os erros como “an interesting and valuable mental event” (p. 30)<sup>12</sup>. Em outra ocasião, a tradutora afirma que “eros denotes ‘want’, ‘lack’, ‘desire for that which is missing’” (2022, p. 10).<sup>13</sup> Não é por acaso, portanto, que erros levam ao eros: a sedução acontece pela falta, não pela completude, como se poderia imaginar.

Um exemplo dessa tentativa de preenchimento pode ser flagrada, de certa forma, na tradução brasileira dos fragmentos de Safo publicada pelo professor e poeta Guilherme Gontijo Flores em 2017. Seu objetivo era tentar devolver a Safo sua própria música, fazê-la cantar novamente. Para isso, ele realizou pesquisas para preencher as lacunas nos poemas sáficos, conforme comenta; queria dar ao leitor moderno a chance de entrar em contato com o ritmo e sentir o que poderia ter sido ler e ouvir os poemas em sua integridade.

Carson, por outro lado, escreve a respeito de sua postura na tradução sáfica: “quanto mais me afasto, mais Safo aparece”. Com essa afirmação, a tradutora parece colocar em relevo uma personagem que cruzou os séculos e pode ser vista para além de seu tempo: o verbo é “show” (“the more Safo *shows* through”), isto é, mostrar, aparecer, tornar visível – um claro contrapelo ao apagamento da poeta que passa a personificar tanto mulheres autoras quanto as personagens dos últimos séculos cujos nomes e obras jamais serão ouvidos. E para que Safo “apareça”, é preciso garantir um degrau de espaço, afastamento e vazio entre sua obra e quem a traduz, a fim de que a pulsão erótica – isto é, a pulsão do desejo pelo que falta – se manifeste.

Situada na ponta oposta à do preenchimento, Carson se incomoda com a necessidade de “totalidade” e aposta que o prazer do texto está precisamente na dúvida: “So let’s leave the question mark there” (p. 34). De modo semelhante a Drucker, a tradutora insere aí um sinal de pontuação, mas por extenso, finalizando a pergunta que ela mesma já deve ter ouvido inúmeras vezes: o que a poeta quis dizer?

But as you know the chief aim of philology  
is to reduce all textual delight  
to an accident of history.  
And I am uneasy with any claim to know exactly

<sup>12</sup> “Um evento mental interessante e valioso.” (tradução nossa)

<sup>13</sup> “Eros denota ‘querer’, ‘falta’, ‘desejo por aquilo que está faltando.’” (tradução nossa)

what a poet means to say,  
So let's leave the question mark there.<sup>14</sup>

(Carson, 2000, p. 34)

Abraçar a interrogação é fundamental para dar autonomia aos manuscritos e entender o material da poesia (seja papiro, rascunho, caderno) como um objeto semiótico complexo, escapando assim “what authors meant to mean but meant to write or meant to do”<sup>15</sup> (Shillingsburg, 2017, p. 36). Não seria necessário, portanto, imaginar o que o autor quis dizer, mas ler o que, de fato, está lá. Ao traduzir Safo, Carson opta por uma abordagem semelhante, não seguindo o que a poetisa quis dizer ou falando por ela, mas encostando o ouvido da tradução ao que o papiro diz, mesmo com todos os pontos de interrogação colocados por sua materialidade ruidosa.

Nas mãos tradutoras de Carson, a poesia sáfica recupera movimento e musicalidade (“a hint of musicality or suggest syntactic motion”) e convida a pessoa leitora para estar consciente do ato de leitura: é nesta imperfeição, feita de espaços em branco, falhas e símbolos gráficos, que as palavras seculares recuperam seu impacto. Portanto, não haveria como ler os fragmentos sáficos sem lidar com os erros que, uma vez incorporados à atividade performática da leitura, não parecem erros, mas argumentos poéticos e eróticos que participam do sistema dinâmico da página. Mais que isso: espaços em branco se tornam o espaço da palavra e o espaço do mundo (*wordspace/worldspace*, para Drucker), em que, embora pareça tentador o movimento de preencher e completar, convidam a rede sociológica construída ao redor do texto para aprender a lidar com a falta enquanto um “veículo de imaginação” (Dionísio, 2022, p. 16).

Ao priorizar não apenas o conteúdo inscrito nos papiros, mas também assumir sua superfície ruidosa e ruminante, a poesia sáfica não se prende apenas a camadas subjetivas (“o que a autora quis dizer”), mas é amplificada por camadas empíricas graficamente expressas por Anne Carson, através do uso de colchetes e espaços em branco, dando ao leitor um vislumbre de seu processo editorial e traduzindo a sensação vivenciada somente por ela: nós também temos a possibilidade de ter os papiros em nossas mãos, desafiados por suas falhas e lacunas.

*If Not, Winter* trabalha com erros para garantir o Eros, admitindo a lacuna arquivística e, sobretudo, trabalhando por dentro dela. Assumindo-a e expondo-a, guiam a leitura pelo prazer do texto na dúvida que cativa leitores não apenas com a tradução, mas com a papirologia – e, assim, o papel, que um dia foi usado como

---

<sup>14</sup> “Mas vocês bem sabem que o objetivo maior da filologia/ é reduzir todo prazer textual/ a um acidente histórico./ E fico desconfortável quando qualquer pessoa afirma saber/ exatamente o que um poeta quis dizer./ Então deixemos o ponto de interrogação” (Tradução de Sofia Nestrovski, 2023).

<sup>15</sup> “O que os autores pretendiam dizer, mas pretendiam escrever ou pretendiam fazer.” (tradução nossa)

base para a voz, fala por si próprio carregando, material e naturalmente, a evidência do tempo.

## Referências

ALMEIDA, E. Um museu que não nasceu: Lygia Fagundes Telles e a criação do Museu da Literatura Brasileira na década de 1970. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) — PUC-Rio, 2021.

CARSON, A. *Eros the Bittersweet*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2010.

CARSON, A. *If Not, Winter*. Vintage; Reprint edition (August 12, 2003).

CARSON, A. *Men in the Off Hours*. New York: Knopf, 2000.

CARSON, A. Sobre aquilo em que mais penso. Org. Sofia Nestrovski e Danilo Hora. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CHARTIER, R. (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade. 2001.

DIONÍSIO, J. The real thing. *Cibertextualidades, Re-Auto-Meta Arquivo*. Publicações Fernando Pessoa, 2022, pp. 22–29. Disponível em: <https://cibertextualidades.ufp.edu.pt/re-auto-meta-arquivo-2022> Acesso em 20 dez. 2025.

DRUCKER, Johanna. *Diagrammatic Writing*. CreateSpace Independent Publishing Platform, Banff Art Centre, February, 2013, pp. 12-18.

FLORES, G. G. *Safo: fragmentos completos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

RAYOR, D. J. *Sappho: A New Translation of the Complete Works (English Edition)*. Cambridge University Press, 2023.

SHILLINGSBURG, P. *Textuality and Knowledge: Essays*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.