



Mariana Perelló Lopes de Azevedo

**Um mapa peregrino para Anne Carson
Algumas entradas em água corrente**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro,
Abril de 2025



Mariana Perelló Lopes de Azevedo

**Um mapa peregrino para Anne Carson
Algumas entradas em água corrente**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Helena Franco Martins

Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Luiza Ferreira de Souza Leite

UFRJ

Profa. Julia Klien

Pesquisadora autônoma

Rio de Janeiro, 15 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Mariana Perelló Lopes de Azevedo

Licenciou-se em Letras – Português e suas literaturas, no ano de 2020, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Na mesma instituição, obteve o título de mestre em 2025, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, com a investigação sobre a poética da escritora canadense Anne Carson.

Ficha Catalográfica

Azevedo, Mariana Perelló Lopes de

Um mapa peregrino para Anne Carson : algumas entradas em água corrente / Mariana Perelló Lopes de Azevedo ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2025.

119 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Anne Carson. 3. Plainwater. 4. Água. 5. Antropologia. 6. Imaginação estereoscópica. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para os meus irmãos, Danilo e Gustavo

Agradecimentos

A todos que cruzaram o meu caminho com papos, toques e ótimos insights. Agradeço a Julia Klien e Luiza Leite que compuseram uma banca examinadora tão instigante e generosa com esta pesquisa, fervilhando entusiasmos compartilhados. Agradeço também a Celia Pedrosa, Paulo Henriques Britto, pelo aceite dos convites de interlocução com esta pesquisa. E a Flávia Trocoli, Antonio Mattoso, Frederico Coelho e Marília Rothier, professores dispostos que tiveram parte com o pensamento se movendo nessa pesquisa. Também por isso, agradeço sobretudo à minha orientadora, Helena Martins, por ter aceitado primeiro e por tão lindos rumos e emoções já ter me dado desde as aulas de graduação. Aos funcionários do Departamento de Letras e Artes da Cena, em especial a Di e Rodrigo, agradeço pelo suporte veloz. Aos colegas organizadores do evento Letras Expandidas, agradeço pelas poéticas da fratura e pelos arranjos de escuta que nos reuniram com tanto estímulo. À minha colega de turma e de escrita, Beatriz Pôssa, pela amizade e pela parceria firme no desafio. Às amigadas, todas, agradeço pelo gás. E, claro, agradeço especialmente à minha tão grande e carinhosa família. Aos meus pais, Babal e Nenês, pela órbita. Aos meus irmãos, pela ternura. À minha prima, pela visão. Ao meu avô Eraldo e à minha avó Maria Helena, pelas lições da vida inteira e pelas alegrias imensas do mundo demente. A CAPES, FAPERJ e PUC-Rio, agradeço pelos auxílios concedidos e pela Bolsa Nota 10, que fizeram dessa pesquisa realizável.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Azevedo, Mariana Perelló Lopes de. **Um mapa peregrino para Anne Carson**: Algumas entradas em água corrente. Rio de Janeiro, 2025. 119p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação experimenta uma resposta ao ensaio “The Anthropology of Water”, do livro *Plainwater: Essays and Poetry* (1995), da escritora canadense Anne Carson. Atentando aos modos como sua poética pictórica instaura o que, nos seus termos, se compreende como *imaginação estereoscópica*, investigo como a escritora inventa sua abordagem antropológica da água corrente. Seu extenso texto em sete partes consiste em diários de viagem por caminhos percorridos a pé, de carro ou a nado — escritos que versam sobre uma peregrinação até Compostela, sobre acampamentos pelos Estados Unidos, e ainda sobre a prática de natação, seção escrita em terceira pessoa. Relacionando-se o elemento aquático às “culturas estrangeiras” dos homens e tomando-se o signo da antropologia como uma espécie de método para conhecê-las (Poutanen, 1998), são compostas imagens poéticas que funcionam como *ardis eróticos* (Carson, 1986), tanto movimentando o curso da escrita quanto tramando alianças entre mistérios, chamados de fatos por Carson (Martins, 2023). Partindo desse único ensaio, proponho a elaboração de um mapa peregrino de objetividade instável, espécie de perambulação crítica por sua poética.

Palavras-chave

Anne Carson; *Plainwater*; água; antropologia; imaginação estereoscópica.

Abstract

Azevedo, Mariana Perelló Lopes de. **A Pilgrim Map for Anne Carson: Some Entries in Running Water**. Rio de Janeiro, 2025. 119p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation is a response to the poem-essay “The Anthropology of Water”, from the book *Plainwater: Essays and Poetry* (1995), by Canadian writer Anne Carson. Paying attention to how her pictorial poetics establishes what is understood in her terms as stereoscopic imagination, I investigate how the writer invents her anthropological approach to running water. Her extensive seven-part text consists of travel diaries of journeys made on foot, by car or by swimming - about a pilgrimage to Compostela, about camping in the United States, and also about swimming, a section written in the third person. By relating the aquatic element to the “foreign cultures” of men and taking the sign of anthropology as a kind of method for getting to know them (Poutanen, 1998), poetic images that function as erotic ruses are composed (Carson, 1986), both moving the course of the writing and arranging alliances between mysteries, named facts by Carson (Martins, 2023). Starting from this single essay, I propose the elaboration of a pilgrim map of unstable objectivity, a kind of critical wandering through her poetics.

Keywords

Anne Carson; *Plainwater*; water; anthropology; stereoscopic imagination.

Sumário

1.	Mesa de trabalho	12
2.	Cartografia	25
	Elenco	25
	Deslocamentos	25
3.	Água corrente Kafka	37
	Preparação para o mergulho	37
	<i>Qi</i>	38
	Nadando	43
	Nadando	48
	Um sonho?	54
4.	Antropólogos Secos e molhados	62
	Inventamos a antropologia para abrigar nossos detalhes	62
	A antropologia é uma ciência de surpresas mútuas	73
	Aquele momento de pura antropologia	81
5.	Erros importantes Página impressa	87
	Lady Cheng	87
	Da rádio está vindo uma voz que soa como o Ray Charles cantando chinês	92
	<i>Jetlag</i> — para Praga	103
6.	Uma estudiosa	111
7.	Referências bibliográficas	115

Lista de abreviaturas de textos de Anne Carson

As obras serão referidas por meio das seguintes abreviaturas, seguidas em cada caso do número da página na edição indicada. No caso das obras citadas no original, são minhas todas as traduções. A lista abaixo, em ordem alfabética, inclui também edições brasileiras, cujas traduções utilizarei fazendo eventuais modificações (que serão devidamente sinalizadas).

AoW — [1995] *The Anthropology of Water*. In: *Plainwater: Essays and Poetry*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001, p. 113 - 260.

AdV — [1999] *Autobiografia do vermelho: um romance em versos*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.

CFC — [2008] Cassandra Float Can. In: _____. *Float*. London: Jonathan Cape, 2016, n.p.

DS — [2000] Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. In: _____. *Sobre aquilo em que mais penso*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 11-42.

Dzs — [2016] Desprezos: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard. In: _____. *Sobre aquilo em que mais penso*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 139-152.

ED — [1986] *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução de Julia Raiz Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

EU — *Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

FC — [1992] Falas curtas. Tradução de Laura Erber e Sérgio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

JT — Just for the thrill: Sycophantizing Aristotle's Poetics. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Trustees of Boston University, Third Series, Vol. 1, No. 1, , p. 142-154, Winter, 1990.

LHC — [2016] Lecture on the History of Skywriting. In: _____. *Wrong Norma*. London: Jonathan Cape, 2024, p. 61-80.

MoH — [2000] CARSON, Anne. *Men in the Off Hours*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.

MP — [2000] Ensaio sobre aquilo em que mais penso. In: _____. *Sobre aquilo em que mais penso*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 83-88.

Nox — *Nox*. New York: New Directions, 2010.

PW — [1995] *Plainwater: Essays and Poetry*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001.

TSE — [2005] Toda saída é uma entrada (um elogio do sono) In:_____. *Sobre aquilo em que mais penso*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 89-118.

VDPC — [2008] Variações sobre o direito de permanecer calado. In:_____. *Sobre aquilo em que mais penso*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 153-182.

*Can you read a map by the light of a
thunderstorm? "Who stands near the ink
gets burned", says classical Chinese
wisdom.*

"The Anthropology of Water", Anne Carson

1

Mesa de trabalho

where do I go for a map into that country?
“*The Anthropology of Water*”, Anne Carson

Imagine que você está, há um par de anos, com sua mesa de trabalho toda tomada por livros empilhados de Anne Carson (1950), escritora canadense a quem deseja devolver uma dissertação. Enredada à mesa, diante de parte de sua estranha extensa obra, você examina os seus materiais e instrumentos, na tentativa de elaborar questões eloquentes, perguntas precisas. Se dali pudesse precisar alguma lição, a tarefa seria menos desafiadora, mas essa não seria nem de perto a forma mais adequada de se aproximar de Carson, você pensa. Recheados de ardis, seus textos oferecem pistas falsas, aos montes — corruptelas de citações, fragmentos inseridos sem referência alguma. Muitas vezes discretas, as pistas não lhe conduzem a lugar algum; por outras, a mais de um lugar de uma só vez.

Razões metodológicas levam você a trabalhar um material reduzido para tornar seu desejo possível. Ater-se a um único ensaio é uma forma de impor uma margem de onde devolver uma espécie de mapa de leitura. Elege suficiente a quinta e última parte do livro *Plainwater: Essays and Poetry* (1995), “A antropologia da água”, para, partindo de um pedaço, saltar em direção a aspectos mais amplos de sua obra.¹ Escolhe um material que é, como de costume para textos da escritora, difícil de ser apresentado sucintamente, em parte pela sua natureza fragmentária, em parte pela profusão de elementos que ela combina nas suas imagens poéticas. É natural esse tipo de desconforto diante dessa “escrita que cultiva a suspensão como um valor e mais ainda, que descobre nela uma forma de exatidão” (Martins, 2018, p. 708). Diante de escritos estranhos, esquivos, arditos, torna-se oportuno determinar margens, por mais que você saiba que eles

¹ O livro é composto de cinco partes: “*Part I — Mimnermos: The Brainsex Paintings*”; “*Part II — Short Talks*”; “*Part III — Canicula di Anna*”; “*Part IV — The Life of Towns*”; e “*Part V — The Anthropology of Water*”. O título da Parte V, o foco aqui, aparecerá traduzido para o português ao longo do texto.

responderão com ainda mais vazamentos (talvez justamente para que assim respondam).

Para cartografar, com justeza, as imagens poéticas da água, você precisa entender melhor a estudiosa. Vai a uma de suas mais famosas entrevistas, concedida em 1997 a John D’Agata, “An _____ with Anne Carson” (você é levada grosseiramente a completar, no título, o gênero textual ocultado). Sem se ater à biografia mínima que você se acostumou a encontrar em suas obras publicadas — “Anne Carson nasceu no Canadá e ganha a vida dando aulas de grego antigo” —, D’Agata destaca os títulos de professora universitária, tradutora e poeta, acrescentando uma curiosidade.² Carson escreve em duas mesas situadas em cômodos diferentes da casa: uma para poemas, outra para trabalhos acadêmicos (D’Agata, 1997, p. 1). O traço é peculiar, uma vez que não se podem distinguir pacificamente gêneros em sua obra, nem precisar o que é acadêmico e o que é literário. Já se viu que D’Agata se abstém até mesmo de afirmar no título que aquela interlocução se enquadra no gênero da entrevista. Em entrevista a McNeilly em 2003, Carson é mais uma vez perguntada sobre como vê a intersecção entre trabalhos acadêmicos e criativos, respondendo:

Nunca vi nenhum problema nisso. As pessoas fazem confusão com essa fronteira, mas eu nunca a tomei como um problema, porque simplesmente não as separo. Coloco projetos acadêmicos e o que se chama de projetos criativos lado a lado no meu espaço de trabalho, e transito entre eles, fazendo com que permeiem uns aos outros. Então, o pensamento não é assim tão diferente. [...] Porque, na verdade, o projeto de pensamento é um só na minha cabeça, tentar compreender o mundo, por isso o melhor é usar os contextos disponíveis. (Carson, McNeilly, 2003, p. 14)³

A despeito do que Anne Carson diz em contrário, você não consegue descartar de todo a pergunta: que espécie de texto é “A antropologia da água”, em que gênero se enquadraria? Está inserido em um livro que traz como subtítulo “ensaios e poesia”, é natural que você fique indecisa entre os dois gêneros, mesmo que para

² Assim traduzida nas publicações brasileiras. No original: Anne Carson was born in Canada and teaches ancient greek for living.

³ Todas as traduções sem outra indicação são da autora. No original: I never found any trouble with it. People do make trouble out of that border, but I never found it a problem because I just practically don’t separate them. I put scholarly projects and so-called creative projects side-by-side in my workspace, and I cross back and forth between them, and so cause them to permeate one another. So the thought is not that different. [...] Because actually the project of thinking is one in my head, trying to understand the world, so I might as well use whatever contexts are available.

acabar descobrindo que escolher um ou outro não ajuda a aguçar o pensamento sobre Carson. Contenta-se com tomá-lo por um ensaio-poema, ou poema-ensaio, como viu Luiza Leite nomear no texto “Uma leitura de Meseta” (2024), curto ensaio sobre a tradução brasileira de uma das seções, “Tipos de água”.⁴

Em todo caso, ler o comentário sobre a mesa atíca seu corpo, que sente dor. Os músculos das costas enrijecem, e você se distrai percebendo os elementos ao seu redor: as xícaras sobressalentes, o borrão de café na página aberta de uma de suas apostilas impressas com textos sobre Carson, a matéria maciça de vidro sobre a qual alguns livros estão espalhados ocupando um espaço excedente, alguns de autores a que você não esperaria recorrer, aos quais talvez não recorra no fim das contas. De pronto, prevê que, em pouco tempo, sua mesa se dissolverá no chão, escorrendo para outros cantos do cômodo. O exercício do deslocamento é natural: você imagina como Carson funciona na sua dupla de mesas, respirando diante da tela em branco, esvaziando para preencher, seguindo um fluxo. Em qual delas estaria sentada quando escreveu “A antropologia da água”? Qual era a combinação de livros que estava à mão? Quantas vezes precisou se sentar à mesa de trabalho até que seu poema-ensaio estivesse pronto? Então percebe que, no texto que escolheu desbravar, a mesa de trabalho não está expressa como elemento que suporta o processo de elaboração dos dados relatados. Para ser mais acertada, consegue vislumbrar uma única vez que pudesse haver uma mesa ali, em “A pedrinha da sorte: introdução a Margens d’água”.⁵

Me chamava de Catedrática e me deu de Natal a edição de luxo em dois volumes do *Thesaurus* de Roget. Está aqui, ao meu lado, pelo menos o primeiro volume. Ele nunca chegou a me dar o segundo. (AoW 246)⁶

Você pode facilmente imaginar a escritora sentada, comentando “Está aqui, ao meu lado”, quando relembra momentos da adolescência junto do irmão. A pergunta é oportuna: que espaço, afinal, haveria para mesas quando a escrita versa sobre diferentes espécies de trânsito? Quando se está na Espanha, indo a pé, de cidade em cidade, em direção a Compostela, onde se escreve? Se houver ao lado

⁴ O livro é intitulado *Meseta* (2023) e traduzido por Thais Medeiros e Wallace Masuko. A tradução inclui as partes: “Mergulho”, “Sede” e “Tipos de água”.

⁵ Penúltima seção de “A antropologia da água”.

⁶ No original: He called me Professor and gave me Roget's *Thesaurus* in the deluxe two-volume edition for Christmas. It is here beside me, volume one at least. He never got around to give me volume two.

um amigo com que se compartilha silêncio, escreve-se. Se você se sente sozinha, escreve. O mesmo acontece quando você pega o carro na companhia de um amante, que também passa o tempo pensando, perguntando e reparando em fatos como você, mas não necessariamente junto de você. Há carros, mapas, livros, cadernos, dados, intenção de entender; nenhuma mesa de trabalho, mas se é convocado a relatar. Que espécie de impulso é esse? Você cata na memória aquele trecho de Friedrich Nietzsche “Escrever com o pé”.

Eu só escrevo com a mão,
Mas o pé quer sem cessar escrever também.
Sólido, livre e corajoso quer fazer isso,
Ora através dos campos, ora sobre o papel. (Nietzsche, 2001, p. 33)

O filósofo fala desse pé que você sente querer tomar o lugar da mão, para escrever tanto nos campos quanto no papel. É desse instinto que se trata? E, se o trânsito se radicaliza e se impõe numa mudança de perspectiva (escrever um diário com as mãos de seu irmão, de quem não tem notícias há anos, sobre a prática de natação), há mesa de trabalho que tenha lugar em meio a reflexões que acontecem a pé, de carro ou a nado? Você se questiona de que são feitos os pensamentos concentrados nos diários de “A antropologia da água”, quais as ondulações eles nos apontam para seguir. Será que trazem o ar que a caminhante recolhe, como Virginia Woolf sugere naquele conto.

Os pensamentos e emoções de um caminhante são constituídos em grande parte por essas influências externas. Pensamentos de quem vai a pé vêm meio do céu; se pudessem ser submetidos à análise química, verificar-se-ia que eles contêm grãos de cor, que estão ligados a galões ou quartos ou quartilhos de ar. (Woolf, 2005, p. 290)

Como se movimentam os grãos que saltam dessas anotações, dessa abordagem antropológica de um elemento tão fugidio e deslizante como a água: os títulos, com dificuldade de se limitarem em si mesmos, transportam você como “dominós aquáticos” (García Navarro, 2021, p. 181). Você organiza. São quatro introduções, espécies de preparo sensível para os trânsitos que as seguem; e três poemas-ensaios, compostos como diários desses deslocamentos, títulos que você resolve traduzir assim:

PART V
A antropologia da água

Mergulho:
Introdução à antropologia da água

Sede:
Introdução aos tipos de água

Tipos de água:
Um ensaio sobre o caminho de Compostela

-inha:
Introdução a só pelo frisson

Só pelo frisson:
Um ensaio sobre a diferença entre mulheres e homens

A pedrinha da sorte:
Introdução às margens d'água

Margens d'água:
Um ensaio do meu irmão sobre a natação⁷

Antes de confrontar o texto, mais perguntas sobre a mesa de trabalho de Anne Carson vêm como correntes desgovernadas. Quais outros livros estariam na sua mesa, junto do *Thesaurus* com que seu irmão a presenteou? Que livros ladeiam o buraco que sua retirada deixa na estante? Como estão dispostos os livros da biblioteca atrás da mesa? Quais os critérios de organização? Você se lembra do que a ouviu comentar em entrevista recente, realizada por María Negroni durante a pandemia, no canal do Museo Malba no Youtube.⁸ Quando esta lhe pergunta como combina elementos antigos e contemporâneos, também transitando facilmente do cânone ocidental para a cultura pop — por exemplo, em seu *Norma Jeane Baker of Troy* (2019), em que junta a tragédia *Helena* (412 a.C.) de Eurípides, com a biografia de Marilyn Monroe —, Anne Carson responde:

⁷ Os títulos aparecerão traduzidos ao longo desta dissertação. No original: *Diving: Introduction to the Anthropology of Water*, *Thirst: Introduction to Kinds of Water*, *Kinds of Water: an Essay on the Road to Compostela*, *Very Narrow: Introduction to Just for the Thrill*, *Just for the Thrill: an Essay on the Difference Between Women and Men*, *The Wishing Jewel: Introduction to Water Margins* e *Water Margins: an Essay on Swimming by My Brother*. Atribuo ao poeta Victor Squella a ideia de traduzir “Very Narrow” como “-inha”. Também agradeço a Julia Klien, membro da Comissão Examinadora, pela ideia de traduzir “Just for the Thrill” por “Só pelo frisson”, fazendo ressoar o som da letra “r” para a expressão importada do francês e comum na língua portuguesa: frisson.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=haJbVh8arOM>>. Acesso em 09/03/2025.

Estão apenas lado a lado, quero dizer, como os livros atrás de você estão lado a lado na sua estante, e Safo pode estar ao lado de Proust ao lado do *The Daily Newspaper*. É a mesma coisa dentro da cabeça. Para sermos francos, a nossa mente é uma grande confusão de todas as coisas com que nos deparamos de hora em hora durante o dia. Então, por que não colocar essa mesma confusão no papel e chamar, digamos, de obra de arte. Isso não me parece antinatural. Acho que é mais antinatural separar as coisas em áreas de tempo e áreas de prática artística, por que fazer isso? (Carson; Negroni, 2020, 4’46’’-5’18’’)⁹

Se as há, que tipos de categorias dariam sentido e uma dose de surpresa às suas estantes? Você imagina essa estranha ordenação, em que Safo, Proust e o jornal do dia são misteriosamente direcionados a ficarem um do lado do outro. A bagunça que os une na estante deve passar para o papel, consideradas as “surpresas mútuas” (AoW 117) que um pode causar no outro, tramando novas ordens na malha ordenada dos fatos (Martins, no prelo). Anne Carson intenciona desarticular o impulso à categorização — herdado do Iluminismo, como ela mesmo observa na entrevista —, o que não significa que algum tipo de ordenação não importe: ela comenta a importância de “fazer uma bagunça e ainda assim encontrar ordem na bagunça, porque isso é realmente muito mais divertido. Ordenar, quero dizer, a ordem é muito mais divertida do que a desordem no final.” (Carson; Negroni, 2020, 8’38’’- 8’51’’).¹⁰ Lembrando de ter lido em algum lugar da tradução *Falas curtas* (2022) algo sobre uma “fúria classificatória”, você estende a mão pro canto esquerdo da mesa e pinça o volume de uma pilha, com cuidado para não derrubá-la; ali procura a passagem, acha:

Fala curta sobre a coleção total

Desde a infância ele sonhava em conseguir guardar todos os objetos do mundo em prateleiras de suas estantes. Negava a ausência, o esquecimento ou mesmo a possibilidade de alguma peça lhe faltar. A ordem emanava de Noé em triângulos azuis e à medida que a pura fúria de suas classificações se erguia a toda volta, engolfando a sua vida, começaram a ser chamadas de ondas pelos outros, vítimas de afogamento, um mundo inteiro delas. (FC 73)¹¹

⁹ No original: They’re just side by side, I mean, as the books behind you are side by side on your shelf, and you could have Safo next to Proust next to *The Daily Newspaper*. It is the same inside the mind. If you are candid about that, your mind is a big mess of all the things that you encounter from moment to moment in the day. So why not put that same mess down on the paper and call it, you know, a work of art. It doesn’t seem unnatural to me to do that. I think it’s more unnatural to separate things into areas of time and areas of artistic practice, why do that?

¹⁰ No original: make a mess and yet find the order within the mess, because that’s really a lot more fun. Ordering, I mean, order is a lot more fun than disorder in the end.

¹¹ Traduzido no Brasil como *Falas curtas* (2022), por Laura Erber e Sérgio Flaksman, *Short Talks* foi publicado originalmente em 1992 pela Editora Brick Books, depois republicado em 1995 como uma das partes de *Plainwater*. No original: On the Total Collection/ From childhood he dreamed of being able to keep with him all the objects in the world lined up on his shelves and bookcases. He denied lack, oblivion or even the likelihood of a missing piece. Order streamed from Noah in

Você se alegra com a mistura do assunto classificação com o assunto água, o seu assunto. Repara nisto: há um sonho de tudo classificar, para salvar do dilúvio todos os entes — e as classes afinal virando ondas. Você pensa no tipo de ordem que as ondas instauram na água e se pergunta: será desse tipo de divertimento que Anne Carson fala aqui?

Surge mais uma pergunta: que lugar nessa intersecção, ou nessa bagunça, teriam os fatos de sua própria vida? Você pensa se ela não teria, ainda, uma terceira mesa secreta para quando quer se defrontar com os elementos autobiográficos que se encontram em sua obra. Nem mesmo ela diz saber dosar o quanto ou como se deve tomar o “eu” em sua escrita. Quando D’Agata lhe faz essa pergunta, Carson responde que é “[a]penas uma parte dos fatos no mundo. Você sabe, como eu sou um feixe de fatos, o rio é outro feixe, esses degraus são outro feixe — e eu só os uso de um jeito assim democrático.”¹² (Carson; D’Agata, 1997, p. 18). Você se dá conta de que precisa entender melhor o que significam os fatos para ela. Um pouco antes na entrevista, D’Agata interpela Carson acerca das narrativas fragmentadas que percebe em seus ensaios, especialmente nos de *Plainwater*, sugerindo que isso poderia ser o efeito de muitos fatos em vigor ao mesmo tempo. Ela responde:

Os fatos são um substituto para a história. Os fatos são úteis para mim porque não tenho nenhuma história na cabeça, por isso, na ausência de uma história, você sempre pode falar de fatos para passar o tempo. Não é verdade? Mas não sei o que é que isso tem a ver com a fragmentação. O que você quer dizer com “fragmento”? (Carson; D’Agata, 1997, p. 13)¹³

D’Agata devolve, perguntando se poderia pensar na separação das seções no livro como colagem. Por mais que concorde que esse é “bom insight”, o que ela

blue triangles and as the pure fury of his classifications rose around him, engulfing his life, they came to be called waves by others, who drowned, a world of them.

¹² Aqui, você alinha a tradução com a de Julia Klien, em sua tese *Da carnigrafia* (2023), que opta por traduzir o substantivo em inglês “set” por “feixe”. O trecho da entrevista a D’Agata é comentado pela autora no verbete “Fato”: “Fatos para ela: quando lhe perguntaram sobre o elemento autobiográfico em seu trabalho (isto é, quanto eu há na sua primeira pessoa), Carson responde ser só parte dos fatos no mundo, como um rio, uns degraus. Escrever, para ela: ‘pintar com fatos’. Ela própria: ‘um feixe de fatos’. Um feixe no meio dos outros em democrática convivência.” (Klien, 2023, p. 94). No original: [j]ust a part of the facts in the world. You know, like I’m a set of facts, the river’s another set, these steps are another set — and just use them all in some kind of democratic fashion.

¹³ No original: Facts are a substitute for story. Facts are useful to me because I don’t have any stories in my head, so in the absence of a story you can always talk about facts to fill the time. Right? I don’t know what it has to do with fragmentation, though. What do you mean by a “fragment”?

responde é que deseja escrever como quem pinta — “sempre pensei [a minha escrita] como pintura. Pintura feita de fatos e de pensamentos” (Carson; D’Agata, 1997, p. 13).¹⁴ Mais do que tentar traçar um entendimento da vertente autobiográfica de seus escritos, você quer entender as nuances que ela cria, a cisão que abre na mente do leitor quando trama um jogo imaginativo das multiplicidades nas suas pinturas, feitas de fatos e pensamentos. “Escrever com fatos e sem histórias não coincide aqui [...] com um desejo de ‘imitar a realidade’, de prover-lhe uma imagem objetiva”, salienta Helena Martins (2018, p. 719), que também comenta a entrevista em manuscrito inédito intitulado “Pintar com fatos e pensamentos”. Analisando a relação entre a arte pintura e a escrita no pensamento de Carson, Martins parte da resposta a D’Agata para trazer à tona o que percebe como uma curiosa e insistente atração da escritora para aquilo que chama “fatos”:

os mesmos fatos que, nessa entrevista, ela [Carson] anuncia como ingredientes de composição poética ressurgem muitas vezes como temas ou motivos explícitos na sua obra: frases sobre a vida dos fatos formam uma espécie de bruxuleio assíduo nessa escrita de resto tão inquieta. (Martins, no prelo)

Em nota de rodapé, a autora lista uma série de textos em que Carson anima o que entende por uma “vida dos fatos”, um deles da introdução de *Falas curtas* em que Carson alude a um tempo em que as palavras estão em falta: “Um dia de manhã cedo faltavam palavras. Antes disso, nenhuma palavra. Havia fatos, havia rostos.” (FC 11). Num tempo ainda mais remoto do que “um dia de manhã cedo”, “antes disso” ainda, não há palavras, mas há fatos. Martins, como você, trazendo mais perguntas: “Que espécies de fato poderiam ser, em Anne Carson, não um antídoto irritado contra a incerteza e o mistério, mas antes aliados inseparáveis do bruxuleio e do infirme?” (Martins, no prelo). Em “Variações sobre o direito de permanecer calado”, ensaio que é uma espécie de elogio ao intraduzível, Carson comenta o que o pintor contemporâneo Francis Bacon entende por fatos.¹⁵ O texto traz uma sequência de cenas de “tradução”, entendida em sentido lato, cenas extraídas de períodos históricos distintos, o que faz com que o trânsito por elas deixe em você uma sensação de *jetlag*: de Homero a Joana D’Arc, de Francis

¹⁴ A resposta na íntegra no original: Oh, I see. Okay. Well that’s a true insight, I’ve always thought of it as painting. Painting with thoughts and facts.

¹⁵ O ensaio “Variations on the Right to Remain Silent”, foi traduzido com esse título por Sofia Nestrovski na edição *Ensaio sobre aquilo em que mais penso* (2023), indicada na lista preliminar acima. O texto foi originalmente publicado em *A Public Space* (7), p. 175-187, 2008, depois republicado com modificações em *Float* (Carson, 2016), versão utilizada na tradução brasileira.

Bacon a Hölderlin, de Adão e Eva a Paul Celan. A certa altura dessas suas variações em torno do que não se deixa traduzir, Carson ressalta o que Bacon entende por *fato*: ele deseja “criar uma forma sensível que traduza diretamente ao sistema nervoso a mesma sensação que aquele tema provoca”, quer “pintar a sensação de um jato d’água, seu choque nos nervos” (VDPC 159). Carson recorre às palavras de Bacon, que expressa o desejo de capturar, em temas como pássaros, cachorros, grama e água, a “sua realidade”, “sua essência” — ou, como ele próprio diz, “os fatos” (159). Você lembra que a tradução está por trás de todos os pensamentos dela. Pintar com seus fatos e pensamentos tem a ver com traduzir uma sensação para o sistema nervoso.

Talvez seja em parte uma vida secreta dos fatos o que Anne Carson movimentava em seus poemas, em suas pinturas que falam, em seus escritos pintados com fatos e pensamentos. São escritos que atraem a beira de mundos outros, mundos que só podemos encontrar *porque* subsistem como fatos misteriosos, invisíveis. Surte daí, diz-nos Carson, chances de alguma diferença. (Martins, no prelo)

Escritos que atraem a beira de outros mundos que permanecem como mistério. A margem é só até onde se pode chegar; já que a falta é insuperável, não há ponte que não desabe no vão que separa um mundo de outro mundo, um *você* de um *eu*. Em *Eros: o doce-amargo*, Carson estende o alcance dessa cena de *falta* — para ela, a cena erótica por excelência — para muito além dos encontros entre amantes: a crise de contato e o abalo das fronteiras provocados por *eros* marcam (ou podem marcar), para ela, toda criação e toda recepção — de poetas, de pintores, de cientistas etc.¹⁶ Há um parentesco defendido entre o que sentem aquele que ama quando ama e aquele que pensa quando deseja conhecer, uma vez que essas duas atividades têm “em seu âmago o mesmo prazer, o de tentar alcançar, e acarretam a mesma dor, a de ficar aquém ou não ser suficiente.” (ED 95). Qualquer que seja o caso, o desejo age com um ardis triangular, está “no triângulo a constituição radical do desejo” (37). No capítulo “Artimanha” (no original, *Ruse*), Carson usa

¹⁶ Este livro, de 1986, deriva de sua tese de doutorado, originalmente intitulada “Odeio e amo logo sou” [*Odi et amo ergo sum*], defendida em 1981. Em artigo “O ardis de eros: o desejo em Anne Carson” (2022), Rafael Zacca Fernandes comenta a mudança de título, expondo as referências do anterior: “Enquanto o título posterior do ensaio transformado em livro faz alusão a Eros, entidade do mundo antigo que representa o desejo e o amor, o título original da tese, escrito em latim, faz referência explícita a Catulo e a Descartes. Quanto a Catulo a referência é ao *Carmen 85: Odi et Amo, quare id faciam fortasse requiris/ Nescio, sed fieri sentio et excrucior.* e que, na tradução de João Ângelo Oliva Neto, pode ser lido como *Odeio e amo. Talvez queiras saber “como?”/ Não sei. Só sei que amo e crucifico-me.*” (Fernandes, 2022, p. 142-3).

como exemplo para expor a sua geometria do desejo o fragmento 31 de Safo, muitas vezes citado em outros de seus textos:¹⁷

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

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

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

gela-me a água e inunda-me o arrepio
me arrebatada e resto na cor da relva
logo me parece que assim pereço
nesse deslumbre. (LP, FR. 31)¹⁸

A análise gira em torno do triângulo formado pelos três indivíduos do poema, que Carson acredita ser “uma imagem das distâncias entre essas pessoas” (ED 33). A poeta inveja o homem tão impenetrável às sensações da bela mulher de frente para quem está sentado. Embora sejam comuns as interpretações de que é um poema sobre ciúme ou de que o terceiro elemento (o homem) é um recurso poético — uma vez que se trata de uma “manobra retórica comum elogiar a pessoa amada dizendo ‘Ele deve ter sido feito de pedra, quem conseguiria resistir a você?’” (35) —, Carson acredita que o fragmento é sobre a “figura geométrica formada pela percepção que uma [pessoa] tem da outra, e as lacunas nessa percepção” (33). No verbete “Desejo” de sua tese *Da carnigrafia* (2023), Julia Klien comenta a tese de Carson.

“Eros é falta”, diz Carson, e o desejo é triangular. Não se trata de um triângulo amoroso, pois o terceiro componente estrutural não é uma pessoa (mesmo quando é). Se “Eros é falta”, sob seu manto elétrico convivem três pontas: eu, você, a falta. Como age essa falta? Além de separar, é claro que aproxima, e nunca um vão é tão espesso como aqui. O desejo contém, sim, toda a lonjura, mas também é proximidade voltaica, distendida, e (mesmo quando não) habita o milímetro. Instala-se ali, naquele espaço que a minha carne gostaria de ocupar; faz-se mínimo pavio. Quanto menor a distância entre a carne que deseja e a carne

¹⁷ Você prefere traduzir *ruse* por “ardil”.

¹⁸ Aqui, você opta por utilizar a tradução de Guilherme Gontijo Flores em *Fragments completos* de Safo (2017, p. 109).

desejada, menor e menos apagável o pavio, embora mais e mais à beira de apagar. (Klien, 2023, p. 42)

Como escritora, Anne Carson exerce seus próprios ardis eróticos. Sem dúvidas, pensa as nuances dos fatos produzindo mais dobras, num gesto tanto excessivo quanto contido de escrita, que, por múltiplas vias, assemelha e diferencia um som de outro som, um significado de outro significado, um texto de outro texto, um personagem de outro personagem, um escritor de outro escritor, um evento de outro evento — é assim que inventa suas ondulações, que trama suas manobras. O desafio de lidar com sua escrita tem a ver com como ela ativa os procedimentos de seus textos borrando fronteiras, abrindo fluida, ardilosa e precisamente múltiplas camadas. A abertura, ela desenha com mãos de quem ora caminha ora nada entre os fatos e pensamentos que se puxam, uns dentro dos outros, entre si.

Para isso, Anne Carson instaura um tipo de imaginação que chama de *estereoscópica*: interessa-se em promover ocasiões em que, por meio de aproximações deliberadamente incongruentes, “a semelhança se projeta na diferença numa espécie de estereoscopia” (ED 53). Explora, por exemplo, formas de unir inquietamente temporalidades distintas, de unir o *agora* e o *então* num só, como quando atribui a Longino (século I) uma afirmação sobre a natureza da televisão (MoH 61); ou formas de vislumbrar, ao mesmo tempo, um parentesco e uma diferença entre duas formas fônicas, em trocadilhos como “*Seeing my hole, I know my whole*” (ED 33). A produção do sentido metafórico — transferir a palavra, fazê-la atravessar o limite do uso comum da língua, colapsando seu sentido ordinário, literal — é mais uma operação da imaginação estereoscópica, que viola um código de pertinência: “[a]contece na mente uma mudança ou deslocamento de distância, [...] que aproxima duas coisas heterogêneas a fim de revelar o parentesco entre elas” (111) — surge dessa forma “uma nova pertinência ou congruência, que é o sentido metafórico” (111). Essa alegria que se pode tirar da metáfora é uma alegria da violação típica de eros, algo como a “alegria difícil” de Clarice Lispector, que envolve aparentar o heterogêneo, o estrangeiro.¹⁹ Nesses

¹⁹ A expressão “alegria difícil” aparece na seção “A possíveis leitores” do livro *A paixão segundo G. H.* (1964): “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.”.

casos, como em inumeráveis outros, a justaposição de incongruentes ativa uma triangulação, e o circuito elétrico do desejo se abre.

Já na primeira epígrafe da introdução “Mergulho” de “A antropologia da água”, a escritora revela o quanto o “eu” que se manifesta ali é uma criatura afeita a ardis, quando recorre ao trecho de uma carta enviada por Kafka a Felice: “Eu sou uma criatura mendaciosa” (AoW 117).²⁰ Da frase, é cortada uma parte que importa: “Eu sou uma criatura mendaciosa; para mim, é a única maneira de manter a quilha firme; o meu barco é frágil”.²¹ Pode-se entender, a partir da frase de Kafka, que os ardis, próprios de criaturas mendaciosas, são apenas formas de manter um barco frágil no leme. Os ardis envolvem mentiras estranhas, que garantem alguma estabilidade, alguma forma um *apego aos fatos* — no caso de Carson, fatos nascidos daquilo reluz da diferença entre incongruentes aproximados. Quando pensa, por exemplo, na aproximação entre os mundos visível e invisível, Carson, aqui lida por Martins, observa:

Incomunicáveis como cores puras, o mundo visível e o invisível se encontram, assim, “no fato composto por sua diferença”: na borda onde se encontram, diz Carson, “é gerada uma luz muito brilhante” — e, se essa luz nasce quando incomensuráveis se reúnem “no olho do espírito como um fato coerente”, ela insiste: “a coerência será uma conjuração poética, mas o fato não.” (Martins, no prelo)

Agora você sabe definir com um pouco mais de exatidão o que deseja perscrutar em “A antropologia da água”: a justaposição de incongruentes e as multiplicidades que vêm traçadas no fluxo fragmentado do poema-ensaio. Nada permanece com contorno fixo, as formas se esquivam de qualquer definição exata, na medida em que se adequam a novos recipientes — recipientes que se materializam, por exemplo, nos três diários elaborados pela escritora, cada um a seu modo, repletos de fatos.

A essa altura, você percebe que já se rendeu ao risco envolvido na mesa de trabalho. Lembra-se do texto “Carne vermelha: que diferença fez Estesícoro?” (1999), em que Carson faz sua defesa de Estesícoro, poeta grego que deve ser lembrado pela forma que imprime diferença no seu emprego dos adjetivos, em

²⁰ No original: I am a mendacious creature

²¹ No original: I am a mendacious creature; for me it is the only way to maintain an even keel; my boat is fragile.

contraposição aos epítetos de Homero, que, com dicção fixa, deixam as substâncias acostumadas ao “atributo mais adequado”. Recorrendo a Baudrillard, Carson identifica, na repetição para consumo épico, uma paixão pelo código, dando o exemplo das mulheres sempre “de olhar refulgente e belos tornozelos”, do sangue sempre “negro”, dos covardes sempre com “o fígado branco”, etc.²² Por outro lado, argumenta que os adjetivos fabricados por Estesícoro fazem “[t]odas as substâncias do mundo saír[e]m fluuando.” (AdV 10), Remontando, então, o que imagina como a cena de nascimento do poeta: para ela, uma *paixão por substâncias* permeia o momento.

Portanto nasceu Estesícoro na superfície imóvel desse código. E Estesícoro estava estudando essa superfície incansavelmente. Ela se inclinava, afastando-se. Ele se aproxima. Ela se detém. “Paixão por substâncias” parece ser uma boa descrição daquele momento. Por nenhuma razão que se possa nomear, Estesícoro começou a abrir os trincos. (AdV 10)

Carson se refere aos adjetivos como “os trincos do ser”, que vinculam “todas as coisas do mundo ao seu lugar no particular” (AdV 10). Você repara justamente na escritora mostrando como Estesícoro funciona na sua mesa de trabalho. Ele observa minuciosamente — por “nenhuma razão que se possa nomear”, como normalmente acontece no instante do desejo — a superfície móvel do código, entre aproximações e afastamentos, estudando, investigando, apurando. Você lê que alguma coisa é ali liberada, abre-se uma caixa na sua mente e dela saem as perguntas mais simples: como fazer escorrer, para fora da forma do poema-ensaio, a poética das substâncias tramada por Carson? Você continua pensando sobre isso.

²² Carson cita uma frase que atribui ao sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007): “‘O consumo não é uma paixão por substâncias, mas uma paixão pelo código’, diz Baudrillard.” (AoR, p. 10).

2 Cartografia

Palavras são fins.

Palavras são mapas.

“Mergulhar no naufrágio”, Adrienne Rich

Elenco

A escritora

Kafka

O pai

Meu Cid

O imperador da China (antropólogo)

Lady Cheng

Imperador Hades

O nadador

O gato

Deslocamentos

St. Jean Pied de Port → Compostela (a pé)

Quebec → Los Angeles (de carro)

— Um lago → (a nado)

Quando você se enrola na tentativa de desvendar os mecanismos de um texto de Anne Carson — ou talvez, de reconhecer-lhe o terreno, ou talvez ainda de aferir-lhe as marés —, lembra a primeira em vez que apresentou em público considerações sobre um de seus escritos, a peça *Norma Jeane Baker of Troy* (2019). Queria pensar como o ardil da nuvem na peça compunha imagens duplas, a um só tempo criando uma coisa e outra, isto é, criando simultaneidades impossíveis. Quem ouvia não estava familiarizado com as irreverências da escritora, não era evidente como isso poderia acontecer no texto da peça, não havia quem entendesse. Um amigo que escutava disse: “Descreve o objeto, faz esse exercício”. Depois, acrescentou: “Isso é exercício de antropólogo, descrever o que vê”. Desde esse episódio, essa se tornou a sua forma de lidar com os escritos de Carson: para apresentá-los, você sente que precisa antes recorrer a um “exercício antropológico descritivo”. Descreve parte por parte, tenta capturar os

movimentos, mapeia detalhadamente o que captura de suas conexões e dos múltiplos centros em torno dos quais você supõe que elas gravitam, percorre-os como leitora antropóloga. Quando você dá por organizada a bagunça, Carson vem e puxa mais uma vez o seu tapete.

O toque do seu amigo foi anterior à escolha do texto “A antropologia da água” como objeto de pesquisa. Se a referência é a uma ciência que estuda o ser humano e suas culturas, de pronto poderia ter estranhado o título e a sugestão de antropologizar a água. Poderia ter achado que se trata de um estranho libelo da água por sua própria espécie de antropologia, ou, ao menos, por seu devido lugar de importância na linha humana do tempo, mas Carson não costuma ser direta em seus usos das palavras. “Água” e “antropologia” funcionam como filetes, e as ideias afins a esses conceitos não se relacionam imediatamente; é Carson quem afina as afluências.

Você tem em mente a tese de Minna J. Poutanen, *Anthropology as Metaphor for Knowing in Anne Carson's Poetry* (1998), em que ela defende a antropologia como um tropo central na poética de Carson. Em “A antropologia da água”, “[o] entendimento e o uso que a falante faz das palavras ‘antropologia’ e ‘conhecimento’ rapidamente se tornam inextricavelmente interligados, se não mesmo intercambiáveis” (Poutanen, 1998, p. 10).²³ Se desejar conhecer alguém e desejar conhecer um texto são análogos no pensamento de Carson, a disciplina da antropologia apresentaria instruções definidas sobre como tentar alcançar o outro lado. E, se a antropologia é antropologia da água — nos rios, nas taças, nas paisagens, nas sílabas que saem da boca de seu pai, na lista que cai como gotas em seu pensamento numa noite de insônia —, você não pode ignorar que, desde a frase de abertura, o elemento é associado ao gênero masculino²⁴. Assim Carson abre a sua Antropologia:

A Água é uma coisa que não se pode segurar. Como os homens. Eu já tentei. Pai, irmão, amante, melhores amigos, fantasmas famintos, e Deus, um a um escaparam das minhas mãos. Talvez seja assim que deva ser — o que os

²³ No original: The speaker's understanding and use of the words “anthropology” and “knowledge” quickly become inextricably intertwined, if not interchangeable.

²⁴ Aqui, a relação do elemento com o gênero masculino é curiosa, uma vez que, para a cultura grega antiga, as mulheres eram associadas à água, como Carson elabora em seu ensaio “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade”.

antropólogos chamam de “risco normal” no encontro com culturas estrangeiras. (AoW 117)²⁵

A comparação funciona no sentido de que todos os homens listados na passagem se vestem da pele do elemento ao longo de “A antropologia da água”: as peles escorrem, todos eles escapam. Nas seções seguintes a essa de abertura, a escritora discorre sobre o desejo de entender e as emoções de não conseguir entender; as observações de seus diários ocupam o espaço da hesitação entre um parentesco pressentido e um estranhamento insuperável em diferentes relações com as “culturas estrangeiras” dos homens. As “culturas estrangeiras” com que a escritora lida ao longo do ensaio são, em última instância, as “culturas” a um tempo indiossincráticas e genericamente masculinas dos homens selecionados para análise no seu método antropológico próprio. Os personagens, que ocupam diferentes papéis na sua vida, direcionam seus percursos e questões. Estabelecendo pontes que ligam a água aos homens, e a antropologia ao casamento, ela se ocupa em registrar a busca por entendimento, indagando-se sobre suas questões de falha de comunicação, de luto, de distância, de desejo, de diferença e de parentesco que surgem da sua relação com a “cultura estrangeira” dos homens, a começar pelo seu pai enfrentando demência progressiva decorrente da doença do Alzheimer. Segundo Poutanen,

quando começamos a examinar a forma como a falante aplica o tropo da antropologia às relações humanas, ficamos imediatamente surpreendidos com o fato de a metáfora ser inicialmente empregada devido a um doloroso fracasso na comunicação humana, isto é, a incapacidade da escritora de estabelecer contato com o seu pai. (Poutanen, 1998, p. 12)²⁶

Você constata que, para uma abordagem antropológica, os temas são deslizantes. Não só os homens, mas o amor e o desejo são eles mesmos assemelhados a culturas estrangeiras, bastante autônomas. Tais culturas agem sobre o indivíduo, desarticulando qualquer impressão de *eu* e de *todo* que antes pudesse existir — no

²⁵ Tradução de: Thais Medeiros e Wallace Masuko, disponível em: <<https://rebuspress.wordpress.com/2021/06/23/antropologia-da-agua-de-anne-carson/>>. Acesso em: 08/06/2024. No original: Water is something you cannot hold. Like men. I have tried. Father, brother, lover, true friends, hungry ghosts and God, one by one all took themselves out of my hands. Maybe this is the way it should be — what anthropologists call “normal danger” in the encounter with alien cultures.

²⁶ No original: When we begin to examine how the speaker applies the trope of anthropology to human relationships, we are immediately struck by the fact the metaphor is initially undertaken because of a painful failure in human communication, namely the speaker's failure to establish contact with her father.

instante do desejo, diante do outro, essa impressão se abre. “Quando ele inala Eros, surge dentro dele uma visão repentina de um eu diferente, talvez um eu melhor, composto pelo seu próprio ser junto do ser da pessoa amada.” (ED 63). Entende, então, que, em cada relação registrada, a distância é estabelecida de forma distinta, mas, todas elas levam à tentativa de esclarecimento e à dificuldade de elaborar perguntas.

No longo poema-ensaio de Carson, as introduções são oferecidas ao leitor como “parábolas ou amuletos-guia para as viagens interiores, com frequência extremamente simbólicas, que se seguem” (Poutanen, 1998, p. 13).²⁷ Os deslocamentos seguintes à introdução geral, “Mergulho”, são, como se disse, divididos em três partes, três diários com referências espaço-temporais distintas. Para cada um deles, há uma introdução: “Sede”, para “Tipos de água: Um ensaio sobre o caminho de Compostela”; “-inha”, para “Só pelo frisson: Um ensaio sobre a diferença entre mulheres e homens”; e “A pedrinha da sorte”, para “Margens d’água: Um ensaio do meu irmão sobre a natação”. Ao processar as escalas oferecidas, você vê sua mente se mover, calculando a distância da estrada, o tempo do caminho e o período da prática.

- 1) No primeiro, há informações sobre lugar, dia e mês. Por exemplo: “*26th of July, Compostela*”.
- 2) No segundo, informações sobre as paradas ao longo da estrada, nenhum marcador temporal: “*Sugar Union, Utah*”.
- 3) No terceiro, informam-se dia da semana, horário e ocorrência ou não da prática do esporte, sem qualquer indicador de lugar ou de dia do mês: “*Wednesday 5:45 p.m. Swimming*”.

Em “Sede”, deparar-se com a perda do pai é gatilho para a escritora começar a rezar e jejuar, ler textos místicos e pensar sobre si mesma como uma pessoa sedenta de Deus. É quando conhece um homem piedoso que lhe conta sobre o caminho de Santiago da Compostela e pergunta: “Como ver a própria vida senão deixando-a?” (AoW 122).²⁸ Seduzida pelas visões que o caminho pode lhe trazer, decide então partir com ele para

²⁷No original: parables or guiding amulets for the often highly symbolical inner voyages that follow.

²⁸No original: How can you see your life unless you leave it?

[b]uscar a pergunta mais simples, os fatos mais óbvios, as portas que ninguém deve fechar, é o que eu entendia por antropologia. Eu era uma alma forte. Olha eu vou mudar tudo, todos os sentidos! pensava. Arrumei minha mochila com meias, cantil, lápis, três cadernos vazios. Não levei nenhum mapa, não sei ler mapas — por que pensar um selo em água corrente? Afinal, a única regra de viagem é: “Não volte do mesmo jeito que você foi. Venha de um novo jeito.”. (AoW 123)²⁹

O intuito do deslocamento é justamente deixar para trás o mundo como conhecia, o que aparece explicitamente em algumas das epígrafes de “Tipos de água”, como esta, de Kan-ami, no dia 3 de julho, em Burgos: “*now I return to the burning house/ but where is the place I used to live?*” (AoW 144). Ela tem de deixar o eu correr; e, nesse caso, tomar distância é condição privilegiada de visão, ao mesmo tempo em que leva inevitavelmente aos ardis daquele eros *derretedor de membros*, que o ameaça com o risco de liquidá-lo. Você vai ao artigo “O ardil de Eros: o desejo em Anne Carson”, em que Rafael Zacca Fernandes delinea como, para Carson, isso se articula com a falta, que sempre acompanha Eros.

O eu é um efeito de ligações mais ou menos arbitrárias de suas partes em um sentido que lhe confere identidade. Desfazer essas ligações, essas articulações, dá a ver, para o próprio eu, a falta sobre a qual se articula essa identidade. Eros possibilita então que se desfça, por um momento, aquilo que dava solidez ao eu. A falta aparece sob o risco de liquidez do eu. (Fernandes, 2022, p. 150)

“Tipos de água” é um diário de viagem da peregrinação de St. Jean Pied de Port até Santiago, em que a peregrina registra o caminho percorrido junto de um amigo, Meu Cid, com quem tem uma relação de desejo que não fica para você muito bem definida. Escreve-se diariamente; por vezes, mais de uma vez ao dia. O caminho dura pouco mais de um mês, de 21 de junho a 26 de julho, a escritora e o Meu Cid o fazem a pé, passando por uma série de cidades na Espanha: León, Mansilla de las Mulas, Orbigo, Astorga, Cebreiro, Villa Mayor del Río, etc. A sede comanda o relato e é um dos signos que a diferencia de Meu Cid, que quase não a sente. Em dado momento, você confirma que o nome pelo qual ela o chama se deve ao personagem histórico El Cid, guerreiro célebre espanhol do século 11, cuja figura está representada numa estátua visitada por ela durante a viagem, estátua que, quando descrita, ganha movimentos vivos para os nossos olhos e

²⁹ No original: To look for the simplest question, the most obvious facts, the doors that no one may close, is what I meant by anthropology. I was a strong soul. Look I will change everything, all the meanings! I thought. I packed my rucksack with socks, canteen, pencils, three empty notebooks. I took no maps, I cannot read maps—why press a seal on running water? After all, the only rule of travel is, Don’t come back the way you went. Come a new way.

ouvidos:

Na cidade de Burgos está enterrado o próprio El Cid — ao lado de Ximena, em uma conversa eterna. [...] A essa altura, ela já deve saber de antemão cada palavra que ele vai dizer. Mas ainda assim, beija-lhe a boca e os olhos do rosto, beija-lhe as mãos, a sua verdade, sua essência. Como é a conversa dos amantes? (AoW 142)³⁰

Você quer delinear a estrutura desse primeiro diário: todas as entradas seguem um formato parecido — além da indicação de lugar e data, há uma epígrafe, de autores japoneses dos séculos 17 e 18 (à exceção de duas do poeta espanhol Antonio Machado). A escritora envolve as epígrafes orientais nos seus registros, como se as convocasse para uma peregrinação por um canto muito particular do Ocidente; você percebe o padrão: as anotações que as seguem muitas vezes culminam numa formulação sobre o que é um peregrino. Por exemplo: “Os peregrinos eram pessoas que levavam um tempo surpreendentemente longo para atravessar a cabeça de um alfinete.” (AoW 159) ou “O que o peregrino tem a ver com a fotografia? A mistura de ácidos e sentimentos precisa.” (170).³¹

A descrição das fotografias e das circunstâncias dos cliques é frequente no relato, e, embora elas mesmas, as fotos, não estejam presentes, a escritora muitas vezes direciona o seu olhar como se fosse possível ver: “Aqui estou me balançando como um *torero* ao redor do pequeno oásis, ou é o que parece (fotografia) o rosto encharcado de água.” (164).³² Bastante descritivas das paisagens que constituem o caminho, as anotações falam das montanhas, dos horizontes, da luz, das cores e da abundância ou escassez de água, que aparece em diferentes formas, esta é também uma peregrinação da própria matéria da água. Você vai ao texto de Carmen García Navarro, “‘Love is the mystery inside this walking’: Anne Carson on the Road to Compostela” (2021).

No diário, a água também pode ser um rio (124, 132), o oceano (167), o mar (181); ela circunda as ilhas (166); pode estar contida em um recipiente (130), como um jarro (146), um *odre* (148), uma fonte e um poço (162); pode correr por

³⁰ No original: In the city of Burgos lies El Cid himself—beside Ximena he rests in an eternal conversation. [...] By now, she must know every word he is going to say. Yet she kisses his mouth and the eyes of his face, she kisses his hands, his truth, his marrow. What is the conversation of lovers?

³¹ No original: Pilgrims were people who took surprisingly long time to cross the head of a pin.; e When is the pilgrim like a photograph? When the blend of acids and sentiment is just right.

³² No original: Here I am swaggering like a *torero* around the little oasis, or so it looks (photograph) water all over my face.

canos (128) ou aquedutos (128, 138); a água dá nome às cidades de forma implícita, como no caso de Puente la Reina, ou explícita, como em Villamayor del Río (140), e também aos rios, como o rio Odra (148), bem como às imagens religiosas, como A Virgem da Truta (161). O poder desses tipos de água não está sujeito a interpretação porque eles também vêm com ‘vários perigos [como, por exemplo] chuva forte [e] tempestades’ (‘Tipos de água’ 158); e parte de sua natureza é, como acontece com um poema, um texto ou um caminho, apontar uma direção que somos convidados a seguir. (García Navarro, 2021, p. 188)³³

Você aceita a direção do fluxo para a qual o seu método antropológico orienta, acompanhando as páginas de bom grado, reparando na peregrinação da água enquanto ela caminha a pé por terra, com atenção para os tipos que oferecem risco, aquelas que são capazes de afogar. Essa primeira jornada só se completa quando chega a Finisterra, onde (não tendo mais como seguir, porque encontra o fim da terra) se banha no oceano a oeste do continente europeu.

A introdução “-inha” começa com uma série de três epígrafes, que você pensa parecer diretamente retirada de sua estante, sempre oferecendo justaposições surpresa. Carson coloca o dito de seu pai ao lado dos ditos emblemáticos de filósofos da Grécia Antiga, de modo a sugerir, com a rima e com o paralelismo entre as estruturas sintáticas, que a estranha coleção poderia até ser um poema.

Water is best. (Pindar)

Memory is of the past. (Aristotle)

*No that's not her. (my father) (AoW 188)*³⁴

Esta última frase adianta o estranhamento de uma objeção que você entende em seguida.

Certamente o mundo está cheio de verdades simples que podem ser obtidas fazendo-se perguntas claras e anotando as respostas. “Quem é essa mulher?”

³³ No original: In the journal, water may also be a river (124, 132), the ocean (167), the sea (181); it surrounds islands (166); may be contained in a recipient (130) such as a jug (146), an *odre* (148), a fountain and a well (162); it can run through pipes (128) or aqueducts (128, 138); water gives towns their names either implicitly, as in the case of Puente la Reina, or explicitly, as in Villamayor del Río (140), and to rivers too, like the River Odra (148), as well as religious images, such as The Virgin of the Trout (161). The power of these types of water is not subject to interpretation because they also come with ‘various dangers [as, for example] lashing rain [and] storms’ (‘Kinds of Water’ 158); and part of their nature is, as it happens with a poem, a text or a path, that of pointing in a direction that we are invited to follow.

³⁴ Nesta dissertação, você optou por não traduzir alguns trechos, como letras de canções ou epígrafes. Além disso, em benefício de ênfases particulares que deseja estabelecer, afrontará deliberadamente, em algumas ocasiões, a regra segundo a qual apenas citações com mais de quatro linhas devem ser destacadas do corpo do texto e dispostas em recuo para a esquerda.

Ouvi meu pai perguntar à minha mãe numa noite, quando eu descia as escadas a caminho da cozinha. (AoW 188)³⁵

A desorientação do pai, que não a identifica na imagem de sua filha, leva à memória de uma cena anterior, de quando tinha doze ou treze anos, também na cozinha, em que o entrevistou, ainda em pleno funcionamento das capacidades mentais, conversando com a mãe:

“Ah, ela não será como elas [garotas vulgares]”, ele dizia com um certo brilho na voz. Foi a última vez que ouvi esse brilho. Porque logo depois, para o meu desgosto, comecei a me parecer com elas. (AoW 188)³⁶

Por perceber que o incomodava menos se não tivesse gênero, ela suprime, em sua adolescência, os fatos naturais das mulheres.

Mas percebi que o incomodaria menos se eu não tivesse gênero. A raiva o cansava tanto. Fiz do meu corpo algo tão duro e plano quanto a armadura de Atena. Sem segredos sob minha pele, sem gotas reveladoras no limiar. E acabei descobrindo — um achado que, na verdade, se deve às austeridades da peregrinação — que eu poderia suprimir completamente todos os fatos naturais da mulher. E assim o fiz. Infelizmente, àquela altura, sua mente já estava longe demais para que isso lhe importasse. (AoW 189)³⁷

Então você passa para o segundo diário: “Só pelo frisson” consiste nos registros de um caso de amor, mas tem um interesse mais específico, sobre o qual antropólogos se debruçaram esforçadamente: investigar as diferenças (o que acaba levando, inevitavelmente, a investigar também os parentescos) entre o gênero feminino e o gênero masculino. A escritora não deixa de esclarecer que o “amor é, como você sabe, um evento angustiante. Acredito numa abordagem antropológica do assunto” (AoW 189).³⁸ Com isso, um novo personagem ganha corpo: um amante que é antropólogo na China e a quem chama de “o imperador”, alguém que a deixa desconfortável, que a bota fora de sua própria língua e de seus

³⁵ No original: Surely the world is full of simple truths that can be obtained by asking clear questions and noting the answers. “Who is that woman?” I overheard my father ask my mother one night when I was coming down the stairs to the kitchen.

³⁶ Você acredita que Carson adiante, aqui, uma cena que ela explica melhor no ensaio seguinte, o pai conversando com seus tios sobre como ela não se tornaria como as outras garotas vulgares. No original: Oh she won’t be like them, he was saying with a sort of glow in his voice. It was the last time I heard that glow. Because soon afterward I did, to my dismay, begin to look like them.

³⁷ No original: Anger tired him so. I made my body as hard and flat as the armor of Athena. No secrets under my skin, no telltale drops on the threshold. And eventually I found — a discovery due, in fact, to the austerities of pilgrimage — that I could suppress the natural facts of woman all together. I did so. Unfortunately by then his mind was too far gone to care.

³⁸ No original: Love is, as you know, a harrowing event. I believe in taking an anthropological approach to that.

costumes, deslocada da normalidade de sua responsividade e de seu comportamento, e que está elaborando sua tese de doutoramento com o tema “o concubinato e o conceito de esposa tradicional” (234).³⁹

Você tem em mãos um diário sem indicação de data, apenas dos lugares por onde passam e acampam: o casal faz uma viagem de carro de Quebec (Canadá) até Los Angeles (EUA), destino final no qual o amante almeja morar e a partir do qual cada um seguirá seu caminho. Você repara que as observações se organizam sem que haja uma definição precisa de quanto tempo dura o que está registrado. A impressão de tempo que se pode depreender só é possível por meio de uma referência do espaço — ou seja, o tempo passa conforme duram as distâncias entre uma cidade e outra. No cálculo mental que você faz, a distância ou pode se transferir para uma estrada imaginária do tempo que leva a leitura do ensaio, certamente mais curto do que a viagem duraria; ou pode se transferir para as estradas factuais a que essa voz dos registros se refere — se quisesse muito saber, poderia ir ao Google Maps estimar o tempo que leva o percurso da estrada, somar todos os trechos, chutar um número final.

Ao longo do trajeto, ele lhe dá lições de antropologia, bem como da cultura e sabedoria chinesas. Se a escritora tem um objeto de pensamento que se propõe entender, ela ao mesmo tempo afirma repetidamente que “O esclarecimento não é um lugar, não adianta se apressar para chegar lá” (AoW 202).⁴⁰ Mas buscar entender é um frisson, e nesse sentido você é levada de volta ao título, que abriga uma dupla referência: mais imediatamente à música “Just for a Thrill” (1959) de Ray Charles, personagem que aparece frequentemente cantando na rádio, mas também a Aristóteles em sua *Poética* (335-323 a.C.), quando indaga por que seres humanos fazem poesia e chega à conclusão: “só pelo frisson”.⁴¹

³⁹ No original: concubinage and the concept of the traditional wife.

⁴⁰ No original: Enlightenment is not a place, no use rushing to get there.

⁴¹ Em outro texto anterior “Just for the Thrill: Sycophantizing Aristotle’s Poetics” (1990), publicado na revista *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Carson combina as declarações de Ray Charles na canção e de Aristóteles na sua *Poética*, quando indaga sobre por que seres humanos fazem poesia. Elaborando as “Origens da arte poética”, Aristóteles destaca o prazer que os homens sentem com a *mimese*: “De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas.” (*Poética*, IV, 1448b5).

Como você já constatou, para Anne Carson, há uma emoção semelhante em amar e buscar conhecer. Mas o amor faz mais aqui, ele faz de você um antropólogo de sua própria vida. Então, não há como evitar que a presença e a memória de seu pai, sobretudo no que têm de relação com sua performance do gênero feminino, sejam assíduas nos seus registros. Uma mulher não consegue contar uma simples história, uma mulher é incapaz de ler um mapa, são afirmações ouvidas da boca de seu pai.

Você repara no quanto precisa destacar a importância da personagem que a escritora evoca como se fosse histórica: Lady Cheng, que registrou, no verão de 1553, a sua travessia até a região do Rio Ta'ò, ao lado do imperador Hades e da corte imperial. Ela é lembrada pela escritora como cartógrafa e consorte, ganhando um “Apêndice sobre Lady Cheng” ao final do segundo diário.⁴² Nele, a escritora traz alguns comentários biográficos, informando que os escritos de Lady Cheng foram considerados medíocres, e seus mapas, desprezados pelos pesquisadores da cultura e da topografia chinesas, por conterem muitas incorreções. O que mais importa: a escritora diz acreditar que Lady Cheng cometeu “erros importantes” nos registros da viagem. Como seus mapas desapareceram com o tempo, só é possível julgar o que restou: uma lista com os nomes dos mapas e alguns fragmentos de poucas das inscrições que os acompanhavam. Diante do material, a escritora avalia que “a preocupação de Lady Cheng com as condições objetivas era instável” (AoW 241).⁴³ A lista — que traz itens como “Prefeitura Autônoma (Ta'ò)” e “Onde vimos os pássaros” — fecha o segundo diário junto com três inscrições remanescentes, referentes aos mapas (244).⁴⁴

E então você vê que o curso dessas duas travessias desemboca na terceira e última parte, em que a figura de seu irmão aparece. A epígrafe da introdução “A pedrinha da sorte” é aqui uma entrada referente ao termo *kinship* [parentesco], advindo da edição do dicionário analógico de ideias afins, o *Thesaurus* de Roget, dada de presente por ele. Ela destaca não só os bons momentos de troca e de trégua que

⁴² No original: Appendix on Lady Cheng.

⁴³ No original: Remarkably ignorant of Chinese geography, Lady Cheng made important mistakes about the places she visited. In fact, to judge from what remains of the list of maps and inscriptions composed to accompany them, Lady Cheng's concern for objective conditions was fitful.

⁴⁴ No original: Autonomous Prefecture (Ta'ò); Where We Saw the Birds.

passaram juntos, mas também a distância que se impôs e a ignorância sobre como ele levava sua vida. “A pedrinha da sorte” se materializa nesse último ensaio que você tem em mãos: “Margens d’água”, um ensaio sobre a natação, que é também um diário, com as indicações de dia da semana e horário, acrescidas da informação sobre se foi um dia em que ele nadou ou não — de novo, você percebe o padrão na estrutura. A falta de referência espacial dá notícia da sua própria ausência de informações acerca do paradeiro do irmão.

Você acha importante o fato de que não só o deslocamento pelo lago marca o diário; há também um deslocamento subjetivo para a terceira pessoa, o irmão é referido como “o nadador”. Os pensamentos soltos emergem da prática, das águas e suas margens, cheios de descrições da paisagem, do clima, da incidência de luz. Aí está o trecho de uma segunda-feira, ao meio-dia, enquanto nada:

A escuridão do meio-dia envolve o lago. Sente a água escura o suficiente para tingir sua pele. Sua pressão fria. Um estranho tom esverdeado sobre a superfície. O nadador tenta lembrar uma frase de Rilke sobre o mundo uma badalada antes de uma tempestade — (AoW 251)⁴⁵

Nas suas observações, sensíveis ao que o deslocamento pelo lago desperta nos sentidos, há também frases de Rilke, elucubrações sobre “como seria ser uma voz em um moteto medieval, não uma pessoa que canta, mas a própria voz [...]. Ou ser uma menina-salgueiro fria, envolta pelo abraço do velho eremita.” (AoW 251-2).⁴⁶ O nadador fala da voz como se fosse possível minimizar essa distância entre uma e outra existência.

O distanciamento, nos três diários, chama a sua atenção: o paradeiro do irmão é desconhecido e, em terras estrangeiras, ele se desloca pelos continentes afora, distanciado da família, da terra natal e da vida que se esperava dele; uma distância se impõe entre ela e o pai demenciado, com o luto que passa com sua perda; ela começa a se interessar por uma entidade que existe na medida de sua inalcançabilidade, Deus; suas viagens para Compostela e pelos Estados Unidos

⁴⁵ No original: Noon darkness clamps down on the lake. The water feels black enough to dye his skin. Its cold pressure. A strange greening on top of the water. The swimmer is trying to remember a sentence from Rilke about the world one beat before a thunderstorm —

⁴⁶ No original: He is wondering how it would feel to be a voice in a medieval motet, not a person singing but a voice itself, all the liquors raining and unrainning around it. Ping. Or to be a cold willow girl in the ancient hermit’s embrace.

são meios pelos quais o *eu* se distancia de *si mesmo* na busca de uma nova composição e entendimento; e seus companheiros tão distantes na relação. Em todos os casos, há uma questão de *diferença* de gênero, que também sugere uma tentativa de entender a partir da diferença, de provocar deslocamentos e ir nessa busca, exercitando a prática de formular perguntas melhores para quem e para o que lhe é estrangeiro.

Você toma como tarefa continuar fazendo perguntas, na medida em que realiza uma tentativa de perambulação crítica por sua poética, que se assemelha ao empreendimento cartográfico de Lady Cheng. Deseja capturar alguns movimentos no interior dos signos com que Carson agita o texto. Entende que tramar um mapa é ordenar criativamente o fluxo fragmentado de “A antropologia da água”. Como Carson na entrevista citada na seção anterior, você também pensa que é mais divertido encontrar alguma ordem na desordem, e por isso precisa selecionar palavras, formar pares. Decide que *Um mapa peregrino para Anne Carson: Algumas entradas em água corrente* será composto com títulos duplos, que deem conta de pincelar o poema-ensaio escolhido e oferecer alguma direção para Anne Carson. Talvez você confunda, no texto, “a escritora”, que é como decidiu chamar a voz do poema-ensaio, com a própria Carson. Como ela certamente está sempre confusa quanto a isso, não vê problema em deliberadamente colar uma na outra. E então prossegue.

3 Água corrente | Kafka

Nado no grande livro aberto do mundo
“Orfeu do roncador”, Waly Salomão

preciso aprender sozinha
a girar sem força o meu corpo
no elemento profundo
“Mergulhar no naufrágio”, Adrienne Rich

tô preparado pra tudo

meu pai

Preparação para o mergulho

Com o alerta “Vista-se, as águas são profundas” (AoW 118), Anne Carson termina a introdução “Mergulho”, fazendo minha atenção se voltar para o equipamento necessário que me aproxime da linguagem aquosa do texto.⁴⁷ Busco um método justo de leitura, como alguém que *precisa* confeccionar uma poderosa roupa de mergulho para adentrar, com risco reduzido de afogamento, as águas que correm pelas páginas e mudam de aspecto no tempo de uma piscadela.

Ou quem sabe o risco ainda se revele outro: o risco da barreira da própria roupa de mergulho, assim como capturado na imagem que Guimarães Rosa usa ao comentar uma tradução incômoda de *A Divina Comédia* (1472) de Dante:

Mas, o que na verdade páginas a fora se perpetra, é a mais grosseira, a mais monstruosa, a mais infame das traições. Onde havia poesia, o Cavaleiro Artaud de Montor deu volta. Crasso, impermeável. Foi dentro de um escafandro que ele atravessou aquele mar. (*apud* Camargo, 2012, p. 191)

Se é preciso arriscar, vou com roupa de banho, na intenção de ter a pele permeável, os braços e pernas mais livres para cortar a água, não deixando de experimentar aquele momento em que vem de repente uma corrente fria não se sabe exatamente de onde.

⁴⁷ No original: Clothe yourself, the water is deep.

Contar para uma amiga que havia decidido pesquisar “A antropologia da água”, de Anne Carson, no mestrado, trouxe para as minhas mãos, logo no início da pesquisa, um vídeo famoso do lutador de kung fu Bruce Lee. Docemente, ela me sugeriu este trecho de uma entrevista concedida em 1971 a um programa de televisão canadense “The Pierre Berton Show”, que foi, por vinte e três anos, considerada perdida. Entre outras coisas, Lee adverte que se planejar para uma luta é uma boa forma de perder os dentes; em lugar do plano, ele sugere:

[e]svazie sua mente. Seja sem forma, sem contorno como a água. Você coloca água num copo, ela vira o copo. Você coloca em uma garrafa, ela vira a garrafa. Você coloca em uma chaleira, ela vira a chaleira. Agora, a água pode fluir ou te destruir. (Lee, 1971, 0’)⁴⁸

Para Bruce Lee, a água que corre nunca fica parada. A ideia é que você possa se preparar unicamente para a surpresa — e improvisar quando a rixa lhe retribuir um chute na cara. Tomei o trecho como um talismã, a minha pedrinha da sorte. Formular um pensamento não tem como não ser isto: acomodar um conteúdo inesgotável num continente provisório, capturar o retrato momentâneo de um fluxo que não adianta tentar fazer parar de correr. Lições de luta são bem-vindas no exercício mental: este também requer ataque, improviso, recuo, movimentos arriscados que se convertem em tentativas pacientes de atingir o tão esperado instante em que o método, como se sempre ali estivesse muito bem ocultado, se oferece vulnerável e irresistível ao seu comando. É também uma lição de luta, presente em “A pedrinha da sorte”, que faz nascer o último diário “Margens d’água”. O irmão da escritora, praticante das artes marciais, lhe instrui a respeito das possibilidades de tradução da palavra chinesa “qi” — “sopro”; “energia”; ou “vida e nenhuma escapatória”, como o mestre de seu irmão preferia.

⁴⁸ Trecho de entrevista concedida ao programa de televisão “The Pierre Berton Show” em 9 de dezembro de 1971. A entrevista, conhecida como “Bruce Lee: the Lost Interview”, foi relançada com esse título no ano de 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vBT36Td-GuY>>. Acesso em: 09/03/2025.

Certa vez meu irmão me mostrou um pedaço de quartzo que, segundo ele, continha água retida mais antiga do que todos os mares do nosso mundo. Segurou-o ao pé do meu ouvido. “Escuta”, ele disse, “vida e nenhuma escapatória”.

Essa era uma das suas frases preferidas na época. Ele tinha abandonado a escola para se dedicar às artes marciais, e o seu mestre gostava de dizer “vida e nenhuma escapatória” ao traduzir a palavra chinesa *qi*, que significa “sopro” ou “energia” e é fundamental para bons chutes. (AoW 245)⁴⁹

Qualquer que seja a tradução escolhida, *qi* é um requisito para dar bons chutes. E, como o irmão de Carson na sua antropologia, tento pensar desenhando bons chutes, errar algumas palavras como quem melhora a pincelada conforme adentra mais o texto. É remontado o episódio já longínquo de seu irmão se exercitando enquanto lhe fornece explicações sobre o que o termo significa.

Lembro que estávamos à beira do lago, era pôr do sol, nuvens como barcos de fogo se alinhavam no horizonte. Ele praticava seus exercícios: Movimentos da Montanha / Movimentos do Mar. “Onipresente mas não se vê, físico mas não tem corpo”. Seu pé esquerdo quase raspou a minha cabeça. “*Qi* é como a água, o mestre diz, nós flutuamos sobre a água quando o nível é o adequado tudo nada”. Seu pé direito rasgou o ar em lascas. “Põe na cabeça que você tem uma pedrinha da sorte”. (AoW 245)⁵⁰

É com ensejo de vida e sem nenhuma escapatória que desenho a minha resposta, investindo em acertar a precisão, o nível adequado de *qi* capaz de fazer tudo nadar. Como a água (onipresente, invisível, física, incorpórea), *qi* perpassa o terceiro diário, escrito pelo irmão da escritora, mas não se restringe a ele, de modo que os “Movimentos da montanha / Movimentos do mar” que executa para melhorar seus chutes remetem aos exercícios de deslocamento tramados no poema-ensaio como um todo — caminho que se faz a pé, estrada que se faz de carro, águas que se percorrem a nado. Abro a caixa do *Plainwater* (1995), recolhendo sem esforço ou preocupação com critérios de seleção, frases que indicam o quanto o título “A antropologia da água” faz jus ao texto ensopado com que me debato. Por exemplo:

⁴⁹ No original: My brother once showed me a piece of quartz that contained, he said, some trapped water older than all the seas in our world. He held it up to my ear. ‘Listen,’ he said, ‘life and no escape.’ / This was a favorite phrase of his at that time. He had dropped out of high school to do martial arts and his master liked to say ‘life and no escape’ when translating the Chinese word *qi*, which means ‘breath’ or ‘energy’ and is fundamental to good kicks.

⁵⁰ No original: I remember we were down by the lake, it was sunset, fireboat clouds were lining up on the horizon. He was doing his Mountain Movements / Sea Movements exercises. ‘Pervasive but you can’t see it, physical but has no body.’ His left foot flashed past my head. ‘*Qi* is like water, the master says, we float on the water when the level is right everything swims.’ His right foot cut the air to ribbons. ‘Put it in your mind you’ve got a wishing jewel.’

Os álamos são o seu próprio oceano (AoW 214)
Há afogamentos na Meseta (156)
Dos seus lábios sai uma torrente de sílabas (120)
Uma gota de água completamente desperta. (248)
O nadador ronda entre os nenúfares à beira da água. (249)⁵¹

Relembro aquela frase que anotei do livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), de Bachelard, recomendado pelo meu antigo professor de grego quando compartilhei, no pilotis da faculdade, que estava estudando esse texto de Carson. “A meditação sobre a matéria educa uma imaginação aberta” (Bachelard, 2018, p. 3). O que o elemento teria de particular? Sua forma é melhor definida quando sólida, mas parece tão íntimo para nossos sentidos o momento em que o gelo se derrete refrescando um dia quente de verão. Quando gasosa, a água se espraia incontrolavelmente com suas partículas pelo ar de tal modo que (não) é possível perceber o volume contido na área ocupada pelo elemento. Já a água líquida, que corre, é facilmente manipulável e delimitada pela forma do recipiente — exceto quando são nossas mãos o recipiente, então elas são dotadas da capacidade de escorrer entre os dedos tão facilmente que parece esse o estado físico principal para tratarmos aqui. No texto “Água” (1942), Francis Ponge, usando também o fato de que a água escorre entre os dedos, esboça o que há de particular no estado líquido.⁵²

Líquido é por definição o que prefere obedecer ao seu peso a manter sua forma, o que recusa toda forma para obedecer ao seu peso. O que perde toda compostura por causa dessa ideia fixa, desse escrúpulo doentio. Desse vício, que o torna rápido, precipitado ou estagnante; amorfo ou feroz, amorfo e feroz, feroz terebrante, por exemplo; engenhoso, filtrante, circundante; tanto que se pode fazer dele o que se quiser, e conduzir a água em canos para a seguir fazê-la jorrar verticalmente a fim de gozar enfim de seu modo de se desfazer em chuva: uma verdadeira escrava. (Ponge, 1942, p. 34-5)⁵³

⁵¹ No original: The aspen trees are their own ocean.; There are drownings on the Meseta.; From his lips comes a stream of syllables.; One drop of water entirely awake.; e The swimmer prowls among the water lilies at the water’s edge.

⁵² No original: De l’eau.

⁵³ Tradução de Fred Giralta, disponível em: <https://antoniocicero.blogspot.com/2010/07/francis-ponge-de-leau-agua-trad-de-fred.html>. Acesso em: 28/03/2025. No original: Liquide est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant, par exemple; rusé, filtrant, contournant; si bien que l’on peut faire de lui ce que l’on veut, et conduire l’eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s’abîmer en pluie : une véritable esclave.

Tomando Ponge, que destaca o peso como soberano no estado líquido — tão soberano que faz com que a água tanto se recuse a manter sua forma quanto se submeta ao nosso desejo de lhe atribuir forma —, pergunto-me com que tipo de imaginação Carson estaria nos educando, ao fazer da água um elemento peregrino em seu texto. Se seus mecanismos soam como um exercício arduo de precisar uma imagem para logo em seguida desfazê-la mais uma vez (vapor, gota, corrente ou oceano), a água tem parte com a imaginação. Essa fluidez, as transmutações constantes de seus estados físicos ou contornos, faz com que se tenha a certificação de um trânsito indefectível. Ela mesma, por exemplo, atribui a invenção da imaginação à névoa, em “Tipos de água”, no dia 21 de julho da peregrinação para Compostela, em Palas del Rey.

Subida a encosta seguindo os caminhos das terras baixas da Galícia num nevoeiro. Formas de vida surgem e se dissipam diante de nós, tornam-se mais grotescas. A névoa inventa a imaginação. Não gostamos de estar cercados por coisas grotescas sem sentido, somos animais dedicados a encontrar forma no informe. Ali (fotografias) está Velázquez em um talo de repolho, e os pinheiros aqui seriam uma fileira de dentes? Uma fortaleza? Dados? E este poste da cerca tem o perfil do Mar Morto, acho. (AoW 173)⁵⁴

Percebo claramente a cena da pedagogia da matéria, que educa essa imaginação aberta. O trecho acompanha o movimento imaginativo da mente que, como um animal que não pode contrariar a própria natureza, se ocupa de atribuir fronteira ao que está borrado, indo muito além do provável, na medida em que cria formas cada vez mais engraçadas de tão estranhas diante do está embaçado para a vista — o que se vê é um pintor renascentista junto de um talo de repolho, depois dentes e depois dados. Mas o que a escritora marca é a reciprocidade da dinâmica: “[f]ormas de vida mudam à medida que as observamos, e nos mudam ao observá-las” (AoW 173).⁵⁵ Uma transformação puxa a outra, o tiro ricocheteia do alvo.

A mesma dinâmica imaginativa é descrita por Carson em “Lecture on the History of Skywriting” (2016), texto em que as nuvens também aparecem como

⁵⁴ No original: Climbing and tracking through the bottomlands of Galicia in deep fog. Shapes of life loom and vanish at us, grow grotesque. Fog invents the imagination. We do not like to be surrounded by meaningless grotesquerie, we are animals who take it upon ourselves to find form in the misshapen. There (photographs) is Velazquez on a cabbage stalk, and the pine trees here a row of teeth? A fortress? Dice? And this fence post has the outline of the Dead Sea, I believe.

⁵⁵ No original: Shapes of life change as we look at them, change us for looking.

inventoras.⁵⁶ A palestra, uma autobiografia do céu, aborda o processo criativo de sua própria escrita. Nela, o autor-céu se aproveita da divisão humana do tempo em dias da semana (apesar de dizer que o tempo linear não faz sentido do seu ponto de vista) para facilitar a experiência na compreensão do seu relato. A terça-feira é o dia em que o céu se transforma em nuvens, premido pela necessidade de se inventar a imaginação, depois de uma segunda-feira de panspermia desenfreada: “[p]ossivelmente uma medida de defesa, todo mundo gosta de nuvens, elas levantam o coração, elas levantam o olho.” (LHS 64).⁵⁷ E continua: “nuvens fazem mais do que lançar seus olhos para o alto. Elas inventam a sua imaginação.” (LHS 64).⁵⁸ Mais uma vez, acham-se formas no disforme, num movimento da mente que é familiar para todos os videntes:

Isso acontece em pequena escala, quando você deita de costas numa colina num dia de verão, olhando para cima e dizendo: “Ah, olha aquela, é um camelo! Ali é o Werner Herzog! um abre-latas! o Taj Mahal!” (LHS 64).⁵⁹

Pôr os olhos para brincar de armar e desarmar contornos é um dos exercícios mais básicos de imaginação livre para Carson, ali onde se abre uma brecha para que um monumento, um cineasta e um objeto de cozinha estejam justapostos, aparecendo e desaparecendo. Além de proporcionar o inusitado, as nuvens têm a utilidade de nos lembrar que “as ideias que você concebe sobre o mundo são em na sua maior parte fragmentárias, fugidias, autodestrutivas e logo esquecidas.” (LHS 64).⁶⁰ Em

⁵⁶ O texto está publicado na íntegra em seu livro mais recente *Wrong Norma* (2024), mas Anne Carson já havia ministrado palestra com esse título em 2016 no Whitney Museum em Nova Iorque, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9F9xUhaimTY>>. Acesso em: 07/12/2023.

⁵⁷ O artigo “Panspermia: a teoria do universo cheio de vida em potencial”, publicado pela BBC News Brasil em 15 de janeiro de 2022, traz mais informações sobre o que seria a teoria da panspermia, que tenta oferecer explicações sobre a origem de vida na Terra (ou em qualquer outro canto do universo). A teoria remonta aos tempos da Antiguidade, tendo, dentre seus muitos elaboradores, o grego Anaxágoras. “Alguns desses primeiros conceitos defendiam que o cosmo inteiro está cheio de sementes e que a vida na Terra se originou a partir delas.” (2022, n.p.). Disponível em:

<<https://www.bbc.com/portuguese/geral-59823982#:~:text=%C3%89%20a%20teoria%20da%20panspermia,de%20um%20lugar%20para%20outro.>>. Acesso em: 28/03/2025. No texto de Carson, a segunda-feira foi o dia em que as sementes se espalharam pelo universo e a vida foi gerada. No original: Possibly a defensive measure, everyone likes clouds, they lift the heart, they lift the eye.

⁵⁸ No original: clouds do more than draw your eyes upwards. They invent your imagination.

⁵⁹ No original: This happens on a small scale when you lie on your back on a hill on a summer day gazing up and saying, Oh, look that one’s camel! there is Werner Herzog! a can opener! the Taj Mahal!

⁶⁰ No original: most of the ideas you conceive about the world are fragmentary, fugitive, self-ruining and soon forgotten.

“Só pelo frisson”, é no momento em que as observa que a escritora chega à conclusão de que é, ela mesma, uma ilusão:

Como o imperador não volta do seu lago, ganho um dia inteiro para observar as nuvens se acumularem atrás da montanha e contemplar o fato de que sou uma ilusão. Não existe eu, os mestres clássicos são firmes nisso. Não existe Ahab. Não existe Starbuck. Não existe baleia? (AoW 215-6)⁶¹

Se ela faz desse um percurso direcionado para as impressões singulares das águas, “o ser votado à água é um ser em vertigem.”, como nos lembra Bachelard, “[m]orre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (Bachelard, 2018, p. 7). Tal como não há Ahab, nem Starbuck, nem baleia, a sua existência é também absolutamente ilusória, uma criação tanto quanto a dos personagens de *Moby Dick* (1851), de Herman Melville. Como então tomam forma as coisas que sente, que pensa, que registra? Somos lançados junto da escritora nas suas imagens poéticas, que não param não param de correr, num jogo erótico imaginativo atento aos fluxos interiores do seu texto, às pinturas repletas de mudanças de aspecto, nuances, andamentos musicais e estereoscopias.

Nadando

“Há afogamentos na Meseta”, “Tipos de água nos afogam”, o tema ressurge.⁶² Em “Tipos de água”, quando chega a Puente la Reina, a escritora conta a história da construção da ponte da cidade, tradicionalmente um ponto de encontro a ser atravessado pelos peregrinos.

A cidade medieval de Puente la Reina era onde todos os peregrinos que se dirigiam a Compostela, vindos da França e Espanha e Itália e outros pontos de origem, se encontravam na travessia do Rio Arga. Só que, naqueles dias, não existia travessia. (AoW 132)⁶³

E conta como a construção é fruto de um ato de graça, de uma rainha da Espanha medieval não identificada, dirigido aos peregrinos, vítimas dos barqueiros que os jogavam no Rio Arga ao longo da travessia. Com o objetivo de prevenir os muitos

⁶¹ No original: The emperor fails to return from his lake, I win a whole day to watch clouds pile past the mountain and contemplate the fact that I am an illusion. There is no self, the classical masters are firm on this. No Ahab. No Starbuck. No whale?

⁶² No original: Kinds of water drown us.

⁶³ No original: It was in the medieval city of Puente la Reina that all the pilgrims heading for Compostela, from France and Spain and Italy and other points of origin, met at the crossing of the River Arga. Except, in those days, there was no crossing.

casos de afogamentos, vem a ideia da ponte, para tornar possível atravessar a água sem se desprender do chão ou da possibilidade de realizar o caminho com os próprios pés.

Os barqueiros navegavam pelo rio — muitos não eram homens nem um pouco honestos, mas assassinos sórdidos que se aproveitavam dos peregrinos! Certos tipos de água nos afogam. Os barqueiros perversos lançaram mais de um peregrino para a sua tumba aquática. Então, sobreveio um ato de graça. A rainha da Espanha se compadeceu da difícil situação dos peregrinos. Refletiu sobre o assunto. Como poderia protegê-los? Por que não uma ponte! Uma construção bela, singular, com olhos de fechadura, banhada por sombras douradas na parte inferior (fotografia). Quando a viu, sorriu pelo canto do olho: CURVA PELIGROSA diz a placa da ponte até hoje. Mortalmente inclinada. As estrelas brilhavam nos plátanos e nos olhos dela. Os peregrinos cantavam sobre a ponte. Os barqueiros recorreram a crimes ainda mais atrozes. Tal é o equilíbrio dos esforços humanos. (AoW 132-3)⁶⁴

A escritora remonta o momento da ideia, seguido dos olhos brilhantes da rainha divisando a sua solução de pedra, que mudaria o estado das coisas: agora os peregrinos cantam, enquanto os barqueiros recorrem a outros crimes piores. Séculos depois, permanece ainda a placa “CURVA PELIGROSA”, que funciona como indício de que o ocorrido faz parte da História — se as fotografias fossem concedidas, ficaríamos ainda mais convencidas. Vindo de Carson, não se pode ter nenhum certificado histórico de que foi assim que aconteceu, mas a anedota da ponte (além de nos lembrar dos perigos de uma travessia pela água) participa da construção da reflexão sobre o que são os “esforços humanos” e sobre o que são os peregrinos. “Os peregrinos eram pessoas perguntando, perguntando. Quem será que vou encontrar agora?” (AoW 132-3).⁶⁵ Ao lado da anedota, peregrinos são também as pessoas que não sabem que surpresas e que riscos as águas oferecem pelo caminho. Desdobramos a pergunta, transformando o “quem será” em “o que será que vai nos acontecer agora?”.

⁶⁴ No original: Boatmen plied the river—many of them not honest men at all, but sordid assassins who took advantage of the pilgrims! Kinds of water drown us. Evil boatmen threw many a pilgrim to his watery death. Then an act of grace supervened. The queen of Spain was moved to pity the pilgrims’ difficult situation. She gave it some thought. How could she defend them? Why not a bridge! A beautiful, antic, keyholed construction, washed by gold shadows on the underside (photograph). She smiled, when she saw it, out of the side of her eyes: CURVA PELIGROSA says the sign on the bridge to this day. Deadly slant. There were stars in the plane trees and stars in her eyes. There were pilgrims singing on the bridge. There were boatmen who turned to worse crime. Such is the balance of human efforts.

⁶⁵ No original: Pilgrims were people wondering, wondering. Whom shall I meet now?

Para percorrer “A antropologia da água”, não há ponte que assegure a travessia; se houvesse, pareceria com a estranha ponte da parábola de Kafka. Mesmo na sua fixidez, a ponte também vive com a mesma pergunta do peregrino: quem passará? No curto enredo, ela desaba ao se virar para identificar que tipo de pessoa a está atravessando tão agressivamente.

Mas depois — eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale — ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz, sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um saltador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. — Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida. (Kafka, 2002, p. 64)

Antes do desastre, a ponte imagina, criando e recriando quem poderiam agir de tal forma — uma criança, um suicida e um sonho estão entre as possibilidades aventadas. Antes que possa responder, ela se machuca, não pelo choque com a água, mas por conta dos cascalhos afiados que, de cima, não pareciam oferecer perigo. Para que não caia junto dela na água enfurecida, a leitora deve saber atravessar o ambiente aquático — entrar e sair nadando do texto. Há emoções e atividade mental envolvidas quando você precisa aprender a se jogar, a flutuar e a respirar, ao mesmo tempo em que corta com o corpo a água plana, criando correntes, causando turbulência, ressoando os movimentos dos membros que colidem com a superfície e colocam seguramente o corpo em movimento. A prática — o que determina se você é um nadador experiente ou não — confere a habilidade de transitar com mais autonomia, segurança, eficiência, precisão e velocidade, seja numa piscina pequena ou em mar aberto.

No seu livro *A água e os sonhos*, Bachelard seleciona algumas representações das águas violentas na literatura, aquelas de característica masculina, para analisar à luz do que entende por *imaginação dinâmica*. No capítulo “A água violenta”, o filósofo se ocupa do oceano, das tempestades, da cólera, de águas mais violentas, que são, para ele, “um esquema de coragem” (Bachelard, 2018, p. 175). Nesse sentido, o mar, por exemplo, é absolutamente diferente da piscina, mostrando-se um “meio dinâmico que responde à dinâmica das nossas ofensas. [...] Mais do que ninguém, o nadador pode dizer: o mundo é a minha vontade, o mundo é a minha provocação. Sou eu que agito o mar” (Bachelard, 2018, p. 174). Combato o texto

de Carson empreendendo tal ilusão de quem, nadando em mar aberto, tem certeza de que é quem tem controle no mar, embora sempre se debata com as imagens mentais do pode estar escondido lá no fundo: seres perigosos que podem pegar suas pernas com os dentes. Como criança amedrontada pelos possíveis perigos ocultos no escuro, você nada desatando fios luminosos na imensidão do oceano a ser desbravado.

Por terra, a travessia também não dá sinais de ser menos desafiadora. Bachelard avança e, evocando dois de seus “heróis literários”, diferencia as imagens do caminhante que luta contra o vento, representado por Nietzsche, e a do nadador que luta contra a água, representado por Swinburne.

Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória que no vento. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce. E que verdadeiro nadador não foi antes um jovem nadador? Os primeiros exercícios do nado ensinam um medo superado. A marcha não tem esse umbral de heroísmo. (Bachelard, 2018, p. 169)

Mas perder o chão requer valentia, contendo uma superação que a estrada percorrida a pé não nos concede. Com um mergulho, a peregrina encerra a travessia. Em “Tipos de água”, depois de mais de um mês de caminhada, chegar ao destino, Santiago, não significa que a estrada não continue para Finisterra. A escritora comenta que se costuma seguir para o oeste. “A cidade e o santo sepultado são um ponto de reflexão, mas o caminho continua” (AoW 183).⁶⁶ Para fazer esse último trajeto, a escritora e Meu Cid alugam um carro, embora, além de Finisterra, não haja como ir a pé. Nem de carro.

É simplesmente isso: quando você alcança o lugar chamado fim do mundo, você cai na água. Alguns peregrinos se afogam, outros não. *Claro.* (AoW 184)⁶⁷

Ela ironiza: o termo em destaque vem no original em espanhol, indicando a naturalidade com que os afogamentos ganham o ritmo da repetição, formando uma espécie de um refrão no texto. A sugestão da escritora é a de que todo peregrino deve completar o caminho e, independente do medo do afogamento ou da vontade de se encharcar, saltar em direção ao mar. O salto na água traz as

⁶⁶ No original: The city and the saint buried there are a point of thought, but the road goes on.

⁶⁷ No original: It is simply this, that when you reach the place called the end of the world, you fall off into the water. Some pilgrims drown, some do not. *Claro.*

emoções descritas por Bachelard, que diz que essa é a única imagem que se pode viver do “salto no desconhecido”:

Na verdade, o *salto no mar* reaviva, mais do que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil. É a única imagem exata, razoável, a única imagem que se pode viver, do *salto no desconhecido*. Não existem outros saltos reais que sejam saltos no “desconhecido”. O salto no desconhecido é um salto na água. É o primeiro salto do nadador noviço. (Bachelard, 2018, p. 172)

Ele continua: “[q]uando uma expressão tão abstrata como ‘o salto no desconhecido’ encontra sua única razão numa experiência real, é a prova evidente da importância psicológica dessa imagem.” (Bachelard, 2018, p. 172). Porque envolve a interação com um elemento estranho, nadar arrasta consigo a história do nosso êxito em ter, de alguma forma, conseguido a felicidade de dominar o elemento, ao menos com a superação do medo de conhecê-lo. Bachelard fala da humilhação que permeia o momento em que se é jogado na água pela primeira vez para aprender a nadar, do riso nervoso que normalmente está presente no corpo se debatendo para descobrir seu novo peso no volume da água — uma experiência traumática que ensina sobre coragem. “O primeiro nado é uma tragicomédia”, diz ele, quando se dedica a comentar a experiência ambivalente, doce-amarga, do nado, a partir do que crê ser um engano de Swinburne, escritor tão íntimo das águas.

Swinburne também foi enganado por impressões acumuladas no decorrer de sua vida sobre a impressão primitiva quando escreveu, em *Lesbia Brandon*: “Era mais desejo que coragem o que o atraía e o ligava à dura experiência da água.” Não vê a exata composição do desejo e da coragem. Não vê que o nadador obedece ao *desejo da coragem*, lembrando-se de suas primeiras coragens quando o desejo estava ausente. Numa experiência de energia como a do nado, entre o desejo e a coragem não há alternativa: há a ação vigorosa de um genitivo. Como tantos outros psicólogos da era psicanalítica, Swinburne resvala para uma análise simplista que joga com o prazer e a dor como entidades separadas, isoladas, contrárias. (Bachelard, 2018, p. 173)

Bachelard destaca duas coisas que escapam à vista do escritor. A primeira delas é o que chama de “a exata composição do desejo e da coragem”. Algo mais se esconde à vista de Swinburne: o nadador é servo desse *desejo* e, a ele, obedece, sentindo prazer e dor, alegria e desconforto diante da experiência da água (Bachelard, 2018). Os equívocos no romance de Swinburne, apontados por Bachelard, fazem coro com o que Carson elabora sobre a experiência doce-amarga

do desejo desde sua tese *Eros: o doce-amargo* (1986): prazer e dor não são entidades separadas, mas sintomas simultâneos do instante do desejo. Da mesma forma, não existe, para Bachelard, coragem apartada de desejo, o que existe é o genitivo: *desejo de coragem*. Agora: o que Bachelard quer dizer com composição exata do desejo? Poderíamos sugerir-lhe checar a matemática do triângulo de Carson? Diria que é ela que tento reproduzir bravamente, planejando justaposições sinuosas de pessoas, palavras, imagens, ideias. Espremo-as de duas em duas, para que delas desponte um terceiro lado, afiado e disposto como a quilha de um barco.

Nadando

O artista visual mineiro Cao Guimarães, na introdução ao seu livro *Histórias do não-ver* (2001), conta que a ideia de realizar o experimento foi fruto da sua prática de natação, “cujo único primeiro propósito era trazer mais resistência a um corpo já um pouco fragilizado pela idade” (Guimarães, 2001, p. 1).⁶⁸ Se o objetivo do artista tinha a ver com fortalecer o corpo e devolver capacidade respiratória ao pulmão gasto, o que ele experimenta são as emoções que envolvem se deparar com “o bilhete de entrada para um mundo muito mais vasto” (Guimarães, 2001, p.1), em que nadar é lembrar dos sonhos. Suas braçadas e pernadas lhe mostram que são capazes de habitar o desconhecido e descobrem, na sensação física da água da piscina, uma estranha barreira protetora — como se pudesse a água “embrulhar o ilimitado” de seus sonhos.⁶⁹

O contato com a água logo pela manhã, o cérebro ainda vazio, a sincronicidade das braçadas, o deslizamento do corpo e a respiração compassada produziam em mim um certo desligamento da realidade mais imediata. Quanto mais

⁶⁸ O livro e a vídeo-instalação *Histórias do não ver*, lançados em 2001, foram resultado da experiência “cega” itinerante realizada pelo artista entre os anos 1996 e 1998. Em diversas cidades do mundo, Cao Guimarães pediu que lhe sequestrassem e conduzissem de olhos vendados. Sem informações de por onde passava, ele registrou fotografias “cegas”, que, junto dos relatos de suas impressões, desembocaram no livro. Para mais informações, ver: < <https://www.caoguimaraes.com/obra/historias-do-nao-ver/> >. Acesso em: 19/03/2025.

⁶⁹ Carson usa a expressão paradoxal “embrulhar o ilimitado” no ensaio “Desprezos: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard”. Nele, ela analisa o filme *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, dando destaque especial às cenas em que a atriz francesa Brigitte Bardot, que interpreta a protagonista, tira o roupão. “Acho que são três os momentos do filme em que Bardot veste um roupão. Ela o faz com um só movimento: sacode o roupão sobre os ombros, joga a faixa em volta da cintura, amarra-o com firmeza usando as duas mãos e sai de cena. É estupendo. Ela se embrulha e sai. E vence. A cada vez que repete o gesto, ela vence o filme. O filme pergunta a Bardot: ‘Você é algo inerentemente sem fronteiras?’, e ela, em vez de responder, se embrulha no ilimitado e sai.” (Dzs 151).

independentes (automatizados) meus movimentos, mais soltos meus pensamentos e mais imprevisíveis as associações entre eles. A água provavelmente agindo como elemento suavizador dos às vezes traumáticos choques com o estranho e o desconhecido. Uma consecução de pensamentos e de associações de imagens de tal modo caótico que só encontrava justificativa na breve dedução ou constatação de aquilo ser o que eu havia sonhado naquela noite. (Guimarães, 2001, p. 1)

O artista relaciona a sincronicidade dos movimentos com a atividade mental que despertam, estabelecendo a proporcionalidade: a automatização intensifica sua imaginação caótica, com associações imprevisíveis e *parcerias estranhas*.⁷⁰ A convergência entre natação e sonhos nos leva para o último diário da escritora, “Margens d’água: um ensaio do meu irmão sobre a natação”.

“O nadador” está continuamente pensando sobre sonhos, que transpassam a fronteira de seu corpo, interagindo com o entorno. Se não os seus, pergunta-se, olhando pela janela numa segunda às 22h da noite: o que sonha um lago?

Ele pode senti-lo [o vento] se levantar e revirar como quem divide a mesma cama. Consegue ouvir o vento tocar cada elo dos seus sonhos [do lago] no meio. O que sonha um lago? Ping. (AoW 252).⁷¹

Ou, numa quarta às 8h30, enquanto nada: por que não sonha mais como antes? “Me pergunto por que não sonho mais, o nadador pensa ao inserir-se na vidraça verde escura.” (AoW 253).⁷² Ou, no mesmo dia, às 17h45, quando retorna ao lago: seria ele o sonho do seu gato? “Talvez eu seja o sonho do gato, o nadador pensa, quebrando a superfície” (254).⁷³ A pergunta é oportuna: quem é “o nadador” desse último diário peculiar, que tanto pensa sobre sonhos enquanto nada?

A estranheza do diário consiste no deslocamento pronominal, sugerido pelo título: a primeira pessoa “eu” — que pensaríamos ser um requisito substancial para a escrita de um diário — se transforma na terceira pessoa “ele”. Ao que tudo indica,

⁷⁰ O termo é emprestado por Helena Martins que, em 2024, ministrou uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, apelidada de “Parcerias estranhas em Anne Carson”. A disciplina pretendia estudar o ardil de Carson em aproximações entre estranhos: por exemplo, entre a escritora inglesa do século XX e o historiador grego do século V a. C. no ensaio “Tempo comum: Virgínia Woolf e Tucídides sobre a guerra”. O ardil a que me refiro será aprofundado no capítulo “Erros importantes | Página impressa”.

⁷¹ No original: He can feel it [the wind] lift and turn like a sleeper in the same bed. Can hear the wind touch each link of its [do lago] dreams in between. What does a lake dream? Ping.

⁷² No original: I wonder why I don’t dream anymore, the swimmer is thinking as he inserts himself into the dark green glass. [...] Now the nights are blank, except for intervals when he rises to look at the lake.

⁷³ No original: Perhaps I am the cat 's dream, the swimmer thinks, breaking the surface.

o nadador anônimo que anota sobre sua prática é Michael, irmão de Anne Carson, que morre em 2000 em Copenhague, e a quem, anos depois, dedica a elegia *Nox* (2010), cuja capa é justamente um recorte de fotografia de uma criança de sunga, óculos de natação e pé de pato. Em “A pedrinha da sorte”, salientando a distância física e o tempo que a família passa sem contato ou informações sobre o paradeiro do irmão, Carson antecipa o que desenvolverá como luto na elegia. Consultando informações biográficas disponíveis sobre a escritora, sabemos que, no ano de 1978, Michael foge do Canadá, acontecimento que figura no texto de 1995.

Por alguma razão, ele acreditava em mim. “Ela vai ser alguém você sabe”, disse uma vez à minha mãe. Fui ouvir isso dela só quando ele já tinha ido embora. Era final da primavera quando ele desapareceu, por razões que envolviam em parte a polícia, em parte o meu pai — mas isso já não importa. (AoW 246)⁷⁴

Em “A antropologia da água”, por mais que não haja referência aos nomes próprios, você se sente numa emboscada, desconfiada e tomada pela impressão de que está lendo exatamente a história da vida da escritora, se por acaso lhe ocorre lançar este tipo de carta na mesa. Mesmo que diga que as circunstâncias de sua partida já não importam, acrescenta outra razão: o relacionamento conflituoso com seu pai, a mesma pela qual ela própria se coloca em deslocamento. Em “A pedrinha da sorte”, o ano de 1978 vira um vago fim de primavera; seu irmão, que ela já não consegue rastrear, de vez em quando envia postais com notícias ou telefona pedindo dinheiro para ir ao dentista.

Um postal chegou de Copenhague depois que mandei o dinheiro. Ele estava no seu caminho para o leste, rumo à China. Chegaram postais de Paris e depois de Marselha — me lembro desse, era seu aniversário, e ele pagou bebidas para todos no bar. Um postal chegou de Israel, um bocado mais triste. Um postal chegou de Goa, mencionando o calor, a sujeira e o atraso das monções. Depois, nenhum outro postal chegou. (AoW 247)⁷⁵

Mais informações são fornecidas na obra publicada em 2010, depois de sua morte. Martins, no manuscrito inédito “Pintar com fatos e pensamentos”, apresenta a

⁷⁴ No original: For some reason, he believed in me. “She’s going to be someone you know,” he said to my mother once. I heard this from her only after he was gone. It was late spring when he disappeared, for reasons having partly to do with the police, partly with my father—it doesn’t matter now.

⁷⁵ No original: A card came from Copenhagen after I wired the money. He was on his way east, heading for China. Cards came from Paris and then from Marseilles—I remember that one, it was his birthday and he was buying drinks for everyone in the bar. A card came from Israel, rather sadder. A card came from Goa, mentioning heat and dirt and the monsoon delayed. Then no more cards came.

composição de *Nox*, que toma por base o poema 101 de Catulo, também uma elegia para um irmão morto. Diz que o livro é escrito como “uma espécie de dissecação do texto latino, dispondo, nas páginas à esquerda, verbetes com traduções e definições para cada uma das palavras que compõem o poema de Catulo” (Martins, no prelo). Eis uma tradução brasileira para o poema que você encontra em latim e em inglês nas páginas sanfonadas de *Nox*:

Por muitos povos e por muitos mares vindo,
chego, irmão, a teu túmulo infeliz
para última dar-te dádiva de morte
e só falar a muda cinza em vão
pois Fortuna tolheu-me de tudo que foste,
ah! triste irmão tão cedo a mim roubado!
(Catulo *apud* Martins, no prelo)⁷⁶

Em *Nox*, Carson esclarece as circunstâncias, apenas sugeridas em “A pedrinha da sorte”, que tão precocemente tiram seu irmão de seu radar. Mas ela o faz justapondo a sua história à de Catulo, criando um palimpsesto do fragmento latino.

Em 1978 meu irmão fugiu para não ser preso. Ele perambulava pela Europa e pela Índia à procura de alguma coisa e, sem endereço de retorno, enviava postais ou um presente de Natal. Estava viajando com um passaporte falso e vivendo com a identidade de outras pessoas. Isso não é difícil de arranjar. É irremediável. Não sei como ele tomava as próprias decisões nessa época. Os postais eram lacônicos. Escreveu uma só carta, à minha mãe, no inverno em que a garota morreu. (*Nox*, 2010, n.p.)⁷⁷

O livro expõe o que a escritora descobre tardiamente acerca dos modos como seu irmão viveu no tempo que passou longe. A carta escrita por ele escorre fragmentada pelo livro, que vem na forma de um caderno, com verbetes, fotografias, cartões postais, fragmentos de cartas e outros textos.⁷⁸ O *Nox* que

⁷⁶ Tradução de João Angelo Oliva Neto (1996). No original: *Multas per gentes et multa per aequora uectus / aduenio has miseras, frater ad inferias, / ut te postremo donarern munere martis / et mutam nequiquam allaquerer cinerem, / quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum, / heu miser indigne frater adempte mihi.*

⁷⁷ No original: My brother ran away in 1978, rather than go to jail. He wandered in Europe and India, seeking something, and sent us postcards or a Christmas gift, no return address. He was travelling on a false passport and living under other people's names. This isn't hard to arrange. It is irremediable. I don't know how he made his decisions in those days. The postcards were laconic. He wrote only one letter, to my mother, that winter the girl died.

⁷⁸ A carta não só é a única que ele escreveu, como também a que sua mãe, no leito de morte, pede para guardar com ela. Na circunstância, Michael escreve com notícias da morte de sua namorada Anna — cuja saúde era frágil desde a infância por conta de crises de epilepsia.

temos em mãos é apenas uma réplica desse epitáfio em forma de livro que Carson fez quando Michael morreu, como ela explica na contracapa da edição publicada.

Esse é o tipo de informação que faz com que seja impossível discernir o que é ficção e o que é histórico, biográfico ou autobiográfico. A referência ao irmão Michael é evidente; mas, da forma que trama a figura do nadador ao longo de *Plainwater*, Carson divide nossa mente em duas, provocando uma estereoscopia. Ao fundo da imagem do seu irmão, a leitora vislumbra o nadador Kafka, já referido em outros trechos de *Plainwater*, aquele cuja memória lhe prega peças ao ponto de já não saber mais nadar, como na epígrafe do capítulo “Mimnermos and the Motions of Hedonism”:

*Sei nadar como os outros, mas tenho melhor memória do que eles, não esqueci meu antigo não saber nadar. E, como não o esqueci, o meu saber nadar é inútil e, conseqüentemente, não sei nadar. (PW 12)*⁷⁹

A epígrafe apresenta uma comunicação não-colaborativa entre memória e movimento corporal — aqui, lembrar opera dissimulando o esquecimento. “Acho que foi Kafka que teve a ideia de nadar pela Europa e planejou fazê-lo com seu amigo Max, rio a rio.” (AoW 119).⁸⁰ “Acho que”, a frase começa já indicando como a memória desliza na reunião de elementos meio esmaecidos, na falta de compromisso com a certeza, própria à escrita de um diário. De toda forma, a faceta nadadora e hedonista do escritor é conjurada por Anne Carson em todo o livro, de modo que, quando, ao fim dele, ouvimos a referência ao personagem “o nadador”, Franz Kafka aparece fora de foco, sem ao menos precisar ser mencionado nominalmente.

Na primeira parte de *Plainwater*, a escritora cita Kafka em paráfrase (e sem dar referências): “a tarefa do poeta, diz Kafka, é empurrar o ser humano solitário para a vida infinita, o contingente para o legítimo.” (PW 12).⁸¹ Pelo motivo de que não acredita que seu irmão tenha chegado à China como intencionava (como Kafka

⁷⁹ No original: *I can swim like the others only I have a better memory than the others, I have not forgotten my former inability to swim. But since I have not forgotten it my ability to swim is of no avail and I cannot swim after all.*

⁸⁰ No original: *I think it was Kafka who had the idea of swimming across Europe and planned to do so with his friend Max, river by river.*

⁸¹ No original: *the poet’s task, Kafka says, is to lead the isolated human being into the infinite life, the contingent into the lawful.*

também não deve ter chegado), a escritora escreve por ele uma pedrinha da sorte, poema-ensaio feito com braços de nadador sobre o esporte. Os registros se formam como se fosse possível acessar os presentes desejos, memórias, aflições e hábitos do nadador; como se, com eles, pudesse guiá-lo, mesmo à distância, em direção a qualquer coisa obstinada.⁸² Se essa é a tarefa de quem escreve poesia, levar o ser humano à vida infinita, como poeta, ela é uma irmã que tenta recriar a presença do irmão no anônimo nadador, que você não sabe por onde anda, mas pode imaginar como vive, do que se alimenta, o que sente, o que escreve, o que sonha quando nada. Um pouco como um nadador que imagina como sonha um lago. Aí está o trecho de uma segunda-feira, às 16h30 da tarde:

Tremendo como uma criança, o nadador entra na água. A infância é legal em alguns aspectos, ele pensa. É legal ter alguém para segurar uma toalha grande e envolvê-lo quando você sai. Ao se afastar nadando ao longo da margem, enquanto as ondas cinzentas lhe estapeiam o rosto, o nadador pensa em como seu pai segura a toalha grande, o aquece com ela e murmura: “Faça o seu melhor, faça o seu melhor” de seu jeito um tanto desvairado. O vento do lago os açoita. (AoW 258)⁸³

A cena do filho que recebe as instruções e o incentivo do pai durante a prática de natação remete à cena de *Carta ao pai* (1919), de Kafka, em que o escritor conta da sensação de ter seu corpo miúdo ao lado do corpo vigoroso de seu pai, enquanto, na piscina, lhe diz que movimentos fazer:

Lembro-me por exemplo de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas. Mas quando saímos da cabine diante das pessoas, eu na sua mão, um pequeno esqueleto, inseguro, descalço sobre as pranchas de madeira, com medo da água, incapaz de imitar seus movimentos para nadar, que com boa intenção, mas de fato para minha profunda vergonha, você não parava

⁸² Li uma série de curiosidades sobre o que se chama em inglês de “the wishing jewel”, que traduzo como “a pedrinha da sorte”. É uma pedra que simboliza o poder e a virtude de Buda e de suas escrituras, que se diz capaz de realizar todos os desejos. Achei especialmente curioso o que encontrei num site, “Nichiren Library”: podemos encontrar a pedrinha da sorte na cabeça de um dragão, ou num peixe chamado *makara*; ou, ainda, a pedrinha se trata de uma transmutação do coração da gigantesca ave *garuda*. Disponível em: <[https://www.nichirenlibrary.org/en/dic/Content/W/26#:~:text=%EF%A3%BE%20Godai%2Dsan%2Dgranting%20jewel%20%EF%BC%BB%E5%A6%82%E6%84%8F%E5%AE%9D%E7%8F%A0%EF%BC%BD%20\(%EF%A3%BF%2C%20Pali,Buddha%20and%20the%20Buddhist%20scriptures.>](https://www.nichirenlibrary.org/en/dic/Content/W/26#:~:text=%EF%A3%BE%20Godai%2Dsan%2Dgranting%20jewel%20%EF%BC%BB%E5%A6%82%E6%84%8F%E5%AE%9D%E7%8F%A0%EF%BC%BD%20(%EF%A3%BF%2C%20Pali,Buddha%20and%20the%20Buddhist%20scriptures.>)>. Acesso em: 29/03/2025.

⁸³ No original: Shivering like a child the swimmer wades into the water. Childhood is nice in some ways, he thinks. Someone to hold a big towel and wrap you when you come out is nice. As he strikes off along the shore, gray waves slapping at his face, the swimmer thinks about his father holding out the big towel and bundling it around him and murmuring, ‘Do your best, do your best’ in his slightly wild way. The lake wind whipping at them.

de me mostrar — então nesses momentos eu ficava muito desesperado e todas as minhas más experiências em todas as áreas confluíam em grande estilo. (Kafka, 1997, p. 14-5)

O texto de Kafka é uma carta endereçada (que nunca foi entregue) a seu pai, em que ele, como Carson, traz situações autobiográficas de sua vida e de outros membros de sua família, relatando o distanciamento e os problemas de comunicação com a figura severa. Sem muito esforço, uma história se justapõe à outra, pressentimos o parentesco das cenas, para então constatar a diferença insuperável entre as realidades dos dois meninos (e, ainda, da menina) com roupa de banho.

Um sonho?

Efêmeros: o que é alguém? O que não é alguém? Sonho de uma sombra é o ser humano.

“Pítica 8. 95-96”, Píndaro

Félix Guattari garimpa nos diários e correspondências de Kafka os sonhos ali transcritos, com que então redige “Os 65 sonhos de Franz Kafka” (1985), texto em que analisa o conjunto, procurando indícios, traços de singularidade, misturas e desdobramentos que mostram como a transcrição dos sonhos fazia parte da máquina literária do escritor.⁸⁴ Guattari defende que “[s]ua transcrição devia constituir para ele mais do que uma fonte de inspiração: um instrumento de escritura, um método de elaboração de seus objetos literários”, o que marcaria uma crença de Kafka, a de que os sonhos requerem “uma vigilância especial, uma inteligência e uma sensibilidade exacerbadas” (Guattari, 2011, p. 13). Para o filósofo, tanto Kafka vivia sonhando quanto sonhava escrevendo, “de sorte que uma aliança literária enleava continuamente suas realidades cotidianas e seu imaginário artístico” (p. 13). Nesse sentido, transcrever os sonhos tinha a ver com uma ativação de seus processos criadores, o que ia para muito longe da interpretação hermenêutica à qual os pontos de não sentido dos sonhos deveriam ser subjugados de acordo com a vertente freudiana da época. Em vez disso, ele

⁸⁴ Guattari menciona que a maior parte dos registros estão nas cartas que enviava para pessoas próximas — suas amantes, seus amigos, sua irmã — e que, por vezes, pedia que lhe contassem de volta seus sonhos. O texto foi publicado no Brasil em 2011 pela editora n-1 no livro *Máquina Kafka*, que reúne outros textos de Guattari sobre o escritor, como “Processos e procedimentos” e “Kafka’s Band”, escritos para a exposição *O século de Kafka* no Centro Georges Pompidou em 1984; e seu “Projeto para um filme de Kafka” (anos 1980).

deixará proliferar [os pontos de não sentido], amplificar-se, a fim de engendrar outras formações imaginárias, outras ideias, outros personagens, outras coordenadas mentais, sem sobrecodificação estrutural de nenhum tipo. Instaura-se assim o reino dos processos criadores, antagonista à ordem estabelecida das significações. Processos de produção de uma subjetividade mutante, portadora de potencialidades passíveis de indefinidos enriquecimentos. (Guattari, 2011, p. 14)

Em “Só pelo frisson”, há referência aos sonhos de Kafka, quando a escritora e o imperador passam por Montrose, Colorado (EUA), e precisam escolher um motel para passar a noite. Os motéis são vulgarmente associados pelo imperador a bordéis.

Acampar é um exercício de abstinência mental. Quando tudo desapareceu na luz, *tudo desapareceu* aparece. É a inversão dos sonhos substituindo o sono. É hora de ir para um motel. O imperador se mostra surpreendentemente dócil. “Escolhe você”, diz ele enquanto percorremos a faixa de motéis de Montrose. “Para mim, todos esses lugares parecem bordéis.”. “Bordéis”, no seu sotaque, me pega de surpresa. Coro até o último fio de cabelo. Na rádio, Ray Charles canta “Beautiful Maria of My Soul”, uma canção que tem vinte e duas versões. *Love makes fools, fools make love.* (AoW 218)⁸⁵

Antes do diálogo, há uma conexão feita pela escritora entre os sonhos e o sono e a luz e o desaparecimento. A experiência de tudo desaparecer é assemelhada à experiência do sono tomando o lugar dos sonhos. Guattari aponta a distinção de Kafka entre sonho, sono e vigília.

(Kafka não para de queixar-se do cansaço que lhe provocam seus sonhos: suas noites são “desperdiçadas em sonhos malucos”; “por volta das cinco horas, consumi até o último vestígio de sono; já não faço senão sonhar, o que é mais extenuante do que permanecer acordado”). (Guattari, 2011, p. 14)

Se Carson sugere que os sonhos tomam o lugar do sono, e vice-versa; para Kafka, os sonhos consomem o sono, sendo mais extenuantes do que a vigília — “consumi até o último vestígio de sono”. Não sonhar seria uma manifestação do *tudo desapareceu* aparecendo, quando o nosso tempo de descanso não é, como

⁸⁵ Ouça “Beautiful Maria of My Soul” na voz de John Pizzarelli, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xGvcWyXKvOg>>. Acesso em: 28/03/2025. Ouça também “A Fool for You”, na voz de Ray Charles, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aAOBckLPBcs>>. Acesso em: 28/03/2025. No original: *Camping is an exercise in mind’s abstinence. When everything has disappeared into the light, everything has disappeared* appears. It is the inversion of dreams replacing sleep. It is time to go to a motel. The emperor is surprisingly docile. “You choose”, he says as we cruise the motel strip of Montrose. “These places all look like whorehouses to me”. “Whore-houses”, in his accent, takes me by surprise. I blush to the backs of my eyes. On the radio, Ray Charles is singing “Beautiful Maria of My Soul”, a song that exists in twenty-two versions. *Love makes fools, fools make love.*

Kafka sugere, “desperdiçado em sonhos malucos”. No deslocamento da escritora a esta altura, há sono, seguido de vigília e do relato de um sonho de Kafka. No parágrafo seguinte, já estão no quarto do motel, quando ela desperta no meio da madrugada.

Eu acordo confusa às 4h da madrugada. O quarto do motel se esvaziou pelos fundos como um globo ocular. Quando não consigo dormir, fico imóvel e faço uma lista das diferenças entre Kafka e eu. Kafka teve trinta e sete sonhos na vida, e só um tinha a ver com atividade sexual. No sonho, Kafka vai a um bordel com seu amigo Max. Cada um deles escolhe uma garota. No meio da diversão, duas coisas lhe ocorrem. Primeiro, ele pensa: “Isso é tão divertido, por que ela não me pede para pagar?”. *Not the same fools*. Segundo, percebe que as costas dela, quando se vira, estão cobertas de grandes círculos vermelhos que se desprendem como se fossem cera quando ele a toca — como um selo despedaçado. *Not the same love*. Ele acorda confuso às 4h da madrugada.⁸⁶ (AoW 218-9)

A circularidade do parágrafo faz com que o pronome de primeira pessoa “eu” escorra e se metamorfoseie no pronome de terceira pessoa “ele”. Quem desperta: Kafka ou o imperador? A lista das diferenças se refere à escritora e a Kafka, de um modo que faz nossa mente se abrir em duas quando é criada a figura, tão aglutinada quanto instável, de CarsonKafka — escritores que são a um tempo diferenciados e aparentados no decorrer do parágrafo. A lista de diferenças desemboca no artil pronominal que faz com que os dois se encontrem insones, em madrugadas distantes, às 4h da manhã. Na troca de sujeito, acontece uma estereoscopia: a repetição da estrutura frasal faz o leitor vislumbrar a semelhança se projetando na diferença (ED) dos sonhadores, transitando de um pronome para outro “como se ninguém [...] conseguisse vestir uma pele estável” (TSE 98).⁸⁷ Tais peles são instáveis em todos os tolos amantes, como Ray Charles coloca na canção, cuja letra não corresponde à de “Beautiful Maria of My Soul”. Qualquer que seja a referência, a canção ainda reverbera nos pensamentos da escritora,

⁸⁶ No original: I awake blank at 4:00 a.m. The motel room has drained itself out the back like an eyeball. When I am unable to sleep, I lie quietly and make a list of differences between me and Kafka. Kafka had thirty-seven dreams in his life and only one concerned sexual activity. In the dream Kafka goes to a brothel with his friend Max. They each choose a girl. Amid Sport Kafka has two thoughts. First he thinks, This is so much fun why isn't she asking me to pay? *Not the same fools*. Second, he observes that her back, when she turns away, is covered with big red circles that are coming off on his hands like wax when he touches her—as though from a crumbled seal. *Not the same love*. He awakes blank at 4:00 a.m.

⁸⁷ A colocação de Carson se refere ao conto de Virginia Woolf “Casa assombrada” (1921), comentado no ensaio “Toda saída é uma entrada (um elogio do sono)”. No conto, Carson realça a relação entre o efeito do trânsito perturbador dos fantasmas pela casa com o uso dos pronomes feito pela escritora no texto: “A voz narrativa transita do ‘nós’ para o indefinido ‘-se’, para o ‘tu’, para o ‘eles’ e para o ‘eu’, como se ninguém na história conseguisse vestir uma pele estável” (TSE 98).

enquanto o quarto de motel se esvazia para ser preenchido pelo cenário do bordel do sonho de Kafka e do comentário do imperador.

Os dados do texto de Carson não são precisos, se comparados, digamos, à acuidade do texto de Guattari: para a escritora, os sessenta e cinco sonhos são trinta e sete; apenas um deles se refere à atividade sexual; e ela confunde no relato, pelo menos, os sonhos de número 3 e 8. Comentando traços de singularidade, Guattari organiza uma categorização deslizante, como a lista de Lady Cheng: nas letras “A) O que consiste em *inclinar para a frente a cabeça ou o corpo*”, “F) As prostitutas”; e “G) As mulheres marcadas na carne”, você encontra referências aos sonhos alterados pela escritora em “Só pelo frisson”:⁸⁸

A) O que consiste em *inclinar para a frente a cabeça ou o corpo*.

A menina que aparece com o dorso coberto de círculos vermelhos [3] está com a cabeça dependurada no vazio. No sonho do teatro, onde se representa uma peça de Schnitzler, os espectadores são obrigados a baixar a cabeça e apoiar o queixo contra o espaldar da frente, em razão da disposição do palco [8: “O palco está um pouco abaixo da sala, olha-se para ele baixando a cabeça, o queixo contra o espaldar...”]. [...] (Guattari, 2011, p. 18)

F) As prostitutas [3: “A fileira de apartamentos era entrecortada por vários bordéis... o último quarto desses apartamentos também era um bordel... as moças estavam deitadas na beirada do assoalho. Eu enxergava nitidamente duas delas, no chão... Eu estava ocupado principalmente com a moça cuja cabeça pendia no vazio... Eu apalpara suas pernas, depois me contentara em pressionar o alto de suas coxas num ritmo regular. Extraíra daí um prazer tão grande que me surpreendia por ainda não ter tido que pagar nada por esse divertimento...”]. (p. 20-1)

G) As mulheres marcadas na carne. [8: “... quando passa por cima dela, seu dorso está completamente nu, a pele não é muito nítida, tem até uma equimose, grande como uma maçaneta e esfolada acima da anca direita”.] (p. 21)

O filósofo mapeia detalhadamente os registros dos sonhos, indicando que Kafka escreveu ambos em seu diário, com diferença de pouco mais de um mês entre eles: o número 3, no dia 9 de outubro de 1911; e o número 8, no dia 19 de novembro do mesmo ano — os elementos que dali emergem são misturados em um só sonho, recontado e alterado pela escritora. Para Guattari, a evocação de “uma ou várias moças” é um dos três indícios associados com frequência nos

⁸⁸ Os traços de singularidade são: “A) O que consiste inclinar para a frente a cabeça ou o corpo”; “B) Os dentes”; “C) Os cães”; “D) Igualmente relacionados a esses índices de submissão: as personagens enfiadas numa libré”; “E) Dançarinas e criadas”; “F) As prostitutas”; “G) As mulheres marcadas na carne”; e “H) As moças cegas”.

sonhos de Kafka — os outros dois seriam “um fluxo de cartas; [e] a evocação de uma máquina” (Guattari, 2011, p. 15) —; e ele diz que é no sonho de número 64, relatado a sua irmã Ottla, que encontramos “a conjunção mais perfeita: carta-moça-máquina” (p. 18).⁸⁹ Nele, o escritor sonha que Ottla havia escrito um artigo num periódico, do qual se lembra com detalhes:

Esses dias li num sonho um artigo seu na *Selbstwehr*. Era intitulado “Uma carta”, quatro longas colunas, linguagem muito vigorosa. Era uma carta endereçada a Marta Löwy, que devia consolá-la da doença de Max Löwy. Eu não entendia muito bem por que ela estava no *Selbstwehr*, mesmo assim alegrava-me muito com ela. (Kafka *apud* Guattari, 2011, p. 18)

Uma carta íntima figura no periódico público, e, mesmo só existindo em sonho, causa alegria também em vigília, como se de fato ele tivesse passado uma madrugada concentrado na sua leitura. Ottla frequenta seus sonhos: no número 19, aciona a máquina de telegrafar, sentando-se para escrever em seu lugar; uma troca de autoria, de pronome, que se assemelha ao procedimento empregado por Carson no terceiro diário “Margens d’água”. Mais uma vez, a irmã mais nova assume o lugar do irmão e, como se fosse ele, escreve — como nos sonhos de Kafka que operam, por vezes, por essas “metamorfoses intersubjetivas. [63: ‘Não cessávamos de nos transformar um no outro, eu era você, você era eu...’].” (Guattari, 2011, p. 24).⁹⁰

No texto “Uma narrativa sobre Kafka” (2005), Ricardo Piglia argumenta que esse “procedimento de relacionar ‘por caminhos tortuosos’ o vivido com o escrito, de perceber fragmentos cifrados de realidade nos textos, é uma das chaves do efeito Kafka” (Piglia, 2006, p. 50). Com a obra de Kafka (e de Carson), vivemos a sensação de que o “nexo entre a escrita e a vida [...] não pertence à categoria do autobiográfico” (p. 49). Seus muitos tipos de texto, diários, correspondências, observações de viagens, textos inacabados, conferências, descrições dos processos

⁸⁹ Irmã mais nova de Kafka, que também é mencionada na segunda parte de *Plainwater*, na “Fala Curta Sobre a Impermeabilização”, em tradução de Laura Erber e Sérgio Flaksman: “Franz Kafka era judeu. Tinha uma irmã, Ottla. Judia, Ottla casou-se com um jurista, Josef David, não judeu. Quando as leis de Nuremberg foram adotadas na Boêmia e Morávia em 1942, a discreta Ottla sugeriu a Josef David que se divorciaram. Ele de início recusou. Ela falou das posições do sono e dos bens das duas filhas e de agir racionalmente. Ela não mencionou, porque ainda não conhecia a palavra, Auschwitz, onde morreria em outubro de 1943. Depois de deixar o apartamento em ordem, ela arrumou a mochila e teve os sapatos bem lustrados por Josef David. Ele lhes aplicou uma camada de graxa. Agora ficaram à prova d’água, disse.” (FC 59).

⁹⁰ O sonho é contado a Milena Jesenská, uma das noivas de Kafka, em 20 de setembro de 1920.

de escrita, romances, contos, parábolas etc. configuram “essa abundância de modos dispersivos de escrita quer[endo] se expandir ao extremo” (Pucheu, 2015, p. 20). Alberto Pucheu, falando dessa fermentação da vida e da escrita na obra do escritor, comenta que, mais do que uma via de mão dupla, a relação entre ambas é de encruzilhada,

havendo tanto as muitas intensidades do vivido na escrita quanto as da escrita no vivido, sem que obviamente tenha qualquer cabimento buscar uma quantificação ou uma suposta proporcionalidade de um no outro ou de outro no um. (Pucheu, 2015, p. 25)

No livro *Kafka poeta* (2015), Pucheu se aproveita do termo “poeta” pelo qual muitos críticos e amigos se referiam a Kafka.⁹¹ Destaca nesse contexto a prosa miúda do escritor — traço que, no prefácio desse mesmo livro, Flavia Trocoli descreve como um “ponto de tensão máxima do fragmento como possibilidade de totalidade e crítica do totalitarismo” (Trocoli, 2015, p. 9). Pucheu desdobra o que seria esse estilo poético de Kafka:

o que quero entender como o “poema” de Kafka, como o que o torna “poeta”, como o poético por excelência em Kafka, é o fato de todas essas designações que caracterizam seu estilo estarem, na superficialidade mesma do texto, a serviço do turbilhão, da desagregação, do insólito, do irrealizável, da inconsistência, da ausência de voz, do despertencimento, do desancoramento, do vazio, do nada, do espaço livre, do inacessível, do inapropriável, do assignificante, do afônico, da avocalidade, da ilegibilidade, da interrupção, do intervalo, do incompreensível, da contraimagem e de muitos outros termos que designam a força de desobramento e a intensidade do negativo presentes em seus escritos. (Pucheu, 2015, p. 64)

Os relatos de sonho, nesse sentido, são parte fundamental de sua obra; e a eles a escritora também recorre quando cita Kafka no seu “A antropologia da água”, como matéria intervalar, com espaços livres, inacessíveis, inapropriáveis a serviço do texto de Carson poeta. A cena emblemática da *Carta ao pai*, em que Kafka se refere a um castigo recebido por seu pai na infância, é outra referência recriada no texto de Carson. No ocorrido, Hermann Kafka o tranca do lado de fora de casa, porque ele pedia água.

Uma noite eu choramingava sem parar pedindo água, com certeza não de sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. Depois que algumas ameaças severas não tinham adiantado, você me tirou da cama, me levou para a *pawlatsche* e me deixou ali sozinho, por um momento, de camisola

⁹¹ Pucheu cita os nomes de Modesto Carone, Marthe Robert, Félix Guattari, Elias Canetti, Haroldo de Campos, Félix Weltsch, entre muitos outros.

de dormir, diante da porta fechada. Não quero dizer que isso não estava certo, talvez então não fosse realmente possível conseguir o sossego noturno de outra maneira; mas quero caracterizar com isso seus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Sem dúvida, a partir daquele momento eu me tornei obediente, mas fiquei internamente lesado. Segundo a minha índole, nunca pude relacionar direito a naturalidade daquele ato inconsequente de pedir água com o terror extraordinário de ser arrastado para fora. Anos depois eu ainda sofria com a torturante ideia de que um homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase sem motivo me tirar da cama à noite para me levar à *pawlatsche* e de que eu era para ele, portanto, um nada dessa espécie. (Kafka, 1997, p. 12-3)

Kafka desenvolve como o seu “ato inconsequente de pedir água” deixa marcas nele para sempre, como dali tivesse surgido em seu espírito uma associação sem volta entre querer água e ser arrastado para fora. No diário “Só pelo frisson”, vemos a cena recriada, como parte do fluxo dos pensamentos.

O texugo esperto tem três tocas. No entanto, você pode viver com alguma facilidade lá em cima e preencher cadernos grossos, deitada sobre o muro, como Kafka na noite em que seu pai o colocou no *pavlatsche*. Ele via as estrelas e escutava as vozes da família jantando dentro de casa. Tinha excesso de nudez ali, decidiu. Talvez se referisse às estrelas. (AoW 221)⁹²

A escritora traz leveza para a cena e uma reação nova para Kafka: contemplar as estrelas, ouvir a família de outro cômodo, e escrever sobre a nudez que os perpassa. Referindo-se explicitamente ao escritor em muitos trechos de *Plainwater*, Carson indica o seu desejo de movimentar, no seu texto, algum pensamento subterrâneo sobre Kafka. “A antropologia da água” vem ainda também num gênero familiar e característico de Kafka, o que desvenda novas conexões e congruências entre os cadernos grossos de Carson e de Kafka. Piglia discorre sobre o método revelador de Kafka: “primeiro estabelece uma conexão enigmática, depois encontra o sentido” (Piglia, 2006, p. 49); e, então, reflete sobre as razões que levam Kafka a escrever um diário.

[P]ara ler novamente as conexões que não viu ao viver. Poder-se-ia dizer que escreve seu Diário para ler, deslocado, o sentido em outro lugar. Só entende o que viveu, ou o que está por viver, quando está escrito. Narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visíveis as conexões, os gestos, os lugares, a disposição dos corpos. (Piglia, 2006, p. 51)

⁹² No original: *A wise badger has three burrows.* Nonetheless you can live fairly easily up there and fill thick notebooks, lying on top of the wall, like Kafka the night his father put him on the *pavlatsche*. He viewed the stars and listened to the family inside at dinner. Too much nakedness in them, he decided. He may have meant the stars.

Nas menções explícitas ou não que faz ao escritor ao longo do livro, Carson vem em defesa de Kafka, requerendo, para isso, de nós um outro modo de atenção, uma atenção de quem vê a mente indo lá e cá, incapaz de funcionar num mundo de explicações ou mesmo de pacificar-se num só ponto. Em “Defesa de Kafka contra seus intérpretes” (1988), Giorgio Agamben escreve:

Os nossos ilustres pais — os patriarcas —, não encontrando nada para explicar, procuraram no seu coração a maneira de explicar este mistério, e não encontraram para o inexplicável, nenhuma expressão mais adequada que a própria explicação. A única maneira de explicar que não há nada a explicar — este o seu argumento — é dar explicações disso. Qualquer outra atitude — incluindo o silêncio — agarra o inexplicável com as mãos demasiado desajeitadas: só as explicações o deixam intacto. (Agamben, 1999, p. 135-6)

As explicações, sempre sem fundo, dos nossos patriarcas encontram-se no texto de Carson. Uma vontade comum, sugere Agamben, faz com que eles gastem explicações que são nada mais do que “um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicado.” (Agamben, 1999, p. 136). Como se tomada pelo espírito dessa sorte de patriarca, você se eriça de pé de frente para o texto de Carson, vendo valor nas explicações dispendiosas nem sempre tão eloquentes que buscam aferir o terreno sempre instável do que não se explica.

4 Antropólogos | Secos e molhados

A água me escapa... me escorre entre os dedos. [...] Ela me escapa, mas, no entanto, me marca, sem que eu possa fazer grande coisa.

“Água”, Francis Ponge

Já durante a construção da muralha, e depois até hoje, eu me ocupei quase exclusivamente com a história comparada dos povos — há certas questões a cujo nervo, por assim dizer, só se chega por esse meio — e com isso descobri que nós, chineses, possuímos certas instituições populares e estatais de uma clareza sem par, e outras, por seu turno, de uma falta de clareza única. Rastrear os motivos principalmente do último fenômeno sempre me atraiu e continua atraindo; também a construção da muralha está essencialmente afetada por essas questões.

“Durante a construção da muralha da China”, Franz Kafka

Inventamos a antropologia para abrigar nossos detalhes

“Pegue duas palavras de dois mundos e aperte-as como lábios sobre uma ferida” (AoW 194). Quando escreve *Economy of the Unlost* (1999), Carson pressiona a poesia e a economia, uma contra a outra, como se quisesse inovar num café da manhã, servindo um delicioso sanduíche com uma fatia de pão francês e uma de pão de forma. Só pela irreverência de provar que sua astúcia de chef faz da incongruência o diferencial, ela espreme um recheio das suas tão idiossincráticas receitas. No prólogo “False Sail”, a pergunta “[o] que significa poupar tempo, ou esforço, ou reputação, ou fôlego, ou sola de sapato? Ou palavras?” (EU 3) avizinha a experiência da escritora com seu pai a um episódio de Paul Celan criança relatado por seus biógrafos. Com quatro anos de idade, Celan decidiu criar seus próprios contos de fada.⁹³

Ele passou a contar essas novas versões para todos na casa, até que seu pai o aconselhou a parar por ali. “Se você precisa de histórias, o Antigo Testamento está cheio delas”. Para o pai de Celan, inventar novas histórias era gastar palavras. Esse sentimento não é incomum nos pais. O meu costumava fazer

⁹³ No original: What does it mean to save time, or trouble, or face, or breath, or shoe leather? Or words?

comentários céticos ao me ver curvada sobre a mesa da cozinha, preenchendo páginas com letras miúdas. Talvez os poetas sejam aqueles que gastam aquilo que seus pais preferiram poupar. (EU 3)⁹⁴

O livro embarca num curso mais interessado em pressionar os dois diferentes mundos da poesia de Celan e de Simônides, mas episódios da vida da poeta Carson nunca deixam de ser convocados como parte do movimento de seu pensamento. Também aqui, a visão da criança poeta, empenhada na tarefa da mesa de trabalho de alcançar algo novo e fresco, irriga as diferenças que se interpõem entre ela e o pai. O vão se impõe, sobretudo, no valor atribuído ao uso das palavras. E do silêncio.

É a linguagem que alivia a dor de viver com os outros, é a linguagem que faz com que as feridas se abram novamente. Ouvi dizer que antropólogos apreciam aqueles momentos em que uma palavra ou um fragmento de linguagem se abre na outra pessoa como o olho de uma fechadura, um mundo inteiro e desconhecido irrompe rugindo em algumas frases desordenadas. (AoW 232)⁹⁵

Nas muitas anotações que compõem “A antropologia da água”, a disciplina da antropologia se destaca tanto como objeto de reflexão quanto como método para acessar “mundos totalmente estrangeiros”. Em “Sede”, a escritora se posiciona quanto a seu entendimento específico de antropologia. “Buscar a pergunta mais simples, os fatos mais óbvios, as portas que ninguém deve fechar, era isso que entendia por antropologia” (AoW 123).⁹⁶ Talvez o desejo da escritora fosse não se demorar em detalhes excessivos e conseguir ser sucinta, dispensando a quantidade de minúcias, que lhe parece de mau gosto:

Queria contar uma história ao estilo de Samuel Beckett ou que se assemelhasse a um simples ruído industrial, o tipo de narrativa em alta hoje em dia. Os detalhes são de mau gosto, expõem nossa contaminação. Logo antes de nos

⁹⁴ No original: He went about telling these new versions to everyone in the house until his father advised to cut it out. “If you need stories the Old Testament is full of them.” To make up new stories, Celan’s father thought, is a waste of words. This father’s sentiment are not unusual. My own father was inclined to make skeptical comments when he saw me hunched at the kitchen table covering pages with small print. Perhaps poets are ones to waste what their father’s would save.

⁹⁵ No original: Language is what eases the pain of living with other people, language is what makes the wounds come open again. I have heard that anthropologists prize those moments when a word or bit of language opens like a keyhole into another person, a whole alien world roars past in some unarranged phrase.

⁹⁶ No original: To look for the simplest question, the most obvious facts, the doors that no one may close, is what I meant by anthropology.

contaminarmos, inventamos a antropologia para abrigar nossos detalhes. (AoW 223)⁹⁷

Ceder ao mau gosto dos detalhes: só se for para buscar a pergunta mais simples. As entradas dos diários estão escritas como se o amor fosse mesmo uma história que se conta sozinha. Qualquer coisa se apodera da caneta, quando, na tentativa de uma abordagem antropológica, reúnem-se informações significativas sobre o contato entre seres que, a um só tempo, se estranham e se aparentam. À sua maneira, Anne Carson inventa e subverte a disciplina — “[e]ssa ciência do homem, que é sempre sobre os outros, com seus detalhes exóticos, nos tranquiliza e ainda nos oferece a possibilidade adicional de antropologizarmos a nós mesmos” (AoW 223).⁹⁸ Por mais que a antropologia de fato dê instruções sobre como se aproximar do outro, a escritora sugere que o tiro sempre ricocheteia do alvo, levando-a a se tornar uma estrangeira para si mesma, com seus próprios detalhes exóticos, conduzindo-a a partir em busca de entender alguma coisa a mais sobre seu próprio apetite. A sede se configura no desejo agudo de “mudar tudo, todos os sentidos”, algo que reconhece como um desejo de uma “alma forte” (AoW 123). García Navarro observa:

No texto de Carson, a sede e a água são onipresentes. A narração começa com uma descrição de Carson como “alguém sedenta por Deus”, na qual ela não se reconhece, como no poema que escreveu na época, “Sou uma janela deslocada de mim mesma” (“Sede” 122). Ela também buscava conhecimento, que, para ela, é acessado ao focar nas coisas que estão acontecendo e não podem ser ignoradas, como “portas que ninguém deve fechar” (123). (García Navarro, 2021, p. 186)⁹⁹

Tal sede é ativada pela perda gradativa do seu pai, figura severa e foco de uma dificuldade primária de comunicação, então acometido da doença do Alzheimer. Roland Barthes registra um sentimento parecido, que descreve como uma “disponibilidade dolorosa”, no dia 8 de dezembro de 1977 do seu *Diário de luto* (1977-1979), escrito no período que se segue à morte de sua mãe.

⁹⁷ No original: I wanted to tell a story purely in the style of Samuel Beckett or simple industrial noise, that is the sort of storytelling we like nowadays. Details are in bad taste, they expose our infection. Just before becoming infected we invented anthropology to house our details.

⁹⁸ No original: This science of man, which is always about other people, whose details are exotic, calms us and opens out the further possibility of anthropologizing ourselves.

⁹⁹ No original: In Carson’s text, thirst and water are omnipresent. The narration begins with a description of Carson as “someone thirsting for God,” in which she does not recognise herself, as in the poem that she wrote at the time, “I Am an Unlocated Window of Myself” (“Thirst” 122). She also sought knowledge, which, for her, is accessed by focusing on things that are happening and cannot be ignored, as “doors that no one may close” (123).

Luto: não um esmagamento, um bloqueio (o que suporia um “preenchimento”), mas uma disponibilidade dolorosa: estou *em alerta*, esperando, espiando a vinda de um “sentido de vida”. (Barthes, 2011, p. 77)

Em vez de um preenchimento, o sentimento é da vinda espontânea de um novo sentido, já que “nunca mais” nunca pareceu tão determinante. Segundo Poutanen,

a voz que fala em primeira pessoa [nos diários] considera a antropologia uma disciplina que a ajudará a analisar o processo de passar a “conhecer” o outro, de modo que o fracasso na comunicação, que teve lugar na sua relação com o pai, não se repita nas suas outras relações. Ela se agarra à antropologia com o objetivo de teorizar sobre esse fracasso e categorizá-lo, de domar e civilizar os seus sentimentos turbulentos sobre este acontecimento [...]. (Poutanen, 1998, p. 13)¹⁰⁰

Não acredito que o método antropológico de Carson tenha o objetivo, como Poutanen coloca, de “categorizar, domar e civilizar os sentimentos”, uma vez que estamos lidando com a antropologia de um elemento que (já sabemos desde o início) não se deixa capturar. O método de Carson, ao contrário, parece visar uma forma mais calculada de navegar por esse desconhecido para o qual ela deve se abrir durante seus deslocamentos. Em todo caso, os percursos têm como nascente esse luto, é neles que a escritora busca que uma luz se reacenda, como na epígrafe do poeta Zeami, do dia 24 de junho em Puente la Reina: “*the world so unsure, unknowable/ the world so unsure, unknowable/ who knows — our griefs may/ hold our greatest hopes.*” (AoW 132). Seu pai há tempos não é mais aquele pai, com quem já tinha suas diferenças; no entanto, com a doença, ele ganha um aspecto inteiramente novo:

Mas eu estava aprendendo a lição mais importante sobre a demência: ela forma uma linha contínua com a sanidade. Não há uma porta que se fecha de repente. Papai sempre fora um homem reservado. Agora, sua mente era um território sagrado, onde ninguém podia entrar ou perguntar o caminho. Papai sempre fora um tanto irascível. Agora, suas mudanças de humor eram um campo minado, onde caminhávamos com cuidado, estendendo uma mão à frente. Papai sempre detestara a desordem. Agora, passava o dia inclinado sobre recortes de papel, escrevendo notas para si mesmo, que escondia em livros ou nas roupas — e logo esquecia. (AoW 121)¹⁰¹

¹⁰⁰ Poutanen usa “*the speaker*” para se referir à voz em primeira pessoa que comparece nos diários — tenho preferido, como se terá notado, usar “a escritora”. Doravante, nas citações de Poutanen, usarei “a voz”, para abreviar. No original: the speaker considers anthropology as a discipline that will help her to analyze the process of coming to 'know' others, so that the communicational failure that took place in her relationship with her father will not be repeated in her other relationships. She grasps onto anthropology in order to theorize and categorize this failure, and to tame and civilize her turbulent feelings about this event [...].

¹⁰¹ No original: But I was learning the most important thing there is to learn about dementia, that it is continuous with sanity. There is no door that slams shut suddenly. Father had always been a

Ela presenciou momentos em que ele rasurava inoportunamente seus poemas com palavras como “SEXTA-FEIRA DIA DO LIXO” (AoW 122), ou fazia uma série de listas que lhe caíam do bolso, perdia o horário, achava que o jantar era o café da manhã, balbuciava uma torrente de sílabas que os neurologistas designam “salada verbal”; depois os momentos em que viveu num hospital, no qual o visitou antes de partir em direção a Compostela.¹⁰²

Observo seu rosto. Digo: “Sim, pai” nos silêncios. De verdade, como se fosse mesmo uma conversa. Odeio me ouvir dizer “Sim, pai”. É difícil não dizer. (AoW 120)¹⁰³

Embora assuma as suas dificuldades de interação, ela entende que

viver com uma pessoa com demência requer muitos pequenos atos de gênio — o oposto do momento em que Helen Keller grita “Água!” — quando você lança um olhar ao mundo demente e de repente entende como ele funciona. (AoW 121)¹⁰⁴

Esses atos de gênio nos permitem colocar a ponta do pé no universo estrangeiro de uma mente que percebe outra realidade, para a qual um mundo diferente se torna visível. O Alzheimer revela aspectos da relação que até então não haviam chamado a atenção da escritora.

Foi só quando ele perdeu a cabeça que comecei a ver que sempre despertei a sua raiva. Nunca soube por quê. Não perguntei. Em vez disso, aprendi a sondá-lo —

private man. Now his mind was a sacred area where no one could enter or ask the way. Father had always been a bit irascible. Now his moods were a minefield where we stepped carefully, holding out one hand horizontally before us. Father had always disliked disorder. Now he spent all day bent over scraps of paper, writing notes to himself which he hid in books or his clothing and at once forgot.

¹⁰² No original: GARBAGE DAY FRIDAY.

¹⁰³ No original: I watch his face. I say, “Yes, Father” in the gaps. How true, as if it were a conversation. I hate hearing myself say, “Yes, Father”. It is hard not to.

¹⁰⁴ A referência é ao filme *O milagre de Anne Sullivan* (1962), que relata a história da relação de ensino entre a professora Anne Sullivan (1866-1938) e sua aluna Helen Keller (1880-1968), uma criança surda e cega, no século 19 nos Estados Unidos. No filme, há uma cena emblemática em que a tutora faz com que Keller pronuncie, com esforço, a palavra “Água”. Para os estudos da linguagem, esse é um caso pioneiro de sucesso, que mostra como o empenho da professora em desenvolver um método de ensino pôde fazer com que Helen Keller se integrasse à sociedade, formando-se em Filosofia e tornando-se escritora e ativista dos direitos humanos. Nesse caso, a cena de Keller gritando “água” ilustra o esforço em se adaptar à linguagem dos ouvintes e videntes; enquanto a tentativa da escritora, no poema-ensaio, seria de se adaptar ao funcionamento de uma linguagem em particular, a que irrompe do novo funcionamento da mente de seu pai. No original: To live with a mad person requires many small acts of genius — reverse of the moment when Helen Keller shouts ‘Water!’ — when you glance into the mad world and suddenly see how it works.

como quem mede a profundidade de um poço. Você joga uma pedra e escuta. Você espera os silêncios e diz “Sim”. (AoW 122)¹⁰⁵

A pedra caindo no poço serve de metáfora para a estratégia de mensurar até onde ainda conseguimos chegar, tanto na mente distante do idoso demenciado quanto na do pai severo que também não se conseguia acessar. O tempo que leva até o som da pedra atingir o fundo do poço é a medida desse alcance. A essa altura, não há alternativa a não ser se arrepender das perguntas que poderia ter lhe feito e não fez; e então se dar conta de que não conseguiria dele mais nenhuma resposta ordenada:

Uma noite — era o primeiro inverno que meu pai começou a mostrar sinais de problemas mentais — estava sentada à mesa da cozinha embrulhando os presentes de Natal. Eu o vi descendo as escadas devagarinho, as mãos estendidas à sua frente. Em suas mãos, havia linguagem e fala, dissociadas, e, quando ele começou a falar, elas escapuliram e pingaram pelo no chão como um saco cheio de guizos. “O que aconteceu com você comigo com quem? Havia um cervo. Isso não é o que eu. Quantos havia? Não. Como? O que você fez com as coisas que escorreu, não, não escorreu como? Você tinha uma explicação e uma saiu voando. Não é isso. Não? Eu. Não. Como? Como?”. De repente, sentou-se no degrau ao pé da escada e me olhou, claramente sem a menor ideia de quem eu era, de como havia chegado ali comigo ou do que deveria acontecer depois. (AoW 190-1)¹⁰⁶

A escritora flagra a linguagem do pai se desintegrando na sintaxe deteriorada de sua fala que forma frases esburacadas, algo parecido com o que diz experimentar durante a escrita em “Cassandra Float Can” (2016).

Às vezes, sinto que passo a vida toda reescrevendo a mesma página. É uma página com “Ensaio sobre tradução” no cabeçalho e, em seguida, alguns bons parágrafos em prosa, sólidos. Lá pelo meio da página esses parágrafos começam a se degradar. A sintaxe se deteriora. Aparecem perfurações. No final não resta muito além de uns flocos de linguagem vagando perto das margens, como se quisessem se tornar uma arte de pura forma. (CFC n.p.)¹⁰⁷

¹⁰⁵ No original: It wasn’t until he went mad that I began to see I had always angered him. I never knew why. I did not ask. Instead I had learned to take soundings—like someone testing the depth of a well. You throw a stone down and listen. You wait for the gaps and say, “Yes”.

¹⁰⁶ No original: One night—it was the first winter my father began to have trouble with his mind—I was sitting at the kitchen table wrapping Christmas presents. I saw him coming down the stairs very slowly, holding his hands in front of him. In his hands were language and speech, decoupled, and when he started to talk, they dropped and ran all over the floor like a bag of bell clappers. “What happened to you to I who to? There was a deer. That’s not what I. How many were? No. How? What did you do with the things you dripped no not dripped how? You had an account and one flew off. That’s not. No? I. No. How? How?” He sat down all of a sudden on the bottom step and turned his eyes on me, clearly having no idea in the world who I was, or how he came to be there with me, or what should happen next.

¹⁰⁷ Uso a tradução de Helena Martins e Paulo Henriques Britto (2024, p. 4) em artigo “Um poema como nota de tradução n’*As bacantes* de Anne Carson”. No original: Sometimes I feel I spend my whole life rewriting the same page. It is a page with “Essay on Translation” at the top and then

Tal como os parágrafos em prosa, antes sólidos e firmes, a linguagem de seu pai se degrada, transforma-se em flocos que se rebatem com margens, em palavras que não satisfazem os limites sintáticos da frase, correm soltas, esparramam-se. No caso de seu pai, isso vem junto da sua própria dificuldade emocional de lidar, na posição de filha, com os novos rumos da conversa. A nudez do seu interlocutor, expondo a fragilidade fora do comum, faz com que ele ganhe feições de criança:

Nunca vi um ser humano tão nu. Seu rosto, o rosto de um filhote de pássaro, à beira da tarde infantil em que abandona o ninho, mergulhado no terror intacto onde se debate. (AoW 191)¹⁰⁸

Acontece uma “[Confusão de estatutos]”, Barthes diz em 19 de novembro de 1977, “Durante meses, eu fui sua mãe. É como se tivesse perdido minha filha (dor maior do que esta? Não havia pensado nisso).” (Barthes, 2011, p. 54). Em Carson, a nova visão de seu pai divide sua mente em duas, ao dar de cara com os efeitos do tempo, estremecida pela dificuldade de processar que o mesmo corpo que sustenta o seu pai de agora é o que sustentou seu pai de então. Sua mente incorre num vaivém entre o que os aproxima e o que os distancia — não apenas entre as duas versões de seu pai, mas também entre ela e ele, em toda a complexidade da relação construída ao longo dos anos.

A visão do corpo envelhecido ou debilitado de um pai muitas vezes suscita uma interrogação sobre o parentesco entre pais e filhos adultos, como acontece em “A antropologia da água”, em que Carson sugere um forte paralelo entre a debilitação corporal do pai e a estase emocional da narradora. Ela espelha a sua aflição, balançando o corpo como ele, “fazendo pequenos movimentos com seu peito” e respondendo prontamente às suas afirmações com “Sim, pai”. (MacDonald, 2003, p. 69)¹⁰⁹

No artigo de onde sai o trecho acima, “The Pilgrim and the Riddle: Father-Daughter Kinship in Anne Carson’s ‘The Anthropology of Water’” (2003), Tanis MacDonald analisa como Carson desenha a relação entre pai e filha no

quite a few paragraphs of good strong prose. These begin to break down toward the middle of the page. Syntax decays. Perforations appear. By the end there is not much left but a few flakes of language roaming near the margins, looking as if they want to become an art of pure shape.

¹⁰⁸ No original: I never saw a human being so naked. His face the face of a fledgling bird, in what fringe of infant evening leaves, in what untouched terror lapped.

¹⁰⁹ No original: The sight of a parent's aging or debilitated body may often precipitate an inquiry into kinship between parents and adult children, as it does in “The Anthropology of Water”, where Carson suggests a strong parallel between the father's corporeal debilitation and the narrator's emotional stasis. She mirrors his distress, rocking her body as he does, “making little lunges with [her] chest”, and answering his utterances with a prompt “Yes Father” (120).

poema-ensaio, entendendo toda essa última seção de *Plainwater* como um subgênero da elegia familiar contemporânea, especialmente escrita por mulheres. Tais elegias têm o intuito de “repensar a posição da filha dentro do romance familiar” (Ramazani *apud* MacDonald, 2003, p. 68).¹¹⁰ Embora a figura do pai esteja presente em todas as seções, é na seção “Tipos de água”, em que sua presença é menos marcada, que ela o situa como figura elegíaca, considerada a sua influência sobre a peregrinação (MacDonald, 2003). Para a autora, Carson adota o tropo da “peregrinação” para testar a tensão entre luto e resistência, mas o foco da investigação epistemológica recai sobre as vicissitudes da devoção familiar, de modo que todas as relações são permeadas pelo desejo da filha de herdar o conhecimento do pai (MacDonald, 2003).

Nesse sentido, desde a introdução “Mergulho”, há a sugestão de que a relação entre pai e filha será colocada em evidência, com os desdobramentos das dificuldades de relação com outros homens que fazem com que ela parta para longe e vire “matéria fora do lugar” (DS 29). No começo do texto, um personagem antropólogo com quem a escritora conversa menciona um ritual de uma cultura não identificada, em que se atesta a virgindade das mulheres jogando-as na água corrente: se a mulher não for capaz de desenvolver a habilidade de nadar, conclui-se que é porque ela já “conheceu o amor”. A curiosidade é rebatida pela escritora com o relato do mito das Danaides, em que, de cinquenta filhas, quarenta e nove são “condenadas a passar a eternidade no submundo, tentando encher com água uma peneira ou jarra furada” (DS 17), por terem escolhido ali permanecer dizendo “Sim, pai”.¹¹¹

¹¹⁰ No original: re-think the daughter’s position within the family romance.

¹¹¹ No *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega* (1991), Junito Brandão organiza as narrativas relacionadas às Danaides. Embora Dânao não tenha etimologia bem definida, Brandão indica que uma hipótese levantada, mas pouco provável, aponta que o nome próprio tem como origem o vocábulo indo-europeu “*danu-*”, que significa “água”. Os Dânaos (ou as Danaides) seriam “povos da água, do mar”. No mito, Dânao, tendo então conquistado o posto de rei da cidade de Argos, finge concordar com o casamento de suas cinquenta filhas com os cinquenta filhos do seu irmão gêmeo Egito. No entanto, presenteia cada uma delas com um punhal, instruindo que matem seus maridos na primeira noite de núpcias. A única a desobedecer a ordem de seu pai é Hipermnestra, cuja etimologia do nome significa que é “aquela que reflete além, mais que as outras”. A heroína decide se unir a Linceu, sofrendo represálias de seu pai e de suas irmãs. De acordo com Brandão, o tragediógrafo grego Ésquilo escreveu a trilogia *Danaides*, mas duas das peças, inclusive uma delas sobre o julgamento de Hipermnestra, foram perdidas. A que ainda temos em mãos é intitulada *As suplicantes*.

Antropologia é uma ciência de surpresas mútuas. Eu queria fazer uma série de perguntas para ele, como, por exemplo, se ele poderia me falar sobre a diferença entre o céu e o inferno, mas ele não podia. Ao invés disso, me peguei contando para ele sobre as filhas de Dánao. Dánao foi um herói da mitologia grega antiga que teve cinquenta filhas. Elas amavam o seu pai como se fossem parte do corpo dele. Ao dormir, quando Dánao mexia-se em sua cama, elas acordavam, cada uma na sua caminha, olhando para a escuridão. Chegou então o momento de se casarem. Dánao encontrou cinquenta noivos. Ele marcou a data. Ele realizou a cerimônia de casamento. À meia noite de núpcias, cinquenta portas se fecharam. E foi então que aconteceu um encontro terrível. Cada uma das quarenta e nove Danaides tirou uma espada da coxa e esfaqueou o noivo até a morte. (AoW 117-8)¹¹²

A escritora tece cinquenta fios que unem as caminhas das filhas à cama grande do pai, fios de conexão tão firme que são capazes de propagar a sutil agitação de um certo corpo em outros, dando dimensão à devoção filial a que se refere MacDonald. As filhas, tão atentas ao estremecimento do pai quanto desamparadas pela escuridão que as envolve ao despertar, são “como se fossem parte do corpo dele”, o mesmo corpo sobre cujas partes o pai da escritora perde o controle: “[e]le mora num hospital porque perdeu a função de partes do seu corpo e da sua mente.” (AoW 119).¹¹³ A repetição da expressão “partes do seu corpo” cria não só uma contiguidade entre Dánao e o pai da escritora, mas também entre a escritora e a quinquagésima filha do herói, aquela cujo destino está por ser descoberto, uma vez que escolhe não puxar a espada (MacDonald, 2003). MacDonald argumenta que as quarenta e nove “filhas assassinas são patologicamente fiéis”, enquanto a quinquagésima “prova o seu amor pelo pai ao não prová-lo”, libertando-se do “destino no qual ela permaneceria parte do [seu] corpo” (p. 71).¹¹⁴

¹¹² Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko um pouco modificada por mim, em “Antropologia da água, de Anne Carson”, disponível em: <<https://rebuspress.wordpress.com/2021/06/23/antropologia-da-agua-de-anne-carson/>>. Acesso em: 24/05/2025. No original: Anthropology is a science of mutual surprise. I wanted to ask him several questions, like whether he could tell me the difference between heaven and hell, but I did not. Instead I found myself telling him about the daughters of Danaos. Danaos was a hero of ancient Greek myth who had fifty daughters. They loved their father so much it was as if they were parts of his body. When Danaos stirred in his sleep they would awaken, each in her narrow bed, staring into the dark. Then came time to marry. Danaos found fifty bridegrooms. He set the day. He carried out the wedding ceremony. And at midnight on the wedding night, fifty bedroom doors clicked shut. Then a terrible encounter took place. Each of fortynine of the daughters of Danaos drew a sword from alongside her thigh and stabbed her bridegroom to death.

¹¹³ No original: He lives in a hospital because he has lost the use of the parts of his body and of his mind.

¹¹⁴ No original: the fiftieth daughter proves her love to her father by not proving it [...]. The murdering daughters are pathologically faithful; when the fiftieth daughter resists a fate in which she would remain ‘part of’ her father’s body.

Poutanen também observa a identificação da escritora com a Danaide que não puxou a espada, realçando a camada de sentido que o mito do ritual de provação de virgens, contado pelo antropólogo, dá à sucessão da conversa.

[A] lenda de Danaos serve, em última análise, para reforçar a conexão entre conhecimento, risco, erotismo, água e perda. Pois a escritora, tal como a quinquagésima filha, “conheceu o amor” na sua própria “caminha”, tendo assim cortado simbolicamente a conexão com o pai. Quando justaposto com o mito do antropólogo, no entanto, esse conhecimento do amor conduziria ao afogamento em águas profundas. A escritora reconhece isso quando alerta o leitor de que “a água é funda” na série de poemas que se segue. (Poutanen, 1998, p. 18)¹¹⁵

“Como ver a própria vida senão deixando-a?” é a pergunta feita por Meu Cid antes que ele lhe contasse sobre o caminho para Compostela (AoW 122).¹¹⁶ É de se notar que Meu Cid sabe como fazer boas perguntas. A garganta seca dele sabe das coisas que ela queria saber “sobre pão, sobre Deus, sobre as conversas dos amantes”, e assim a escritora é sugestivamente direcionada a mais estranhamentos (AoW 143).¹¹⁷ Atordoada com a impossibilidade do diálogo (e com o sentimento de que, na verdade, esse sempre havia sido o problema), o que é evidente não alcança, como acontece com os personagens que aprecia nas parábolas de Kafka, estes que

[n]ão sabem como fazer a mais simples pergunta. Enquanto para você e para mim pode parecer (como meu pai dizia) algo tão óbvio quanto uma porta na água. (AoW 119)¹¹⁸

A expressão “tão óbvio quanto uma porta na água” desafia a tradução, mas não deixa de evocar uma imagem que nos importa preservar literalmente: quem não seria capaz de enxergar uma porta boiando, meio imersa meio fora d’água? E por outro lado: que dentro e que fora poderia uma porta na água separar?

¹¹⁵ No original: the legend of Danaos ultimately serves to reinforce the connection between knowledge, danger, eroticism, water and loss. For the speaker, like the fiftieth daughter, has “known love” in her own “narrow bed” (“Very Narrow”, *Plainwater* 188-91), and has thus symbolically severed the connection with her father. When juxtaposed with the anthropologist’s myth, however, this knowledge of love would lead to drowning in deep water. This the speaker acknowledges when she warns the reader that “the water is deep” in the series of poems that is about to follow (“Diving”, *Plainwater* 118). In effect, the speaker consciously identifies herself with the fiftieth daughter of Danaos, and sets out on her journey of self-discovery with a strongly ambivalent relationship to love and to knowledge.

¹¹⁶ No original: How can you see your life unless you leave it?

¹¹⁷ No original: about bread, about God, about lover’s conversations.

¹¹⁸ No original: They do not know how to ask the simplest question. Whereas to you and me it may look (as my father used to say) as obvious as a door in water.

É como a imagem do cão no Rio La Nive, que intriga a escritora quando ainda está em St. Jean Pied de Port, na França, seu ponto de partida para Compostela. O relato faz com que a imagem chegue aos poucos aos nossos olhos. Acompanhamos o progresso de sua visão tentando precisar a “boa charada” imposta à peregrina:

Há uma sombra escura na borda da queda, e quando olho pra baixo, eu a vejo batendo de um lado para o outro na correnteza. Parece um cachorro afogado. É um cachorro afogado. Eu fico olhando para baixo com a cabeça fervendo. Ninguém está vendo o cachorro. Será que eu devo comentar? Eu não sei a palavra para *afogado*. Estaria eu à beira de uma antiga gafe? Os garçons vêm e vão no terraço do bar do hotel, sacolejando muito para servir a sopa. Uma braçada abaixo deles bate o corpo escuro. Ao pé da queda, onde a água corre para longe, um pescador lança o seu anzol. (AoW 124)¹¹⁹

Primeiro, o que ela vê é uma forma escura à beira do rio, jogada, de lá para cá, pela correnteza; depois, parece um cão afogado; em seguida, atesta: é. Mas, se quem a rodeia não está reparando na estranheza de haver um cão afogado no rio, retorna à dúvida: mais provável que seja uma gafe. Seguimos junto do pensamento que se desenrola à vista do rio, fazendo da sua mente uma piada:

Qual sentido pode haver nas coisas? Eu atravessei países, séculos de sono difícil e árduos percursos e ainda não sei o sentido das coisas quando eu as vejo, quando tenho as peças nas minhas mãos. Poderia haver a escultura de um cachorro afogado na borda de uma antiga queda d’água? Eu olho e passo, as horas passam. Minha cabeça é uma chacota. A noite cai e a sombra continua lá. O pescador se foi, os garçons sacodem as toalhas das mesas no terraço. O que é que os outros sabem? (AoW 124-5)¹²⁰

Com as informações que tem, qual a dificuldade de resolver o encaixe entre as peças, de atestar se é um cão afogado, se é uma escultura, ou se simplesmente uma forma escura? O refrão final: “Peregrinos eram pessoas que adoravam uma

¹¹⁹ Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko. No original: There is a dark shape at the edge of the falls, as I look down, knocking this way and that in the force of the current. It would seem to be a drowned dog. It is a drowned dog. And I stand, mind burning, looking down. No one is noticing the dog. Should I mention it? I do not know the word for drowned. Am I on the verge of an ancient gaffe? Waiters come and go on the terrace of the hotel bar, bending deeply from the waist to serve potage. A fathom below them the dark body slaps. At the foot of the falls, where water is rushing away, a fisherman casts his line over it.

¹²⁰ Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko. No original: What sense could there be in things? I have come through countries, centuries of difficult sleep and hard riding and still I do not know the sense of things when I see it, when I stand with the pieces in my hands. Could there be a sculpture of a drowned dog on the ledge of an ancient waterfall? I watch and pass, hours pass. My mind is a laughingstock. Evening falls, the shape is still there. Fisherman gone, waiters whisking tablecloths on the terrace. What is it others know?

boa charada” (AoW 125).¹²¹ O que pode ver: o tempo passando, a noite chegando, o estado das coisas mudando. E, quando esmaece as linhas que compuseram o cão, fazendo da imagem mais uma vez apenas uma forma, se interroga sobre o que separa uma consciência da outra, o que *você* sabe que *eu* não sei. Para Poutanen, a metáfora da antropologia “explica como as personagens do seu mundo poético podem se desprender do enclausuramento e se projetar em direção a um outro, a fim de estabelecer comunicação entre consciências separadas” (Poutanen, 1998, p. 11).¹²² Mas a comunicação falha, não se estabelece, não há como unir consciências, essa é a questão de Carson: “é apenas esse fato que faz a diferença para quem ama, o fato de que você e eu não somos um.” (ED 83). Seu método antropológico funciona como ela vê esse cão na beira do rio, num vaivém entre o borrão e a nitidez. Não se pode afirmar que é o que aparenta ser, porque bate lá e cá, como que perambula sem norte, investiga sem perguntas, deseja compreender e se vê sempre sem ferramentas o bastante.

A antropologia é uma ciência de surpresas mútuas

Em “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade”, Carson atribui ao “toque” — físico, emocional, moral, imaginário — o estatuto de nossa “tarefa cotidiana mais difícil” (DS 11). E prossegue, evocando o ponto de vista antropológico:

Todo contato é crise. Como dizem os antropólogos, “o toque é sempre um golpe modificado”. A complicação que qualquer nível de contato instaura é a violação de um limite estabelecido, a transgressão de uma categoria fechada à qual não se pertence. (DS 11)

O toque, em suas várias espécies, viola um limite que antes parecia bem estabelecido. No ensaio, Carson analisa a relação que os gregos antigos estabeleciam entre mulheres e limites, considerando-as como “poluíveis, poluídas e poluentes, de mais de uma maneira e ao mesmo tempo” (DS 30). Assim define “SUJEIRAS”:

¹²¹ Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko. No original: Pilgrims were people who loved a good riddle.

¹²² No original: explain how the characters in her poetic world may unfurl from their self enclosure and project themselves toward an other in order to establish communication between separate consciousnesses.

como “matéria fora do lugar”. O ovo poché no seu prato de café da manhã não é sujeira; o ovo poché no chão da sala de leitura do Museu Britânico é. Sujeira é matéria que atravessou um limite que não ter atravessado. Ela confunde as categorias e mistura as formas. (DS 29)

A metáfora do ovo no chão da biblioteca serve para apontar que, na Grécia Antiga, as mulheres eram vistas como seres sociais que representavam módulos de perigo, “ultrapassando as fronteiras da casa e da família, via casamento, prostituição ou adultério” (DS 30). Segundo Carson, no imaginário grego as mulheres eram de fato consideradas indivíduos que “não têm forma nem controle firme sobre os próprios limites” — para Aristóteles, “homens imperfeitos”, “membros anômalos da classe humana” —; e, psicologicamente, eram vistas como um “composto instável de engodo e desejo, propensas a vazamentos.” (30). O ritual do casamento, que Carson se dedica a analisar e que consoma a transferência do limite de uma casa para outra, traz a simbologia da peneira, como a que está presente na punição das Danaides:

A peneira é um utensílio que encontramos mais de uma vez em nossa investigação sobre a simbologia feminina; por ora, basta dizer que a peneira das Danaides sumariza numa única imagem infernal tudo o que há de problemático na relação entre mulheres e limites. (DS 17)

Se receber uma estrangeira em casa configura grande ameaça aos limites bem estabelecidos, podemos concluir que, em “A antropologia da água”, inevitavelmente, a busca da escritora de querer entender e querer conhecer outros homens (e, com isso, a si mesma) irá afrontar os limites que constituem o seu eu, na medida em que também modificará o outro *para ela*.

São os toques do antropólogo sobre o “‘risco normal’ no encontro com culturas estrangeiras” (AoW 117) que desencadeiam as anotações.¹²³ “Foi um antropólogo que me ensinou pela primeira vez sobre o risco” (117).¹²⁴ O encontro entre culturas — no caso, caracterizadas como a cultura das mulheres e a cultura dos homens — é arriscado, uma vez que, na vontade de se unir ao outro, o eu, exposto ao acidente erótico, quer ultrapassar seu próprio limite, borrar fronteiras, correndo o risco de se liquefazer. Esse risco é associado pela escritora ao “gesto de se

¹²³ Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko. No original: “normal danger” in the encounter with alien cultures.

¹²⁴ Tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko. No original: It was an anthropologist who first taught me about danger.

projetar em direção à escuridão de um desconhecido”, algo “potencialmente arriscado, pois, se não falhar em seu objetivo, o eu é deixado suspenso, em estado de exposição e vulnerabilidade” (Poutanen, 1998, p. 10).¹²⁵ O olhar é modificado pela crise de contato: “[v]ocê vê o desejo indo viajar para o país totalmente escuro de outra alma, para um lugar onde o penhasco simplesmente se quebra” (AoW 195).¹²⁶

No capítulo “Perdendo o limite”, de *Eros*, Carson menciona a crise de contato que se estabelece entre duas categorias que querem se unir e, nessa tentativa, acabam (quase) colocando seus limites em risco. Além de resgatar a representação de Eros na lírica grega como “derretedor os membros” (ED 68), e a do amante como “cera derretida” (68), Carson também estabelece uma analogia com as reflexões de Sartre sobre a viscosidade — esse estado intermediário entre o sólido e o líquido, que gruda como um amante ou um cão excessivamente possessivo (68). Traz um trecho do filósofo em que Sartre mostra tanta repulsa à possibilidade de perder a integridade quanto os gregos sobre os quais se detém em sua tese. Nele, distingue duas experiências: ao mergulhar na água, permanecemos sólidos, mas mergulhar no viscoso arrisca nossos contornos. Segundo Carson, ele acredita que a viscosidade tem algo a nos ensinar sobre a crise de contato, a mesma lição que ensina à criança que mergulha as mãos num pote de mel (68). Aprofundando essa experiência de aprendizagem, a escritora retorna aos gregos, à metáfora do derretimento, da cera quente, acrescentando outras:

Ao experienciar e articular a ameaça que é o derretimento de eros, os poetas gregos presumivelmente também estão aprendendo alguma coisa sobre seus próprios eus limitados, através do esforço que fazem para resistir à dissolução desses limites dentro da emoção erótica. A fisiologia da experiência erótica que eles postulam é aquela que assume eros como hostil em intenção e prejudicial em efeito. Junto da metáfora do derretimento, podemos citar outras que envolvem perfurar, esmagar, colocar rédeas, assar, picar, morder, ralar, decepar, virar pó, todas usadas pelos poetas para se referir a eros, o que causa uma impressão cumulativa de intensa preocupação com a integridade e o controle do próprio corpo. Quem ama aprende, à medida que a perde, a valorizar essa entidade limitada que é o eu. (ED 69)

¹²⁵ No original: the gesture of projecting oneself toward the darkness of an unknown other. This gesture is potentially hazardous, for if it fails to meet its end, the self is left suspended in a state of exposure and vulnerability.

¹²⁶ No original: You see desire go traveling into the total dark country of another soul, to a place where the cliff just breaks off.

A esse ponto, precisamos reparar que a peregrinação até Compostela é feita debaixo do sol quente, a temporada dos meses de junho e julho é conhecida pelos peregrinos pelas ondas de calor: “nove meses de inverno, três meses de inferno é o provérbio para o clima na Meseta” (AoW 138).¹²⁷ Por mais que ela se refira a aquedutos, sistemas de irrigação, piscinas de pensamentos, a água propriamente vai ficando escassa à medida que caminham, os rios estão secos, e ela sente sede; o Meu Cid, não, fica confortável com a temperatura:

Meu Cid adora o calor e está muito contente. Raramente tem sede. “Nasci no deserto”. (AoW 138)¹²⁸

Eles caminham, com um abismo imposto entre eles, “lado a lado, em países diferentes” (AoW 131).¹²⁹ A relação estabelecida entre ela e ele não fica muito clara para nós — sabemos “apenas que ‘Meu Cid’ descasca laranjas, caminha mais a frente e dorme num outro quarto nos hotéis.” (Leite, 2024, n.p.). Mas algo estremece a escritora ali sem se deixar conhecer. Um distanciamento sempre imposto entre os dois faz com que entendamos que a relação também não parece estar muito bem esclarecida para ela mesma, que está peregrinando acompanhada, mas se sentindo tremendamente só:

Quando falei para ele da solidão, não me referia aos campos de trigo. Existe uma solidão que se abre entre duas pessoas sentadas num bar, sem paixão uma pela outra, nem mesmo certas de que gostam da forma como estão enredadas entre si. Uma delas bate suavemente no copo com uma colher, depois para. Existe um silêncio que jorra sobre duas pessoas. Mais assombroso do que a luz que martela a planície de Leão, ao menos para aqueles animais que escolhem temê-la. (É uma escolha?) (AoW 153)¹³⁰

Ela não tem muitas ideias de quem seja esse homem, por mais que o venere quando o ouve falar de Deus, queira absorver o que ele sabe, derreta-se quando alguma ponte se insinua, como quando ele lhe faz uma massagem nas costas

¹²⁷ No original: Nine months of winter, three months of hell is the proverbial description of climate on the Meseta.

¹²⁸ No original: My Cid loves heat and is very elated. He rarely gets thirsty. “I was born in the desert.

¹²⁹ No original: side by side, in different countries.

¹³⁰ No original: When I spoke to him about the loneliness, I didn’t mean out in the wheat fields. There is a loneliness that opens up between two people sitting in a bar, not in love with each other, not even certain they like the way they are entangled with each other, one taps a glass with a spoon, stops. There is a silence that pounds down on two people. More astounding than the light that hammers the plain of León, at least for those animals who choose to fear it. (Is it a choice?).

deixando-se adentrar contando da morte de sua mãe. Ela tem certeza de que algumas mulheres com quem ele se relaciona se afogam:

As pessoas se confundem com as suas intenções, especialmente as mulheres, e algumas se afogam.

Porque mulheres podem considerar que uma história é o começo de alguma coisa, como um caso de amor. Erro grave. Para ele, já chegou ao fim: *Se abandona*. As pessoas que estudam fotografias de ângulos distintos podem ver gavinhas diferentes, mas para ele esse embaraço não é um problema. É você que está sozinha. (AoW 152)¹³¹

Quando emprega a metáfora de pessoas olhando uma fotografia de ângulos diferentes, Carson chama atenção para consciências, corações, almas reciprocamente invisíveis. Quanto mais a escritora passa seus dias em companhia de Meu Cid, menos o entende:

Quem é esse homem? Não faço ideia. Quanto mais o observo, menos sei. O que estamos fazendo aqui, e por que os nossos corações são invisíveis? (AoW 138)¹³²

Poutanen comenta que, quando a escritora desiste de estabelecer contato com seu Cid, “a questão da antropologia é relegada para o seu subconsciente”, de modo que “as suas anotações no diário cada vez mais vão em direção a uma linguagem mais inconsciente e aquosa, cheia de vozes que a chamam a meio da noite e de sentimentos que fogem ao seu controle” (Poutanen, 1998, p. 20). Para ela, até dado momento da peregrinação, a escritora busca “uma investigação comparativa e racional sobre o que significa estabelecer contato com outro ser humano”, mantendo-se no “centro de si própria, seguramente mestre do processo criativo e intelectual que essa viagem suscita” (p. 20) — mas, quando atesta que não há como escapar da invisibilidade recíproca, “emergem metáforas febris e delirantes que representam invasões e encontros” (p. 20).¹³³ Poutanen se detém na

¹³¹ No original: People mistake his intentions, especially women, and some do drown. For women may regard a story as the beginning of something, like a love affair. Serious mistake. For him it is already the end: *Se abandona*. Persons studying the photographs from different angles may see different tendrils, but for him this entanglements are not a problem. It is you who are lonely.

¹³² No original: Who is this man? I have no idea. The more I watch him, the less I know. What are we doing here, and why are our hearts invisible?

¹³³ No original: She [the speaker] has moreover remained at the centre of herself, sure master of the creative and intellectual process that this journey engenders. However, her journal entries increasingly move toward a more unconscious and watery language, full of voices calling to her in the middle of the night and feelings that carry out of her control. At around midpoint in the pilgrimage, when the speaker's hopes of establishing contact with El Cid desist, the question of anthropology becomes relegated to her subconscious. From there it emerges in feverish and delusional metaphors representing invasions and encounters.

representação do que a escritora entende por “invasão” e do que entende por “encontro”:

as experiências passadas e reprimidas da escritora com o seu pai estão na raiz da sua compreensão dessas duas abordagens para conhecer o outro. Agora torna-se claro que as invasões e os encontros não representam para ela uma “ciência” ou uma metodologia, mas sim arquétipos altamente carregados e dicotomizados. A invasão carrega todo o peso da sua culpa pela relação perdida com o pai e descreve uma forma egoísta e saqueadora de abordar o outro. O encontro, por outro lado, representa o seu desejo de encontrar a absolvição; uma projeção idealizada de tudo o que é o oposto da invasão. (Poutanen, 1998, p. 20)¹³⁴

Fico me perguntando se, em algum momento, a escritora é realmente racional quanto ao seu método, já que, movida pelo desejo, sua capacidade de raciocinar parece constantemente comprometida com a diluição de seus próprios limites. Sendo isso inevitável, ao menos podemos vigiar se nossas formas de abordar o outro pertencem à esfera do encontro ou da invasão — ainda que, no fim, essa distinção também se revele incerta. Se, no texto, *eu* e *ele* são reciprocamente invisíveis, como então invadir o que não se vê? Se almejamos o encontro, por que então acabo por te invadir? Daqui eu não te vejo. Daqui onde estou eu só consigo fazer você não existir.

No artigo “Paul Valéry e Anne Carson: em torno do que não existe” (2024), Helena Martins exerce a imaginação estereoscópica analisando uma carta de Valéry junto a um texto de Carson que é oportuno convocar, levando em conta essa sua leitura — “Visibles Invisibles”, do livro *Economy of the Unlost* (1999). Nele, Carson discute a diferença que fez Simônides, um pouco como, no próêmio de sua *Autobiografia do Vermelho*, buscara responder à pergunta: “Que diferença fez Estesícoro?” (AdV 9). O legado de Simônides seria para Carson algo radical, relacionado à “mais profunda das experiências poéticas: a experiência de *não* ver o que *está* lá” (EU 62).¹³⁵ Atenta aos modos como Carson herda o legado do antigo poeta, Martins (2024, p. 232) observa: “Carson reconhece em Simônides caminhos para se chegar a esse lugar estranho e difícil no qual: *algo se deixa não*

¹³⁴ No original: the speaker's suppressed past experiences with her father are at the root of her understanding of these two approaches to knowing another. Now it becomes clear that invasions and encounters do not represent a “science” or a methodology for her, but rather highly charged and dichotomized archetypes. Invasion carries the full weight of her guilt over her lost relationship with her father, and describes a selfish and plundering way of approaching another. Encounter, on the other hand, represents her desire to find absolution; an idealized projection of everything opposite the invasion.

¹³⁵ No original: the profoundest of poetic experiences: that of *not* seeing what *is* there.

ver”. Ao examinar a leitura comovente que Carson faz do fragmento 543 de Simônides, “Lamento de Dânae” — escrito em que o poeta forja duas consciências reciprocamente invisíveis (a da mãe Dânae e a de seu bebê Perseu, jogados no mar em um barco de madeira) —, Martins escreve (citando Carson):¹³⁶

Comove-nos talvez isto: no estranho encontro entre essas duas consciências ou realidades, “uma não refuta nem substitui a outra: são interdependentes. São reciprocamente invisíveis”. É justamente na circunstância dessa invisibilidade recíproca que algo se deixa não ver. (Martins, 2023, p. 234)

Da mesma forma, as consciências da escritora e de seu Cid são invisíveis uma para a outra, não sendo à toa que ela só o aponta com o pronome possessivo “meu” antes de “Cid” — é só assim que pode acessá-lo, em paradoxo: ele é o meu Cid, não o Cid objetivo; ele nunca será meu. Não ver o que está lá é a experiência mais poética para Carson — Martins continua: “[p]ara que esse não ver tenha lugar, é preciso que se preserve o hiato — os mundos visível e invisível devem chegar um à beira do outro, mas sem se fundir, sem que se dissolva a sua incongruência” (Martins, 2023, p. 234). Tornar-se *um* não é o que o amante quer do amor, “[a] união seria aniquiladora” (ED 97), mas, para chegar à beira, precisamos ao menos fazer boas perguntas, como aquelas que o seu imperador sabia fazer:

O homem que falou da minha caminha era uma pessoa quieta, mas fazia boas perguntas. “Suponho que você me ame, do seu jeito”, disse a ele certa noite, já quase de manhã, quando estávamos deitados na caminha. “E de que outro jeito eu te amaria, do teu?”, ele perguntou. Ainda penso sobre isso. (AoW 191)¹³⁷

Os pronomes possessivos — *o teu jeito* e *o meu jeito* — distinguem o que o desejo confunde. Uma categoria, *eu*, quer se unir à outra, *tu*. A vontade amorosa, insistente em empreender a transgressão arriscada, busca justamente unir essas duas perspectivas, a minha e a tua.

¹³⁶ Assim, Martins reconta o pano de fundo mitológico do poema: “Dânae e seu bebê Perseu, filho de Zeus, encontram-se atirados num mar bravio, dentro de uma precária arca de madeira. Foram jogados ali para morrer, por Acrísio, pai de Dânae, que com isso buscava escapar à profecia de que seria um dia assassinado por um neto.” (Martins, 2023, p. 232-3).

¹³⁷ Aqui, reproduzo a tradução de Thais Medeiros e Wallace Masuko “caminha” para “very narrow bed” em *Meseta* (2023) — versão de parte de “A antropologia da água”, que inclui a introdução “Mergulho”, em que Carson faz menção à mesma expressão para se referir às caminhas das filhas de Dânao. No original: The man who named my narrow bed was a quiet person, but he had good questions. “I suppose you do love me, in your way”, I said to him one night close to dawn when we lay on the narrow bed. “And how else should I love you—in your way?” he asked. I am still thinking about that.

No segundo diário, “Só pelo frisson”, a escritora menciona dois pontos de vista que os antropólogos distinguem: o ênico — aquele do membro nativo da sociedade — e o ético — aquele do forasteiro, que observa a sociedade a partir de seus próprios termos (AoW 223). Os amantes, como forasteiros curiosos diante de seus amados, desejam o que Carson chama de uma “espécie de dupla exposição” (223): ver com seus próprios termos, mas também conseguir ver nos termos do outro, buscando reduzir, na medida do possível, essa diferença.¹³⁸ Isso, é claro, é ativado pelo contato, funcionando em vias recíprocas: se amante encontra amado, amado encontra amante. E no entanto: contato é crise.

Da imagem de uma dupla exposição, podemos esticar um fio até a epígrafe do dia 26 de julho, a segunda do poeta espanhol Antonio Machado, o único autor não-japonês que figura nas suas escolhas, quando já está em Compostela:

*the eye you see isn't
an eye because you see it
it's an eye because it sees you* (AoW 183)¹³⁹

Podemos pensar em nossos olhos refletidos no espelho, achatados, aplanados, esvaziados pela incapacidade de mirar de volta. A imagem “*it's an eye because it sees you*” refaz a operação sensível do olho, restrito à função que lhe é atribuída, a de ver o que está lá. Mas algo mais se deixa ver no detalhe da epígrafe, no abismo projetado na invisibilidade mútua entre pares de olhos vulneráveis se mirando de volta: o fato poético, erótico e vital da experiência de não ver.¹⁴⁰ Não deixo de ouvir por trás dos versos traduzidos para o inglês, “*because it seizes you*” no lugar de “*because it sees you*”. Sinto o poema balançando dentro dele mesmo numa sintaxe esquisitamente prazerosa, dizendo como quem sussurra que o olho é também um olho, porque, ao te encarar de volta, ele te toma, te domina, te arrebatava.

¹³⁸ No original: a sort of double exposure.

¹³⁹ No original: El ojo que ves no es/ ojo porqué tú le veas/ es ojo porqué te ve.

¹⁴⁰ No ensaio “Desejo e sujeira”, Carson dá atenção especial para o momento do ritual do casamento chamado *anakalypteria*, em que a noiva retira o véu e mostra seu rosto diante dos convidados presentes — é quando os olhos se encontram, quando o outro a enxerga, que a união é consumada, e a noiva é alçada à condição de esposa. Nesse caso, a cena do encontro entre as culturas estrangeiras dos homens e das mulheres faz sobressair mais a violência de uma cultura sobre a outra que a invisibilidade recíproca: a mulher é agora reduzida ao que o homem vê ali — esposa.

Aquele momento de pura antropologia

Embora a referência à antropologia como um método esteja bem-marcada desde a abertura do texto, é em “Só pelo frisson” que esse signo é explorado mais explicitamente. Seu método antropológico não é obediente à disciplina, de modo que transgride categorias e opera com metáforas a todo o tempo. Quando a escritora se atrapalha com o mapa, ela e o imperador são uma tribo perdida na estrada — “os meus fatos escorregam pela linguagem como um vislumbre da tribo perdida” (AoW 202).¹⁴¹ O momento de “pura antropologia”, por exemplo, é o instante irrecuperável das primeiras impressões, de pessoas ou de lugares, quando o estrangeiro ainda é o mais estranho possível:

[...] o viajante, de vez em quando, chega a um lugar que tem a certeza de que é aquele que procurava, sem a menor sombra de dúvida, sem nunca tê-lo visto antes. Ele entra. A princípio, lá dentro tudo está tão saturado de estranheza que é difícil respirar — mas veja agora: já seca pelas bordas como água de chuva nos ventos de março, e ele de fato nunca mais conseguirá recuperar aquela brancura em que o viu pela primeira vez, a cirurgia do primeiro olhar. Aquele momento de pura antropologia.

My first impression of you, numa noite escura de tempestade, num coquetel cheio de gente, Billie Holiday na rádio. Sentado com postura numa cadeira reta, com as longas mãos brancas cruzadas no pulso. Ainda bem que ele é gay, pensei, e comecei a falar de tintas. *Was so indescribably new.* (AoW 224)¹⁴²

A escritora vai e volta nas suas lembranças, recompondo fragmentos dessa história de amor, que já tem a duração de um ano antes de tomarem o rumo da estrada. Logo no começo do diário, ela conta como se conheceram e como foi feito o convite para a viagem do Canadá aos Estados Unidos.

Foi há cerca de um ano que ele apareceu à porta do meu escritório. Numa tarde de outono carregada de trovões, eu estava com todas as luzes acesas. Já tinha falado uma vez com ele numa festa, eu acho. Ele entrou. Sorriu. Sentou-se. Começou a falar sobre arte chinesa. Às suas costas, a porta permaneceu aberta, o corredor foi se esvaziando lentamente, caiu a escuridão. Pensava: Bem, vai levar um tempo para me acostumar com essa voz rouca dele. Finalmente, disse que

¹⁴¹ No original: But my facts slip through the language like a glimpse of the lost tribe.

¹⁴² No original: the traveler, once in a long while, comes to a place he is sure, without a doubt in his mind, never having seen it before, is the one he was seeking. He enters. At first everything inside is so saturated with strangeness it is hard to breathe—but look now: already it is drying in from the edges like rainwater in the March wind and he will in fact never after be able to recover that blankness in which he saw it first, the surgery of first look. That moment of pure anthropology./ *My first impression of you*, a storm-dark night, crowded cocktail party, Billie Holiday on the radio. Sitting straight-backed on a straight-backed chair, the long white hands crossed at the wrist. Good he is homosexual, I thought and began to talk to him about inks. *Was so indescribably new.*

precisava ir para casa. Ele se botou de pé. Sorriu. Saiu. Dois dias depois, ali estava outra vez. Fechou a porta atrás dele. Contornou a escrivadinha. Sorriu. Aquela voz rouca. “Só vim te plantar um beijo”, ele disse. Tive que rir, o que faz uma mulher rir? “Plantar um beijo”, essa expressão estranha. Caiu sobre mim como uma partícula de luz vindo do espaço sideral. Um ano depois, ri novamente quando ele disse que deveríamos pegar a caminhonete e atravessar a América, acampando em reservas florestais até Los Angeles. Bem, as mudanças fazem um idioma estar vivo. Aqui estou. Pegue duas palavras de dois mundos e aperte-as como lábios sobre uma ferida. *Imperador, concubina, fogo, papel*. Amor demais, amor por inteiro. (AoW 193-4)¹⁴³

As observações sobre a viagem e sobre a relação do casal — com problema das diferenças entre mulheres e homens à espreita — desembocam nas memórias da sua relação com o pai. Com a interferência da canção conhecida na voz da cantora americana Billie Holiday, ela desloca o pensamento para noite em que conheceu o imperador e para sua curiosa primeira impressão.¹⁴⁴ O destaque no antropólogo faz com que lições de antropologia e elementos da cultura chinesa se proliferem no ensaio: língua, sabedoria, religião, costumes e muitos provérbios.

Ele é antropólogo na China, aproveitando a viagem pela América para rever um pouco de chinês clássico. Um idioma que, até onde sei, se resume inteiramente à sabedoria. Por exemplo, *no amor, as mulheres conseguem o que querem; os homens, o que precisam*. (AoW 193)¹⁴⁵

Sua tese de doutoramento tem como tema “o concubinato e o conceito de esposa tradicional”; e o movimento investigativo da escritora no ensaio emula essa vontade da amante de se aparentar ao amado, aproximando-se de seus interesses, costumes e métodos. Vemos uma escritora inteiramente debruçada sobre a questão da diferença entre mulheres e homens, tema permanentemente quente para a Antropologia, Psicologia, Biologia, Literatura, Filosofia e tantas outras disciplinas

¹⁴³ No original: It was about a year ago he appeared, at the door of my office. A thundersullen autumn afternoon, I had all the lights on. Had spoken to him once before at a party, I think. He came in. Smiled. Sat down. Began talking about Chinese art. Behind him the door stood open, the corridor slowly emptied, darkness came in. I was thinking, Well it will take some getting used to that scratchy voice of his. Finally I said I had to go home. He stood up. Smiled. Went out. Two days later he was there again. Closed the door behind him. Walked around the desk. Smiled. That scratchy voice. “I just came in here to kiss on you”, he said. I had to laugh, what makes a woman laugh? “Kiss on you,” this odd expression. It came at me like a light particle from outer space. A year later I laughed again, when he said we should take the truck and drive across America, camping in forest preserves, all the way to Los Angeles. Well language lives in alteration, here I am. Take two-measure words and press them together like lips of a wound. *Emperor, concubine, fire, paper*. Love too much, love at all.

¹⁴⁴ Ouça “My First Impression of you” na voz da cantora Billie Holiday. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t4NTA_qOXSQ>. Acesso em: 19/03/2025.

¹⁴⁵No original: He is an anthropologist of China, using this trip across America to study up on classical Chinese. A language consisting, so far as I can judge, entirely of wisdom. For example, *In love women get what they want, men what they need*.

que se ocupam em definir traços distintivos e investigar seus efeitos na sociedade. Como é de se esperar, suas anotações são assombradas pelas lembranças do seu pai e dos seus efeitos sobre o seu crescimento. As reflexões que desenvolve não se desprendem deste trecho, escrito em Marthasville, no Missouri:

O que os homens querem? Eles falam de prazer. Se entregam ao descontrole, cambaleiam, adormecem. Tem alguma coisa que não estou entendendo? A sabedoria tradicional chinesa reconhece cinco níveis de compreensão. Não é como. É como. É exatamente como. É apenas assim e não como nada mais. É. A natureza última das circunstâncias, por exemplo, é exatamente como a água. A natureza última da água é como o prazer dos homens. A natureza última do prazer dos homens não é como o prazer das mulheres. (AoW 200)¹⁴⁶

Nessa entrada, as cinco condições da sabedoria chinesa expostas pela escritora se transformam no seu método diferencial, que ela aplica com os deslizes habituais de quem diz que “não te[m] nada a provar (mentira)” e que “só gost[a] de viajar pelo mundo e parar, observando o que está embaixo do céu” (AoW 117).¹⁴⁷ A aplicação comparativa não parece nos direcionar para o entendimento, embora possamos até brincar de lógica: a natureza última das condições é a da água, a da água é como o prazer dos homens, e a do prazer dos homens não é como a do prazer das mulheres; LOGO, podemos entender que a natureza última das condições é como o prazer dos homens, e a natureza última do prazer das mulheres não é como a da água nem como a das condições.

Carson nos surpreende ao associar a água ao gênero masculino, uma vez que o elemento é, segundo ela mesma, tradicionalmente associado ao gênero feminino. No ensaio “Desejo e sujeira”, a escritora trata da ameaça que as mulheres representam para os limites, investigando justamente a relação que os gregos antigos estabelecem entre a umidade e as mulheres na mitologia, na filosofia e na biologia. Recorrendo a seus intercessores habituais — Aristóteles, Platão, Longino, Hipócrates, Hesíodo e muitos outros —, ela apresenta exemplos da associação das mulheres com o elemento da água, tanto nas punições paradigmáticas que recebiam (como no mito das Danaides) quanto em termos

¹⁴⁶No original: What is it men want? They talk of pleasure. They go wild, then limp, then fall asleep. Is there something I'm not getting? Classical Chinese wisdom recognizes five conditions of getting. It is not like. It is like. It is just like. It is only like this and not like anything else. It is. The ultimate nature of conditions, for example, is just like water. The ultimate nature of water is like the pleasure of men. The ultimate nature of the pleasure of men is not like the pleasure of women.

¹⁴⁷No original: I just like to travel into the world and stop, noticing what is under the sky.

fisiológicos e psicológicos. Molhadas, confusas, vazantes, as mulheres são, como a água, facilmente direcionadas, delimitadas e formatadas; enquanto o ambiente seco, característico dos homens, é visto como mais propício ao entendimento.

Aristóteles nos diz que o molhado é aquilo que não tem qualquer limite intrínseco, mas que pode facilmente ser delimitado, enquanto o seco é aquilo que tem limites intrínsecos, mas que é dificilmente delimitado por outros. (DS 14)

Mas, aqui, neste diário, em que os homens estão sendo associados à água, a escritora prossegue, trazendo um exemplo do incomparável, do que não se parece com nada mais:

Uma tempestade no Missouri atravessa os campos de sorgo a toda velocidade, rasgando o céu com suas enormes garras de dragão, você pode ficar parada e observá-la se aproximar por meio dia e ainda não saber se está perto ou longe, você pode vê-la dobrar-se sobre si mesma e dissipar-se sem mais, como se fosse água — não é como nada mais, é apenas assim. (AoW 200)¹⁴⁸

As observações da escritora deixam evidente que o que guia sua empreitada científica é a preocupação instável com as condições objetivas, à maneira de Lady Cheng. Se elas caíssem nas mãos de antropólogos, essa instabilidade talvez desse à sua investigação o mesmo destino dos mapas e registros da cartógrafa: considerados sem valor para os pesquisadores da área, mas com “erros importantes” na percepção da escritora. Se a natureza do prazer dos homens é como a da água, podemos associar essa tempestade que vem sem que se saiba se está longe ou perto, com o instável desejo dos homens. Mas não — uma visão como essa das garras de dragão rasgando o céu não é como nada mais. E continua a pensar nas diferenças entre mulheres e homens, agora com interferências da canção “Standin’ in the Rain Blues”, na voz do cantor americano Robert Johnson:¹⁴⁹

O ar é escuro como um crime. A rádio chia. *Standin’ in the rain*, Robert Johnson canta. *Ain’t a drop fell on me*. É verdade que os homens invejam as mulheres pela maneira de fazer amor? Lenta e espiritual, assim descreve o imperador. *My*

¹⁴⁸ No original: A Missouri thunderstorm racing across the sorghum fields with its huge dragon paws dropping the sky open, you can stand and watch it come toward you for half a day and not know if it is near or far off, you can see it fold back into itself and vanish conditionless as water—is not like anything else, is only like this.

¹⁴⁹ Ouça a canção “Standin’ in the Rain Blues” na voz da cantora Bessie James. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qLe2L1VUSAg>>. Acesso em: 19/03/2025.

clothes is all wet. Às vezes, ele fecha os olhos e diz: “Faz de mim o seu putinho”.
But my flesh is dry as can be. (AoW 200)¹⁵⁰

É interessante levar a atenção para a letra da canção, que toca na rádio e interpenetra seu pensamento sobre a maneira de cada gênero de fazer amor. Podemos improvisar uma tradução: *de pé na chuva, nenhuma gota caiu sobre mim, minhas roupas todas molhadas, mas minha carne sequinha.* Que imagem é essa que a canção cria? O eu lírico é seco e molhado — está na chuva, e sua pele parece impermeável a ela, suas roupas não. Com essa imagem paradoxal, a letra da canção nos causa uma estereoscopia, como o trecho do romance de Longo (séc. II e III d.C.) *Dáfnis e Cloé*, comentado por Carson no capítulo “Minha página faz amor” de *Eros o doce-amargo*:

Ali estava numa macieira cujas maçãs foram todas colhidas. Não tinha fruto nem folha. Todos os galhos estavam nus. E uma única maçã flutuava no topo dos ramos mais altos: grande e bonita e mais perfumada do que muitas outras. (Longo *apud* ED 127)

Carson conduz nossa atenção para o conectivo “E” escolhido por Longo, que contradiz o que as frases anteriores estão afirmando, criando um paradoxo. Comenta ainda o equívoco cometido por seus tradutores, que tentaram fazer a frase ficar mais comportada gramaticalmente, trocando pela adversativa “mas”. Insiste:

A gramática do romancista intercepta sua perspectiva complacente e a divide ao meio. Por um lado, você vê uma árvore vazia, nua. Por outro lado, uma maçã flutua. “E” a relação entre os lados é paradoxal. O “e” de Longo coloca você em um ponto-cego no qual você não vê mais o que está lá, literalmente. (ED 130)

Uma estereoscopia parecida ocorre na letra dessa canção que toca na rádio enquanto a escritora e o imperador dirigem pelo Missouri. Que pele é essa tão poderosamente impermeável aos efeitos da chuva, que permanece seca, sequinha. Não conseguimos apaziguar a imagem, o leitor está aqui sendo desafiado, como Carson diz que o leitor de Longo se sente. Ela é afeita a esse ponto que não se aquieta diante da justaposição de incongruentes. No diário, a incongruência entre homens e mulheres é investigada, mas Eros age deixando-a “muito estreita”, uma

¹⁵⁰ No original: *Tha air is dark as murder. Radio crackles. Standin' in the rain, Robert Johnson is singing. Ain't a drop fell on me. Is it true men envy women their way of making love? Slow and spiritual is how the emperor describes it. My clothes is all wet. Sometimes he closes his eyes and says, "Make me your boy slut". But my flesh is dry as can be.*

vez que o desejo é o de se aparentar ao estrangeiro, tornar-se, a um só tempo, seca e molhada.

A antropologia de Carson é envolvida por uma dicção dos amantes, os sempre comprometidos na tentativa de unir a perspectiva do nativo à do estrangeiro. No entanto, vez após vez, quem ama se depara com o olho de uma fechadura — esse espaço ínfimo que, sem que possamos fazer nada, continua a emitir luz, desabrigando as nossas inúmeras *diferençazinhas*. Você se contém e não se contenta: amantes são justamente os tolos que incorrem no erro de gastar palavras, acordes, ouvidos, sola de sapato. E amantes são os que, na empreitada, ligam a rádio só pelo frisson de serem surpreendidos com uma canção que faz as palavras desejadas flutuarem, criando sulcos nos nossos corações.

SÓ PELO FRISSON

1. Just for a Thrill (Ray Charles)
2. Just One of Those Things (Carmen McRae)
3. I'd Rather Go Blind (Etta James)
4. Love in Vain (Robert Johnson)
5. What Kind of Man Are You (Ray Charles)
6. What'd I Say (Ray Charles)
7. That Lucky Old Sun (Ray Charles)
8. A Fool for You (Ray Charles)
9. My Man (Billie Holiday)
10. My First Impression of You (Billie Holiday)
11. All of Me (Billie Holiday)
12. Baby, We've Got Love (Johnnie Taylor)
13. Seven Nights to Rock (Moon Mullican)
14. Standin' in the Rain Blues (Bessie Smith)
15. Beautiful Maria of My Soul (John Pizzarelli)¹⁵¹

¹⁵¹ Ouça a playlist “Só pelo frisson”, disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/33IScVQGtusyrpPo2oeBiD?si=c4cd418b90d545ee>.

5

Erros importantes | Página impressa

Não tinha consciência. Você tinha devorado, ele tinha devorado. E há muito tinha desaparecido. Só ficou o amor. Se devoraram, um ao outro. Teriam se consagrado? Ele permitiu que eu o devorasse; eu também devorei. Ele consagrou tudo a mim; e eu também consagrei tudo a ele. Isso é matar, mas é também dar vida. É viver, mas é também morrer. No meio disso. Mas isso não era sofrimento. Era como se eles estivessem se divertindo — ser devorado é uma alegria, devorar é alegria. E pisar forte o chão é o mundo que habito, o mundo em que vivo. Quando eu pensei — era só poeira. Bem, naquela hora previ que eu ia me tornar pó e, ao mesmo tempo, já me transformava em pó. Como eu devo ter ficado a me transformar em pó? Não; você deve ter se transformado em raposa. Veja, lá está uma raposa. Afinal, o que será dela? Será que vai sobreviver? Não há necessidade de pensar nessas coisas. Porque é a raposa que vai continuar vivendo. Deixe-a viver como quiser, porque vai viver seguindo seu instinto, porque vai continuar vivendo.

“Treino e(m) poema”, Kazuo Ohno

Lady Cheng

A cartógrafa Lady Cheng é uma personagem histórica fictícia que tem importância expressiva em “Só pelo frisson”. Mencionada brevemente em algumas poucas entradas, o que lhe dá destaque é o “Apêndice sobre Lady Cheng” (AoW 241-244), que encerra o segundo diário e no qual está reunido o conhecimento ainda remanescente sobre essa mulher cujo “interesse especial era a cartografia” (AoW 195).¹⁵² Embora as informações disponíveis sobre a cartógrafa sejam confusas e não se tenha tido mais notícias de seu paradeiro, o mapeamento histórico traz datas que sugerem que ela teve uma vida relativamente longa. Em 1553, já como consorte do imperador, fez uma viagem de acampamento com a corte para o Rio Ta’o. Em 1574, depois de dezenove anos servindo a corte, foi para exílio. Em 1601, retornou à China por conta da morte do imperador; e, dessa data para frente, não há mais informações. Os anos precisos dos acontecimentos

¹⁵² No original: Lady Cheng’s special interest was mapmaking.

não acompanham as causas desconhecidas do sumiço da cartógrafa — “Vemos a vida dela como uma gota escorrendo por uma parede” (AoW 241).¹⁵³

Do mesmo esvanecimento foram vítimas os seus escritos, considerados muito pouco surpreendentes para serem preservados. “Uma educação atipicamente irregular não foi suficiente para preparar Lady Cheng para a intensa vida literária da corte de Hades.” (AoW 241).¹⁵⁴ Por mais que sua educação não tenha lhe conferido a expressão desejada na escrita, “a sua cartografia foi reconhecida com interesse tanto por leigos quanto por estudiosos, especialmente os pergaminhos em que registrou uma viagem deslumbrante à região do Rio Ta’o em 1553.” (241).¹⁵⁵ A escritora conta que esse material também foi rapidamente desprezado pelos acadêmicos para o conhecimento da topografia local, já que Lady Cheng mostrou ignorância geográfica e preocupação instável com condições objetivas. Resultado: o desaparecimento dos mapas.

Surpreendentemente ignorante da geografia chinesa, Lady Cheng cometeu erros importantes sobre os locais que visitou. Na verdade, a julgar pelo que se conserva da lista de mapas e inscrições redigidas para acompanhá-los, a preocupação de Lady Cheng com as condições objetivas era instável. (AoW 241)¹⁵⁶

Tais registros remanescentes da viagem ao Rio Ta’o — uma lista intitulada “Mapas (Travessia Ta’o) 1553” e três inscrições — são reproduzidos pela escritora.¹⁵⁷ De fato, a instabilidade vertiginosa da lista mistura itens mais objetivos, como “9. Prefeitura autônoma (Ta’o)” e “67. Grande muralha”, com outros mais subjetivos, como “28. Onde vimos os pássaros”, “15. Deserto escolhido”, “10. Zona livre”, “32. Ponte de carne e de sangue”, “53. Lago roubado (Acesso negado)”, “31. Antiga fronteira”, “62. Estação para ver a lua (Incomum)” (242-244).¹⁵⁸ Os nomes nos fazem vislumbrar tanto acontecimentos particulares — por exemplo, “66. Lugar onde perdemos duas barracas (Fogo)” — quanto as

¹⁵³ No original: We see her life like a drop running down on a wall.

¹⁵⁴ No original: An unusually uneven education failed to equip Lady Cheng for the intensely literary life of the Hades court.

¹⁵⁵ No original: her mapmaking was regarded with interest by both lay persons and scholars, especially the scrolls on which she recorded a delightful trip to the Ta’o River region in 1553.

¹⁵⁶ No original: Remarkably ignorant of Chinese geography, Lady Cheng made important mistakes about the places she visited. In fact, to judge from what remains of the list of maps and inscriptions composed to accompany them, Lady Cheng’s concern for objective conditions was fitful.

¹⁵⁷ No original: Maps (Ta’o Trek) 1553.

¹⁵⁸ No original: 9. Autonomous Prefecture (Ta’o), 67. Great Wall, 28. Where We Saw the Birds, 15. Chosen Desert, 10. Free Zone, 32. Flesh and Blood Bridge, 53. Stolen Lake (Access Omitted), 31. Old Frontier, 62. Moon-viewing Station (Unusual).

sensações experimentadas por Lady Cheng em cada parada.¹⁵⁹ Imaginamos o que seria a visão da lua daquela estação incomum, nos perguntamos antes o que seria incomum, a importância de marcá-lo entre parênteses. Ou imaginamos que tipo de área faz de uma zona uma zona livre. E o nome “lago roubado” se refere ao acesso que lhes foi negado? Não há como rastrear mais do que isso; e os mapas não se oferecem à vista (esses registros, só os podemos imaginá-los, como nos acostumamos a fazer com as fotografias do primeiro diário). Se forem esses os erros, os que violam uma objetividade presumida e fundamental do que se entende por um mapa, são erros importantes, deslizos que têm seu lugar.

Uma das “três inscrições” reproduzidas pela escritora logo após a enumeração dos mapas em lista corresponde ao mapa 31, a única que sobrevive intacta e se deixa ler como se escorresse do seu título “Antiga fronteira”.

Céu e inferno são ilusões um do outro joelhos rígidos e indomáveis ao amanhecer podemos rir dos demônios nós dois juntos? (*Mapa 31*) (AoW 244)¹⁶⁰

A inscrição, que resistiu aos séculos, nos faz imaginar o que seria essa antiga fronteira, como se houvesse tempo em que (não) estivesse estabelecida, entre céu e inferno, entre você e eu, entre a escritora e Lady Cheng. Ao menos, ao constatar-se a fronteira, o desejo é que as ilusões riam juntas. A correspondência entre o número de itens da lista e de entradas do diário “Só pelo frisson” — sessenta e sete — confirma o empreendimento erótico de Anne Carson: colocar a página de Lady Cheng “fazendo amor com a página” da escritora (ED 125), justapondo a viagem de acampamento pela China à viagem pelos Estados Unidos.

Logo nas primeiras entradas do diário, em Oriole, Indiana, há a primeira menção ao casal que dividia o prazer da página impressa.

Bem, a antropologia do acampamento é um tópico complicado. Podemos remontar pelo menos até o verão de 1553, quando o imperador Hades da China reuniu a corte imperial, incluindo trezentas cortesãs e os utensílios domésticos carregados em 1.110 bandejas, e a transferiu a pé para a região do Rio Ta’o, para contemplar a paisagem. Sua consorte na época era Lady Cheng, uma mulher de quarenta anos, com quem compartilhava o prazer da página impressa — quase

¹⁵⁹ No original: 66. Place Where We Lost Two Tents (Fire).

¹⁶⁰ No original: Heaven and hell are illusions of one another unbending stiff knees at dawn can we laugh at demons together we two? (*Map 31*).

uma centena de bandejas repletas de poesia, ensaios, livros didáticos de medicina, teatro, romances policiais e pornografia. (AoW 195)¹⁶¹

Da mesma forma que o casal se desloca pela China “para ver a paisagem” do Rio Ta’o, a escritora se une ao seu imperador pelo desejo de lhe fazer companhia de Quebec até Los Angeles, para então, separados por cidades e países, retornar sozinha, encerrando esse caso de amor. A última entrada do diário é referente a Lachine, Quebec, e remonta ao lugar em que os dois viveram por um ano, sendo desocupado para que pudessem partir em direção ao destino final do imperador.

Bem, é impossível perceber a verdade a menos que se preste atenção nela. Mesmo assim, talvez não seja possível. Mas veja, aqui a luz natural penetra como uma aurora, em seu quarto, agora vazio, onde vivemos por um ano antes da nossa travessia. *Silencioso como papel*, diz um provérbio tradicional chinês. O seu mapa da China continua pregado na parede. “Não, fica para você”, ele disse enquanto fazíamos as malas. (AoW 241)¹⁶²

A sabedoria chinesa compara o quarto vazio ao papel, que, embora possa registrar palavras, não as emite por si só; elas são incapazes de, dali, chegar na forma de sons aos nossos ouvidos — é preciso prestar atenção. No esvaziamento do quarto (já quase um papel branco), a última coisa a ser retirada é o mapa da China. Como se um mapa gerasse outro, o que recebemos em seguida é o “Apêndice sobre Lady Cheng”, seguido da lista dos mapas desaparecidos. Tanto Lady Cheng quanto a escritora compartilham com seus imperadores o prazer da página impressa, de modo que a tese em desenvolvimento do seu antropólogo — sobre o concubinato e o conceito de esposa tradicional — também está conectada ao curto texto do imperador Hades “sobre o que faz de uma mulher uma mulher”.

Do próprio punho do imperador, restam-nos quatro páginas, com sua caligrafia, sobre o que faz de uma mulher uma mulher, o que a leva a entreabrir os lábios e

¹⁶¹ No original: Well the anthropology of camping is a hardy subject. We can trace it back at least as far as the summer of 1553, when the Hades emperor of China packed up the imperial court, including three hundred palace women and the household goods loaded on 1,110 carrying trays, and trekked them to the Ta’o River region to view the landscape. His consort at the time was the forty-year-old Lady Cheng, with whom he shared delight in the printed page—nearly one hundred trays of poetry, essays, medical textbooks, drama, detective novels and pornography.

¹⁶² No original: Well you cannot perceive the truth unless you are attending to it. Even so perhaps not. But look here comes the natural light striking in like a dawn, into this room where we lived for a year before our trek, empty now. *Quiet as paper*, says classical Chinese wisdom. His map of China is still tacked up on the wall. ‘No you keep that,’ he said when we were packing.

fechar os olhos. É um manuscrito belíssimo, no estilo conciso e seco cultivado naquele período. (AoW 195)¹⁶³

Diante das informações que assumidamente estabelecem uma confusão em mim, passeio nas nuances entre história e ficção, fatos e mistérios. Não há registros de quem foi Lady Cheng, mas ela trama uma impressão de historicidade, mais um ardil, como o de ficcionalizar os fatos de sua própria vida, junto de outros fatos. Hades também não parece o nome de um imperador chinês, reconhecemos mais facilmente que Hades é o nome do deus da mitologia grega, guardião do inferno — o nome próprio funciona como uma interferência que faz com que deuses gregos e imperadores chineses se confundam. Na verdade, apurando-se com mais cuidado as informações reunidas, vendo-se mais de perto, percebe-se que os dados do “Apêndice” contêm seus próprios erros de cálculo. A escritora menciona o período de dezenove anos de serviço à corte imperial, o que induz ao cálculo $1574-19 = 1555$. O que se contradiz na data é que, supostamente, em 1553, na viagem ao Rio Ta’o, Lady Cheng já prestava serviços para o imperador. É claro que Carson tramaria uma forma de nos levar ao erro, de nos dar o prazer de contas que não fecham.

Dados são apresentados como se fossem de fato históricos: “Está registrado que seu pai era da tribo Fan, mãe desconhecida” (AoW 241).¹⁶⁴ A escritora traz outras informações sobre as tribos Fan ao longo do diário, repassadas pelo seu imperador.

[O imperador] retoma sua história da China. Em 1539, as fronteiras do norte do império foram invadidas por hordas mongóis que buscavam alívio da constante seca. Tendo penetrado até o Rio Ta’o, os mongóis derrotaram as tribos Fan, indígenas daquele lugar, reduziram a população masculina e permaneceram para habitar a bacia do rio. E decidiram cortar as línguas das mulheres Fan para que sua língua não fosse corrompida. Então, porque as mulheres ficaram silenciadas enquanto os homens falavam, essas pessoas passaram a ser chamadas de P’an (*p’ang fan shen*), o que significa ou “Eu sonhei” ou “pulso sem sangue”. (AoW 233)¹⁶⁵

¹⁶³ No original: From the emperor’s own brush we have four sheets of calligraphy on what made a woman a woman, what made her part her lips and close her eyes. It is a beautiful scroll, in the dry and lean style cultivated by that period.

¹⁶⁴ No original: It is recorded that her father was of the Fan tribes, mother unknown.

¹⁶⁵ No original: [The emperor] resumes his history of China. In 1539 the northern frontiers of the empire were overrun by Mongol hordes seeking relief from constant drought. Having penetrated as far as the Ta’o River, the Mongols defeated the Fan tribes indigenous to that place, reduced its male population and stayed on to inhabit the river basin. And they decided to cut out the tongues of the Fan women lest their language be corrupted. Then because the women were silenced of their

O relato antropológico sobre invasão e disputa entre povos para ocupar a região do Rio Ta’o esclarece o contexto de nascimento da cartógrafa. O motivo do confronto: a disputa por água. O custo: homens mortos, mulheres de línguas cortadas. Sabemos, com o relato, qual foi o destino do pai e da mãe de Lady Cheng. A escritora prossegue no trecho, revelando o quanto seu empreendimento é ardiloso, e seu esforço de registro se assemelha mais ao de uma pincelada veloz do que ao de linhas precisas e bem delimitadas.

É mais fácil contar uma história de como as pessoas se ferem umas às outras do que o que as une. Cuidado com a tendência desta contadora de histórias de substituir linhas precisas e separadas por rápidas pinceladas de tinta. Eu sei como enganar sua mente para que seu olho aceite o que não viu. Uma cortina de lavagem não é um deserto. Onde a tinta sangra no papel não é um ato de amor, e ainda assim é. Veja. (AoW 233)¹⁶⁶

A metáfora da tinta sangrando no papel, das letras deixando escorrer seus próprios limites, erotiza o espaço da página. Conseguindo fazer nossos olhos aceitarem o que não viram, a escritora dá uma lição sobre esse pedaço em que a tinta sangra, que é ao mesmo tempo em que não é um ato de amor. É assim que funciona a metáfora, conseguimos ver por trás da congruência justamente o ponto em que ela desmorona: isso (não) é aquilo. Onde a tinta sangra no papel (não) é um ato de amor.

Da rádio está vindo uma voz que soa como o Ray Charles cantando chinês

The English word “symbol” is the Greek word symbolon which means, in the ancient world, one half of a knucklebone carried as a token of identity to someone who has the other half. Together the two halves compose one meaning. A metaphor is a species of symbol. So is a lover.

“Eros: the bittersweet”, Anne Carson

A atenção aos erros é um aspecto fundamental da obra de Carson. Seu “Ensaio sobre aquilo em que mais penso”, que integra o livro *Men in the Off Hours* (2000),

speech while the men spoke on, these people came to be called P’an (*p’ang fan shen*) which means either “I dreamed” or “pulse without blood”.

¹⁶⁶ No original: It is easier to tell a story of how people wound one another than of what binds them together. Be careful of this storyteller’s tendency to replace precise separate lines with fast daubs of ink. I know how to fool your mind so that your eye accepts what it did not see. A curtain of wash is not a desert. Where ink bleeds into paper is not an act of love, and yet it is. See.

vem na forma de um poema em que ela faz um elogio ao erro e às emoções que ele desperta — eis aquilo em que ela mais pensa.¹⁶⁷ Carson fala sobre as emoções do erro, partindo das observações de Aristóteles, na *Retórica* (384-322 a.C.), de que as metáforas nos fazem alcançar algo novo e fresco (diferentemente das palavras estranhas, que só confundem, e das comuns, que repetem o que já é sabido):

No que consiste o frescor da metáfora?
Aristóteles diz que a metáfora faz com que a mente sinta a si mesma
no ato de se enganar.

Ele visualiza a mente seguindo pela superfície plana da língua comum
quando de repente
a superfície se rompe ou se complica.
Surge o inesperado. (MP 83-4)

O frescor se deve ao inesperado, a essa superfície rompida ou complexificada que faz surgir aquilo que, a princípio parece estranho, mas depois nunca pareceu “tão verdadeiro” (MP 84). Nesse sentido, o poema gira em torno desse tipo de engano, dos bons enganos que passamos a almejar para renovar o frescor das nossas ideias. No capítulo “Símbolo”, de *Eros*, Carson também recorre à definição de metáfora na *Retórica*.

“Nomear coisas que não têm nome por meio de transferência [*metaphora*] a partir de coisas aparentadas ou semelhantes em aparência” é como Aristóteles descreve a função da metáfora. (ED 110)

A definição é seguida da explanação sobre como o sentido metafórico funciona por meio de uma “impertinência semântica”, de um procedimento de “violação do código de pertinência ou relevância que rege a atribuição de predicados no uso comum da língua.” (ED 111). É justamente essa violação que traz diante de nós uma “nova pertinência ou congruência, que é o sentido metafórico” (111). O inesperado da metáfora funciona de acordo com o movimento mental de aproximação e afastamento, de parentesco e diferenciação, de justaposição e deslocamento. Carson explica como isso se dá, nos termos de Aristóteles:

Acontece na mente uma mudança ou deslocamento de distância, que Aristóteles chama de *epiphora* (Poet. 21.1457b7), que aproxima duas coisas heterogêneas a fim de revelar o parentesco entre elas. A inovação da metáfora acontece nesse

¹⁶⁷ No Brasil, foi traduzido com esse título por Sofia Nestrovski na edição *Sobre aquilo em que mais penso* (2023). No original: *Essay on What I Think About Most*.

deslocamento de distância, de longe para perto, e é afetada pela imaginação. Um ato virtuoso de imaginação aproxima as duas coisas, enxerga sua incongruência, então enxerga também uma nova congruência, enquanto continua reconhecendo a incongruência anterior através da nova congruência. (ED 111)

Recorrendo a uma série de linguistas, Carson salienta que a metáfora mantém tensionados o sentido comum (literal) e o novo sentido (metafórico). Por isso, demanda “da mente uma ‘visão estereoscópica’ (como afirma Stanford) ou uma ‘referência dividida’ (nos termos de Jakobson), isto é, uma capacidade de manter em equilíbrio duas perspectivas ao mesmo tempo.” (ED 111). A escritora diz que, para Paul Ricoeur, essa mente em estado de guerra marca todo o pensamento humano, uma vez que a figura do discurso nos faz vislumbrar qual o procedimento geral que produz nossos conceitos (112). No livro *A metáfora viva* (1975), ele nos diz, nesse sentido, que o lugar¹⁶⁸

mais íntimo e mais último [da metáfora], não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo “ser”. O “é” metafórico significa a um só tempo “não é” e “é como”. Se assim é, somos levados a falar a verdade metafórica, mas em um sentido igualmente “tensional” da palavra “verdade”. (Ricoeur, 2015, p. 14)

Ricoeur conduz nossa atenção para o verbo “ser” — que transita entre “é como” e “não é” —, reforçando que a tensão metafórica direciona para esse aprendizado tão verdadeiro quanto inventado. No artigo “‘I am writing this to be as wrong as possible to you’: Anne Carson’s Errancy”, Robert Stanton comenta que

a metáfora não frustra, nesse modelo, o nosso desejo leitor de compreensão de um modo direto ou essencial. Em vez disso, ela causa um “erro verdadeiro” que pode levar a mente — como um pião girando —, através do “inesperado”, a uma nova percepção do mundo [...]. (Stanton, 2003, p. 32)¹⁶⁹

¹⁶⁸ No capítulo “Entre retórica e poética: Aristóteles”, Ricoeur diferencia a função que Aristóteles atribui à metáfora nos dois domínios. Por terem objetivos distintos, a metáfora, na retórica, serve à persuasão; enquanto na poética, a metáfora serve à mimese. “A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa. A poesia não é eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discurso distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única *estrutura* metafórica, mas duas *funções*: uma função retórica e uma poética.” (Ricoeur, 2015, p. 23).

¹⁶⁹ No original: So metaphor does not, in this model, frustrate our readerly desire for understanding in any direct or essential way. Instead it causes a "true mistake" that can lead the mind—like a spinning top—via "unexpectedness," to a new perception of the world [...].

Os erros verdadeiros, que trazem esse frescor de uma nova percepção, são o que, segundo Aristóteles, devemos buscar ao fazer poemas, conceitos, ou discursos.

É neste momento que, segundo Aristóteles,
a mente vira para si mesma e diz:
“É tão verdadeiro, e ainda assim eu me enganei!”
Com os enganos verdadeiros da metáfora, pode-se aprender uma lição. (MP 84)

Ricoeur diz que “sempre há algum equívoco na metáfora, [...] se toma uma coisa por outra por um tipo de erro calculado” (Ricoeur, 2015, p. 39). Nessa toada, Carson segue no poema, trazendo uma análise exemplar do fragmento 20 de Álcman, no qual figura um “erro calculado” que é também um erro de cálculo:

*[?] fez três estações, verão
e inverno e a terceira, outono,
e a quarta, primavera, quando
tudo floresce mas de comer o bastante não há. (Álcman apud MP 85)*

Carson destrincha a incorreção aritmética, argumentando que o poeta, que viveu numa Esparta pobre e morta de fome do século VII a.C., “parece não saber que $2 + 2 = 4$ ” (MP 84), de modo que inclui uma quarta estação, a primavera, mesmo tendo antes se referido a apenas três. Ela observa que Álcman, “através do emprego eficaz de um erro de cálculo” (85), faz você sentir o *erro* que é a fome junto com ele, que via a primavera florescer e ainda assim não tinha o bastante para comer, encontrando-se, assim, preso entre duas perspectivas, a da fome e a da fartura.

O poema de Álcman se interrompe a meio do caminho de um pé iâmbico
sem explicar
de onde a primavera veio
ou por que os números não ajudam
a melhor controlar o real. (MP 85)

A poeta elenca três coisas de que gosta no poema, errando também no cálculo, ao trazer, de surpresa, uma quarta: a primeira é a sua economia; a segunda é a virtude que tem de sugerir tons sem que os precise nomear; e a terceira, a que mais nos importa, é que o poema coloca em jogo “grandes questões metafísicas/ (como Quem fez o mundo) / sem análises patentes” (MP 86). Esta última qualidade tem a ver com outro erro do poema observado por Carson: o ponto de interrogação que consta no começo do primeiro verso. A escritora trava uma discreta disputa com a

leitura dos filólogos, que costumaram apontar que, em grego, é um erro de gramática trazer um verbo sem sujeito e que, portanto, um texto original extraviado deveria conter o sujeito gramatical: o agente da criação das estações. “Mas vocês bem sabem que o objetivo maior da filologia/ é reduzir todo prazer textual/ a um acidente histórico” (86). Ela, em contrapartida, prefere ficar com o ponto de interrogação e admirar “a coragem de Álcman/ de encarar o que há entre os colchetes.” (87). É a esta altura que a poeta insere a quarta coisa de que gosta no fragmento: “a impressão que ele passa/ de ter deixado a verdade escapar sem querer.” (87), uma “lucidez desprevenida”, que alcança com uma simplicidade nada simples.

Para concluir, a poeta retorna a Aristóteles, que chamaria Álcman de “imitador da realidade” (87), para dizer o que gosta no seu termo “imitação” (*mimesis* em grego), nome genérico que o filósofo atribui aos “enganos verdadeiros da poesia”:

a facilidade com que ele aceita
que aquilo a que nos prestamos quando fazemos poemas é o erro,
a criação obstinada do erro,
as deliberadas difusão e complicação de enganos,
a partir das quais poderá surgir
o inesperado. (MP 87)

Na *Poética*, Aristóteles articula a mimese como um traço distintivo dos seres humanos, que recorrem a ela para aprender. Então, para ele, o poeta é esse artista que mira na ação mimética, moldando seu texto nos mínimos detalhes, precisando novas metáforas, para poder devolver exemplarmente com frescor a seu público as coisas como deveriam ou, talvez melhor, *poderiam ser*. Não temos vistas daquele Aristóteles mais disseminado, que ensina a reconhecer na poesia o lugar da linguagem meramente ornamentada, de vocação catártica e sem pretensão de verdade. Carson convoca (com Ricoeur) um outro Aristóteles que, tendo visto na metáfora auspícios de conhecimento novo, reconheceu na poesia “algo mais verdadeiro” do que aquilo que encontrou na história: pois esta diz “o que foi”; e aquela, “o que poderia ser” (*Poética*, IX, 1451b).¹⁷⁰ Se nessas passagens que

¹⁷⁰ Na *Poética*, Aristóteles diferencia o historiador e o poeta: “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança [no sentido de probabilidade] ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é

atraem Carson, Aristóteles “erra” contra sua própria teoria geral, estes são, enfim, erros importantes.

Em “Só pelo frisson”, diário em que, como já se observou, Lady Cheng aparece, a viagem é embalada pelas várias canções tocadas na rádio durante o trajeto: de vozes do *jazz* e do *blues*, como Ray Charles, Billie Holiday, Etta James, Carmen MacRae, etc. No entanto, as canções não são todas gravadas pelos respectivos cantores citados, e os trechos reproduzidos, por vezes, sofrem corruptelas, ou até mesmo não correspondem à canção citada — a conta nem sempre fecha.¹⁷¹ O título desse segundo diário se refere, mais imediatamente, à canção de Ray Charles “Just for a thrill” (1959), citada com alterações na primeira entrada do diário em China City, Indiana.¹⁷²

Sacolejando pelos fantasmagóricos campos de milho em Indiana às 3:00 da manhã embaixo de uma lua de chinelo dourado, com punhados de névoa se atirando contra o para-brisa e Ray Charles na rádio, estou pensando que a diferença entre mulheres e homens é um mar sem fim. *Você pode alcançar o lado oposto caso se arrependa*, diz o provérbio tradicional chinês. *You turned my night into day you made my dreams come true*, Ray Charles diz, *you thrill you*. (AoW 192)¹⁷³

Se, partindo da referência à canção, esse poema-ensaio é especialmente dedicado à reflexão sobre “o mar sem fim” que constitui a diferença entre mulheres e homens, em outro texto de 1990, Carson já havia usado o título junto de outro subtítulo: “Just for the thrill: Sycophantizing Aristotle’s Poetics”. Nele, ela se

mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.” (Poética, IX, 1451b).

¹⁷¹ Quando pensei em como traduzir o ensaio “Just for the thrill”, foi imediato: “Só pela emoção”. Ao fundo da minha decisão, estavam as “Emoções”, de Roberto Carlos. Foi um erro importante, já que a imagem justaposta de Roberto Carlos e Ray Charles causa uma boa estereoscopia. Não há como não citar a canção de Roberto e Erasmo Carlos: “*Sei tudo que o amor/ É capaz de me dar/ Eu sei já sofri/ Mas não deixo de amar/ Se chorei/ Ou se sorri/ O importante/ É que emoções eu vivi*”. Mantenho a nota para guardar a trajetória de uma ideia, mesmo tendo optado por traduzir por “Só pelo frisson” no final das contas. Estereoscopias, estereoscopias..

¹⁷² Ouça a canção “Just for a thrill”, de Ray Charles, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Aw-dHOif8jU>>. Acesso em: 24/03/2025. A letra da canção na íntegra: “Just for a thrill/ You changed the sunshine to rain/ Just for a thrill/ You filled my heart with pain/ To me you were my pride and joy/ But to you, I was merely a toy/ A plaything, that you could toss around at will/ Just for the thrill/ You made my life one sad song/ Just for a thrill/ You just led me along/ Although you’re free and havin’ your fun/ To me, you’re still the only one/ You made my heart stand still/ And it was just for a thrill”.

¹⁷³ No original: Rattling through the ghost cornfields of Indiana at 3:00 a.m. under a gold slipper moon, with handfuls of fog throwing themselves at the windshield and Ray Charles on the radio, I am thinking the difference between women and men is a boundless sea. *You can reach the opposite shore if you repent*, says classical Chinese wisdom. *You turned my night into day you made my dreams come true*, says Ray Charles, *you thrill you*.

aproprias das palavras de Ray Charles em “Just for a thrill” (mais uma vez, com alterações), para combiná-las com a declaração de Aristóteles, quando, na sua *Poética*, ele se indaga sobre por que seres humanos fazem poesia:

*You turned my night into day.
You made my heart stand still.
Just for the thrill.
Just for the thrill.*
(Ray Charles, “Just for the Thrill”) (JT 142) [grifo meu]

A autora vislumbra uma semelhança entre as declarações (tão distantes no tempo, no espaço, no objetivo e nas conjunturas em que foram proferidas), de modo que o argumento de Aristóteles vem revestido com o frescor da letra de Ray Charles — uma estereoscopia motivadora. Para Carson, essas circunstâncias são distintas mas interpenetrantes; tanto a paixão quanto a metáfora se interessam pelo engano, perseguem a “criação obstinada do erro” (MP 87). Refletindo sobre a função da arte poética, Aristóteles elabora o conceito de mimese na *Poética*:

Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o assombro terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso; pois, mesmo entre os acontecimentos que são considerados frutos do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente [...]. (*Poética*, IX, 1452a1)

Nesse trecho, o filósofo não só marca que o poeta deve calcular seus erros, tramando-os com propósito, mas também reforça a importância da nota de assombro, de buscar o inesperado. No artigo em questão, Carson destrincha essas questões motivada pelo desejo de trazer uma nova congruência para o texto da *Poética* — e o faz partindo da frase proferida por Aristóteles “*People nowadays syncophantize poetry*” [“As pessoas hoje em dia sincofantizam a poesia” em português] (JT 142). Impulsiona sua reflexão na composição do verbo grego usado na sentença “*syncophantize*”, uma junção de “*synco*” — “*fig*” em inglês [“figo”] — com “*phantize*” — “*to reveal*” em inglês [“revelar”]. Ela contextualiza sua análise observando que os “*fig-revealers*” [algo como “reveladores de figos”], na Grécia Antiga, “eram pessoas que denunciavam quem fosse apanhado

ilicitamente roubando, acumulando ou exportando figos.” (JT 143).¹⁷⁴ E diz que o método crítico de Aristóteles tem algo em comum com o deles: um exemplo dessa coincidência estaria na disposição de Aristóteles para citar (denunciar) uma série de peças que contém erros “inconsistentes”, “inventados”, ou “não trágicos”, do seu ponto de vista.

Indagando-se sobre o que seria um livro da *Poética* que não intencionasse nem refletir sobre a comédia nem sobre a tragédia, mas sobre a mimese na poesia lírica, Carson propõe “sujeitar o texto da *Poética* de Aristóteles ao que poderia ser visto como uma aparentemente aleatória e irresponsável extrapolação” (JT 143).¹⁷⁵ Carson deliberadamente se apropria do texto aristotélico, para analisar alguns de seus exemplos líricos disponíveis, partindo para o exame de “erros essenciais” (ou seja, erros que se reportam à arte poética) em fragmentos de Simônides, Safo e Alcman.¹⁷⁶ Para isso, recorre à diferenciação que Aristóteles faz entre os erros do tipo “essenciais” e os do tipo “acidentais”.

No campo da poética há duas modalidades de erro: o erro segundo a própria arte poética e o erro acidental. Com efeito, se o poeta escolheu efetuar a mimese de tal coisa *** por incapacidade, o erro se reporta à própria arte poética. Mas se não escolheu corretamente, e mimetizou um cavalo que avança com ambas as patas direitas, trata-se de um erro que se reporta a cada arte particular, como à medicina ou a outra arte qualquer, e não à própria arte poética. (*Poética* XXV, 60b14)¹⁷⁷

O termo acidental, segundo o tradutor Paulo Pinheiro (2017, p. 197), significa “concernente a outras causas”; e Aristóteles diferencia a gravidade desse tipo de erro da gravidade do erro que se reporta à própria arte poética, dando um exemplo bastante ilustrativo: “não saber que a corça não tem cornos é menos grave do que pintá-la de modo não mimético.” (*Poética* XXV, 1460b27). Os erros que concernem

¹⁷⁴ No original: Fig-revealers were people who denounced anyone caught stealing, hoarding, or seeking to illicitly export figs.

¹⁷⁵ No original: subject Aristotle’s *Poetics* text to apparently random and irresponsible extrapolation.

¹⁷⁶ Carson comenta que o primeiro tipo “error *kath’hauten*”, em grego, é às vezes traduzido para o inglês como “essencial error”, mas que significa algo como “error in accordance with the poetry itself”, aqui se aproximando da tradução de Paulo Pinheiro, “erro segundo a própria arte poética”. A escolha de usar “erros essenciais” tem a ver com o jogo de referência que a expressão cria com os “erros importantes” de Lady Cheng, além do fato de que, nesse ensaio, a própria Carson prossegue se referindo à expressão dessa forma.

¹⁷⁷ Esse trecho da *Poética* contém muitas lacunas, comentadas por Carson (JT) e também pelo tradutor da edição que utilizo, Paulo Pinheiro. Carson cita mesmo o trecho, num recorte menor, em tradução para o inglês: “Error in the art of poetry is of two kinds, essential and incidental. For if [a poet] chose to imitate incapacity, that would be an error of [the poetry] itself...” (Aristóteles *apud* JT 152).

à arte poética podem ter sua causa no mais ínfimo detalhe, e, quanto a isso, Carson afirma que

de forma alguma, um leitor do verso lírico poderia desaprovar o método de exatidão aristotélico em questões desse tipo, pois um poema lírico é uma ação altamente concentrada em que cada letra e sílaba conta. (JT 146)¹⁷⁸

Junto de Aristóteles e de Ray Charles, a escritora está pensando a função da poesia:

Irradiar faíscas da sepultura é o objetivo de muitos poemas líricos. Mas a imortalidade poética pode desdobrar considerações sobre os mínimos detalhes. A sensibilidade de Aristóteles para tais detalhes emerge de forma inconfundível em sua discussão sobre a dicção poética, que começa com a definição minuciosa dos elementos radicais: vogal, semivogal, consoante e sílaba. (JT 145)¹⁷⁹

Com o texto à mão, Carson utiliza as definições aristotélicas para comentar os fragmentos. No mesmo fragmento 20 de Alcman — a que retorna em “Ensaio sobre aquilo em que mais penso” —, Carson identifica que o erro de cálculo não configura um erro acidental da matemática, mas um erro essencial nos termos de Aristóteles (do Aristóteles de Carson), uma vez que o poeta está, com o recurso, imitando *adynamia* advinda da fome extrema (JT). Carson explica o que o termo em grego significa:

Adynamia é uma palavra que denota “incapacidade” de todos os tipos — física, moral ou mental; pode descrever tanto um homem incapaz de contar de um a quatro quanto um homem impotente para conseguir o suficiente para comer. Por exemplo, no fragmento 20 de Alcman. (JT 152)¹⁸⁰

Como acontece com Aristóteles, a incidência da análise de Carson está nos detalhes: a incorreção aritmética e a ausência de sujeito no fragmento de Alcman, na sílaba de Simônides, na consoante de Safo, cada um dos erros apontados, cometidos por esses poetas, se reporta à arte da poesia, à mimese.

¹⁷⁸ No original: At any rate, no reader of lyric verse could disapprove of Aristotle's method of exactitude in matters of this kind, for a lyric poem is a highly concentrated action in which every letter and syllable counts.

¹⁷⁹ No original: To emit sparks beyond the grave is the aim of many a lyric poem. But poetic immortality may hinge upon considerations of the finest detail. Aristotle's sensitivity to such detail emerges unmistakably in his discussion of poetic diction, which begins with minute definition of the radical elements vowel, semi-vowel, consonant, and syllable.

¹⁸⁰ No original: *Adynamia* is a word denoting “incapacity” of all kinds — physical, moral, or mental; it could as well describe a man unable to count from one to four as a man powerless to get enough to eat. For example, in fragment 20 of Alcman.

Existe um provérbio tradicional chinês que diz: “Quanto mais você observa uma palavra, de mais longe ela olha de volta para você.” A emoção da *mimesis* lírica tem algo de muito importante a ver com essa parceria entre distância e proximidade, pela qual elas se aproximam, se encontram e parecem quase prestes a trocar algo entre si, como um homem apertando sua própria mão por um espelho. (JT 147-8)¹⁸¹

A metáfora da distância e proximidade como um homem refletido num espelho apertando a própria mão contém em si a sua própria chave, sendo desdobrada com variações. Transforma-se na imagem de um cumprimento entre conhecimento e o erro espelhados, quando ela desafirma o provérbio chinês “Uma pincelada não faz dois caracteres”. Carson sugere que “a mimese aristotélica”, servindo-se da metáfora e de outros tipos de erro, “é exatamente esse pincel capaz de pintar o conhecimento e o erro apertando as mãos em um espelho.” (JT 153).¹⁸² Em seguida, a metáfora se desdobra ainda na imagem, que encerra “Just for the Thrill”, dos significados emergindo dos espelhos para dar as mãos ao leitor.

Porque a mimese é uma experiência que nos envolve (como costumamos dizer) — leva-nos às emocionantes profundezas de nós mesmos, em que cada superfície é tão polida quanto um espelho e o significado das coisas parece prestes a se aproximar e apertar sua mão. (JT 154)¹⁸³

O mecanismo do espelho revela a dimensão do jogo entre distância e proximidade que permeia a emoção que sentimos com a mimese lírica, unindo e separando o *eu* de seu reflexo, refletindo novas congruências impertinentes entre erro e conhecimento, leitor e significado. Para além da poesia, a imagem do conhecimento e do erro apertando as mãos pode nos conduzir a outros erros importantes cometidos pela escritora em “Só pelo frisson”. Por exemplo, quando, afundada no exame das técnicas, materiais e tipos de tintas, refere-se à pintura *Três homens cegos atravessando o Rio Ta'o*:

¹⁸¹ No original: There is a classical Chinese proverb that says, “The closer you look at a word the more distantly it looks back at you.” The thrill of lyric *mimesis* has something importantly to do with this collaboration of distance and closeness, whereby they approach, meet, and seem almost about to interchange, like a man shaking hands with himself in a mirror.

¹⁸² Em “Ensaio sobre aquilo em que mais penso”, Carson faz referência ao mesmo provérbio: “Existe um provérbio chinês que diz:/ uma pincelada não faz dois caracteres./ E ainda assim,/ é exatamente isso que faz um bom engano.” (MP 84). No original: “No brush can write two words at the same time”, says the classical Chinese proverb. Yet Aristotelian *mimesis* is just such a brush, able to paint knowledge and error shaking hands with one another in a mirror.

¹⁸³ No original: For *mimesis* is an experience that takes you in (as we say) — into the thrilling depths of yourself where every surface is as polished as a mirror and the meaning of things seems just about to walk up and shake your hand.

Estou estudando a fase madura da pintura de um dos mais venerados mestres clássicos. Há grandes blocos simples e protuberâncias de tom negro. Para evitar o peso, ele usou tinta preparada na véspera e papel de alta espessura que não a absorveria. As poças de tinta te empurram em direção a ele. *Just roll around heaven all day*. Bem, o esclarecimento é inútil, mas o fato de que a ponte nunca chega a alcançar a margem oposta adiciona uma nota de alegre alvoroço à sua pintura *Três homens cegos atravessando o Rio Ta'o*. (AoW 215)¹⁸⁴

Claramente alterado para servir de referência ao Rio Ta'o, o título se reporta à pintura *Blind Men Crossing the Bridge* (séc. XVII - XVIII), de Hakuin Ekaku.¹⁸⁵ Na pintura japonesa, três homens atravessam uma ponte que também não alcança a margem oposta, erguida sobre o que, no engano essencial da escritora, poderia perfeitamente ser o Rio Ta'o, ou até o rio da canção “That Lucky Old Sun”, de Ray Charles, pintado em outro trecho da canção.

Send down that cloud with a silver lining, lift me to Paradise
Show me that river, take me across
Wash all my troubles away
Like that lucky old sun, give me nothing to do
But roll around heaven all day
(Ray Charles, “That Lucky Old Sun”)¹⁸⁶

Seja a ponte do quadro da escritora, seja a do quadro de Ekaku, o vão é bem-sucedido ao conferir essa “nota de alegre alvoroço”, mesmo que faça cair por terra a funcionalidade do meio de transporte. De fato, se formos procurar, constataremos que a lacuna parece dar movimento à pintura, que eros está agindo ali, a pintura tem movimento. Conseguimos prever a consequência do movimento: homens cegos desabando rio afora.

Qual seria então o objetivo de Carson com os erros que comete em “Só pelo frisson”? Tal como Álcman recorre ao erro aritmético para imitar *adynamia*, podemos pensar que Carson está querendo imprimir uma certa incapacidade tanto na escritora do diário “Só pelo frisson” quanto na cartógrafa Lady Cheng. Tanto

¹⁸⁴ No original: I am studying the later brushwork of one of the most revered of the classical masters. There are big simple blocks and black tone bumps. To avoid weightiness he used ink that had been ground the day before and heavily sized paper that would not absorb it. The ink puddles force you toward him. *Just roll around heaven all day*. Well enlightenment is useless but the fact that the bridge does not quite reach the opposite shore adds a note of blissful mirth to his painting *Three Blind Men Crossing the Ta'o River*.

¹⁸⁵ Veja a pintura *Blind Men Crossing the Bridge* (séc. XVII - XVIII), de Hakuin Ekaku. Disponível em: <https://augustmeditations.wordpress.com/2012/12/02/blind-men-crossing-the-bridge/>. Acesso em: 18/03/2025.

¹⁸⁶ Ouça a canção “That Lucky Old Sun”, na voz de Ray Charles, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4fwFcJYwao>. Acesso em: 24/03/2025.

em uma quanto em outra, *eros* toma controle do raciocínio e renuncia ao reino das condições objetivas. Você não acerta as referências, não recupera as informações. Enquanto Lady Cheng faz mapas que trazem informações de relevância demasiadamente pessoal e narrativa para o objetivo da descrição geográfica da área; a escritora se embanana no seu método antropológico, numa busca das diferenças entre os gêneros que disfarça o desejo de encontrar um parentesco, desfeito antes mesmo que pudesse fazer menção de que veio para se estabelecer. Como vimos, seres humanos apaixonados misturam tudo, as referências não são precisas, os sentidos se confundem, as pertinências e congruências se modificam de tal forma que parece nítido para você que “da rádio está vindo uma voz que soa como o Ray Charles cantando chinês” (AoW 226).¹⁸⁷

Jetlag — para Praga

*Like two particles in a complex sentence we sit side
by side moving forward, eyes on the road.
“The Anthropology of Water”, Anne Carson*

Caminho por uma estrada há mais de um mês, contra o vento, debaixo do sol. Percebo que ela só existe na medida em que caminho — se erro a entrada ou escolho um caminho mais longo, também altero a minha estrada. No espaço, você me deparo com bifurcações, encruzilhadas, desvios, interrupções no continente. Por vezes, chego a pontos em que não há mais como continuar, a não ser a nado. Por isso constroem-se pontes, para facilitar a travessia quando o continente se interrompe, restituir a comunicação entre um pedaço de terra e outro pedaço de terra. Dependendo do volume de água com que me deparo, é possível resolver, com a solução de pedra, o problema da travessia. Mas se você chego a um local batizado como o “fim da terra”, é pouco provável que uma ponte resolva o problema da conexão entre dois continentes separados por um oceano. Preciso pular se quiser prosseguir. Ou arranjar um meio de transporte adequado, que consiga me levar com segurança e rapidez aonde desejo ir. Um rio se resolve com uma ponte. Um oceano não se resolve.

¹⁸⁷ No original: From the radio comes a voice that sounds like Ray Charles singing Chinese.

Como solução para atravessar em segurança volumes estratosféricos de água, fabricaram navios e depois aviões. Quando o corpo passou a percorrer grandes distâncias em tempo recorde, descobrimos a sensação de *jetlag*. Pensando assim, *jetlag* é um bom termo para me referir às sensações que o texto de Carson imprime quando, num ensaio, provocando aproximações improváveis, vai de Virginia Woolf a Tucídides; ou em outro vai de Longino a Antonioni. Helena Martins comenta esse artil como uma das formas de instaurar a imaginação estereoscópica.

As aproximações inusitadas que Carson faz entre estranhos como Kant e Monica Vitti ou Hopper e Agostinho manifestam a mesma lógica erótica dos trocadilhos e congêneres. Ao projetar semelhança sobre a diferença, acendem uma forma estereoscópica de imaginação, mantendo os estranhos ligados intimamente por aquilo que os separa. Oferecem, assim, vislumbres que se dão apenas no acontecimento impacificável da relação provisória que instauram. (Martins, 2023, p. 223)

Propondo uma aproximação estereoscópica entre Anne Carson e Paul Valéry, o artigo de Martins segue o método explicitamente anunciado na introdução de Carson para o livro *Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)* (1999) — cujo subtítulo indica a proposta de uma leitura mútua e simultânea de dois escritores, que soa para nós como uma aproximação estranha ou, no mínimo, curiosa. Nessa sua “Note on Method” introdutória, Carson aponta:

A atenção é uma tarefa que compartilhamos, você e eu. Manter a atenção firme significa não deixar que ela se acomode. Em parte por essa razão, escolhi falar sobre dois homens ao mesmo tempo. Um evita que o outro se acomode. Movendo-se sem se acomodarem, estão lado a lado em uma conversa e, ainda assim, nenhuma conversa acontece. Frente a frente, mas não se conhecem, não viveram na mesma época, nunca falaram a mesma língua. Com e contra, alinhados e adversos, cada um é colocado como uma superfície sobre a qual o outro pode se destacar. Às vezes, você pode ver um objeto celestial melhor ao olhar para outra coisa, junto dele, no céu. (EU viii)¹⁸⁸

Como se botasse Celan refletido no espelho de Simônides (e vice-versa), Carson faz parcerias estranhas no espaço do texto, que nos conduzem num relâmpago de uma a outra localização histórica e geográfica. Tal erro calculado funciona na

¹⁸⁸ No original: Attention is a task we share, you and I. To keep attention strong means to keep it from settling. Partly for this reason I have chosen to talk about two men at once. They keep each other from settling. Moving and not settling, they are side by side in a conversation and yet no conversation takes place. Face to face, yet they do not know one another, did not live in the same era, never spoke the same language. With and against, aligned and adverse, each is placed like a surface on which the other may come into focus. Sometimes you can see a celestial object better by looking at something else, with it, in the sky.

mesma lógica da metáfora, revelando uma nova congruência ou pertinência, além de avivar o inesperado. Segundo Robert Stanton, o sentido original da palavra “*error*” [erro], se formos do francês ao latim, é “*to wander*” [vagar, andar sem destino, perambular], de modo que a palavra guarda uma dimensão espacial. Em português, é claro, essa dimensão espacial também está preservada, de modo que isso se reflete na polissemia da palavra “errar”, que significa tanto “andar sem destino” quanto “cometer uma falta, enganar-se”. Stanton sinaliza que encontramos tal dimensão na própria metáfora usada por Carson para explicar o sentido metafórico em Aristóteles, na “sua imagem de uma mente ‘movendo-se ao longo de uma superfície plana’ até encontrar o ‘inesperado’ da metáfora” (Stanton, 2003, p. 35).¹⁸⁹ No artigo, Stanton está interessado em pensar em qual deve ser a perspectiva do poeta para Carson:

[n]a visão de Carson, a perspectiva do poeta deve ser uma perspectiva ética: o poeta deve manter distância da sociedade e da linguagem que ela utiliza. De forma mais positiva, o poeta errante (palavra com a mesma raiz de “erro”), assim como o cavaleiro errante, deve viajar e operar à margem da sociedade, embora sempre realizando atos para o benefício eventual dessa mesma sociedade. (Stanton, 2003, p. 41)¹⁹⁰

Não sei se concordo totalmente com a atribuição de uma disposição ética, pelo menos assim como apresentada nos termos de Stanton. Interesse-me mais pela ênfase no *errante*. Para reforçar essa propensão da poeta, gostaria de propor mais um deslocamento, uma última parada em Praga no ano de 1912, onde estão localizados Franz Kafka e Felice Bauer, outro casal que compartilhou o prazer da página impressa e que é mencionado por Carson em uma das falas curtas:

Fala Curta Sobre a Retificação

Kafka preferia manter seu relógio uma hora e meia adiantado. Felice o devolvia sempre à hora certa. Ainda assim por cinco anos quase se casaram. Ele fez uma lista de argumentos pró e contra o casamento, entre eles a incapacidade de tolerar a invasão de sua própria vida (pró) e a visão das camisas de dormir estendidas nas camas de seus pais às 10:30 (contra). Foi salvo pela hemorragia. Quando

¹⁸⁹ No original: her image of a mind “moving along a plane surface” until it encounters the “unexpectedness” of metaphor, the idea of “error” has a spatial dimension.

¹⁹⁰ No original: In Carson's view, the poet's view must be an etic one: the poet must stand at a distance from society, and the language that it uses. Put more positively, the poet errant (a word with the same root as “error”), like the knight errant, must travel and operate at a distance from society, though always performing acts for the eventual benefit of that society. (Stanton, 2003, p. 41).

aconselhado a não falar pelos médicos do sanatório, espalhou frases de vidro pelo chão. Em Felice, diz uma delas, ainda existe um excesso de nudez. (FC 51)¹⁹¹

A escritora concentra no poema em prosa alguns fatos que envolvem esses cinco anos de relação, a começar pela diferença entre o tempo marcado no relógio de um e do outro. O casal é olhado com muito interesse pelos leitores de Kafka, pela razão de ter existido durante muitos anos uma correspondência intensa e prolífica entre os dois, da qual só temos acesso às cartas dele — as de Felice, recebidas pelo escritor, foram perdidas.

No texto “Uma narrativa sobre Kafka” (2005), Ricardo Piglia propõe uma leitura sobre Kafka focada na sua relação com Felice Bauer, reforçando que “[e]ssa correspondência é um exemplo extraordinário da paixão pela leitura do outro, da confiança na ação que a literatura produz no outro, da sedução pela letra” (Piglia, 2006, p. 38). Para o escritor, as cartas tanto abrem as portas para uma análise dos “procedimentos da escrita de Kafka em todo o seu registro”, quanto, nelas, está “em jogo uma estratégia de leitura” (p. 38). Piglia diz que

Kafka transforma Felice na leitora em sentido puro. A leitora presa aos textos, que muda de vida a partir do que lê (essa é a ilusão de Kafka). Trata-se ao mesmo tempo de um aprendizado e de uma iniciação. Felice é quase uma desconhecida, em muitos sentidos um personagem inventado pelas próprias cartas. Ao mesmo tempo ela é a construção de uma das figuras de leitor mais persistentes e extraordinárias que se possam imaginar, presente, como todo leitor, em sua ausência. Como as respostas de Felice se extraviaram, a correspondência vai numa só direção. Felice é a leitora que é preciso construir e imaginar, como fez Kafka. (Piglia, 2006, p. 38-9)

Recontando a história do dia em que se conheceram em 1912 em Praga na casa de seu amigo Max Brod, Piglia abre o ensaio com um poema chinês do século XVIII de Yan Tsen-tsai, enviado por Kafka a Felice meses depois desse primeiro encontro. Segundo Piglia, não só o poema condensa a relação entre o casal, como seu contexto se refere a toda a obra de Kafka.

¹⁹¹ Tradução de Laura Erber e Sérgio Flaksman. No original: On Rectification/ Kafka liked to have his watch an hour and a half fast. Felice kept setting it right. Nonetheless for five years they almost married. He made a list of arguments for and against marriage, including inability to bear the assault of his own life (for) and the sight of the nightshirts laid out on his parents' beds at 10:30 (against). Hemorrhage saved him. When advised not to speak by doctors in the sanatorium, he left glass sentences all over the floor. *Felice*, says one of them, *had too much nakedness left in her*.

NA NOITE PROFUNDA

*Na noite fria, absorto na leitura
do meu livro, esqueci-me da hora de ir deitar.
Os perfumes da minha colcha bordada em ouro
se dissiparam e o fogo apagou.
Minha bela amiga, que até então a duras penas
dominara sua ira, toma de mim a lamparina
e me pergunta: Sabe que horas são? (apud Piglia, 2006, p. 39-40)*

O chamado da mulher “Sabe que horas são?” configura uma tentação que ele não quer que permeie a sua vida, que intenciona que seja toda orientada para a escrita.¹⁹² “A figura da leitora, de uma mulher que espera é a chave da história.” (Piglia, 2006, p. 39). Piglia relaciona a cena do poema, em que a mulher interrompe e confisca a lamparina, ao relato do diário de Kafka, em 23 de setembro de 1912, sobre como escreveu, de uma só vez, sua novela *O veredicto* (1912), que dedica a Felice. “O texto foi escrito por ela e também para ela” (p. 49). Kafka descreve essa noite como aquela em que, sem sofrer nenhuma interrupção, seus sonhos de escritor se realizaram:

Esta história, “O veredicto”, foi escrita numa tirada só, na noite do dia 22 para o dia 23 entre as dez da noite e as seis da manhã. Quase não consigo tirar as pernas da escrivaninha, elas haviam ficado dormentes por eu passar tanto tempo sentado. A terrível tensão e a alegria à medida que a história ia tomando forma diante de mim, à medida que eu ia abrindo caminho em suas águas. É incrível como podemos ousar tudo, como estamos preparados para todos os acontecimentos, mesmo os mais estranhos, uma grande fogueira em que as coisas morrem e ressuscitam. Como, diante da janela, começou a azular. Passou um carro. Dois homens cruzaram a ponte. A última vez que olhei para o relógio eram duas horas. No momento em que a empregada cruzou a entrada pela primeira vez, escrevi a última frase. Apagar a lamparina, claridade do dia. Ligeiras dores cardíacas. O cansaço que aparece no meio da noite. Eu, trêmulo, entrando no quarto de minhas irmãs. Leitura. Antes, espreguiçar-me diante da empregada e dizer: “Fiquei até agora escrevendo”. O aspecto de minha cama, intacta, como se a tivessem trazido naquele instante mesmo. (Kafka *apud* Piglia, 2006, p. 47)

No relato, Kafka não vê o tempo passar, e a escrita da história cabe numa madrugada, o que o faz acompanhar o estado das coisas mudando, o tempo dos outros deslocado do seu, cuja cama ainda permanece intacta, sem marcas de uso. Piglia analisa “a cena em que escreve a novela” como “a réplica — a inversão — perfeita da noite que aparece no poema chinês,” afirmando que “uma cena se liga à outra, uma situação define o sentido da outra. [...] As cenas se unem e se

¹⁹² Piglia (2006) aponta que Kafka usa a metáfora da guerra para se referir à literatura, sugerindo que o envio do poema “Na noite profunda”, de Yan Tsen-tsai, a Felice é uma indagação sobre como incluir uma mulher num mundo de isolamento e vida militar.

desdobram, e Felice está entre o poema e o relato (está no poema e no relato)” (Piglia, 2006, p. 48). Além da faceta correspondente, Piglia também analisa a faceta datilógrafa de Felice, que lê e copia os textos de seu amado.

Felice Bauer, a datilógrafa, a mulher-copista: Kafka fica atento a ela para sempre. Poderíamos dizer que a mulher perfeita para um escritor como Kafka (que concebe a escrita como um modo de vida) é uma copista. Uma leitora que viva para copiar seus textos como se fossem próprios. (Piglia, 2006, p. 63)

Piglia aponta a tradição por trás dessa figura da leitora fiel que dedica sua vida a ler e copiar manuscritos do homem escritor. Ele começa a elencar exemplos: “basta pensar em Sofia Tolstói, que copia sete versões completas de *Guerra e paz* (no fim, achava que o romance era dela e começaram os conflitos brutais com o marido)” (Piglia, 2006, p. 67). Cita também o caso de Dostoiévski que, precisando escrever dois textos em tempo recorde, contrata uma taquígrafa, Anna Giriegorievna Snitkine, por quem se apaixona e a quem, uma semana depois de terminar os livros, pede em casamento, a ser consumado poucos meses depois. E ainda o de Véra Nabokov, copista incansável das fichas das primeiras versões dos romances de seu marido e redatora de suas cartas. “Véra escreve como se fosse o marido. Ocupa, invisível, o lugar dele. Escreve no lugar dele, por ele, e se dissolve.” (p. 67).

Mas Piglia prossegue na narrativa de Felice e Kafka, dizendo que, com a relação desgastada e já sem vínculo entre eles, Felice era retratada por Kafka como “copista indiferente” ou como “estranha que se desconecta” (Piglia, 2006, p. 70), uma vez que não realizava mais os dois movimentos que estiveram na origem da relação do casal. “Nem a leitora-copista que copia o que lê; nem a leitora-ouvinte, para quem se leem textos em voz alta, estendida no sofá.” (Piglia, 2006, p. 70). Com tais exemplos, Piglia desenha a figura da “mulher seduzida pelo simples fato de ver a capacidade de produção de um homem. A mulher seduzida enquanto

escreve o que lhe ditam.” (p. 67).¹⁹³ Tal copista, para ele, é a “representação extrema do leitor” (p. 71).

Assim, fica aparente, para o nosso propósito aqui, que, dos muitos pares que compartilharam o prazer da página impressa (ou mesmo o prazer do papel sangrando a tinta), o casal Lady Cheng e Imperador Hades é apenas mais um deles, junto de Felice e Kafka, e, claro, da escritora e de seu imperador antropólogo — todos espreitando o fim, cada um, no seu próprio destino, perguntando como o amor termina.

Desde a partida, a escritora e o imperador tinham o momento da separação programado. Já no destino final, em Los Angeles, Califórnia, ela registra uma cena do imperador indo e vindo nas estações de rádio enquanto dirige:

O vazio se abre. É um amanhecer destemido, quente e faminto em Sunset Boulevard, enquanto avançamos ruidosamente pelo primeiro plano da luz. O imperador tem uma mão no botão do rádio e se dedica a mudar de uma conversa para outra. *Eu sei como o amor começa? Sim, eu sei como o amor começa*, diz uma voz feminina, calma. O imperador troca de estação. *Antes da evolução do universo, existia uma longa camada plana de galáxias, que se estendia pelo menos até um bilhão de anos-luz, que os cientistas chamam de “a grande muralha”. De algum lugar distante do espaço, mas surpreendentemente perto do princípio do tempo, começou a chegar a luz de um quasar ou de um objeto quase estelar. Houve uma concentração de matéria tão massiva que exerceu uma forte atração gravitacional sobre todas as galáxias da grande muralha. Os cientistas chamam essa atração de “o grande atrator”. Alguns acreditam na presença de partículas exóticas conhecidas como “matéria escura” e na presença de ondas expansivas provenientes das explosões de estrelas. Um leve zumbido. A muralha se moveu — a estática interrompe a voz, o imperador troca de estação. Eu sei como termina?* Ele desliga o rádio. (AoW 237)¹⁹⁴

¹⁹³ No capítulo “O que o amante quer do amor?” de *Eros: o doce-amargo*, Carson faz menção ao casal Oki e Fumiko, do romance *Beleza e tristeza* (1964), de Yasunari Kawabata, que reproduz o par escritor-datilógrafa. “[Fumiko] datilografa todos os manuscritos de Oki, e essa conexão é a base do que sente o marido recém-casado por sua esposa” (ED 101). Mas Carson prossegue na história, atentando para o fato de que “à medida que Oki se acostuma com essa ‘lacuna entre o manuscrito e o trabalho publicado’, sua paixão por Fumiko enfraquece e ele arranja uma amante fora do casamento.” (101). Carson usa essa narrativa para argumentar que “[s]em diferença: sem movimento. Não existe Eros.” (102), e por isso, nesse caso do romance de Kawabata, o amante deseja a lacuna, a diferença entre manuscrito e cópia.

¹⁹⁴ No original: The void opens. It is blank hot hungry dawn on Sunset Boulevard as we rattle down the foreplane of the light. The emperor has one hand on the radio dial, switching from talk show to talk show. *Do I know how love begins? Yes I know how love begins*, says a calm female voice. The emperor switches the station. *Before the evolution of the universe there was a long plane sheet of galaxies, stretching for at least a billion light-years, that scientists call “the great wall.” From somewhere distant in space but surprisingly close to the beginning of time, light from a quasar or quasi-stellar object began to arrive. There was a concentration of matter so massive that it was exerting a steady gravitational pull on all the galaxies of the great wall. Scientists call this pull “the great attractor.” Some believe in the presence also of exotic particles known as*

A rádio embala o final dessa jornada em direção à terra dos sonhos do imperador, que o deixa mais feliz na medida em que se aproximam. Conseguimos ver que, com ares de quem se entedia com os comentários “femininos” sobre amor, ele prefere ouvir teorias sobre o universo. Tudo que invade o ouvido envolve começos e fins, *agora* e *então* perseguem os tolos amantes espreitando a hora da separação. Até mesmo as metáforas da ciência sugerem que uma grande muralha é também um grande atrator; expressões orbitam como excelentes metáforas do frisson: concentração massiva de matéria, ondas expansivas, explosões de estrelas. Quando retorna à estação em que a voz feminina insinua mais diretamente mistérios e emoções dos encontros de amor, o imperador interrompe a rádio, soando invulnerável. Ao passo que ela, já com preocupações sobre os prazeres futuros dele, sente o ar deixar seu peito. A essa altura, a paixão atrapalha demasiadamente o seu raciocínio, esmagado e encolhido pela capacidade mental do imperador de pregar teorias sobre o prazer, sua própria filosofia hedonista.

De qualquer forma, o imperador terá outras amantes quando eu partir. Não se trata de lealdade, mas de prazer, ele diz. Sento-me sobre os calcanhares, tranquila, e escuto esse raciocínio, embora o ar pareça, de repente, ter deixado por completo a região dos meus pulmões e do meu coração. O prazer é importante. O prazer é uma forma de conhecer as pessoas. O prazer é o experimento infinito. Bem, antes de me apaixonar, eu também raciocinava. Eu era uma jovem Fan bandida. Eu era um osso ruim. Pare a caixa. (AoW 238)¹⁹⁵

A pergunta “Eu sei quando uma história de amor acaba?” resvala charadas que encontram o meu peito. Se pudéssemos considerar o término de uma história de amor, qual seria o momento derradeiro que o define? A separação dos corpos? Dos destinos? O fim do prazer? Se uma história de amor está suscetível a linhas de partida e de chegada, a começo e fim; o prazer tem a intensidade da história infinita, ilimitável porque existe num lampejo incapturável. Qual a concentração de carga que os nervos suportam, antes de nos deixar sem alternativa, a não ser parar de sacudir a caixa? Antes? Antes de se sentar à frente da mesa de trabalho, você também raciocinava.

“dark matter” and there were shock waves from exploding stars. A faint ringing sound. The wall got bumpy—static interrupts the voice, the emperor switches the station. Do I know how it ends? He snaps the radio off.

¹⁹⁵ No original: At any rate the emperor will have other lovers when I go, it is not a question of loyalty, but of pleasure, he says. I sit on my calm heels and listen to this reasoning, although air seems to have all of a sudden entirely left the region of my lungs and heart. Pleasure is important. Pleasure is a way of knowing people. Pleasure is the infinite experiment. Well before I fell in love I used to reason too. I was a young Fan bandit. I was a bad bone. Stop the box.

6 Uma estudiosa

5. *Uma nuvem sonha só com triângulos [...]*
26. *Uma nuvem em Nevada não é nada em Utah*

“89 nuvens”, Mark Strand

Agora você está aqui: percebe que já passou tempo demais neste texto e que está concluindo simplesmente porque não há mais tempo. Você se colocou em situações difíceis, esteve atenta ao seu emocional, ao quanto a sua escrita dele exigia. Você precisou travar determinados fluxos, recuar naquele pensamento para o qual ainda não tinha vocabulário, rever repetidamente a tradução do trecho cuja expressão você não entendeu direito até agora. Talvez seja mesmo assim, quando se está diante de uma escrita tão avassaladora, quando dela irradia um excesso de luz que prejudica o seu campo de visão. Ou em direção à qual você só pode se aproximar firmando uma posição. Você deve concluir indo àquela passagem em que Carson define o que é “uma estudiosa” na introdução para a seção “The Life of Towns”, quarta parte de *Plainwater* (1995):

Um estudioso é alguém que assume uma posição. A partir dessa posição, certas linhas se tornam visíveis. Você, a princípio, pensará que estou eu mesma desenhando as linhas; não é assim. Eu apenas sei onde me posicionar para ver as linhas que já estão ali. E a coisa misteriosa, uma coisa muito misteriosa, é como essas linhas se pintam sozinhas. Antes de existirem bordas ou ângulos ou virtude — quem estava lá para fazer as perguntas? Bem, não nos deixemos levar pela exegese. Um estudioso é alguém que sabe como se limitar ao assunto em questão. (PW 93)¹⁹⁶

É você que está aqui para fazer perguntas agora, e, mesmo depois de tantas páginas, pensa como ainda não sabe respondê-las. Você certamente tomou posições, tal como viu que uma estudiosa deve fazer. Mas você imagina que não deve ter conseguido impor muitos limites entre um pensamento e outro, as fronteiras entre uma e outra cidade estão levemente embaçadas. Você sabe que

¹⁹⁶ No original: A scholar is someone who takes a position. From which position, certain lines become visible. You will at first think I am painting the lines myself; it's not so. I merely know where to stand to see the lines that are there. And the mysterious thing, it is a very mysterious thing, is how these lines do paint themselves. Before there were any edges or angles or virtue—who was there to ask the questions? Well, let's not get carried away with exegesis. A scholar is someone who knows how to limit himself to the matter at hand.

esse texto de Carson é também sobre o que são as cidades: “são a ilusão de que as coisas estão ligadas de alguma forma, a minha pêra, o seu inverno.” (PW 93).¹⁹⁷ A estudiosa se alonga mais nisso: “A matéria que se pintou dentro das linhas constitui uma cidade. Visto dessa forma o mundo é, como dizemos, um livro aberto. Mas e as leituras variantes?” (93).¹⁹⁸ Você pensa que escrever uma dissertação é se ater ao risco da leitura variante, das posições que só você poderia tomar, das cidades que só você poderia construir dessa forma nesse lugar nesse momento. Carson dá um exemplo.

Por exemplo, consideremos a cidade definida para nós por Lao Tzu no vigésimo terceiro capítulo do *Tao Te Ching*:

Um homem do caminho se conforma com o caminho; um homem da virtude se conforma com a virtude; um homem da perda se conforma com a perda. Aquele que se conforma com o caminho é aceito de bom grado pelo caminho; aquele que se conforma com a virtude é aceito de bom grado pela virtude; aquele que se conforma com a perda é aceito de bom grado pela perda.

Isso soa como uma cidade de alguma importância, onde uma pessoa poderia transcender ou encontrar a si mesma, como preferir. (PW 93)¹⁹⁹

Ela prossegue com a comparação entre as cidades variantes dos estudiosos Lao Tzu e Kao. Se a matéria que se pinta dentro das linhas é uma cidade, a leitura variante de uma cidade constitui outra cidade — por exemplo, a leitura do estudioso Kao, que adota outra posição quanto ao que a estudiosa se refere como “a Cidade de Lao Tzu”. Kao diverge ao afirmar que “[a] palavra traduzida como ‘perda’ ao longo desta seção não faz muito sentido”, acrescentando que “[é] possível que seja um erro gráfico para ‘céu’” (PW 94)²⁰⁰. Segundo ele, deveríamos então ler o trecho como “um homem do céu se conforma com o céu”, e “aquele que se conforma com o céu é aceito de bom grado pelo céu”. Eis um erro, que como a ponte da pintura de Hakuin Ekaku no capítulo anterior, traz uma nota de

¹⁹⁷ No original: Towns are the illusion that things hang together somehow, my pear, your winter..

¹⁹⁸ No original: Matter which has painted itself within lines that constitutes a town. Viewed in this way the world is, as we say, an open book. But what about variant readings?

¹⁹⁹ No original: For example, consider the town defined for us by Lao Tzu in the twenty-third chapter of the Tao Te Ching: *A man of the way conforms to the way; a man of virtue conforms to virtue; a man of loss conforms to loss. He who conforms to the way is gladly accepted by the way; he who conforms to virtue is gladly accepted by virtue; he who conforms to loss is gladly accepted by loss.* This sounds like a town of some importance, where a person could reach beyond himself, or meet himself, as he chose.

²⁰⁰ No original: “The word translated ‘loss’ throughout this section does not make much sense,” admonishes Kao. “It is possible that it is a graphic error for ‘heaven’.”

alegria. Mas você entende que o ponto-chave desse pensamento está na questão que ela coloca em seguida para você mesma, sua leitora:

Agora, para que você ou eu possamos parar de viver aqui e ir para lá — seja para a Cidade de Lao Tzu ou para a Cidade de Kao —, precisamos esclarecer certos detalhes, tais como o tom de Kao. Ele está impaciente, profundamente triste ou apenas sendo irônico? A posição que venha a adotar em relação a isso pode separar você de mim. Daí, as cidades. E então, os estudiosos. (PW 94)²⁰¹

De uma posição, sai uma cidade. E, se as leituras variantes da posição de cada um são elas próprias cidades variantes, você pensa: que cidade você fez de Carson? Parece a mais simples pergunta. Você tentou jogar com pares, estabelecer congruências incongruentes entre alguns símbolos trazidos pela estudiosa em “A antropologia da água”, para ver que linhas formariam as suas cidades, o que poderia ser cartografado por você naquele território, naquelas margens e tipos de água. Foi, com as suas tentativas, para muito longe dela? Você sente que é como se tivesse conversando com ela, que responde:

E se você ficar preso na cidade onde pêra e inverno são variantes um do outro? Você pode comer o inverno? Não. Você pode viver seis meses dentro de uma pêra congelada? Não. Mas existe um lugar, eu conheço o lugar, onde você se posicionará e verá pêra e inverno lado a lado [...]. (PW 94)²⁰²

Você espera ter tramado um lugar parecido com esse que consegue atar a sua pêra ao inverno de Carson, fazê-las conviverem em congruência por algumas páginas, desatando outras congruências. Você se lembra do texto de Agamben, “Ideia de amor”, que viu uma pesquisadora ler numa palestra e achou que parecia descrever com precisão o que você sente diante das cidades que Anne Carson trama para compor o seu tão estranho país:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que seu nome possa o conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável

²⁰¹ No original: Now, in order for you or me to quit living here and go there—either to the Town of Lao Tzu or to the Town of Kao—we have to get certain details clear, like Kao’s tone. Is he impatient or deeply sad or merely droll? The position you take on this may pull you separate from me. Hence, towns. And then, scholars.

²⁰² No original: What if you get stranded in the town where pears and winter are variants for one another? Can you eat winter? No. Can you live six months inside a frozen pear? No. But there is a place, I know the place, where you will stand and see pear and winter side by side [...].

na qual esse ser único, essa coisa permanece para sempre exposta e murada. (Agamben, 1999, p. 51)

Agamben desperta essa luz inesgotável que envolve o amor, que tanto revela quanto esconde. O país de Carson também tem suas muralhas em construção, nas quais ainda se consegue encontrar algumas brechas. Você pensa que, se para Carson, a falta não é uma condição a ser superada, mas motor que é condição do próprio desejo, é ela que mantém acesa a sua criatividade: aquilo que você ainda não entende, as palavras que ainda não sabe direito como traduzir. Você viu serem pintadas cidades que comportam o tamanho desse texto — embora muito ainda escape e você só consiga devolvê-lo como um triângulo — as três pontas:

3. Água corrente | Kafka
4. Antropólogos | Secos e molhados
5. Erros importantes | Página impressa

Mas ainda há um imenso vão entre você e “A antropologia da água”, que faz com que você continue na busca de formular perguntas melhores para “culturas estrangeiras”. Até o momento, você esteve se deslocando pelo país de Anne Carson. Não pode superar o que se coloca entre vocês duas, nem o que ainda não entende. “Agora siga em frente” (PW 94), você pensa em como ela termina a introdução de “The Life of Towns”.²⁰³ Por isso existe a hora de se afastar, para que você (não) continue seguindo em frente. Depois de fazer um mapa à luz de uma tempestade, é melhor que, por bem ou por mal, você estanque o fluxo das palavras sobre a estudiosa. E de perguntas. Ao menos, por ora. Afinal, não quer que a tinta queime sua pele.

²⁰³ No original: Now move along.

7

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra seus intérpretes. In: _____. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 135-136.

_____. Ideia de amor. In: _____. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 51.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BACHELARD, Gastón. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. **Revista IEB**, n. 155, 2012, mar./set., p. 183-204.

CARSON, Anne. Lecture on the History of Skywriting. In: _____. **Wrong Norma**. London: Jonathan Cape, 2024, p. 61-80.

_____. Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. In: _____. **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 11-42.

_____. Ensaio sobre aquilo em que mais penso. In: _____. **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 83-88.

_____. Toda saída é uma entrada (um elogio do sono) In: _____. **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 89-118.

_____. Variações sobre o direito de permanecer calado. In: _____. **Sobre aquilo em que mais penso**. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 153-182.

_____. **Falas curtas**. Tradução de Laura Erber e Sergio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

- _____. **Eros: o doce-amargo**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- _____. Que diferença fez Estesícoro? In: _____. **Autobiografia do vermelho: romance em versos**. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 9-12.
- _____. Antropologia da Água, de Anne Carson. Tradução de Thaís Medeiros e Wallace Masuko. **Rébus**, 23 jun. 2021. Disponível em: <<https://rebuspress.wordpress.com/2021/06/23/antropologia-da-agua-de-anne-carson/>>. Acesso em: 30/03/2025.
- _____. **Norma Jeane Baker of Troy**. New York: New Directions Publishing, 2020.
- _____. Entrevista concedida a Maria Negroni. Museo Malba Youtube, 22 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=haJbVh8arOM>>. Acesso em 09/03/2025.
- _____. Cassandra Float Can. In: _____. **Float**. London: Jonathan Cape, 2016, n. p.
- _____. Lecture on the History of Skywriting. Louisiana Channel, youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9F9xUhamTY>>. Acesso em: 07/12/2023.
- _____. **Nox**. New York: New Directions, 2010.
- _____; MCNEILLY, Kevin. Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson. **Canadian Literature**, n. 176, p. 12-25, Spring 2003.
- _____. **Men in the Off Hours**. New York: Alfred A. Knopf, 2001.
- _____. The Anthropology of Water. In: _____. **Plainwater: Essays and Poetry**. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001, p. 113-260.
- _____. The Life of Towns. In: _____. **Plainwater: Essays and Poetry**. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001, p. 91-111.
- _____. Mimnermos: The Brainsex Paintings. In: _____. **Plainwater: Essays and Poetry**. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001, p. 1-26.
- _____. **Plainwater: Essays and Poetry**. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 2001.
- _____. Note on Method. **Economy of the Unlost**. Reading Simonides of Keos with Paul Celan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. vii-viii.

_____. False Sail. **Economy of the Unlost**. Reading Simonides of Keos with Paul Celan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 3-9.

_____. Visibles Invisibles. **Economy of the Unlost**. Reading Simonides of Keos with Paul Celan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 45-72.

_____; D'AGATA, John. A ____ With Anne Carson. **The Iowa Review**, v. 27, n. 2, 1997, p. 1–22, JSTOR, doi:10.17077/0021-065X.4868.

_____. Just for the thrill: Sycophantizing Aristotle's Poetic. **Arion: A Journal of Humanities and the Classics**, Trustees of Boston University, Third Series, v. 1, n. 1, , p. 142-154, Winter, 1990.

_____. **Eros: the bittersweet**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

GARCÍA NAVARRO, Carmen. "Love is the mystery inside this walking": Anne Carson on the Road to Compostela. **ES Review: Spanish Journal of English Studies**, v. 42, 2021, pp. 179-197.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouville. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUATTARI, Félix. **Máquina Kafka**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: n-1 edições, 2011.

GUIMARÃES, Cao. Introdução 01. In: _____. **Histórias do não-ver**. 2001. Disponível em: <<https://www.caoguimaraes.com/obra/historias-do-nao-ver/>>. Acesso em: 19/03/2025.

KAFKA, Franz. A ponte. In: _____. **Narrativas do espólio: (1914-1924)**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 64-65.

_____. Durante a construção da muralha da China. In: _____. **Narrativas do espólio: (1914-1924)**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 73-91.

_____. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KLIEN, Julia. **Da carnigrafia**. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

LEE, Bruce. Entrevista concedida ao programa de televisão "The Pierre Berton Show", 9 dez. 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vBT36Td-GuY>>. Acesso em: 09/03/2025.

LEITE, Luiza. Uma leitura de Meseta, de Anne Carson. **Revista Rosa**, São Paulo, n.3, v. 9, n.p., 31 jul. 2024. ISSN 2764-1333.

LISPECTOR, Clarice. A possíveis leitores. In: _____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Editôra do Autor, 1964.

MACDONALD, Tanis. The Pilgrim and the Riddle: Father-Daughter Kinship in Anne Carson's 'The Anthropology of Water'. **Canadian Literature**, n. 176, p. 67-83, Spring 2003.

MARTINS, Helena. Pintar com fatos e pensamentos. *[S.l.]* No prelo.

_____; BRITTO, Paulo Henriques. Um poema como nota de tradução n' *As bacantes* de Anne Carson. **Cadernos de Tradução**, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 44, n. 1, n. p., 2024. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ct/a/CjmzLBwmLMf6qVtVmgtP5gS/>>. Acesso em: 28/03/2024.

_____. Paul Valéry e Anne Carson: em torno do que não existe. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 53, p. 220-238, jul-dez.2023. DOI: 10.32334/oqnf.2023n53a991.

_____. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 38, n. 2, p. 703-25, jul./dez. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. Escrever com o pé. Brincadeira, astúcia e vingança: Prelúdio em rimas alemãs. In: _____. **A Gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PANSPERMIA: a teoria do universo cheio de vida em potencial. **BBC News Brasil**. 15 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-59823982#:~:text=%C3%89%20a%20teoria%20da%20panspermia,de%20um%20lugar%20para%20outro.>>>. Acesso em: 28/03/2025.

PIGLIA, Ricardo. Uma narrativa sobre Kafka. In: _____. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PONGE, Francis. De l'eau. In: _____. **Les partis pris des choses**. Paris: Éditions Gallimard, 1942, p. 34-35.

POUTANEN, Minna J. **Anthropology as Metaphor for Knowing in Anne Carson's Poetry**. Tese de doutorado, McGill University, Montreal, 1998.

PUCHEU, Alberto. **Kafka poeta**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

RICH, Adrienne. Mergulhar no naufrágio. In: _____. **Que tempos são estes?** Tradução de Marcelo Lotufo. Rio de Janeiro: Editora Jaboticaba, 2018.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. Resenha de *Píndaro: epinícios e fragmentos* Tradução, introdução e notas Roosevelt Araújo Rocha. Curitiba: Kotter, 2018. **Caderno de Tradução**, v. 40, n.1, p. 278-292, 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p278>>. Acesso em: 09/03/2025.

STANTON, Robert. “I am writing this to be as wrong as possible to you”: Anne Carson’s Errancy. **Canadian Literature**, n. 176, p. 28-44, Spring 2003.

STRAND, Mark. 89 nuvens, de Mark Strand. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. **Rascunho**, Florianópolis, 12 ago. 2021. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/liberado/89-nuvens-de-mark-strand/>>. Acesso em: 27/01/2025.

WOOLF, Virginia. Uma simples melodia. In:_____. **Contos Completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 283-291.

ZACCA, Rafael. O ardil de eros: o desejo em Anne Carson. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 51, p. 140-167, jan.-jun. 2022.