



Ashley Polonea

Aprender a se afogar
Traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”,
de Anne Carson

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientadora: Helena Franco Martins

Rio de Janeiro

Abril 2025



Ashley Polonea

Aprender a se afogar
Traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”,
de Anne Carson

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Julia Raiz do Nascimento

UFPR

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2025.

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

Ashley Polonea

Graduou-se em Letras – Formação de Escritor pela PUC-Rio em 2022, atua como tradutora no par Inglês-Português e é graduanda em Filosofia pela UNIRIO.

Ficha Catalográfica

Polonea, Ashley

Aprender a se afogar : traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson / Ashley Polonea ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2025.

151 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. Mimnermo. 4. Tradução experimental. 5. Eros. 6. Estudos da tradução. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Agradecimentos

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

À orientadora Helena Martins pela generosidade, pelo afeto inesquecível e pela força que você é. Aos membros da banca, Julia Raiz e Paulo Henriques Britto pelo envolvimento e pela delicadeza e com este trabalho. À Giuliana Ragusa e ao Rafael Brunhara pela permissão para reproduzir na íntegra sua tradução dos fragmentos de Mimnermo. À Erica Rodrigues pela sensibilidade e apoio na faculdade. Ao Leonardo Bérenger pela vulnerabilidade e gentileza comigo. Ao Manoel Ricardo de Lima pelo incentivo e presença. Ao Wellington Luiz Cruz de Azevedo Júnior, aos funcionários e aos professores da PUC-Rio e da UNIRIO. Aos PPGEL-ers Larissa Lins, Irma Caputo, Alexsandro Pizziolo, Marta Lahtermaher, Natália Klusmann e Dafne Baddini pelo carinho e aprendizado; aos colegas do PPGLCC e da graduação em Letras pela inspiração principalmente nos dois semestres de Helena e Carson na PUC-Rio. À Julia Vidal pelas trocas. À psicóloga Renata Kauffman Schiper, pela atenção e escuta que me movem a criar caminhos possíveis. Às amigas respiráveis, Laila Maria Rodrigues do Amaral, por me ensinar tanto sobre o amor; Lara Clerici ik hou van jou & ti voglio bene; Anna Clara Botto por inventar um azul além-mar; Matheus Sanches por pintar o estilhaço. Aos membros da CIN – Climate Intervention Network. Agradeço às oficinas de escrita, de tradução e de leitura que me nutriram durante esses dois anos de Mestrado. Merci, Pauline Jacon. Thank you, Kaitlyn Chatwood. À Vem Nadar pelo cuidado com meu corpo nas meditações terranas e marítimas. À sanga pelos ensinamentos e chás. Agradeço aos não-humanos, Pilipi, o cãozinho preto aninhado no pé da minha mesa. À minha mãe, Thais Silva, amo você e quero seu bem, sempre.

Agradeço a Anne Carson por ceder gratuitamente os direitos desta tradução.

Entrego meus (demais) agradecimentos à água.

‘Mimnermos: The Brainsex Paintings’: © 1992 Anne Carson originally published in Raritan Review 11, 3-15, 1992; reprinted in Plainwater: Essays and Poetry, Vintage Books, 1995

Resumo

Polonea, Ashley; Martins, Helena Franco (Orientadora). Aprender a se afogar: traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson. Rio de Janeiro, 2025. 151p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa aqui proposta oferece uma tradução inédita do tríptico literário “Mimnermos: The Brainsex Paintings (Translation, Essay, Interview)” (1995) da escritora, ensaísta e tradutora canadense Anne Carson (1950-). Para isso, se divide em duas partes. Na primeira, apresento o pensamento e a práxis tradutória de Carson, refletindo sobre seus desafios e suas complexidades. Sendo a tradução uma atividade que atravessa sua escritura de ponta a ponta, em suas traduções dos clássicos da antiguidade grega, aqui é proposta uma experiência de leitura atenta ao que ela estabelece como catástrofe e eros, cultivando uma interlocução relacional com o que se apresenta como ato tradutório. Defendo a hipótese de que “Mimnermos: The Brainsex Paintings” é todo uma tradução e instância a criação erótica de Carson. Feito esse percurso, apresento minha tradução na segunda parte, com comentários e notas sobre suas particularidades, sendo fundamental a análise da obra à luz de um estudo atento aos seus aspectos formais – da tradução do dístico elegíaco, do ensaio, das entrevistas. Para isso, proponho um diálogo com a metodologia de Paulo Henriques Britto de tradução de poesia e alguns conceitos da poética xamânica do traduzir apresentada por Álvaro Faleiros como forma de ressaltar minhas escolhas tradutórias. Com isso, quero manter ativa a comunidade-leitora de Carson em nome de uma resposta criativa, urgente e radical diante daquilo que resiste à tradução.

Palavras-chave

Anne Carson, Mimnermo; tradução experimental; eros, estudos da tradução

Abstract

Polonea, Ashley; Martins, Helena Franco (Advisor). Learn how to drown: to translate Anne Carson's "Mimnermos: The Brainsex Paintings". Rio de Janeiro, 2025. 151p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research presents the translation of the literary triptych "Mimnermos: The Brainsex Paintings (Translation, Essay, Interview)" (1995) by Canadian writer, essayist, and translator Anne Carson (1950-). This thesis splits into two sections. In the first one, I introduce Carson's translational thought and praxis and focus on its challenges and its complexities. Given that translation is an activity that is sprinkled across her body of work, in her renderings of classical literature, I present a reading experience that dedicates special attention to what she terms catastrophe and eros, cultivating a relational interlocution with what is presented as an act of translation. I defend the hypothesis that "Mimnermos: The Brainsex Paintings" is a translation in full and it instantiates Carson's erotic creation. After this debate, I introduce my translation in the second section, with commentary and notes regarding its specificities. The analysis of this work is illuminated by a careful study of its formal aspects – of the translation of the elegiac couplet, the essay, the interviews. For that, a dialogue with Paulo Henriques Britto's methodology of poetic translation and with some key concepts from the shamanic poetics of translation as presented by Álvaro Faleiros is in order, to bring attention to my translation strategies. With that in mind, I seek to keep the spark burning in Carson's readership in the name of a creative, urgent, and radical response in the face of what resists translation.

Keywords

Anne Carson, Mimnermos, experimental translation, eros, translation studies

... σὸ δ' αὐτα
σύμμαχος ἔσσο

(Safo, fr. 1)

seja aliada nesta
linha de luta.

(tr. Guilherme G. Flores)

sê minha aliada de lutas.

(tr. Giuliana Ragusa)

You
be my ally.

(tr. Anne Carson)

Sumário

Lista de abreviaturas.....	10
PARTE I.....	11
1. Introdução: Traduzir o Mimnermo de Anne Carson.....	1
2. Tradução e criação em Anne Carson: carne de eros no cerne da linguagem	13
2.1. <i>Elogio à fabulação e às fronteiras: criação erótica</i>	<i>13</i>
2.2. <i>Amante e amada: o método em Anne Carson e em Emily Wilson</i>	<i>29</i>
2.3. <i>Tradução como catástrofe e sujeira</i>	<i>45</i>
2.4. <i>Poética xamânica do traduzir: outras formas de traduzir o tempo</i>	<i>52</i>
PARTE II.....	24
3. O Mimnermo de Anne Carson: preparação	25
3.1. <i>Fome de linguagem: a novidade do Mimnermo de Carson</i>	<i>68</i>
4. Exercício de Tradução	66
4.1 <i>Mimnermo: as pinturas do cérebro-sexo</i>	<i>66</i>
Nota à tradução do título	66
4.2 <i>Fragmentos traduzidos e anotados</i>	<i>75</i>
Que é a vida sem Afrodite? (fr. 1).....	76
Nós feito folhas (fr. 2)	81
Por mais belo que ele possa ter sido (fr. 3)	90
A Títono (dom divino) (fr. 4)	95
Suor súbito inominável mana em minha tez (fr 5)	99
Entre mim e ti que se faça verdade (fr. 6).....	102
Pois o lote do sol é limar todos os dias (fr. 8)	104
Quem dera a morte me alcançasse (fr. 11).....	108
Quando as montanhas deslizaram (fr. 12).....	112
Então eles do lado do rei (fr. 13a)	114
Ninguém igual a ele (fr. 14).....	115
Fragmento 15	116
Fragmento 16	117
Meia lua (fr 22).....	119
Fragmento 23	120
4.3. <i>Mimnermo e os movimentos do hedonismo</i>	<i>122</i>
Notas à tradução do ensaio	129
4.4. <i>As entrevistas de Mimnermo</i>	<i>132</i>
4.4.1 – Entrevista 1	132
Notas à tradução da entrevista 1	133
4.4.2 – Entrevista 2	134
Notas à tradução da Entrevista 2	135
4.4.3 – Entrevista 3	136
Notas à tradução da entrevista 3	138
5. ÁGUA MARGINAL: CONCLUSÕES FINAIS	140

Anexo 1: Escansão	140
Anexo 2: uma Tradução direta do grego	140
6. Referências bibliográficas	140
<i>De Anne Carson</i>	<i>140</i>
<i>Demais Referências Bibliográficas.....</i>	<i>146</i>

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Carson citadas:

[MBP]	Mimnermos: The Brainsex Paintings
[PW]	Plainwater: Essays and Poetry
[EDA]	Eros: o doce-amargo
[AdV]	Autobiografia do Vermelho
[INW]	If Not, Winter
[EoU]	Economy of the Unlost
[DC]	Decreation
[NJB]	Norma Jeane Baker of Troy
[VDP]	Variações no direito de permanecer calado

PARTE I

1. INTRODUÇÃO: TRADUZIR O MIMNERMO DE ANNE CARSON

Eu estava tentando traduzir os fragmentos de Mimnermo, que são fragmentos de verdade, e ele é uma pessoa de verdade, e minha capacidade de traduzi-los dependia de conhecimento histórico sobre seu tempo e sobre quem ele era e o que as pessoas achavam dele e de todo o tipo de informação que eu não conseguia pôr nos fragmentos de forma alguma. E eu queria criar um contexto... para que o leitor pudesse abordar os fragmentos com alguns dos dados que eu tinha quando os li, que os enriquecem.

Anne Carson¹

Esta pesquisa investiga o pensamento-práxis de Anne Carson sobre a tradução e traduz o tríptico literário “Mimnermos: The Brainsex Paintings (Translation, Essay, Interview)”², republicado na coleção *Plainwater: Essays and Poetry* (1995) – um escrito desta autora canadense que, como sabem os seus leitores cativos, costuma resumir assim, nos livros que publica, a própria biografia: “ganha a vida dando aulas de grego antigo”. A dissertação aposta em uma dupla hipótese: a de que esse gesto inicial tripartido, aparentemente segmentado em tradução, ensaio e entrevista, é inteiro um exercício tradutório (como sugere a epígrafe deste capítulo); e a de que esse tipo de tradução é uma forma de instanciar a criação erótica de Carson, um movimento multifacetado e atento, que cultiva o alargamento das noções sedimentadas que temos sobre tradução e sentido, literatura e criação artística.

A dissertação se divide em duas partes principais: na primeira, apresento meu posicionamento como pesquisadora e tradutora, sustentando a fertilidade de se levarem maximamente a sério projetos tradutórios contemporâneos que, como o de Carson, têm o eixo experimental como ponto central; na segunda, tateio o terreno sob essa perspectiva, para ir à cata dos dados e dos experimentos que busco recriar no texto específico que ofereço sob a forma de uma tradução comentada e anotada de MBP. O primeiro passo foi a leitura. Nas duas partes enfatizo a noção de que é possível aprender na convivência com o texto de Carson, sem que haja no horizonte a definição de conceitos ou a elaboração de teorias gerais. Esse aprendizado é um empreendimento de risco.

¹ São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação.

² Doravante MBP.

Chamo atenção para as célebres palavras de Walter Benjamin sobre as célebres traduções que Hölderlin fez das peças de Sófocles:

Essas traduções são arquétipos de sua forma [...] Precisamente por isso nelas reside, mais do que em outras, o monstruoso perigo originário de toda tradução: que se fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio [...] Nelas, o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar-se perder-se no sem-fundo das profundezas da língua (Benjamin, 2011, p. 119)

“Se acreditarmos em W. Benjamin”, observa Antoine Berman em comentário sobre essa passagem, “haveria um laço entre a radicalidade dessas traduções e o desmoronamento de Hölderlin” (Berman, 2002, p. 282). Sobre isso, a própria Anne Carson nos diz:

É um clichê dizer que as traduções que Hölderlin fez de Sófocles mostram-no à beira do surto e que elas tiram toda a sua estranheza luminosa, retorcida e impronunciável do estado mental de seu autor. Mas eu ainda me pergunto qual é, exatamente, a relação entre loucura e tradução. Em que lugar da mente a tradução ocorre? E se há um silêncio que se abate sobre algumas palavras, quando, como e com que violência isso acontece, e que diferença isso faz para quem você é? (VDP 164-165)

Esta pesquisa se anima por essas perguntas. O tipo experimental de tradutora, aquela que se lança ao perigo, encontra possibilidades performáveis nas formas textuais.

A tradução, quase sempre experimental, é uma atividade que atravessa a escritura de Carson não só nas suas muitas traduções publicadas, mas como tema de reflexão em ensaios e paratextos às traduções, além de apresentar-se de modo frequente como um princípio criativo em sua prática autoral. Ela vê essa reciprocidade entre escrevente-legente como uma troca de presentes [*gifts*] (Carson; D’Agata, 1997, p. 17). Assim concebida, a reciprocidade pode envolver também a violência.

Anne Carson parece se interessar muito pelas “pessoas que fazem cortes nas coisas”, a elas dedica, por exemplo, o ensaio “Cassandra Float Can” (Carson, 2016, s.p.). Ela nos dá, nesse texto, um exemplo de que não só se interessa por quem corta como gosta também ela mesma de cortar: é, de fato, cortando que ela ali traduz cinco versos do *Agamêmnon*, de Ésquilo, por um único estranho verso: “site demolished and removed” (“prédio demolido, entulho removido” na tradução de Martins e Britto, 2024, p. 2). MBP é a primeira seção de *Plainwater*: a porta de entrada do livro é uma dessas suas traduções inventivas, violentas, cortantes.

Ao escolher como subtítulo “Ensaio e Poesia”, Carson brinca com o embaralhar dos códigos e gêneros; o corte dessas fronteiras é outro procedimento que adota frequentemente (Martins, 2018; Moreira, 2019; Negroni, 2020; Fernandes, 2021; Nascimento, 2022; Coles, 2023; Wilson, 2024). Convido quem lê a resistir ao impulso de pacificar as coisas atribuindo aos procedimentos carsonianos apenas mais um exemplo de certa tendência contemporânea ao hibridismo frouxo ou a experimentalismos mais ou menos inócuos. Há rigor aqui. Veremos de que formas.

Aprender a se afogar é uma proposta de leitura atenta que parte do contexto da prática tradutória de Carson, através dos paratextos a suas traduções e ensaios diversos, em diálogo com textos selecionados de sua fortuna crítica. Não pretendi realizar um acúmulo indiscriminado de dados a fim de produzir uma tautologia banal do tipo criticado por Anthony Pym em seu *Method in Translation History* (2014). No caso de um estudo sobre Carson, essa tautologia banal poderia tomar a seguinte forma: traduzir é para Carson um ato erótico, vamos observar as instâncias em que eros é citado em sua obra, vejam! Não é que traduzir é para Carson um ato erótico mesmo?

O intuito aqui é prestar atenção a um conjunto de afetos, a uma pulsão, fazendo de Carson um “encontro e um amor”, como diria Deleuze sobre Espinosa (2002, p. 134-5). Uma das formas de me dedicar a essa tarefa é chamar atenção para a fertilização entre linguagens distintas mobilizadas na escritura carsoniana – no caso de MBP entre a linguagem verbal e a das artes plásticas, entre a linguagem dos gregos antigos e o inglês contemporâneo e entre estes e o português em seus dialetos, entre as linguagens de temporalidades distintas, entre as linguagens dos corpos celestes e as dos corpos humanos ininelheceíveis, como Títono, uma figura histórica registrada em c. 630 a.C pelo poeta elegíaco Mimnermo de Esmirna. O poeta viveu na fronteira entre as regiões de Eólida e da Jônia e em suas canções chamou atenção para o enlace secreto de homens e de mulheres. O que dizem as pinturas mimnermo-carsonianas do cérebro-sexo? Quero aprender com o que Carson propõe. Aprender de corpo todo, lançando-me ao mundo, colando o ouvido no chão.

Até a data presente de escritura desta dissertação, são quatro os livros mais importantes que se debruçam exclusivamente sobre a obra de Carson, todos em inglês: *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (2015), editado por Joshua Marie Wilkinson;

Reach Without Grasping: Anne Carson's Classical Desires (2021), por Louis A. Ruprecht Jr.; *Anne Carson: Antiquity* (2022), editado por Laura Jansen; *Anne Carson: The Glass Essayist* (2023), por Elizabeth Sarah Coles. Há ainda um relevante volume do periódico *Canadian Literature*, de 2003, todo dedicado a Carson. Por se tratar de uma escrevente anglófona ainda viva, com um volume de produção considerável, não é nenhum mistério que a pesquisa sobre ela se concentre no sistema literário da língua em que ela mais circula. Carson é uma das poetisas canadenses mais influentes do fim do século XX e início do século XXI. Ao longo de seus 40 anos no mercado literário e na academia, acumulou nomeações, prêmios e bolsas. Em 2001 é a primeira mulher a ganhar o prêmio T.S. Eliot de Poesia, pelo livro *The Beauty of the Husband: a Fictional Essay in 29 Tangos*, livro traduzido em Portugal por Tatiana Faia, em 2019, e no Brasil por Julia Raiz e Emanuela Siqueira, em 2024. Em 2020, Anne Carson ganhou o prêmio Princesa das Astúrias e tem sido seguidamente considerada para o Nobel de Literatura.

No mais, o que encanta ao ler os escritos reunidos nessas publicações é constatar a multiplicidade inesgotável de abordagens de leitura que o pensamento de Carson suscita. Desejo multiplicar as possibilidades de interpretação no contato com esta obra específica sobre a qual a dissertação se debruça.

“O ponto de vista cria o sujeito” – esta é a proposição perspectivista por excelência, aquela que distingue o perspectivismo do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que “o ponto de vista cria o objeto” (Viveiros de Castro, 2007, p. 119). Que pontos de vista e que sujeitos se criam quando os textos de Carson se leem no Brasil? Se na maior parte de sua fortuna crítica em língua inglesa o que parece prevalecer são leituras do mundo ocidental sobre a antiguidade clássica, quero, com Martins, com Faleiros, e com Viveiros de Castro, indicar caminhos possíveis que alargam o que pode ser identidade, o que pode ser original, o que pode ser traduzir, buscando uma conversa entre diferentes atos de tradução – o que envolverá aproximar os experimentos de Carson de certas práticas tradutórias extra ocidentais.

Das dissertações e teses acadêmicas sobre Carson, a tese de doutorado de Julia Raiz do Nascimento, *Que tipo de witness comititude seria essa?* (2022), é a primeira no Brasil dedicada exclusivamente à obra de Carson. A tese, que convida quem lê a “viver ensaisticamente” (Nascimento, 2022, p. 46), traduz para o português quatro ensaios de *Decreation* (2005), e é referência importante para esta

dissertação. Um dos ensaios de *Decreation* (“Como mulheres como Safo, Marguerite Porete e Simone Weil narram Deus”) foi publicado em 2024 pela Editora 34, em *Sobre o que mais penso*, coleção de ensaios avulsos de várias obras de Carson organizada por Sofia Nestrovski e Danilo Hora e traduzida por Nestrovski. Outra tese de doutorado extremamente valiosa é a de Paul Meyer pela Universidade de Toronto, “[*She*] <Ha?> *She* (2016), trabalho que se debruça filológica e arquivisticamente sobre a prática criadora de Carson, com grande foco em “Canicula di Anna”, escrito de 1984 que depois integra um dos capítulos de *Plainwater*. É uma tese cheia de insights que performam o dispositivo carsoniano de criação erótica, oferecendo alimentos nutritivos para que amantes do conhecimento possam devorá-los.

Considerando-se que aqui se propõe uma forma de traduzir a obra de Carson, acho importante contextualizar que agentes comparecem na recepção de sua obra, o que defendem, o que criticam. Se é possível afirmar que Carson transgredir as regras do sistema literário (com sua escritura recheada de linguagens de vários códigos, com seu olhar sensível e forte para a microscopia das coisas vivas, com as suas críticas ao mundo acadêmico) e ao mesmo tempo é possível afirmar que ela se beneficia dessas estruturas de poder, quero dedicar um pouco mais de nuance a esse gesto transgressor.

Em um artigo de 2001 que foi bastante criticado pelo cunho sexista e sensacionalista de suas acusações, David Solway faz um ataque duplo a Carson e à demanda crescente de repensar os currículos a partir do estudo de teorias decoloniais, feministas, raciais e queer, sobretudo nos departamentos de humanas nas faculdades dos EUA. O texto se intitula “The Trouble with ‘Annie’: David Solway Unmakes Anne Carson” e atribui a fama literária de Carson a um sistema de ensino “que fracassou” (Solway, 2001, p. 11). Outro exemplo, com menos volume de socos, mas, a meu ver, ainda assim violento, é o do crítico literário e linguista George Steiner, que critica *Antigonick* (Sófocles; Carson, 2012), vendo ali um exercício de interferência gratuita em relação ao original sofocliano. Por outro lado, Sherry Simon, importante teórica da Escola Canadense e renomada por seu *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996), afirmando que a tradução é um princípio e um método na obra de Carson, defende a força das pinceladas que ela dá para aproximar realidades distintas – tornando o texto uma encruzilhada de sensibilidades de diversas culturas (2007, p. 107). A

potência criativa das traduções de Carson também é destacada por Susan Bassnett, uma das fundadoras do grupo que consolidou os Estudos da Tradução como disciplina no fim dos anos 1960, além de ser referência na Virada Cultural dos Estudos da Tradução, tendo organizado com Harish Trivedi o volume *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (1999). Bassnett escreve que uma das estratégias tradutórias de Carson é envolver o leitor na empolgação que ela sente ao trabalhar nos textos da antiguidade, oferecendo um tipo de “estremecimento da descoberta” (2022, p. 241). São muitos séculos de edição, comentários, hipóteses, conjecturas, e nas mãos de quem foram parar os textos clássicos? Quero ressaltar as particularidades das mãos de Carson ao traduzir, talvez chamar atenção para minhas próprias mãos.

O objetivo não é só falar sobre a partir de teorias, mas tratar o que quer que venha a ser o meu método como uma grande fertilização cruzada. Talvez um pouco na linha do que afirmou Guilherme Gontijo Flores em sua tese: “[a] teoria, para mim, é a tradução do mundo: não existe melhor tradução nem melhor método” (Flores, 2014, p. 2). Com o tradutor e poeta André Capilé, Flores cria a tradução-exu, um projeto que prolifera caminhos possíveis na tradução, como aquele de *Uma a Outra Tempestade* (Capilé e Flores, 2022), que segue um multiplamente rígido esquema metro-rímico e se entretetece com os saberes das religiões de matriz africana, estabelecendo uma relação entre a dramaturgia shakespeariana e projetos tradutórios como o de Aimé Césaire, trazendo ainda a feitiçaria dos povos indígenas (em sentido lato), que exerciam grande influência na Península Ibérica na época em que circulava Shakespeare (por volta de 1600). Ainda assim, esse tipo de tradução experimental não é avaliado pelas teorias tradicionais e pelo mercado como *tradução*, sendo muitas vezes preferível chamá-las de “adaptação” ou de “apropriação”. É uma leitura possível, mas não é a única, ainda mais se considerarmos que ambos os tradutores atingem os critérios normativos dessas teorias (domínio da técnica, conhecimento sobre a recepção, intertextualidade, comprometimento ético, posicionamento político, atenção ao projeto estético).

Experimentando um convite para experimentar outras formas de viver o tempo, me apaixonei pelo procedimento criativo usado por Carson em MBP, este que oferece um tríptico literário como forma de tradução: em fragmentos da elegia erótica de Mimnermo, em um ensaio, também sobre o tempo e o hedonismo, e em uma entrevista imaginada com o poeta grego do século VII a.C. Carson traduz 15

fragmentos de forma pouco convencional, como ela é, incluindo brevíssimos comentários de leitura no início de cada fragmento, anacronismos propositais (com referências a um “hotel em Chicago” e a “Berlim Oriental”), e versos que “rimam” com o ensaio e com a entrevista na sequência.

Na primeira seção de MBP, que Carson nomeia como “Poemas”, o jogo enunciativo-citacional desestabiliza quem lê. Para citar alguns exemplos, são empregadas estratégias tradutórias como um uso de itálico que valerá para notas performativas (“*He tells of Kolophon colonized from the mainland*”, fr. 3); para comentários enunciativos enxertados no poema (“*my body walking out of the room/bent on some deadly errand [...]*”, que é uma citação de uma entrevista de W. Burroughs, fr. 2); para rubricas (“*He is troubled by words.*” fr. 15; “*Troubled.*” fr. 16). Há ainda outros procedimentos como mescla de pronomes pessoais (“Up to your honeybasket hilts in her ore”, fr. 2); uso de epítetos entre parênteses (“To Tithonos (God’s Gift)”, fr. 4).

As formas seguintes, ensaio e entrevistas, não solucionam as ambiguidades do tempo e do lugar discursivo. Essas poderiam ser reduzidas a questões técnicas, como procedimentos ensaísticos que atravessam a escritura de Carson. Mas como abordá-las sem também dar atenção a outros aspectos importantes como: que vozes são essas que falam através de uma só boca? Carson emprega a técnica da colagem entre uma alteridade e outra alteridade, em procedimentos que instigam pela sua especificidade extática. Carson convida quem lê a viver o drama do contato erótico.

O que pode ser a vida do ponto de vista do Sol? O que é a vida sem eros? Longe de propor uma leitura única, eu (no encaixe de Carson) quero multiplicar as possibilidades de interpretação discursiva, “coxa com coxa na cova” como Antígona e seu irmão na carta-proêmio da tradução de Carson de *Antigonick* (2012), alargando a mente e os sentidos para acomodar corpos outros e pensar fora de leituras exclusivamente culturais, ideológicas, históricas.

Ao me deparar com a vivacidade do projeto de Carson em MBP e inspirada pelos insights convidativos de Helena Martins sobre outras formas de viver a linguagem (2012, 2023), julgo adequada uma análise que inclua os conceitos elaborados por Viveiros de Castro a partir de um vínculo entre filosofias ocidentais (mais especificamente com a antropologia de Lévi-Strauss) em diálogo com a imaginação e vida de povos ameríndios, como os Araweté, assim como são convocados por Álvaro Faleiros (2019) em sua poética xamânica do traduzir, com

conceitos como “ação xamânica”, “multiposicionalismo” e “xamanismo transversal”. Ampliam-se, assim creio, as possibilidades da tradução no equilíbrio e desequilíbrio na encruzilhada entre mundos distintos, com uma escuta criativa diante de suas *linhas de força* – em vez de, por exemplo, priorizar apenas suas *linhas de formas*, como faz a semiótica tradicional.

Estes serão conceitos fundamentais para conversar com as potencialidades das técnicas de tradução de poesia que aprendi a partir do método do poeta, tradutor e pesquisador Paulo Henriques Britto, que se aporia de modo singular de alguns conceitos-chave como “isomorfismo/transcrição”, de Haroldo de Campos, “marcado/não marcado” de Meschonnic, além de aspectos metro-rítmicos e de versificação que acendem a música (e o ritmo) de texto performado em uma página.

Na segunda parte da dissertação, como disse, apresento o tríptico literário em português. Os comentários que faço à minha própria tradução incluem cotejos com o que se encontra em *Água corrente: poesia y ensayos* (2021), tradução espanhola de *Plainwater* feita por Andrés Catalán, e com as traduções diretas dos fragmentos de Mimnermo do grego para o português de Ragusa e Brunhara (2022; cf. Anexo 2). Quanto à consulta a estas traduções do texto grego original, é importante indicar que se limitam pela insuficiência do meu conhecimento do idioma. Benefício-me, por outro lado do que Jorge Luis Borges, diante das diferentes traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, um dia descreveu como um “oportuno desconhecimento do grego”: quanto à leitura de diferentes traduções sem o acesso direto ao “original”, sustentou a ideia hoje disseminada de que “pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos”, acrescentando que, sob esse ângulo, diferentes traduções das obras gregas seriam, para quem não conhece o idioma, como “uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso” (Borges, 2008, p. 102-104). O que traduzo aqui, é importante reiterar, é a escrita de Anne Carson: traduzo sua tradução.

Tomo ainda como contraponto relevante para tensionar a discussão mais teórica apresentada nesta pesquisa, que considera o impacto da práxis tradutória de Carson, tão reflexiva e corporal, a postura do australiano Anthony Pym (1995). Ele critica os teóricos contemporâneos que defendem uma indistinção entre escrita e tradução. Para ele, é importante que essa marca do tradutor no texto traduzido não seja ouvida explicitamente – sua voz deve ser ouvida, sim, mas em paratextos:

introdução, posfácio, notas de rodapé, artigos, livros, ensaios sobre tradução. É um contraponto válido, porque, segundo a máxima tradutória de André Lefevere (1990), toda tradução é manipulação que produz uma imagem do autor da cultura de partida na cultura de chegada. Os dois estão falando de mecanismos internos de um sistema capitalista lido pela ótica sociológica e historiográfica. Os dois pensam a tradução como um objeto de estudo acadêmico e como uma prática mercadológica. É uma atividade vital de seres humanos de carne e osso, para ficar com as considerações de Pym (2014). Mas, diferentemente das conclusões a que chega Pym, de que “usaremos as instituições para vender nosso produto [a tradução]”, convido a reflexão sobre outras práticas possíveis. Nesse balaio, quem é o “nós” a que se refere Pym?

Talvez assim: Anthony Pym, em seu *Method in Translation History*, desmonta teorias tradutórias e refaz o processo de seu pensamento dentro dos métodos usuais da história e da sociologia da tradução. Constata que: “Imaginar a interculturalidade, buscar suas sementes no passado, talvez plantá-las pensando no futuro, não é negar o poder e a atração de um mundo dividido em culturas individuais. Significa propor alternativas. Uma metodologia que localiza todos os tradutores de um lado ou de outro lado [cultura alvo ou cultura fonte] é incapaz de imaginar múltiplas alternativas” (Pym, 2014, p. 191). Ao propor o termo “intercultural” como relação colaborativa, manifesta sua crítica à ótica multiculturalista, que pressupõe o que é cultura, o que é política, o que são relações sociais, o que é ponto de vista, o que é sociedade, o que é tradução – Pym enfatiza as relações entre os tradutores (idem, p. 189). É algo que teóricos de diversas áreas, incluindo colegas de ofício, já afirmaram (Arrojo (1998); Hermans (1999); Dobson (1992); Hylén (2016); Martins (2012 ... 2023); Viveiros de Castro (2002 ... 2010); e mais). Ao eleger, com Derrida, palavras nuas, “simplesmente, palavras do coração” (Derrida, 2002, p. 11), busco evitar, neste caso, para parafrasear Derrida, o filosofema, ou o teorema “tradução”, em que podem esbarrar muitos dos apaixonados pela obra carsoniana, quando tentam pacificar o que viram.

Em seu *Ficar com o problema: fazer parentes no Chtuluceno*, a bióloga Donna Haraway escreve, a partir da antropóloga Marilyn Strathairn, que

[i]mporta quais histórias contamos para contar histórias; importa quais nós atam nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem

descrições, quais vínculos vinculam vínculos. Importa quais histórias fazem mundos, quais mundos fazem histórias (Haraway, tr. Juliana Fausto, 2016, p. 12).

A (im)postura de Carson no trato da língua parece refazer tempos, seres, relações, paixões, palavras – outras sensibilidades se oferecem, presentes. Para pensar com Blanchot, “[escrever] é retirar a palavra do curso do mundo” (2011, p. 11) ou, com Maria Gabriela Llansol, “a impostura da língua é desviar o texto do seu curso próprio, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz” (2011, p. 13). Ou, com Carson, “escrevo ao quebrar regras, mudar categorias e pintar fora do que dizem serem as linhas” (Carson; D’Agata, 1997).

Ao concentrar este estudo acadêmico em um escrito ainda não aprofundado em sua fortuna crítica no Brasil, desejo me comunicar com outras futuras pesquisadoras, leitoras e tradutoras de Carson. Traduzir como forma de manter acesa essa comunidade de interlocução entre pessoas de carne, osso, suor e sangue.

Concluo esta introdução com um breve parêntese sobre o percurso da presente pesquisa. Ainda na graduação, quando estava elaborando o trabalho autoral de conclusão do Bacharelado em Formação do escritor, em no Departamento de Letras da PUC-Rio, um trabalho inspirado em Carson, conheci em 2020 a profa. Helena Martins, que me apresentou à linha de pesquisa da qual ela é uma referência (tradução e perspectivismo). O pensamento e a práxis dela inspiram minha própria prática tradutória desde então. Destaco seus artigos como material importante de pesquisa, especialmente os que se conectam mais diretamente com Carson (2018; 2023; 2024) e com o perspectivismo ameríndio (2006; 2012; 2023). Em 2021, Helena Martins orientou nessa linha o meu projeto de iniciação científica, já então voltado para a questão da tradução em Carson (na mesma época em que foi publicada a tradução de Ismar Tirelli Neto da *Autobiografia do Vermelho* no Brasil, texto que inclui a bela tradução de Helena ao poema-epígrafe de Emily Dickinson). Entre 2023 e a presente data, desenvolvi esta dissertação sob sua orientação, tendo-me beneficiado de dois cursos que ela ministrou em 2024, inteiramente dedicados à práxis criativa de Carson, cursos intitulados “Tradução e Poesia em Anne Carson” e “Parcerias estranhas em Anne Carson”. Nesses últimos três anos, surgiram mais cinco traduções de obras de Carson e foi feita no Brasil a montagem teatral da *Autobiografia*, com dramaturgia de Bruno Siniscalchi (2024). Pensando sobre interesse esse crescente em Anne Carson, que poderia talvez ganhar ares de “moda”, lembro-me de quando Helena

me fez a pergunta: por que Carson? Que diferença faz Anne Carson? É uma pergunta com mil respostas. A minha está no título desta dissertação: A diferença que faz Anne Carson é ensinar o Eu a se afogar. É ensinar o Eu a traduzir “Mimnermos: the Brainsex Paintings”.

Em um momento fervilhante de pesquisas acadêmicas e de traduções das obras de Carson no Brasil, esta dissertação é uma forma de devolver a pergunta com muita hesitação e com muitas outras perguntas (de novo, ainda), sempre atenta à linguagem, aos sonhos, ao amor, ao tempo, à violência, à possibilidade de manter o fogo aceso com a diferença entre o que se sabe o que não se sabe (EDA 242).

São elementos com que o enfrentamento radical de *Plainwater* me fez constatar: traduzir pode ser uma forma de vida. Carson se endereça frequentemente a um “você” em sua escritura. É desconcertante, quase um oráculo. Vamos dormir com esse barulho, para citar a tradução de Juliana Fausto ao conhecido lema de Haraway³. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chtuluceno*, começa assim, em tradução de Ana Luiza Braga: “Nós – todos os seres da Terra – vivemos em tempos perturbadores; tempos confusos, turvos e desconcertantes. Nossa tarefa consiste em nos tornarmos capazes de responder, conjuntamente e em toda nossa abundância espevitada de tipos” (Haraway, 2023, p. 13).

A tarefa da tradutora se refaz a cada ato de tradução, levando o texto a novos caminhos de pesquisa, deslocados do tempo da concepção original das obras, caminhos que acompanham o próprio tempo de quem com ela nutre um vínculo erótico. As lacunas do texto escrito têm o potencial de despertar o desejo por conhecimento em quem lê, não para solucionar seus mistérios, mas para criar um meio propício para que mais mistérios possam aflorar. Assim é a linguagem viva, que experimenta a porosidade possível entre fluxos contínuos e descontínuos, quando a pessoa escrevente conclui o livro e a busca se inicia novamente a cada legente que o abre, uma busca apaixonada entre o conhecido e o desconhecido.

Dito isso, então, que diferença faz Mimnermo – o Mimnermo de Carson?

Espero que este trabalho inspire você a errar e a dar algum tipo de resposta. Quem quer que você possa ser.

³ Juliana Fausto traduz nessa palestra com Eduardo Viveiros de Castro: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>>

2. TRADUÇÃO E CRIAÇÃO EM ANNE CARSON: CARNE DE EROS NO CERNE DA LINGUAGEM

Às vezes sinto que passo a vida reescrevendo a mesma página. No topo dessa página está escrito “ensaio sobre tradução” e depois vêm alguns poucos parágrafos de boa e sólida prosa. Esses parágrafos começam a se quebrar no meio da página. A sintaxe cai. Surgem perfurações. No final não sobra mais muita coisa além de poucas migalhas de linguagem vagando perto das margens, como se quisessem se tornar uma arte de pura forma. Eis um outro fato sobre mim. Quando estou empenhada em um projeto de tradução eu experimento continuamente uma sensação de véus que impedem a minha visão voando para o alto. [...]. Eu chamo isso de sensação Cassandra.

(Anne Carson, “Cassandra Float Can”)

2.1. Elogio à fabulação e às fronteiras: criação erótica

Amor imaginário para as criaturas. Estamos atados por uma corda a todos os objetos de apegos – e uma corda sempre pode ser cortada.

(Simone Weil, tr. Leda Cartum, “O peso e a graça”)

Em um exercício especulativo recorrente, Anne Carson convida quem lê a imaginar uma cidade. “Imagine uma cidade onde não há desejo”, escreve ela no seu *Eros: o doce amargo*. Começa com habitantes indistintos, que “continuam a comer, a beber e a procriar.” A vida é uma chatice, escreve Carson: “ninguém teoriza nem solta pião nem fala de maneira figurativa.” Não existe o prazer e o perigo do risco porque não há risco, não há troca de presentes entre amantes ou legentes, poetas ou filósofos. O objetivo da língua é representar a realidade, as palavras são só textos a serem decodificados. O tradutor é Zenão, o “prefeito” que copia o código legal em folhas de bronze. De vez em quando, um homem e uma mulher se casam e vivem felizes e sonham o mesmo sonho, “em que assistem ao fogo se mover ao longo de uma corda que une os dois, mas é improvável que o casal se lembre do sonho pela manhã. A arte de contar histórias é bastante negligenciada” (EDA 237).

Carson conta que, para ela, o caminho da pesquisa começa a partir da etimologia: “a história que conta como uma palavra começou a dizer o que quer dizer é uma entrada para qualquer outra coisa sobre ela” (Carson; Constantine;

2014, p. 37). No ensaio “Cassandra Float Can”, os etimologistas, escreve Carson, mostram “o Ser que flutua no interior das palavras” (Carson, 2016, s.p.). Um dos princípios pragmáticos da experiência criativa de Carson é a defasagem entre verdade e transmissibilidade; e as defasagens da tradução recebem aqui uma atenção especial.

Em *Eros: doce amargo*, *glukupikron* é a palavra grega que anima sua busca. “Safo foi a primeira a chamar eros de ‘doce-amargo’. Ninguém que já se apaixonou discorda” (EDA 17). É uma afirmação ousada, que Carson oferece como entrada para a experiência erótica: a vivência de um paradoxo de sensações doces (*gluku*) e picantes, ou sua tradução mais usual, amargas (*pikron*) põe em foco um ponto cego na percepção, em que o desejo gira dentro do tempo e leva a mente à vertigem. Quem já se apaixonou conhece bem a cidade de amor e ódio, de gelo e fogo, de loucura e sanidade. Carson faz uma coleção dos excessos que fervem na página dos apaixonados ao descrever a “lógica” do desejo:

Quando eu te desejo, uma parte de mim se vai: sua falta é minha falta. Eu não sentiria falta se você não fosse uma parte de mim, raciocina quem ama. “Um buraco está sendo roído em [meus] órgãos vitais”, diz Safo (LP, fr. 96.16-17). “Você arrancou os pulmões do meu peito” (West, IEG 191) e “me pregou pelos ossos” (193), diz Arquíloco. “Você me usou e abusou” (Álcman 1.77 PMG), “me ralou” (Ar., Eccl. 956), “devorou minha carne” (Ar. Ran. 66), “sugou meu sangue” (Teócrito 2.55), “decepo meus genitais” (?Arquíloco, West, IEG 99.21), “roubou minha razão” (Teógnis 1271). (EDA 59)

Quem ama raciocina: você roubou minha razão. Um paradoxo! Como o amor é. Falar sobre o amor, descrevê-lo, é uma tarefa escorregadia e pode fazer com que você estacione na cidade sem eros mencionada há pouco.

Ao falar de amor, Carson escuta Safo com especial atenção; traduziu na íntegra o seu repertório de fragmentos em *If Not, Winter* (2002). Além da presença da poeta mélica em *Eros*, se consideramos só as citações do fragmento 31, objeto de traduções de Carson, Safo aparece nas obras *Plainwater* (1995), *Men in the Off Hours* (2000), *The Beauty of the Husband* (2001), *Decreation* (2005), *Grief Lessons* (2006), fora em seus artigos acadêmicos “The Justice of Aphrodite in Sappho Fragment 1” (1980), “How Bad a Poem Is I Simonides?” (1984), “Just for the Thrill: Sycophantizing Aristotle’s *Poetics* (1990)”, “Sappho Shock” (1997), e na performance multimídia *Bracko* (2008, 2012), neologismo que une “bracket” e

“Saphho”, em que Carson colabora com vários artistas, incluindo Robert Currie, seu companheiro.

Diante disso, você pode se perguntar: por que Carson traduz o mesmo poema tantas vezes? Algum grau de manipulação deve transcorrer, você pode especular. Você pode suspeitar sobre as razões que fazem com que a tradução não seja exatamente sempre a mesma.

Aqui, adoto as palavras de Walter Benjamin sobre o calendário revolucionário francês, em que um dia de fundação original “retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias de rememoração” (Benjamin, 2007, p. 261). Em vez de aderir ao calendário cristão, fixado por uma forma de ordenar o mundo humano contra a qual se insurgem, os revolucionários criam sua própria forma de representar a experiência do tempo, fazem da alegria de sua liberdade um tempo todo de agoras (*Jetztzeit*). Outra forma de falar o tempo.

A cada evento de doce-amargura em que amor e conhecimento põem a mente para girar, Carson risca a data Safo 31 em seu calendário e continua a viver sua vida. Ao afirmar o instante do desejo em tantas traduções, Carson desafia quem lê a experimentar outra forma de se relacionar com poemas. Cada vez que aparece, não é o mesmo poema. São outras perguntas que o fragmento 31 de Carson responde, ele chega de novo, mas o que põe em foco? A mente de quem lê entra em rodopio. Em *Decreation*, Safo 31 resiste a ser capturada por Longino e joga charme para as místicas Simone Weil e Marguerite Yourcenar; em *Men in the Off Hours*, infiltra os ritos de desvelamento nupcial; em “Just for the thrill”, contraria a noção aristotélica do que pode uma metáfora; e, em *Plainwater*, rasga um caminho no título de uma elegia de Mimnermo. O efeito em quem lê – e em quem traduz – tem potencial incendiário.

Carson faz gestos interessantes na encruzilhada entre o contínuo e o descontínuo que mantém aceso o fogo entre seus escritos. Ela atenta, por exemplo, à frequência do advérbio *dēute* na poesia lírica grega: “os poetas do amor preferem esse advérbio a qualquer outra designação de tempo” (EDA 170). É uma palavra que reúne a partícula *dē*, que “significa de maneira vívida e dramática que algo está realmente acontecendo no momento”, e o advérbio *aute*, que significa “de novo, mais uma vez, outra vez” (EDA 170). A novidade de eros se faz de novo e de novo e de novo. Como Safo, ao falar de eros, Carson está registrando “não a história de

um caso amoroso, mas o instante do desejo” (EDA 18). Sobre isso Rafael Zacca Fernandes nota que,

[a]o traduzir o fragmento [31] mais uma vez nos capítulos finais de *Eros o doce amargo*, Carson traduz a expressão “*Eros dēute* – como “Eros – here it goes again” ou “Eros – aí vem ele de novo!” (incluindo uma exclamação que marca o instante) (Fernandes, 2022, p. 149).

Carson conta que se apaixonou pelo mundo grego aos 15 anos de idade (no ano de 1965); a anedota aparece no ensaio “Cassandra Float Can” (2016, s.p.). Cá estamos lançados no tempo da primeira vez em que Carson botou os olhos em Safo, em uma tradução bilíngue de Willis Barnstone. Ela descreve assim: de um lado, aqueles curiosos e desconhecidos caracteres gregos, do outro, um inglês eletrificado, estrangeiro para seus ouvidos nativos. E os olhos deslizando da esquerda para a direita na página. Imagine uma vida inteira junto de Eros.

É difícil experimentar esse estremeamento que Carson sentiu se você mesma ainda não teve a experiência de apaixonar-se por Safo; se ainda não se entregou ao prazer do texto (nos termos de Roland Barthes). Platão a chamava de décima musa, Catulo traduziu amor e ódio para o latim, Longino, em seu *Tratado sobre o Sublime*, tatuou no papiro da antiguidade o fragmento que hoje nos chega inteiro (ou quase). O percurso é longo, são 3.000 anos.⁴ Vamos ao fragmento 31, de Safo e de Anne Carson:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅτις ἐνάντιός τοι
ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
σας ὑπακούει

He seems to me equal to the gods that man
whoever he is who opposite you
sits and listens close
to your sweet speaking

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

and lovely laughing — oh it
puts the heart in my chest on wings
for when I look at you, even a moment, no
[speaking
is left in me

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λεπτον
δ' αὐτικά χρῶι πῦρ ὑπαδερόμηκεν,

no: tongue breaks and thin
fire is racing under skin

⁴ Lembro-me do meu primeiro dia no curso de Filosofia Antiga ministrado pela profa. Ana Flaksman na Unirio, em 2018. Em um curso sobre os pré-socráticos, a lista da professora Flaksman incluía uma mulher, uma poeta mélica chamada Safo, de quem eu só conhecia alguns fragmentos e o nome. Tratei de ir atrás da tradução indicada por ela, bilíngue: grego-português dos fragmentos completos de Safo com comentários e notas de Guilherme Gontijo Flores (2017). De certa forma, tinha sido este meu contato mais relevante, até então, com o que pode a tradução. Para uma performance musical contemporânea do fr. 31 de Safo, recomendo o poema musicado pela banda Pecora Loca, da qual Gontijo Flores é integrante: <<https://www.youtube.com/watch?v=PLORhj3XXC8>>

ὄππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι,	and in eyes no sight and drumming fills ears
†έκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχρος κακχέεται†, τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδούης φαίνομι' ἔμ' αὐται·	and cold sweat holds me and shaking grips me all, greener than grass I am and dead — or almost I seem to me.
ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†	But all is to be dared, because even a person of poverty... ⁵

Em sua tradução do poema de Safo, algumas características e sua singular forma de traduzir aparecem: predileção pelos versos brancos, conservação da mancha gráfica do original, ênfase no que liga realidades distintas “I am... I seem to me”. Se compararmos a quarta estrofe com a da tradução de Willis Barnstone: “pound, and sweat pours over me./ I convulse, greener than grass,/ and feel my mind slip as I/ go close to death” (Safo, tr. Barnstone, 2010, p. 265), existe uma diferença significativa: Carson escolhe tornar visível o ponto cego entre dois estados de consciência em que a poeta “sai de si”, estremecida por eros, e se vê outra: “...greener than grass / I am and dead”. O instante do desejo é um paradoxo temporal.

Carson convida quem lê a dispensar explicações, a resistir perguntar ao poema: por que não me amas? – pergunta que faria dele um objeto de ciúmes apenas. Não se trata de um poema sobre as três pessoas, enquanto indivíduos que compõem a cena erótica, mas sobre o triângulo formado “pela percepção que uma tem da outra, e as lacunas nesta percepção. É uma imagem das distâncias entre essas pessoas. Linhas de força sutis coordenam as três” (EDA 33). As distâncias entre os amantes têm algo a ver com a distâncias entre escreventes e legentes.

Quem ama se vê em conflito: amo e odeio – Safo se encontra entregue ao paradoxo entre estados porosos: surge ruído no ouvido, suor frio, coração corroído no peito diante da amada, no instante que presentifica a relação erótica. Ela só se

⁵ Fiz aqui uma colagem: Carson omite esse verso final no *Eros* e o inclui em *If Not, Winter e Decreation*. O verso, que Carson especula ser o início [incompleto] de uma quinta estrofe aparece no ensaio “Descrição: de que modo mulheres como Safo, Marguerite Porete e Simone Weil contam de Deus”, em tradução feita por Sofia Nestrovski, na coleção organizada pela tradutora e pelo editor Danilo Hora (2023, p. 56). Para uma outra tradução desse verso, recomendo a tese de doutorado de Julia Raiz do Nascimento, especialmente o capítulo 5.3. “Nós adoramos e nos ressentimos da ousadia absoluta” (2022, p. 195).

percebe amante porque há um outro – não nomeado – que não se afeta como ela diante de sua amada. Perda de limites, tensionamento de fronteiras.

Odi et amo se interseccionam; aí está o núcleo e o símbolo de eros, no espaço que o desejo tenta alcançar, escreve Carson:

[...] nós pensamos projetando a semelhança sobre a diferença, juntando as coisas em uma mesma relação ou ideia, ao mesmo tempo que mantemos as distinções entre as coisas. Uma mente pensante não é engolida pelo que passa a saber. [...] Em qualquer ato de pensamento, a mente deve buscar esse espaço entre o conhecido e o desconhecido, ligando um ao outro, mas também mantendo visível sua diferença. Trata-se de um espaço erótico. Alcançá-lo é complicado; parece ser necessária uma espécie de estereoscopia. (EDA 171)

Na sua tradução do fr. 31, Carson performa na escrita o registro do instante do desejo (amante-amada-obstáculo)⁶. Parataticamente, Carson joga com duas realidades postas em foco pelo ‘e’ que une e separa, mantém o fogo aceso entre duas ideias conflitantes na relação erótica: se ver morta e se ver mais verde que a relva, condição em que a percepção do centro do Eu se desfaz e Safo começa a adentrar uma nova possibilidade, mais ousável, talvez. Então o poema acaba, ironicamente, quase inteiro.

Um único verso incompleto depois do que achamos ter sido o fim anuncia a incompletude do fragmento em uma quinta estrofe, que Carson traduz no já mencionado ensaio de *Decreation* dedicado em parte a Safo, “Como mulheres como Safo, Marguerite Porete e Simone Weil narram Deus” – assim se abre a hipotética estrofe incompleta (DC 162):

pan tolmaton: all is to be dared

As tradutoras brasileiras de Carson traduzem o verso assim para o português:

Tudo é ousável (Julia Raiz, 2022, p. 195)

Tudo é desafiável (Sofia Nestrovski, 2023, p. 56)

⁶ Doravante sempre que a relação erótica em Carson for mencionada, defino as posições de formas diversas: amante, quem ama; amada, pessoa amada, amado (seguindo a estratégia de Julia Raiz na tradução do EDA 11). Compreendo essas posições não como pressupostos da relação binária substância-sujeito ou substância-objeto, mas como um tipo de relação multiposicional entre essas três, aqui no feminino gramatical: amante-amada-obstáculo.

Carson continua essa parte do referido ensaio com a seguinte pergunta: “O que o amor desafia o Eu a fazer?” A resposta: “O amor desafia o Eu a deixar-se para trás, a adentrar a pobreza...” Sair de si, em êxtase – e voltar – parece ser um procedimento fundamental para quem traduz. O pensamento-práxis de Carson traz uma arte do traduzir que abraça a encruzilhada entre saber e não saber, o sem fundo e a contingência das línguas, o elogio ao erro, o exercício da dúvida e da hesitação entre mundos. Fico com a afirmação de Chris Jennings de que “ao pegar emprestada a constituição radical de eros, Carson escreve [e traduz] como se ela mesma fosse eros” (2001, p. 14).

Qualquer que seja o redemoinho que planta a cada vez que cita/traduz o fragmento 31 de Safo, quaisquer que sejam as forças transgressoras com que pensa e pratica a sua abordagem erótica da criação e da tradução, é preciso não esquecer que Carson é alguém “que ganha a vida ensinando grego antigo”. A Carson *pesquisadora* não deixará de observar que não seria possível conhecer o poema de Safo se não tivesse sido preservado por “um crítico literário” chamado Longino (2023, p. 53). Conhecer os caminhos tradutórios da escritora canadense supõe também considerar como ela se situa com relação a seus colegas no campo das Letras Clássicas.

Nessa direção, proponho a seguir um caminho de pensamento que situa seus modos de tradução em relação a uma de suas colegas classicistas, pensando em cotejo seus estilos e táticas de tradução literária, seus métodos de tradução.

2.2. Amante e amada: o método em Anne Carson e em Emily Wilson

Você
não me vê,
vê só “o que eu quero”.

(Rawarn Hussain, tr. Maria Carolina Gonçalves, “Não pareço uma rosa”)

A indiferença, a simetria, a ausência de males, desequilíbrios e dissonâncias na harmonia representariam (caso fossem possíveis) uma perda de perfeição no mundo criado, além de diminuir nossa capacidade de saborear todos os bens existentes. E tudo seria, enfim, muito entediante.

(Déborah Danowski, “Indiferença, simetria e perfeição segundo Leibniz”)

Em um artigo recente, a tradutora e classicista Emily Wilson revira o corpus de Carson atrás das fragilidades de seu pensamento. Para isso, elege uma fábula, a da Raposa e do Ouriço, para evidenciar a diferença entre pensadores mais alinhados com o projeto de Carson (uma variante de raposa) e pensadores mais alinhados com o projeto da própria Wilson (outra variante de raposa). Foi Arquíloco que afirmou primeiro que “a raposa conhece muitas coisas, mas o ouriço conhece uma única grande coisa” (fr. 201). Wilson intitula seu artigo “Fox and hedgehog: the many myths of Anne Carson” (2024).⁷

O que acontece no artigo é curioso. Wilson reivindica uma postura em que o estranho não tem voz, dá a impressão “de balbuciar uma mensagem destinada precisamente a nós, cidadãos desta extrema, esfiapada fímbria do século da história” (Agamben, 2014, p. 156). Carson é, por assim dizer, pacificada como um tipo-raposa, seus ardis são artifícios, sua inconstância, embora admirável, não é bem-vinda.

A falta de rigor é a crítica principal às raposas, que são inventariadas por Wilson como símbolos na obra de Carson, figurando na capa da sua última coleção *Wrong Norma* (2024). A crítica mais afiada se dá quando Wilson aponta o tom frio com que Carson fala sobre Safo, que é traduzida tantas vezes em sua escritura. Diz Wilson que:

A maior parte das publicações de Carson ao longo das últimas duas décadas foram traduções ou adaptações que compartilham essa abordagem anárquica em relação aos originais. Sua tradução de 2002 *If Not, Winter: fragments of Sappho* é a mais próxima de uma “tradução” de verdade, ao menos segundo as normas editoriais modernas: podem ser usadas na sala de aula para o ensino da poética de Safo e de Carson. Mas mesmo aqui ela sobrepõe ao grego de Safo a sua perspectiva particular, priorizando suas próprias preferências estéticas, poéticas e sexuais. Muitos leitores do século XX se interessaram por Safo por suas cenas de homoerotismo feminino, mas o safismo nesse sentido, aqui e sempre, não é do interesse da Carson performática. No fragmento 31 [o verso] em língua grega “Ele

⁷ E aqui não posso deixar de comentar sobre o livro de Isaiah Berlin, que retoma a fábula – a raposa conhece muitos caminhos e artimanhas para sobreviver e pode se dispersar; o ouriço conhece um único método que o protege e estrutura sua vida: os espinhos – em seu *The hedgehog and the fox: an essay on Tolstoy’s view of history* (1953). Logo no início, ele brinca com o referencial de artistas e pensadores do Ocidente: “The first kind of intellectual and artistic personality belongs to the hedgehogs, the second to the foxes; and without insisting on a rigid classification, we may, without too much fear of contradiction, say that, in this sense, Dante belongs to the first category, Shakespeare to the second; Plato, Lucretius, Pascal, Hegel, Dostoevsky, Nietzsche, Ibsen, Proust are, in varying degrees, hedgehogs; Herodotus, Aristotle, Montaigne, Erasmus, Molière, Goethe, Pushkin, Balzac, Joyce are foxes” (Berlin, 1953, p. 2). Qual a semelhança? Qual a diferença? Que diferença faz uma lista?

me parece...” deixa evidente que a poeta e sua amada são mulheres, mas a tradução de Carson não permite essa leitura. O fr. 102 de Safo expressa um desejo avassalador por um *pais*, que pode significar menino ou menina. Carson faz com que seja “menino”. *Eros the Bittersweet*, de Carson, apareceu na série de televisão ‘The L Word’, mas essa percepção de uma Carson lésbica ou aliada se dá mais por projeção do que pela leitura do material propriamente dito. A “queeritude” da releitura que Carson faz de Safo se dá mais pelo estilo pretensamente modernista, com destaque para a abstração e a estetização do fragmentário – um método estranhamente ultrapassado para o início do século XXI.⁸

Dito de outra forma, Wilson critica a atitude tradutória de Carson de objetificar aqueles artefatos da Antiguidade. Segundo Wilson, Carson achata a dimensão métrica com sua predileção pelo verso livre branco, achata a polissemia da palavra grega na mão e no olhar de Safo: a possibilidade de contemplação de belos “rapazes e meninas” vira apenas a contemplação de “rapazes” em um dos versos sáficos no fr. 102. A fala de Carson, que já foi criticada por outros pesquisadores quanto a esse ponto, é:

Controvérsias sobre a ética pessoal e sobre o estilo de vida dela tomaram boa parte do tempo das pessoas ao longo da história dos estudos sáficos. Me parece que ela conhecia e amava mulheres tão profundamente quanto amava música. Podemos ficar por aqui? (INW x)⁹

Wilson insiste, por outro lado, que o olhar carsoniano é “extrativista” e deixa manchas de chá nos papiros da antiguidade (2024, s.p.)¹⁰. Despídos de seu contexto, o que sobra? Um mero objeto estético?

⁸ Most of Carson’s publications over the past two decades have been translations or adaptations that share in this quietly anarchic approach to the originals. Her 2002 *If Not, Winter: Fragments of Sappho* is the closest to being an actual “translation,” at least by the usual norms of modern publishing; it can be used in the classroom to teach Sappho, as well as to teach Carson. But even here, she approaches Sappho’s Greek from an idiosyncratic perspective, prioritizing her own aesthetic, poetic, and sexual preferences. Many 20th-century readers have been interested in Sappho for her depictions of same-sex desire between women, but sapphism in this sense is, here as ever, of no interest to the playfully performative Carson. In Sappho 31, “He seems to me,” the Greek makes clear that the speaker and her crush are both female; Carson’s translation does not. Sappho 102 expresses overwhelming longing for a *pais*, which could mean either a boy or a girl; Carson makes it “boy.” Carson’s *Eros the Bittersweet* figured prominently on the television series *The L Word*, but this popular vision of a lesbian or lesbian-friendly Carson owes more to projection than to close reading. The “queerness” of Carson’s reimagining of Sappho lies in its quasi-Modernist style, with its focus on abstraction and the aestheticization of the fragmentary—an oddly old-fashioned mode for the early 21st century (Wilson, 2024, s.p.)

⁹ Controversies about her personal ethics and way of life have taken up a lot of people’s time throughout the history of Sapphic scholarship. It seems that she knew and loved women as deeply as she did music. Can we leave the matter there? (INW x) Uma outra tradução possível da pergunta final faria referência ao já citado lema de Donna Haraway e que aqui tomaria a forma de “Podemos ficar com o problema?”

¹⁰ Wilson se pergunta: “Como Safo, Eurípides ou Simônides se sentiriam em relação ao que Carson faz com eles? Seus colaboradores póstumos se sentiriam homenageados ou menosprezados?”

O olhar importa aqui. Se formos falar em termos de lados (se acharmos pertinente o vocabulário cosmopolítico da fábula), Carson e Wilson compartilham muitas zonas fronteiriças. Isolar palavras no texto carsoniano – apontar, por exemplo, um problema com a tradução da palavra grega “*pais*” – é a melhor forma de apontar as escolhas do projeto tradutório de Carson? Com quem Wilson está falando? De certa forma, Wilson se endereça a nós, leitores de Carson, talvez facilmente impressionáveis e um pouco ingênuos, no enlace do curto-circuito das transgressões carsonianas, nesse mundo ilimitado de puro prazer – como o prazer de chamar de tradução um tríptico literário urdido em torno de um poeta elegíaco grego do século VI a.C., um sujeito do qual eu e você podemos nem sequer saber que existia antes do momento em que abrimos as páginas iniciais de *Plainwater* e nos deparamos com “Mimnermos: the Brainsex Paintings”. Pintura do cérebro-sexo? Apesar de Wilson, foi esse meu instante de apaixonamento pelo texto.

Em um outro exemplo no corpus carsoniano sobre o qual Wilson não se estende, mas que sem dúvida acomodaria os seus incômodos, a Carson tradutora de *Antígona*, de Sófocles, insere no drama um personagem silencioso que mede coisas – Nick (Sófocles; Carson 2021). Insere também referências a Hegel e a Virginia Woolf, insere a solidão de Ismênia no meio de um verso. Pode isso ser chamado de tradução? O que a tradutora quer? Estamos fazendo as perguntas certas ou estamos só querendo sair logo da água? Helena Martins comenta, em “Atos de tradução”, que “George Steiner, por exemplo, que era um admirador confesso [de Carson], achou tudo fraco, gratuito, cheio de vulgaridades que, para ele [...] ‘subvertem essa obra-prima tão adulta, tão impiedosamente formal e radiante’” (Martins 2021, p. 18). Carson defende o que é, para ela, traduzir:

Geralmente, tento trabalhar a partir de uma atenção com a gramática, a sintaxe e as alusões no original, ao mesmo tempo em que mantenho a língua viva de um jeito que me interessa, depois a enlouqueço, se parecer apropriado. Eu inseri Hegel e Brecht em *Antigonick* porque essas duas leituras fazem parte de como ela habita nossa mentalidade. Eu inseri Beckett porque *Antígona* teria gostado dele. (Carson; Aitken; 1998, s.p.)

Wilson nos pega pelos ombros e diz: ela tem experiência, e você? E os que não conhecem o clássico? Wilson aponta o dedo para as fronteiras. Demonstra um

Ouvidos e estudados ou explorados e usados na sua prática extrativista de criação literária?” E responde: “A resposta é todas as alternativas acima, em graus diferentes” (2024, s.p)

respeito pela extensa trajetória artística e intelectual de Carson, ao mesmo tempo em que a puxa para a condição de agente no sistema literário e no mercado editorial, contextualizando sua obra como produto do sistema (faz comparações provocativas com Margaret Atwood e com Rupi Kaur, conterrâneas de Carson, só para diferenciá-las logo em seguida). A moral da história, porque estamos no meio de uma fábula, diz Wilson, é que a estética pela estética é perigosa e tende a naturalizar experiências experimentais como experimentos “just for the thrill.”¹¹

Em perspectiva contrária à de Wilson, comentando, por exemplo, os modos como Carson traduz Safo, o pesquisador Louis A Ruprecht Jr. escreve que reduzir eros à sexualidade é deixar de levar a sério o problema do desejo, é perder de vista a doce-amargura de eros, em que o deleite de fazer perguntas supera a vontade de obter respostas, mantendo viva a relação com o que quer conhecer (Ruprecht Jr., 2022, p. 23). Enquanto o problema do amor em Safo só se voltar para nossos conceitos modernos sobre amor entre mulheres, estreita-se a possibilidade de dançarmos junto de tipos de imaginação e vida que são outros, distintos de nós. Em sua tese de doutorado, Julia Raiz oferece um caminho de pensamento nessa direção com a pesquisadora Dina Georgis, que vê a força do excesso em “Espuma (ensaio e rapsódia): sobre o sublime em Longino e Antonioni” como um efeito queer, não teleológico e profundamente relacional, não como um comprometimento

com uma identidade sexual, mas com os afetos do sexual. Ao atender aos afetos das pessoas queer, é menos provável que leiamos o passado buscando suposições generalizadas ou para afirmar nossos presentes (Georgis 2014, p. 157, citada por Nascimento, 2022, p. 129).

O interesse de Carson por Safo parece sugerir que a curiosidade não pare na pergunta “é possível dizer que Safo é bissexual?” É uma pergunta importante e cada vez que leio uma passagem em que Safo cai de amores por outra mulher lembro-me do fragmento 147, “sei que alguém no futuro lembrará de nós” – é lindo e forte se dar conta de que a experiência que eu e você conhecemos enquanto amantes de mulheres está e não está lá, presente: cantada por Safo para além do papiro esburacado. O interesse é não pacificar a especificidade material de Safo: qual o

¹¹ Para pegar o duplo embutimento citacional de Carson, a citação “just for the thrill” aparece no ensaio “Anthropology of Water”, também parte de *Plainwater*, e no artigo acadêmico de Carson com o mesmo nome, em que apresenta outra leitura possível da metáfora na *Poética* de Aristóteles. É uma citação torcida de uma música de Ray Charles: “Just for a thrill” – que diferença faz um artigo?

ponto de vista de Safo sobre o problema do amor? Carson vai além: O que pode ser o amor? Nesse sentido, concordo com a afirmação de Wilson de que *Eros doce-amargo* deu o tom para tudo (porque o ardil de eros é o mesmo) o que veio depois na carreira de Carson.

O diálogo (disputa?) entre as classicistas pode talvez se enriquecer se aqui incluirmos a perspectiva de um outro classicista – o poeta, tradutor e pesquisador Guilherme Gontijo Flores. Em um curso de 2024, “Poéticas indígenas em tradução”, abordou o vínculo insólito entre a tradição poética ocidental e o pensamento-práxis que é a ação xamânica, com destaque para o xamanismo ameríndio, mas incluindo o xamanismo da Grécia antiga e o xamanismo de matriz africana. Gontijo Flores defendeu um elo entre as práticas gregas de xamanismo, com destaque para elementos como repetição das fórmulas fixas homéricas “prontas para consumo épico” (AdV 10), e as práticas xamanísticas de complexos orais como as dos Marubo, falantes de pano que vivem no Vale do Javari, terra indígena no estado do Amazonas, para quem a tradução acontece pelo corpo do xamã.

O curso abordou entre outros, o livro de Pedro Cesarino, *Oniska* (2011), estudo etnográfico que traduz alguns cantos xamânicos dos Marubo do alto rio Ituí, saberes ancorados no pensamento e vida ancestrais, na convivência, pesquisa e relação de afinidade com os Marubo. Os paratextos elaborados por Cesarino acompanham a tradução e contextualizam, entre muitos exemplos, o canto do espírito Gavião-Névoa, que fala através do corpo do pajé Armando Cherõpapa.

Em termos que poderiam ser aproximados à perspectiva de Wilson, Gontijo explica que uma tradução que só traduz o texto como objeto estético perde de vista sua especificidade: uma construção como “Flor de tabaco-Névoa” poderia ser reduzida a algo bonito apenas, e alguém sairia do texto dizendo algo do tipo: “Que lindo, mas não entendi nada”. Um detalhe fundamental é indivisível de sua especificidade da cosmovisão dos Marubo. O classificatório “Névoa” é o mais elevado no patamar cosmológico, os espíritos nascem da flor do tabaco e estão associados ao tabaco-Névoa. Não é um tabaco qualquer, nem um tabaco aceso, necessariamente, mas um tabaco classificatório “Névoa”, como o Gavião-Névoa que fala pelo corpo do xamã. A tarefa de quem traduz seria, sob esse ângulo, fazer essa mediação entre mundos e materialidades, já que, diz Cesarino, “cada língua implica um mundo, uma construção de pensamento, uma estética e uma produção

ritual” (Cesarino, 2013, p. 7). A que perguntas um mundo responde? A que perguntas a tradução do canto do Gavião-Névoa responde?

Gontijo Flores propôs uma reflexão: o canto xamanístico é arte verbal? Que modelo permite que façamos esse tipo de afirmação? Certamente, não o modelo kantiano de contemplação desinteressada¹². O canto xamanístico tem função: produzir uma cura. Tirar essa função de cura é forma de objetificar o canto. Estetizar por estetizar nos faz assassinar o espaço de diferença, por isso é preciso muito cuidado. Em um outro exemplo, sobre a importância dos artefatos na cultura ameríndia, e mais especificamente na cultura dos Krahô, que também é um povo falante de pano e vive no norte do Tocantins, Gontijo Flores assinalou: é como tirar a machadinha de sua ontologia e prendê-la dentro de uma vitrine num museu – é análogo a um preso político¹³. O fato de ser um canto e não um texto faz toda a diferença. E aqui me refiro a uma citação de Viveiros de Castro por Faleiros, em seu *Traduções Canibais*:

Os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material (Viveiros de Castro 2004, p. 361 *citado por* Faleiros, 2019, p. 43).

E, em seguida, Faleiros, ainda entremeando seu texto com palavras de Viveiros de Castro, escreve que:

O texto, o poema, artefato ímpar, pode encarnar uma intencionalidade desde sua não-materialidade. Ao personificar uma intencionalidade, o poema passa a ser “inimigo” e, como tal, pode devir presa ou predador. O gesto antropofágico modernista prevê um sujeito que assimila, digere criticamente, parodia. Mas o lugar de predador também habita o artefato, agora apto a ocupar distintas posições. Em dia de caça, Quem é caçador, aí de Outrem... “A metamorfose ameríndia, advirta-se, não é um processo tranquilo e muito menos uma meta [...] a possibilidade de metamorfose exprime o temor [...] de não se poder mais diferenciar o humano do animal” (Faleiros, 2019, p. 43).

Guardadas as diferenças, nos termos multiposicionais que Faleiros traz acima, no instante do desejo, *Quem* (predador) corresponde à posição análoga da

¹² “Ontologia (o problema do *ser*) nos termos kantianos é princípio racional na divisão natureza/cultura que informa um tipo de metafísica em declínio, que aposta no sujeito kantiano como um “legislador da Compreensão”. Pode-se dizer que está em declínio porque os objetos transcendentais kantianos Deus, Alma e Mundo já estão mortos – ou quase (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 20). Aqui, interessa um outro tipo de metafísica, uma *metafísica das alteridades*; ou *metafísicas canibais* (Viveiros de Castro, 2021).

¹³ Em 1986, a USP devolveu a machadinha cerimonial aos Krahô.

amante do conhecimento que Carson apresenta em *Eros; Outrem* (presa) corresponde à posição de objeto do desejo, a pessoa amada, ou o objeto do seu conhecimento. Uma aproximação como essa, entre contextos aparentemente tão afastados, talvez abra ângulos pelos quais sobressaia na escrita de Carson um anseio de alcançar (“reach for”) a forma de vida *radicalmente outra* da Grécia arcaica, ângulos pelos quais seus “ardis” não se deixam perceber como formas (indesejáveis) de estetização. “Os amantes devem caçar os amados, mas os amados não devem ser pegos” (EDA 47) – essa lógica erótica está também entre os classicistas e os clássicos, os leitores e os textos, os que buscam conhecer e seu objeto de desejo. “Minha página faz amor”: “O que existe de erótico na leitura (ou na escrita) é o jogo da imaginação evocado no espaço entre você e seu objeto de conhecimento. Poetas e romancistas, assim como amantes, dão vida a esse espaço usando metáforas e subterfúgios” (EDA 209). E, mais adiante, sobre o romance:

Pense como o romance faz você se sentir. Enquanto você o lê, a mente muda do nível dos personagens, episódios e pistas para o nível das ideias, soluções, exegese. É uma atividade deliciosa, mas que também causa dor. Cada mudança é acompanhada por uma intensa sensação de que algo está sendo perdido, ou já foi perdido. A exegese desfigura e perturba a assimilação pura na narrativa. A narrativa insiste em distrair sua atenção da exegese. Ainda assim, sua mente não está disposta a abandonar nenhuma das atividades e parece presa em um ponto de estereoscopia entre as duas. Elas compõem um único significado. O romancista que constrói esse momento de interceptação emocional e cognitiva está fazendo amor e você é o objeto da conquista (EDA 130)

O funcionamento do desejo, fundamental para a escritura de Carson, e tem ali uma estrutura: amante-amada-obstáculo (Peponi, 2022, p. 71). Comer vira um exercício de equilíbrio e desequilíbrio em que a ideia não é desvelar o objeto de conhecimento, tornando-o cognoscível, mas criar-com, ir bolando as “perguntas de pesquisa” diante da materialidade específica que um texto, ou uma pessoa, provoca em quem lê. Pelo prazer da conversa com um outro muito específico – que não é posto no centro. Em vez disso, é convidado a habitar as margens. Também é esta a experiência da tradução, segundo Carson: quando você vive entre duas línguas, como uma população refugiada, você “tem fome de linguagem e a consciência de que tudo pode acontecer” (AdV 9). Nesse caminho de tradução, o convite é estabelecer uma razão relacional entre um texto em uma página e um ato de

tradução – uma relação de troca tensionada¹⁴. Um texto faz uma tradutora. Quem consente que, embora hoje possa ser ela a amante, ocupando a posição daquela-que-pergunta-por-algo (pelo que só ela sabe), sua posição é uma questão de grau e situação: será ela a amada (Outrem) a ser possivelmente (quase) devorada pelo eros da amante (Quem). Como no artigo de Wilson.

Carson não se interessa pela contação de histórias com início, meio e fim. A pesquisadora Sasha-Mae Eccleston, em seu estudo dedicado ao paradoxo fato e ficção em MBP, nota que Carson, como Mimnermo, conta outra história sobre a História, performa um devir-outro: seu tríptico é a diferença na prática, de forma que memória e história comparecem sem ocupar o centro da busca de Carson (Eccleston, 2017, p. 272). Talvez seja mais interessante dizer que Carson cultivava um interesse pelas histórias compostas no sentido do diretor e roteirista tailandês Apichatpong Weerasethakul, que frequentemente em seus filmes mantém a câmera ligada quando os atores não estão mais em cena, em uma técnica cinematográfica de *temps mort*, que a própria Carson identifica, guardadas as diferenças, com a práxis de Antonioni no ensaio “Espuma: sobre o sublime em Longino e Antonioni” (2023, p. 113)¹⁵. A câmera fica ligada e ainda há viventes ali, contando suas histórias. Ouvimos as vozes humanas na margem do enquadramento ficarem cada vez mais baixas até que só o que ouvimos são pequenos pedaços de silêncio.¹⁶

Como reconstituir a música dos gregos, no silêncio imposto pelo abismo entre “nossas” formas de vida e “as deles”? Voltando às inquietações de Wilson: é

¹⁴ Sobre o método carsoniano de trocas tensionadas – o método de fazer aproximações inusitadas e incongruentes (como esta que faço aqui ao aproximar os mundos ameríndio e grego), ver ensaio de Helena Martins que experimenta ela mesma esse método crítico da criação erótica em Carson em um artigo intitulado “Paul Valery e Anne Carson em torno do que não existe” (2023). A pesquisadora Helena Van Praet aborda em um artigo recente, o *Decreation* de Carson a partir do dispositivo deleuziano de síntese disjuntiva na semiologia e nos estudos de multimodalidade em nome de novos caminhos de pensamento (2019). Álvaro Faleiros se apropria desse dispositivo via Eduardo Viveiros de Castro em seu *Traduções Canibais*, especialmente ao comentar a relação material-semiótica envolvida no pensamento-práxis que é a ação xamânica como categoria de análise de projetos tradutórios que resistem a classificações (2019).

¹⁵ O tema do ensaio: “qual o ponto de vista de Longino e de Antonioni sobre o ponto de vista?” Com uma coleção de golpes ensaiados, esses dois homens eleitos por Carson como casos exemplares da técnica de *documentação* (ou de *objetificação*; ou de *telelologização*) da realidade de mulheres após chapá-las entre suas páginas (a Safo de Longino) e estapeá-las para extrair de sua alma um grito mais erótico (a Lucia Bosè de Antonioni). “Tapas bem dados” Traduz Sofia Nestrovski o enunciado do diretor (Carson, 2023, p. 130). Como é perturbadora essa cadeia de ideias. Em nome de eros... ai de *Outrem*. Meu rosto arde, tenho fibra de tapete nos cabelos.

¹⁶ São as palavras que Carson usa quando fala sobre 4’33’’ de John Cage na carta-prefácio a *Antigonick*, que comentamos acima; aquela em que Carson se endereça a Antígona e resume a tarefa da tradutora, ao final, a não deixar Antígona “jamais perder seus gritos” (Carson, tr. ivánova 2012, p. 6.).

possível reconstituir a música da tradição grega a partir do estudo do metro. As regras do sistema metro-rímico são um aspecto relevante dos cantos da tradição clássica.¹⁷ Mas e os poetas que, em seu tempo, desviam? Como desviam? Como podem desviar? Pode o monstro falar? No caso de um estudo sobre o Mínermo de Carson, surge uma dúvida: Carson desvia? De que formas? E o que faz da elegia uma forma de narrar que desvia da forma épico-homérica? Quando traduz os poemas de Mínermo, é possível reconhecer ecos de um metro elegíaco em Carson? Para responder à pergunta, abro aqui uma busca tendo como exemplo uma passagem da Patrocleia (a batalha de Pátroclo e Heitor, a morte de Pátroclo).

Emily Wilson comenta que, em suas traduções da *Odisseia* e da *Iliada*, as mais recentes em língua inglesa, de 2017 e de 2023, respectivamente, adotou o pentâmetro jâmbico branco (sem rimas), versos com cinco pés de duas sílabas cada, havendo um acento em cada pé. O pentâmetro jâmbico é o mais tradicional da poesia épica em inglês. O trabalho de Wilson é impressionante: em um estudo formal atento, busca manter o metro regular, manter recursos sonoros (ritmo, aliterações, clareza, energia), manter a contagem de versos, e recriar as metáforas do texto grego¹⁸. Quanto ao seu projeto tradutório como um todo, ela escreve na Nota da Tradutora da *Odisseia*:

É comum, em textos como esta Nota da Tradutora, lamentar sua inadequação ao tentar ser fiel ao original. Assim como muitos teóricos da tradução contemporâneos, eu acho que precisamos repensar os termos em que falamos sobre tradução. A minha tradução, como todas as traduções, é um texto completamente diferente do poema original. A tradução sempre, necessariamente, envolve interpretação; não existe uma tradução que ofereça algo como uma janela transparente pela qual um leitor consiga ver o original. A metáfora generificada (“gendered”) da tradução “fiel”, cuja importância é sempre secundária em relação a um original de autor masculino, adquire contornos particulares no contexto de uma tradução por uma mulher da *Odisseia*, um poema profundamente investido em fidelidade feminina e dominação masculina (Wilson, 2017, p. 86 citada e traduzida em Rodrigo Tadeu Gonçalves, 2019, s.p.).

¹⁷ Nesse vídeo de 15min, o professor e classicista Armand D'Angour e o grupo de Oxford, na Jesus College, comenta e performa seu projeto de pesquisa de reconstituir a música da Grécia antiga como era no século 400 a.C. D'Angour defende que não é uma forma de arte perdida: “Temos os ritmos, os instrumentos e as melodias. Se juntar tudo isso, temos música.” Você pode acessá-lo aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hOK7bUOS1Y&t=75s>>

¹⁸ Para tomar como exemplo a Patrocleia, os vv.769-800 do Canto XVI da *Iliada* na tradução de Wilson: “Before this moment,/ it was against the norms of proper custom/ for any dust to smirch that horse-plumed helmet,/ when it protected the fine head and temples/ of godlike Lord Achilles. But now Zeus/ let Hector wear this helmet on his head,/ which brought his own destruction closer to him.”

É uma discussão que nos interessa. Wilson, cansada de ser confundida com Carson por alguns leitores (muito) desavisados, faz uma postagem nas redes sociais usando um recurso mnemônico para auxiliar a memória de quem quer que seja. Uma das rimas é: “if the poetry scans, you know it’s not Anne’s” (“se dá pra escandir o poema, não pode ser da Anne é o lema”)¹⁹. Este capítulo é, também, uma resposta a isso. Sabemos bem que as duas tradutoras são confundidas por serem rotuladas como mulheres que traduzem os clássicos. Ambas têm percursos acadêmicos distintos, defendem projetos tradutórios próprios complexos, têm personas diferentes, praticam tradução, atuam criativamente e compreendem a noção de originalidade de formas diferentes.

Então por que dedicar esse espaço a Homero e ao metro da épica? Uma discussão relevante entre os estudiosos dos clássicos é justamente sobre os aspectos metro-rítmicos. A épica-homérica é a forma poética que narra a Guerra de Troia.²⁰ É a poesia que preserva a memória do mundo em guerra, seus horrores, suas catástrofes, traz um registro imortal de um mundo corrompido pelo genocídio, pela desmedida, pelo poder que oblitera qualquer rastro de humanidade que possa existir especialmente nas populações subjugadas, mas também nos alçozes do “lado vencedor”.

É uma tradição que captura o tempo pela palavra, pelo discurso. Uma vez capturado, é possível falar na linearidade do tempo, um dispositivo que o Ocidente elege como privilegiado para preservar a memória. Carson questiona essa concepção ocidental da linearidade temporal e um de seus prazeres é a experiência erótica do tempo. Propondo um método distinto, Carson escreve um par de palestras líricas em *Float* (2016) chamado “Uncle Falling”. A primeira metade é “Uncle Harry” e a segunda, “Falling”. Nesse texto, Carson faz um jogo de cena envolvendo dois palestrantes, um coro com quatro Gertrude Steins, e divide-se em episódios que misturam vida, leitura, palestra.

¹⁹ Uma brincadeira com a recepção de *Doppelgänger* (2023), o livro mais recente de Naomi Klein, que é canadense, ambientalista e ativista da esquerda nos EUA sobre ser confundida com Naomi Wolf, canadense e extremista anti-vacina. Em sua postagem irônica, Wilson escreve: “I’ve several times seen people confuse me with Anne Carson, which is always an honor. So I wrote a little menmonic to help people out. Two white chicks translate ancient poems,/ and here are the ways you may know ‘em./ If the poetry scans,/ you know it’s not Anne’s./ The Brit one/ is Wilson./ Prof. Carson is older./ Prof. Wilson did Homer./ Both wear black, and translated the Bacchae.” Aqui: <<https://bsky.app/profile/emilyrcwilson.bsky.social/post/3kd7mtpxcq42k>>

²⁰ Carson reflete sobre a novidade que é a *Odisseia* enquanto best-seller do pós-guerra em seu ensaio “Desprezos: um estudo sobre o que é e o que não é lucro em Homero, Moravia e Godard” (2023, p. 137).

É um exercício formal, um comentário sobre a função do coro, um elogio a Stein, já que, além de fazer referências a ela (sua “risada de bife”, que Carson recupera no ensaio “O gênero do som” (tr. Marília Garcia 2020, [2016]), o coro segue o projeto estético steiniano de não-pontuação²¹. Nessa estratégia de autorreferência, rima interna, sobreposição citacional, inovação formal, meta-comentários sobre o ato de fazer palestras (“atividade deliciosamente arriscada de conectar um pensamento a outro pensamento”, nas palavras de Carson, 2016, s.p.) e tendo recuperado em “Uncle Harry” as memórias de família no convívio com a doença degenerativa de seu tio-avô e de seu pai, Carson começa “Falling” com a etimologia da palavra “elmo” (*helmet*), do alto-alemão antigo *helan*, “encobrir”.

É uma palestra sobre a queda que parte de reflexões mais particulares até as instâncias mais gerais de queda, que segundo Homero é nosso primeiro movimento, entre os pés da mãe. Os cavalos imortais de Aquiles na *Iliada* deixam as crinas se esparramarem no chão, algo que não deveria acontecer, maculam a si mesmos nesse ato. Eis a tradução carsoniana:

LECTURER II

So too when noble Patroklos borrows the helmet of Achilles in order to do battle with Hektor and Hektor knocks the helmet off his head and it rolls under the feet of the horses, this signifies things going wrong and people suddenly mortal who didn't look mortal before.

CHORUS 3

Before this time

CHORUS 4

It was not permitted

CHORUS I

To defile in the dust the great helmet crested in horsehair

CHORUS 2

But rather it guarded the head and gracious brow

CHORUS 3, 4

Of godlike Achilles

CHORUS I

And now

CHORUS 2

Zeus gave it over to Hektor to wear on his head

²¹ Gertrude Stein. *Poesia e gramática*. Tradução Mario Faustino. 1957 [1935].

CHORUS I
Hektor

CHORUS I, 3, 4
Whose own death was close upon him

CHORUS 2
Homer *Iliad* book 16 verse 796²²

É uma tradução “encoberta” na voz do coro, que reflete criticamente sobre o que foi dito por quem dá a conferência, inclusive dando os créditos da citação. A afirmação sobre “mortalidade repentina em pessoas que há pouco não pareciam mortais” pode nos levar ao ensaio “A *Iliada* ou o poema da força”, de Simone Weil:

[A] força é o que transforma em coisa qualquer um a ela submetido. Quando se exerce a força até o fim, ela faz do homem uma coisa no sentido mais literal, pois transforma-o num cadáver. Havia alguém e, um instante depois, não há ninguém” (Weil, 2020 [1941], p. 1011).

Ao “desmembrar” aqui os versos da *Iliada*, o efeito erótico que Carson provoca em quem lê dá mais camadas à experiência de “brutalidade fria” de que fala Weil. Considerando o contexto do par de palestras, Carson contrapõe os efeitos da guerra generalizante à brutalidade de ter de preparar a mente para aguentar o impacto da deterioração da mente dos entes queridos, uma preocupação crescente que a alcança como a cena de sonho (em “Uncle Harry”) da força diabólica que persegue um corpo que nada até seu lugar de refúgio: o lago, ameaçando a capacidade ainda intocada de poder se lembrar.

Uma obra como “A Flecha de Zenão”, de René Magritte, que representa uma pedra enorme flutuando, nos leva ao paradoxo entre peso e leveza que experimentamos ao tomar ciência de nossos corpos em queda. Não ter outra escolha senão presenciar tio e pai cederem diante da demência, mas também ceder ela mesma diante da constatação da incomunicabilidade anterior. Os buracos e abismos sempre presentes desde a infância. Olhar com muitos olhos para essa história para

²² Em tradução livre minha, uma colagem de passagens da *Ilíada* de Trajano Vieira: “PALESTRANTE II/ Assim também quando Pátroclo ginete toma emprestado o capacete de Aquiles para guerrear contra Heitor e Heitor arranca de sua cabeça o capacete que rola sob os cascos dos cavalos, é sinal de infortúnios e mortalidade repentina em pessoas que há pouco não pareciam mortais.// CORO 3/ Até então// CORO 4/ Fora vedado// CORO I/ O elmo de crina equina emporcalhar-se de pó// CORO 2/ Pois protegia a bela testa e o crânio// CORO 3, 4/ De um homem divino, de Aquiles// CORO I/ Mas agora// CORO 2/ Zeus dá para Heitor portar// CORO I/ Heitor // CORO I, 3, 4/ De quem a morte já se aproximava// CORO 2/ Homero *Iliada* canto XVI verso 796” (Carson, 2016, s.p.)

redesenhar a sensibilidade de um tio, a força de uma avó, a caligrafia de um pai – ainda que sua forma de narrar a própria história perca seus contornos, se apague.

“Por que estudar os clássicos? Porque você pode desejar repetir o passado”, escreve Carson nessa direção (EoU 118). E em outro escrito, sobre Cy Twombly e Catulo: “Não dá para voltar para o passado. Você precisa devolver algo novo” (Carson, 2023, p. 1). Nessas e em outras ocasiões, Carson pensa passado e presente não como pontas de uma linha reta, mas antes como temporalidades passíveis de conviver em paradoxo, pela arte, no âmbito de uma imaginação “estereoscópica” (EDA 37). Vimos um exemplo sobre a performance de Carson do ritmo. É outra forma de compreender e agenciar essa dimensão.²³ Mimnermo mobiliza outra forma de falar o tempo, outra forma de falar com os mortos, como veremos adiante. Carson põe na página uma outra ação, que ela registra de forma própria e oferece como presente [*gift*].

Dar uma resposta é fechar portas. A tarefa da pedagoga é parar diante da porta e fazer gestos interessantes para que as pessoas se aproximem (Carson; McNeilly, 2003, p. 27).²⁴

No capítulo “Epitaphs”, de *Economy of the Unlost*, Carson entra em uma discussão formal sobre as elegias, que nos interessa. Simônides de Ceos, diz ela, sabe manipular o aspecto formal a serviço dos fatos²⁵. Faz sentido pensar que, se o que distingue a elegia da épica é principalmente o metro e quebrar as regras perturba o principal efeito rítmico do dístico elegíaco, essa perturbação intencional pode surgir da constatação inédita do doce-amargor da vida, como um alumbramento – como faz Mimnermo e como Carson traduz “Motion can stop, he is marveling” / “O movimento pode parar, ele se alumbrava” (PW 24).

Aprender sobre a prática de poesia performada com a lira na era arcaica provoca em nós uma estranheza toda particular: os cantos pedem de quem lê

²³ A pesquisadora e amiga de Carson Yopie Prins comenta sobre outras possibilidades de praticar o decassílabo sáfico e comenta o projeto tradutório de Carson tradutora de Safo no ensaio “Sapphic Stanzas: How Can We Read The Rhythm” (Prins, 2019, p. 246-273).

²⁴ Giving an answer closes a door, and in teaching you never want to do that. You want to stand in the doorway and make some interesting gestures so they’ll come in. (Carson; McNeilly, 2003, p. 27)

²⁵ Para Carson, escreve Martins, fatos são “como fazeres rítmicos, musicais, fazeres que podem estar em curso no interior de um evento ou de uma coisa, mas imperceptivelmente, sob rarefação. Vislumbrados, por exemplo, na experiência poética, esses fazeres não trazem necessariamente paz ou harmonia; de modo algum curam por si as dores do mundo. O que prometem é, na verdade, refazer provisoriamente a violência da realidade – a violência secreta e turbilhonante do seu sem fundo, não aquela que alimenta a nossa desgraça diária” (Martins, 2023b, p. 235-236).

envolvimento. Têm o potencial de animar a pesquisa diante do deleite doloroso de pensar-com, a vitalidade do sistema de formas e de forças que Carson mobiliza ao traduzir. É a reflexão de Carson que anima a busca em “Variações sobre o direito de permanecer calado” (VDP 153). O texto deixa de ser visto só como um silêncio físico em um papiro, deixa de ser um objeto a ser classificado, por exemplo, um saber a ser metaforicamente traduzido para uma experiência descritiva. Esse outro tipo de silêncio, mais metafísico, tem seu próprio andamento, seu ritmo, seu mistério. Traduzir é aqui como cruzar fronteiras de um tipo de silêncio a outro.

É buscando o cultivo desse tipo de atenção que destaco o processo estético carsoniano, que reconhece um andamento que as palavras fazem aflorar, ao dividir o poema de Mimnermo em zonas de formas e de forças com forte potência rítmica.

É impensável para Wilson não investigar uma forma de narrar que busque recriar os elementos metro-rítmicos do original para modernizá-los para um público leitor contemporâneo. Wilson, em sua crítica, escreve que Carson se “traveste” em seus próprios mitos, “fingindo” ser Oscar Wilde em uma performance frágil. Wilson diz: Seja séria. Como eros, responde Carson: Sou selvagem. Carson se embrulha em pele de raposa e sai – arrastando atrás de si uma sabedoria mimnermiana de alumbramento erótico multiposicional. Eis a tradução de Carson para uma passagem do fragmento 1 de Mimnermo, construído de pequenos pedaços de silêncio (cinco gritos):

but (no) then
 (no) then
 (no) then
 no
 (no)at(no)all

Para que Carsons possam existir, é preciso ter Wilsons lutando lado a lado, sendo essa a nota de conclusão do artigo desta última. A reivindicação de Wilson se situa no coro das teorias contemporâneas de tradução criativa criticadas por Pym. Por contraste, Carson, em sua “Nota sobre o método” em *Economy of the Unlost*, escreve o seguinte:

Tem Eu demais na minha escrita. Sabe qual termo Lukács usa para descrever a estrutura estética? *Eine fastenlose Monade*. Eu não quero ser uma mônada sem janelas – meu treinamento e treinadores se opuseram veementemente à subjetividade, meu maior desafio desde o início foi conduzir meu pensamento no

horizonte da ciência e dos fatos onde os outros discursam com lógica e trocam julgamentos – lá eu fico cega. (EoU vii)²⁶

E justo quando você achou que tinha Carson demais, que era fácil plantar uma observação curiosa sobre o objeto do seu artigo dizendo a si mesma antes de uma entrevista: “Eu sou Anne Carson, eu sou Anne Carson...” (Wilson, 2024, s.p.) você se dá conta de que a diferença de método entre as duas é uma questão de grau e situação. Amante e amada atualizam o presente da relação. Dar respostas é encerrar a tradutora no silêncio. O corpo de Carson não é capturável. Nem seu corpus.²⁷

Em sua tese de doutorado, chamada *Odi et amo ergo sum* [Odeio e amo, logo sou] (1981), a epígrafe que Carson escolhe é a seguinte: “Ser restringido por outra pessoa a um único ser – quão estranho” (Virginia Woolf, tr. Tomaz Tadeu, p. 89). A todo instante, Carson mantém vivo o jogo entre tradução e poesia. A fortuna crítica destaca a precisão como ela embaralha rigor e liberdade ao traduzir.

Nesse instante em que Carson sai de si e volta, pelo menos quatro vezes saltam das sombras quando você abre a porta e dá de cara com sua “Nota ao método”. É Leibniz que fala em itálico, não Lukács. O ano que Carson insere nas referências não aponta para a data de publicação do primeiro livro de Lukács, *A teoria do romance*, de 1916. A referência de 1917 é a data de sua partida para a revolução bolchevique²⁸. A lógica e a faculdade de julgar tentam inverter a posição, projetar uma realidade mais capturável, pacificar o turbilhão de realidades sobrepostas, mas as delícias de ligar um pensamento a outro furta uma explicação lógica, é polilógica. E o Acaso também tem desejos, diz Leibniz (Danowski, 2001, p. 7), e a loucura que Hölderlin sentiu ao se deparar com esse sem fundo da

²⁶ There is too much self in my writing. Do you know the term Lukacs uses to describe aesthetic structure? *Eine fastenlose Monade*. I do not want to be a windowless monad – my training and trainers opposed subjectivity strongly, I have struggled since the beginning to drive my thought out into the landscape of logic and judgements – but I go blind out there.

²⁷ Aqui, me aproprio subversivamente do que diz Carson sobre Safo no ensaio “Desejo e Sujeira: ensaio sobre fenomenologia da poluição feminina na antiguidade”: “Safo é uma dessas pessoas de quem quanto mais vemos, menos sabemos. Mas bem poderia ter sido para Safo – como representante de toda a misteriosa e poluída feminilidade no mundo antigo – que Dorothy Parker compôs seu famoso epitáfio: ‘Se consegue me decifrar, chegou perto demais’” (2023, p. 42). Ou o que disse no ensaio “Anthropology of Water”: “Pensamos que dá pra seguir com a vida ao aprisionarmos a água na armadilha do coração. *Coger en un trampa* é uma expressão em espanhol que significa ‘pegar algo numa armadilha’. Já *Coger por el buen camino*, construída com o mesmo verbo, significa ‘pegar a estrada certa’. No entanto, aprisionar não é, necessariamente, pegar a estrada certa” (PW 139)

²⁸ Lukács tem algumas palavras sobre os gritos de Antígona em sua leitura do jovem Hegel da *Fenomenologia do Espírito*, em uma obra de 1938.

linguagem o fez começar a falar com “palavras torcidas” (Martins, 2012, p. 146). E, por um instante, e é um instante poderoso, você fica com a sensação estranha de que “algo passou por nós e seguiu passagem” (VDP 169). Quando traduziu os movimentos de Mimmermo, Carson pôs na epígrafe do ensaio a história do riso sobrenatural de Kafka. Em que língua esse riso ri?

2.3. Tradução como catástrofe e sujeira

Marilyn: Why bother writing at all then?
The Etruscans: It is needed on tombstones.

(Anne Carson, “swimming at noon always reminds me of Marilyn Monroe’
– Etruscan saying”)

Em uma entrevista recente, Carson gesticula sobre o que é para ela traduzir.²⁹ Chamo atenção para suas mãos, porque em trinta segundos, contam uma história sobre sua relação com a tradução. Que história esse corpo encena?

Ela descreve: existe o original, existe a sua versão, e, entre eles, aquilo que está no meio, existe uma fissura [*crack*], como a que divide as páginas de um livro, ela exemplifica. O vislumbre irresistível dessa fissura é o vislumbre do que a língua dessas duas coisas deveria ser, mas é impossível chegar até ela estando de um lado ou do outro. Existe uma língua. Existe outra língua. Poderia existir uma palavra (ou uma cadeia de palavras) que satisfaz as duas, “mas não fazemos morada nesse fuso-horário” (2024, 49:03). Como assim? – pergunta a escritora norueguesa Linn Ullmann, que a entrevista. Carson explica: “É como o célebre ensaio de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, em que ele chama [esse movimento] de conversa sagrada, uma realidade que duas línguas diferentes ocultam” (Carson; Ullmann, 2024, 50:08). Ela acrescenta que não subscreve a essa teoria geral benjaminiana da “língua pura”, analisada criticamente desde sua publicação na década de 1930, mas sustenta que é um caminho de pensamento que faz gestos interessantes.

No ensaio de Benjamin, na tradução de Susana Kampff Lages, essa passagem que Carson cita de cabeça é vinculada à condição de traduzibilidade como aquilo que garante a sobrevivência, ou *pervivência*, de um original, em que “o sagrado

²⁹ Você pode assistir a essa entrevista aqui – os gestos a que me refiro estão nos minutos 00:40 e 00:50: <<https://www.youtube.com/watch?v=ksH3FIs0eJs>>

crescimento das línguas” é posto à prova: “[e]m que medida pode, ciente dessa distância [entre duas línguas], o elemento oculto tonar-se presente?”. E, logo em seguida, “[a]dmite-se com isso, evidentemente, que toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (Benjamin, 2011 [1923], p. 110).

É fácil tomar outro rumo diante daquilo que se apresenta como “estranho”, “difícil”, “inescrutável”, “incategorizável”, “experimental”. O experimento estranho foi de fato muitas vezes tomado na história como uma forma “suja” de tradução. Freud deu algumas explicações psicanalíticas para o porquê de a sujeira ser tão assustadora para algumas pessoas. A circunstância da tradução como sujeira aparece, por exemplo, em *Norma Jeane Baker of Troy*, em que Anne Carson faz uma justaposição entre Helena de Troia e Marilyn Monroe. Nesse livro de 2019, Carson costura aulas de grego dentro de uma dramaturgia, a partir de verbetes entre uma cena e outra. Um desses verbetes é “*Palaké*”, a palavra grega para “concupina”. Assim ela começa sua quinta aula sobre “a história da guerra”:

Como se define a sujeira? Eis o que os gregos antigos achavam disso: sujeira é matéria fora de lugar. O ovo pochê no seu prato no café da manhã não é sujeira. O ovo pochê na página 202 do Léxico Grego na livraria do Museu Britânico é sujeira. Sujeira é algo que ultrapassa um limite que não devia ter sido ultrapassado. Sujeira perturba categorias e confunde formas. (NJB 25)

Depois Carson faz um estudo de caso:

O substantivo para “concupina” em grego vem do verbo “polvilhar”. Uma concubina é uma estrangeira que “polvilha” na casa alheia – como Helena faz quando segue Paris até Troia – na esperança de ser assimilada à textura local. Helena não pertence a casa de Príamo. Ela respinga lama grega por todo o chão. É PASSÁVEL?: Assimilação é complicado. Você precisa inventar um novo eu em um novo lar. Até Marilyn Monroe tinha dificuldade no início. “Quando dei meu primeiro autógrafa, eu tive que ir devagar. Eu não tinha de onde ia o ‘y’ nem onde pôr o ‘i’”³⁰ (NJB 25)

Ferve aqui uma energia, ou uma nuvem, ou um vulcão cuspidando lava vermelha, para ficar com mais alguns motivos da escrita de Carson. Marilyn Monroe hesita. Ela contrabandeia, ou suja, ou respinga, ou polvilha Norma Jeane dentro desse novo Eu, em um novo lar de incertezas, mistérios e hesitação. “Assimilação é complicado: você precisa inventar um novo eu em um novo lar” –

³⁰ Aqui, também pode-se entrever o uso de “I” como “Eu”.

a própria atividade tradutória de Carson parece pautar-se por essa complicação e por essa necessidade de invenção.

Matéria fora do lugar é um tema que muito interessa a Carson, sendo a contradição performativa uma de suas estratégias criativas que dão sinais desse interesse: onde promete traduzir a Helena, de Eurípedes, traz, fora de lugar, a vida de Marilyn Monroe; onde promete uma nota de tradução, encontramos, fora de lugar, um poema sobre Dioniso (na tradução de Martins e Britto, 2024, p. 6) onde promete falar sobre a tarefa da tradutora de Antígona, nos dá, fora de lugar, uma carta dirigida à própria Antígona. Os exemplos poderiam se multiplicar. Segundo Carson, “o Eu é crucial para quem escreve” (EDA 50) – mas é um “eu” disposto a perder-se, sair de seu lugar, sujar o entorno, nele sujar-se. Referindo-se ao interesse de Carson por contar a história do ponto de vista do monstro em *Autobiografia do vermelho*, Martins escreve que essa postura demonstra

uma disposição para afrontar o autoritarismo narrativo, os impulsos monárquicos do sujeito em sua insistência de contar por si a história do objeto – impulsos que podem talvez ceder se, de algum jeito democrático, esse sujeito puder se reconhecer apenas como um conjunto de fatos, no sentido de Carson: um entre outros (voláteis) conjuntos de fatos (Martins, 2018, 720).

Se essa disposição é pensada como sujeira na práxis poético-pensante de Anne Carson, também se liga por vezes à noção ainda mais radical de *catástrofe*. A catástrofe como signo da criação e da tradução aparece principalmente no ensaio “Variações no direito de permanecer calado”. Propõe-se ali a tradução como ruptura com a acomodação provocada pelos clichês. O que são clichês? Caminhos já percorridos dentro de uma língua. A proposta é abrir caminhos não trilhados em um gesto de “fúria contra o clichê” (VDP 167).

Carson traz várias imagens emblemáticas sobre esse tipo de prática. Uma é a da catastrofização pela inscrição de *marcas livres*. Ela nos leva a Adão e à Eva no jardim do paraíso. Adão acaba de realizar o ato primordial de dar nome, o primeiro passo para impor um conjunto de clichês como resposta ao caos. “O instinto de Eva”, diz Carson, “foi partir essa resposta ao meio com os dentes” (VDP 169). Ela continua: “entre caos e denominação, entre catástrofe e clichê, a maioria escolhia o nome” (ibid.). Mas existe um terceiro lugar possível. É o que Hölderlin, que fez uma tradução “mortalmente literal” da *Antígona* de Sófocles, chama de “salutar ginástica mental” (ibid.). Seus contemporâneos em Tübingen, na Alemanha do

século XIX, acharam que ele tinha enlouquecido. Pelo menos, em um primeiro momento. Carson chama esse ato catastrófico de tradução – inscrição de marcas livres na trama acostumada do idioma.

Ela vê a tradução como uma prática, uma resposta criativa, urgente e radical voltada para criar com o corpo esse terceiro lugar possível, provocando um “curto-circuito” no controle que se tem sobre o próprio ato de criação (ibid., p. 168). É um sair de si – e voltar. Carson acende uma discussão sobre a importância de se abrir para a violência secreta da realidade, da palavra intraduzível, dos silêncios. É um elogio do traduzir com “palavras erradas”: traduzir, por exemplo, um fragmento de um poema do grego Íbico usando só palavras encontradas em lugares insólitos como uma página numerada nas “Entrevistas com Kafka” de Gustav Janouch, ou como a ficha de Brecht no FBI, ou ainda palavras de um manual de micro-ondas. “Se palavras são véus o que elas escodem?” é uma de suas provocações no ensaio “Cassandra Float Can” (2016, s.p.)

Ao nos depararmos com a palavra “tradução” nos preparamos para um procedimento mais ou menos previsto, que é contrariado quando lemos o poema de Íbico “com as palavras erradas”. Um “curto-circuito” se instaura na percepção de quem lê, multiplicado pelos desafios que propõe à tradutora.

Nesta seção dedicada ao entrelaçamento de sujeira e catástrofe, retomo as associações entre os movimentos de desvio das normas, de cruzamento de fronteiras, gestos que podem soltar faíscas na percepção e que se proliferam na escritura carsoniana. Em ensaios que pensam as relações de gênero e relações de poder, como “O gênero do som”, Carson sobrepõe o mundo radicalmente outro dos gregos da antiguidade clássica com o mundo que traduz – várias épocas, várias manifestações culturais misturadas. Por contaminação cruzada, Carson redesenha o possível – do status de gênero previsto nas relações da Grécia antiga com a noção de *sophrosyne* masculina (o princípio regulador da vida dos homens na polis e da exigência de controle político sobre os ritos fúnebres), Carson vê a potência da desmedida, associada às mulheres, seus sons, seu lamento, seu luto, sua dor. Nesse mesmo ensaio, busca outros caminhos para pensar a “risada de bife” monstruosa de Gertrude Stein, escritora que afrontou o sistema de gênero e a convenção do sistema literário da época em que viveu. Essa disposição escapante, monstruosa, ganha, em Carson, contornos luminosos: “Por meio de projeções e desvios de todos os tipos – somático, vocal, emocional, sexual –, as mulheres expõem ou esbanjam o que

deveria ser guardado. As mulheres desabafam em uma tradução direta aquilo que deveria ser formulado indiretamente” (2020, p. 128). Trata-se de um elogio à perda de limites, ao informe, à monstrosidade. Trata-se não da pacificação dessas práticas, mas do convite a imaginar o prazer das relações de gênero que tiram a tampa, que cruzam, que enlouquecem, que sujam, que cortam, que perfuram o que dizem ser a norma e a ordem humana.

Os gestos convidativos que Carson faz, de *catastrofizar* a comunicação, têm o potencial de gerar transformações na realidade. Articula novas relações – a partir da premissa de que a manipulação deve ser um ato consciente de fúria contra o clichê, uma resposta capaz de “arrastar a língua para fora de seus sulcos costumeiros” (Deleuze, 2002, p. 9). Por experimentar o rumorejar dentro das palavras, libera forças e devolve algo novo no trânsito entre um corpo e outro corpo, um tempo e outro tempo, uma língua e outra língua. O risco dessa “impostura” é o de fazer respirar novas relações entre leitura, escrita e tradução, apresentar, por assim dizer, como fato a existência de um outro mundo possível.

Por volta dos anos 2000, Carson compõe um minilivro, feito à mão, falando da sua experiência ao traduzir Safo. São 100 páginas dedicadas ao fragmento 58, em que Safo faz referência ao mito de Títono. Carson chama o minilivro de *Minha vida como PaedErast: Ensaio sobre a ironia*. Aqui surge um eco de um outro ensaio “Ironia não basta: ensaio sobre minha vida como Catherine Deneuve (2º rascunho)” – nele, Carson escreve que “Sócrates é irônico sobre duas coisas: sua beleza (que ele chama de feiura) e seu conhecimento (ignorância). Para Safo, ironia é um verbo” (Carson, 2000, p. 115). O minilivro *Um ensaio sobre a ironia*, do mesmo ano, nunca foi publicado, mas aparece num ensaio de Yopie Prins numa coleção organizada por Laura Jensen em 2022, com ensaios sobre Carson.

Prins é estudiosa da tradução e amiga a quem a Carson entrega pessoalmente o livro. Eros, no minilivro, passa a ser o efeito da disjunção temporal que estrutura a “minha vida” e qualquer outra vida, diz Prins (2022, p. 136). É um paradoxo. É a tensão entre a manutenção e a perda de limites, a tensão entre a completude e a incompletude. Em uma das páginas, Carson copia um fragmento de Schlegel sobre a ironia, que “contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total” (Schlegel, 1987, p. 36). Ilustrada na segunda página do

minilivro de Carson, uma criança anuncia em letras de um vermelho escuro e intenso: “a vida é mesmo muito simples”. Prins continua:

mas à medida que essa figura enigmática parece cair para trás (ou para frente?) no tempo, somos atraídos pelos buracos negros de seus olhos e de sua boca escancarada, um vislumbre do abismo do tempo. E a ilustração seguinte não é nenhum consolo, um animal predatório com olhos de um vermelho que arde e dentes cheios de sangue, numa tinta vermelha que marca o avesso daquela página. O tempo nos persegue e nos devora (Prins, 2022, p. 136)

O fragmento 58 de Safo nos leva a Mimnermo, que também pôs Títono em suas elegias, no fragmento 4.

O fragmento 58 de Safo é todo esburacado, rasgado ao meio. Guilherme Gontijo Flores, na tradução dos fragmentos de Safo, mostra três versões desse fragmento, que curiosamente aparece em dois papiros diferentes, um datado do século 3 a.C., descoberto recentemente, em 2004; outro datado do século 2 a.C. Na nota do tradutor, Flores nos indica um pouco dessa aventura pelas lacunas do fragmento de que Carson fala. Por ser tão esburacado e ter esse duplo registro, o fragmento 58 é cheio de conjecturas na recepção. Flores juntou os dois papiros e reconstituiu o fragmento. O livro *If Not, Winter*, tradução de Carson dos fragmentos de Safo, foi publicado em 2002, traduzido bem antes de 2004, quando o segundo papiro foi descoberto. De modo bem diferente do de Flores, Carson faz ali um jogo visual com os colchetes, para provocar em quem lê a sensação de silêncio experimentada diante de um papiro esburacado. Adaptei a tradução de Gontijo Flores para traduzir a de Carson em *If Not, Winter*, somando-me a essa curiosa rede de relações:³¹

]]
]]
]]
]]
]running away]fugia
]bitten]abocanhava
]]

³¹ Aqui a tradução de Flores do fr. 58A: “vocês deveriam perseguir dons das violetas Musas/ seguir ó crianças a testude de cristalocanto// meu corpo passado delicado se envelhece à pele/ grisalhos ficam meus cabelos que ondulavam negros// meu peito me pesa ai os joelhos não se firmam frágeis/ tão ágeis que foram para danças como fortes faunos// assim eu codenso meus gemidos mas por que motivo?// pois é impossível prosseguirmos ininvencíveis// outrora a Aurora rosibrácea amorosa alçara/ Títono em seus braços e o levou rumo aos confins da terra// pois tinha beleza e juventude mas velhice cinza/ também o tocou mesmo ao fruir dessa imortal amada// costumeira// se acompanhasse // eu amo a fineza // pois pra mim sim // o amor concedeu todos fulgores que no sol assombram” (Safo, 2017, p. 181)

]]
]you]você
]makes a way with the mouth]aos lábios cria rastros
]beautiful gifts children]belos dons crianças
]songdelighting clearounding lyre]a testude de cristalocanto
]all my skin old age already]meu corpo passado se envelhece à pele
hair turned white after black	grisalhos ficam os cabelos que ondulavam negros
]knees do not carry]joelhos não se firmam
]like fawns]feito faunos
]but what could I do?]o que eu faria?
]not possible to become]é impossível prosseguir
]Dawn with Arms of roses]Aurora rosibrácea
]bringing to the ends of the earth]levou rumo aos confins da terra
]yet seized]mas velhice cinza
]wife]amada
]imagines]imagina
]might bestow]pode acompanhar
But I love delicacy]and this to me –	Mas eu amo fineza]pois para mim –
the brilliance and beauty of the sun –	todos fulgores que no sol assombram –
]desire has allotted.]o desejo concedeu.

Carson não termina nunca de escrever o ensaio sobre tradução de que fala no texto trazido em epígrafe para este capítulo: a sintaxe se esmigalha, os silêncios irrompem, surgem perfurações. O testemunho histórico que Carson busca nas raízes das palavras não é como evidência da causa de eventos cronologicamente situados, em que o passado exerce autoridade sobre o presente em um tempo linear. O tipo de busca filológica de Carson é como testemunho histórico do movimento e do prazer da poesia, no sentido de Safo: eros como *mythoplokos*, uma fiandeira de ficções (EDA 239). Diante de uma palavra intraduzível, prestar atenção e prosseguir com violência, como faz Francis Bacon ao atirar tinta contra suas telas finalizadas, um gesto que atualiza a finalização com um acontecimento imprevisto.

Diante desse gesto, Helena Martins faz um diálogo entre Walter Benjamin, Anne Carson e Viveiros de Castro em seu ensaio “Variations on the task of the translator” (2023) informada pelo legado de Wittgenstein da linguagem como forma de vida (*Lebensform*). Uma das perguntas que anima a busca de Martins é: podemos levar a sério aquilo que desconhecemos? (2023, p. 26). Ao modular um caminho de pensamento sobre o traduzir a partir dos insights que tem ao ler Benjamin, Martins faz outras perguntas diante dessa superfície experimental que é o ensaio de Carson:

Estará Anne Carson manipulando a catástrofe em sua tradução de *Antígona* e em muitas de outras das suas traduções do grego antigo que são, por motivos diversos

tão instigantes [*baffling*] quanto esta? Como seus próprios métodos podem ser comparados aos métodos de Hölderlin? O ensaio “Variações no direito de permanecer calado” termina com o que ela nomeia de exercício deliberado de catastrofização da tradução. O que fazer diante disso? Onde está o perigo aqui? Existe algum? Que tipo de método estrangeirante é esse? (Martins, 2023, p. 23)³²

Martins não dá respostas à suas perguntas: “na esperança de que sejam levadas a sério: como experimentos tradutórios” (idem.). Acredito que os experimentos de Carson são vislumbres de um ponto cego que surge nas relações porosas entre gêneros, um terceiro ângulo de visão para uma realidade mais misturada, mais violenta. Por certo, a proposta de Carson é inovadora, sendo ela mesma uma artista multifacetada: pintora, desenhista, crítica, poeta, ensaísta, classicista, pedagoga e tradutora. Ela não é delicada. Sua escrita resiste à teorização, é feita pela contaminação, pela sujeira entre os elementos e as fontes mais insólitas, o erro é visto aqui como exercício controlado a partir do qual pode surgir o inesperado, experimentando novas formas de vida.

* * *

A tradução como sujeira e como catástrofe se move sob o signo de eros, sob o qual, insistimos aqui, dois não são um. De que formas isso move o Mínermo de Carson? Para pensar essa questão, julgo promissor um retorno ao movimento instanciado por Gontijo Flores, a que aludimos na seção anterior – o movimento de pensar o mundo grego à luz das práticas xamânicas, abrindo um outro possível diálogo com o já citado “O gênero do som” – aqui, com formas de viver e imaginar o canibalismo que desviam da hipótese devorada criticamente por Carson no ensaio.

2.4. Poética xamânica do traduzir: outras formas de traduzir o tempo

Por que você empluma a face da castanheira?

(Kãñipaye, Kãñipaye-ro, Viveiros de Castro,
Faleiros, *Traduções canibais*)

³² “[i]s Anne Carson also manipulating catastrophe in her translation of *Antigone* and in many other of her translations of Greek literature which are for a number of different reasons as baffling as this one? How do her own methods compare to those of Hölderlin’s? The essay ‘Variations on the right to remain silent’ ends with what she explicitly names an experiment in catastrophizing translation. What can we make of it? Where is the danger here? Is there any? What sort of foreignizing method is this? I leave these questions unanswered – in the hope that they stand a chance of being taken seriously: as experiments in translation”

Abordei na seção 2.2 a importância de não reduzir as especificidades da tradução de culturas/idiomas de povos originários a meros experimentos estéticos, buscando questionar, em paralelo, as críticas que os experimentos da própria Carson amiúde despertam. O que proponho a seguir é um exercício de escuta criativa: uma leitura do livro *Traduções canibais: poéticas xamânicas do traduzir*, de Álvaro Faleiros (2019).

Reflico sobre um tipo de tradução “estrangerizante”, no sentido de Pannwitz, em citação retomada por Martins (2012), Blanchot (1971), Viveiros de Castro (2018), Faleiros (2019) via Benjamin:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio: elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixá-la abalar-se violentamente pela língua estrangeira. (Pannwitz, citado em Benjamin, 2011, p. 66-81).

O perigo da história única é uma via de mão dupla. Que não significa que a “história única” é igual e a mesma – não é. Vejamos um caso exemplar das diferenças entre mundos, como na anedota sobre a conquista da América em *Raça e história*, de Lévi-Strauss, recuperada por Viveiros de Castro em seu *Metafísicas Canibais*:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss, 2013 [1952], p. 364, citado em Viveiros de Castro, 2022, p. 22).

Um etnocentrismo de mão dupla nos chacoalha os ombros. Possuir alma como a dos europeus é condição etnocêntrica dos colonizadores para a humanidade. Possuir corpo como o dos indígenas é condição etnocêntrica dos ameríndios para a humanidade. O que está de fora? Para os espanhóis, era óbvio que os indígenas tinham corpo, “afinal, os animais e as plantas também têm”. Para os indígenas, era óbvio que os espanhóis tinham alma, “afinal, os animais e as plantas também têm”. Um detalhe, percebe Viveiros de Castro, é que, quando retoma a anedota em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss acrescenta ironicamente: “O outro do Outro não era

exatamente o mesmo que o Outro do mesmo” (Lévi-Strauss, 2013, p. 364 citado em Viveiros de Castro, 2018, p. 36) – no enfrentamento inicial de outra alteridade, o “selvagem” foi mais humano que os autores da humanidade.

Viveiros de Castro conta que foi a partir deste insight, da leitura das páginas de Lévi-Strauss, que começou a conceituar o perspectivismo ameríndio, junto da antropóloga Tânia Soltze Lima, no fim dos anos 1990. É um movimento que, entre muitas outras coisas, pensa a tradução como método de “equivocação controlada”, no erro entre duas alteridades, que, no presente da relação, saem da indiferença e percebem-se estrangeiras (Viveiros de Castro, 2004, p. 19).

Em uma passagem bem citada, a cerveja para o humano é como o sangue para o jaguar. Ser como não é uma metáfora aqui. A cerveja é cerveja para o humano, literalmente. Para o jaguar, também é cerveja *literalmente* a substância que nós reconhecemos como sangue. Trata-se de mundos distintos postos em foco pelo olhar que os une e pelo olho que os diferencia (Martins, 2012, p. 143). O parentesco é o olhar: a mesma relação une e separa uma alteridade e outra alteridade, um tipo de relação em que dois não são um. Tirar da indiferença é, nesse caso, permitir-se olhar para a cerveja de mandioca e constatar que ela é, também, sangue. Ao mesmo tempo, duas realidades.

Por outro lado, ser capaz de olhar o jaguar nos olhos pode significar que você está próximo do seu fim. Só dá para descobrir no encontro, no enfrentamento do rosto do Outro (Cardozo, 2014, p. 244). O pensamento sobre essas questões convoca naturalmente o signo da antropofagia brasileira. Esta encontra registro importante, por exemplo, nas páginas do *Post-colonial Theory of Translation*, organizado por Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999). sem nos estendermos nos modos como a antropofagia é ali trazida ao campo da tradução com foco sobretudo na transcrição haroldiana, interessa-nos aqui, como se disse, atentar ao retorno à antropofagia feito mais recentemente por Álvaro Faleiros. Nosso interesse principal aqui é trazer suas considerações para pensar a tradução em Anne Carson e, mais especificamente, sua tradução de Mimnermo.

Álvaro Faleiros cria nesse livro um aparato conceitual que tem como base o perspectivismo ameríndio, para desenvolver uma poética do traduzir menos colonizada estabelecendo um confronto pragmático entre a ontologia científica e ontologias ameríndias. Faz isso, por exemplo, ao retraduzir o “Canto da Castanheira”, dos Araweté, que Viveiros de Castro apresenta como “uma canção de

canções, um discurso de discursos”, como algo “polilógico” (Viveiros de Castro citado por Faleiros, 2019, p. 53). Faleiros busca ainda aplicar o aparato conceitual que transcria do mundo ameríndio via Viveiros de Castro, para dar conta de dois projetos de tradução inovadores e sabidamente enigmáticos, a saber, as traduções de Baudelaire feitas por Maria Gabriela Llansol (2003) e Ana Cristina Cesar (1998). Ele lê essas traduções tomando como categorias de análise alguns conceitos de ação xamânica, com potencial de expandir (xamanicamente) os limites da crítica, da tradução e literatura.

Pensar relações entre tradução e xamanismo é algo que já existe em outros trabalhos, como o de Manoela Carneiro da Cunha (1998); de Pedro Cesarino (2013), de Helena Martins (2012; 2023). Faleiros (2019) cita o artigo de 2012, “Tradução e Perspectivismo”, em que Martins oferece o seguinte insight: “A exposição e a abertura à violência da língua estrangeira aqui promete alcançar a própria forma de viver a linguagem – e tem, portanto, potencial para fazer tremer também a palavra ‘tradução’” (Martins, 2012, p. 142).

Tem especial impacto quanto a essa possibilidade de tremor a afronta ameríndia ao que costumamos separar como natureza e cultura. No entanto, não se trata aqui de uma mera inversão da nossa concepção binarista. O que o perspectivismo ameríndio propõe é uma metafísica das alteridades, em que ver é sempre um ser visto. Quem vê? Quem é visto? Ver e ser visto são posições em uma relação. Viveiros de Castro escreve que, nas culturas ameríndias amazônicas, como as dos Tupinambá, a construção de um corpo se dá no presente do rito canibal: existe aí um duplo ato antropofágico em que o guerreiro Tupinambá tem duas faces: matador e vítima, e o rito atualiza o ciclo temporal das relações (Viveiros de Castro, 2002, p. 353).

A especificidade do rito xamânico é, como já se disse antes, cumprir uma função de cura dentro de uma sociedade ameríndia: “o passado da vítima foi o de um matador, o futuro matador será o de uma vítima; a execução iria soldar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo” (Viveiros de Castro citado por Faleiros, 2019: 41). Assim compreendido, o canibalismo é o diálogo cerimonial por meio do qual os Tupinambá “falam o tempo”, e mantêm o diálogo, a relação, com os inimigos (Outrem). Os inimigos são os guardiães da memória coletiva, pois a memória do grupo – nomes, grafismos, discursos, cantos é a memória dos inimigos, uma compreensão de canibalismo que não o toma como:

[u]m processo de “recuperação de substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se trata de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim, haver futuro (Viveiros de Castro, 2002, p. 39).

Estamos diante de uma cosmovisão em que a cultura é universal: humanos veem a si mesmos como humanos, enxergando outros grupos de viventes como deuses, animais, plantas, minerais como sendo dotados de sua própria humanidade, que os ameríndios, seu “nós”, desconhecem. A vida é perigosa, pois ver é sempre ser visto, sendo cambiáveis as posições de quem vê e quem é visto.

O tipo de metafísica ameríndia não é transcendental, não fala sobre o ser com as ferramentas dadas a nós por Kant e suas formas de contar de Deus, da Alma e do Mundo. Aqui interessa uma metafísica das alteridades, ou metafísicas canibais, ancoradas saberes dos povos originários – saberes indivisíveis de sua forma de vida (Viveiros de Castro, 2021). As divindades ameríndias são alteridades com fisicalidade. Aqui é oportuno citar a afirmação de Martins (2012):

Entre as muitas coisas relevantes para uma discussão sobre a tradução que se poderiam destacar nos processos xamânicos – melhor compreendidos sob o signo da metamorfose corporal do que da possessão espiritual –, está a observação de que, ao longo de suas viagens entre diferentes naturezas, o xamã tem de usar “palavras torcidas”, suspender a linguagem ordinária (Martins, 2012, p. 146).

Pedro Cesarino observa, nessa direção, que “os pajés são como rádios, ou seja, transmissores de notícias e de formas outras de se viver” (2013, s.p.). Talvez pudéssemos dizer que a transmissão também pode se distorcer, como se por estática. Seja como for, o que se insinua aqui, e que Faleiros aborda em seu livro, é que a imagem da antropofagia modernista – de comer o outro (sua cultura, sua tradição) de forma a obliterar o original (marca do logocentrismo europeu), se nutrindo das suas forças – é em parte distante da concepção ameríndia.

Em seu estudo das artes verbais ameríndias, Faleiros busca, como se disse, conceitos que abram a possibilidade de uma abordagem menos domesticadora de alguns projetos tradutórios inventivos, frequentemente pacificados com classificações como “imitação” ou “adaptação” (Faleiros, 2019, p. 109). O convite é imaginar outros gestos que não têm como objetivo construir uma identidade (o projeto de transcrição haroldiana, por exemplo), mas estabelecer uma relação de

reciprocidade. A ação xamânica atualiza o ciclo temporal das relações entre vítima e matador:

Traduzir é vingar-se no sentido ameríndio. Não porque se queira pensar o nacional ou operar uma devoração crítica, assimilando as qualidades do outro para fortalecer-se. Mas porque devorar, e ser devorado, é garantir a persistência de uma relação com os inimigos (com Outrem). (Faleiros, 2021, p. 39)

Faleiros consulta a tese de doutorado de Viveiros de Castro, *Araweté: os deuses canibais*, para elaborar sua poética xamânica do traduzir. Em sua tradução do canto xamanístico dos Araweté produzido pelo xamã Kãñipaye-ro na madrugada de 26 de dezembro de 1982, Viveiros de Castro observa que uma das estruturas específicas desse tipo de canto xamanístico inclui o momento em que o xamã canta algo dito pelos mortos, ou dito pelos deuses-cantores que são os *Maï*. Faleiros apresenta uma retradução do “Canto da Castanheira” que busca honrar a complexidade enunciativa-citacional dos Araweté. Sobre essa complexidade, Faleiros cita Viveiros de Castro:

Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas; parte dessa informação depende do contexto interno, parte do contexto externo, e parte de um procedimento metalinguístico: o embutimento citacional pela aposição de fórmulas do tipo “assim disse x” (Viveiros de Castro 1986, p. 548, citado por Faleiros, 2021, p. 65).

É um jogo enunciativo construído no próprio canto, de forma que três vozes cantam pela boca do xamã: “Maï, o espírito do morto, xamã: um dentro do outro” (Viveiros de Castro, 1986, p. 549). O terceiro lugar é mediado pela palavra xamanística. O canibalismo dos mortos pelos deuses é um movimento. O xamã corre riscos ao se pôr em condições próximas da morte (não ingere comida, nem bebida, assopra em seu próprio nariz substâncias alucinógenas). No rito, ele é quase confundido com um morto, mas retorna e profere suas “palavras torcidas” (Martins, 2012, p. 146), “palavras mágicas”, os cantos dos deuses canibais, que os parentes passam a conhecer. Manuela Carneiro Cunha compreende essa forma de relação, que relaciona o simbólico ao modo de construção de sentido em correspondência, como algo que relaciona o canto xamanístico com a atividade de um tradutor. Diz ela: “o xamã é um tradutor” (Cunha, 1998, p. 14).

Abaixo, reproduzo um trecho da retradução de Faleiros do canto xamanístico Araweté (que em português significa “gente no meio da terra”),

proferido pelo xamã Kãñipaye-ro na madrugada de 26 de dezembro de 1982. O canto é nomeado por Viveiros de Castro, em tradução literal, como “Canto da castanheira”. Faleiros busca mostrar em sua tradução como o canto ilustra a “complexidade do agenciamento enunciativo presente nos cantos xamanísticos dos Araweté” (2019, p. 53).

[Madrugada de 26 de dezembro de 1982, Kãñipaye-ro sai de sua maloca e começa a entoar: eu sou Kãñipaye-ro, escutem agora meu canto, que agora falo, aqui, pela voz de meu pai...]

Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...

Por que você, espírito, empluma a grande castanheira celeste?

Por que os espíritos agora emplumam essa grande castanheira?

Diga-me, Modida-ro, você espírito avô que habita o outro lado do céu.

Por que os espíritos solteiros emplumam a face da grande castanheira?

Vejo aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira,

Arariñã-no, espírito-irmão do meu pai que habita o outro lado do céu.

Vejo aqui os espíritos emplumando essa grande castanheira.

[Plumagem branca de harpia, plumagem branca de harpia, cobre a grande castanheira, assim fazem os espíritos porque irados com a morta; por ela ardem de desejo; descem então à terra.]

[Início do segundo refrão. Aumento de volume vocal e de intensidade afetiva.]

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]

[Kãñipaye-ro entoa mais forte e alto, bate o pé repetidamente]

Kadine-kãñi... Os espíritos estão aqui

Kadine-kãñi... Emplumando a face da castanheira. [...]

Os enunciados dessa primeira parte do canto são proferidos por Kãñipaye, filha do xamã Kãñipaye-ro, morta aos dois anos de idade. No canto, a enunciadora principal não é nomeada (ibid., p. 54). Ela fala através da boca do xamã, Kãñipaye-ro, e se endereça aos deuses cantores, em outra dimensão celeste, os Maï. Emplumar a face da castanheira é o ato de decorar a grande castanheira celeste, (um classificatório dessa dimensão), por uma plumagem branca de harpia. É uma ação dos deuses canibais, que são atraídos pelos mortos e sentem desejo de devorá-los: “o desejo dos mortos pelas mulheres dos vivos é um aspecto central do canibalismo Araweté”, segundo Faleiros (ibid., p. 55).

Em sua tradução, Faleiros usou o recurso de notas performativas em colchetes e itálico, como “índices importantes do contexto de realização do canto” (ibid., p. 63). O xamã Kãñipaye-ro começa a chamar os espíritos, que falam através

dele: Kãñipaye, a menina morta, canta para os deuses cantores Maï para que não comam seu corpo. Há vozes imbricadas no discurso do xamã. A repetição do refrão é importante para marcar o início do rito: quando o xamã começa sua travessia diplomática. “Estamos, pois, diante de uma multiplicidade de lugares enunciativos, emitidos por uma única voz” (ibid., p. 54).

Arariñã-no é espírito-irmão do pai da menina, espírito que vive em outra dimensão e estabelece relação de parentesco espiritual distinta e complementar aos parentescos terrestres (ibid. p. 57), se endereça a Modida-ro, espírito-avô morto. No segundo refrão, em que os deuses “descem então à terra”, como aponta a nota performativa de Faleiros, Kadine-kãñi, Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé, é divindade feminina que opera de interlocutora da menina morta. “Nai dai dai” é refrão vocal sem sentido (idem).

À medida que se intensifica, a ação xamânica, enquanto sistema de pensamento e ação, é performada materialmente: o xamã “aumenta o volume vocal e a intensidade afetiva” e em outro momento “entoa mais forte e alto, bate o pé repetidamente” para marcar o canto. Das notas performativas que Viveiros de Castro apresentou em sua transcrição, Faleiros, em sua retradução, cria outras notas para produzir contexto:

também com distinção tipográfica, dois outros tipos de notas: alguns breves comentários poéticos sobre o universo simbólico ali envolvido, para tornar menos obscuras algumas metáforas centrais, como, por exemplo, alguns indícios do que está implícito na ‘ação de emplumar’ [...] e alguns outros comentários para marcar os principais movimentos enunciativos do texto, uma vez que, para o leitor não iniciado, os códigos desse regime enunciativo são totalmente desconhecidos. Há, ainda, a inclusão de alguns “epítetos” no corpo do próprio texto, explicitando o grau de parentesco das personagens, de forma que dialoguem com o modo de construir sentido da cosmologia Araweté. Essas inserções permitem que se percebam relações [...] que não significa que o sentido [...] se revele, mas abre-se uma rede de relações; aí reside o ato de traduzir (Faleiros, 2019, p. 67).

Não predomina, portanto, em sua tradução, uma postura semiótico-textual: o aspecto formal e o aspecto discursivo se medeiam e encenam no espaço da página, a complexidade enunciativa performativa do canto xamanístico, ao que Faleiros complementa: com o “[e]ncenar no espaço da página’ (...) pelo menos desde Mallarmé, se produziu uma consciência e explorou-se a possibilidade de uma performatividade cênica na escrita, pela qual, por exemplo, os brancos e os tipos gráficos são significantes” (Faleiros, 2019, p. 67).

Destaco o dispositivo de xamanismo transversal, termo que Viveiros de Castro torce a partir de Levi-Strauss e que Álvaro Faleiros retoma ao analisar a tradução de Maria Gabriela Llansol do poema *Correspondances* de Baudelaire.

Em sua dimensão totêmica, um corpo, ou um texto, é classificatório, simbólico, lógico, descontínuo – representa, metaforicamente, uma realidade. Em sua dimensão sacrificial, um corpo, ou um texto, é práxis, devoração literal, um contínuo. O que a relação de xamanismo transversal presentifica é a explosão da divisão totêmica/sacrificial, em um exercício controlado de cruzamento de fronteiras entre mundos de alteridades significativas, mediado pelo xamã. Em que consiste?

No canto apresentado por Faleiros, o xamã Kãñipaye-ro atua como um diplomata, ou tradutor, “operando em uma arena cosmopolítica onde defrontam os diferentes interesses dos existentes” (Viveiros de Castro, 2019, p. 107). O xamã é, ao mesmo tempo, o oficiante e o veículo do sacrifício (ou suporte e voz, simultaneamente), “o xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão dentro da sua carne” (Faleiros, 2019, p. 112). Essa circunstância conecta xamãs e parentes e espíritos (divindades, animais, plantas). A tradução é a relação, o xamã habita o terceiro ângulo de visão entre duas realidades que desejam se impor, como na visão estereoscópica.

Uma relação que não envolve uma natureza pressuposta conecta e separa dois pontos, e redesenha as fronteiras entre eles – nutrir uma relação com os inimigos para dar sentido à experiência do tempo, em que as posições de inimigo e vítima não são uma lei hierárquica, mas duplas relações. No caso específico do Canto da Castanheira dos Araweté, não há, como vimos, índices explícitos de diferenciação enunciativa, pelo menos não para quem é “de fora” da tribo. Entre os Araweté, quem participa do canto percebe Quem fala pelo que diz. Não por variação na entonação, mas pelo contexto e conhecimento do repertório, que permite que alguns membros da comunidade consigam com mais clareza fazer perguntas.

Álvaro Faleiros convida o deslocamento desse sistema de forças para a página enquanto artefato para lidar com projetos tradutórios que convidam a alteração dos sentidos – busca outras formas de analisar traduções experimentais. Estabelece um vínculo com técnicas de tradução de poesia como a de Paulo Henriques Britto – analisando em correspondência os elementos semiótico-textuais de um poema ao mesmo tempo que, as transformações a que ele se abre no contato

violento com a realidade de outras formas de vida. Por confronto pragmático entre ontologias ameríndias e ontologias científicas (tradução como ciência da linguagem), como traduções de poemas de Baudelaire por Maria Gabriela Llansol e por Ana Cristina Cesar podem ser como uma espécie de ação xamânica? E no nosso horizonte mais amplo: como isso tudo pode ser auspiciosamente estendido aos experimentos de Anne Carson?

Nem tudo é xamanismo.

Há certos projetos tradutórios que convidam quem lê a explodir a divisão ocidental entre natureza e cultura. Ao apostar na linguagem como espaço de alteração de sentidos, o objeto da tradução vai além da expressão verbal para um processo “de diferenciação de múltiplas referências, que não se faz sem conflitos e tensões” (Faleiros, 2019, p. 153). A síntese disjuntiva caracteriza o tipo de relação que, como vimos, se dá entre termos distintos não para torná-los iguais, mas para suscitar novos caminhos – além da aparente descontinuidade entre eles.

Adentramos uma relação entre palavras e coisas em que o que interessa são esses outros possíveis (suas formas de vida) – em que “o remanejamento que segue, pois, não completa o texto, apenas o abre, o atualiza, medeia, multiplica” (Faleiros, 2019, p. 69). É retirada da figura do antropólogo e de um pensamento ocidental a autoridade teórica – trata-se de deformar a caixa conceitual de quem traduz pelo contato com o nativo, reconhecendo o valor da contaminação, do engano, do equívoco. É feita uma comparação entre formas de sistematizar pensamento, olhares, experiências de mundo e pelo reconhecimento da diferença, “eu” e “o outro” criam uma terceira categoria – uma experiência controlada, em que se traduz a diferença, a descontinuidade ontológica, entre esses mundos. Traduzir como convite de contaminação, ou melhor, como mergulho na prática e no pensamento do outro em um exercício criativo de se comunicar pela diferença – porque é pela relação com o outro distinto que um sujeito é constituído.

Guardadas as diferenças, também em um caminho pós-estruturalista, Carson manifesta um tipo de metafísica erótica. Ao presentificar uma relação – quem ama e quem é amado vão além do que os separa para adentrar um terceiro ângulo de visão. A ideia não é tentar pacificar o que provoca estranhamento, e sim tomar o estranhamento como ponto de partida para fazer outras perguntas. Outras formas de pensar o que pode ser tradução, o que pode ser o conhecimento, o que pode ser a vida, o que pode ser o amor. A vida grega não é a nossa, nos foge, envolve

tensões específicas que não temos como acessar materialmente e que persistem sobre nosso imaginário. Mas não é só isso, porque a ênfase é no ato de tradução, não na melancolia da perda. Ao pôr em foco o elo entre o seu mundo e o mundo dos gregos, Carson pode aumentar a mobilidade entre os saberes. É interessante perceber esses gestos de Carson como eros – cruzadora de fronteiras. Carson escreve, no artigo “The Justice of Aphrodite in Sappho Fragment 1” que a justiça de Afrodite garante a justificação do tempo (1980, p. 135): ora amante, ora amada, ontologias distintas presentificam uma relação erótica e mantêm viva a troca de presentes que dá sentido à escrita de todos os tipos de histórias. Frequentemente em sua escritura, Carson faz circular traduções mescladas com poemas, mescladas com outras traduções, com ensaios, com letras de música. Imagina outras possibilidades literárias, outras estruturas possíveis em que nadar e traduzir se avizinham, como escreve ela na seção do ensaio em MBP, em que oferece uma epígrafe de Kafka num mergulho em Mimnermo – fazendo perguntas que não faríamos em outra situação. Cultiva a atitude de investigação ativa, de desaprender a nadar, habitar a equivocação, desaprender a norma, a gramática, não esquecer o não-saber nadar (nos termos de Kafka traduzido por Marcelo Backes) como um movimento possível na relação porosa do lugar dentro-fora d’água – um choque de nervos, eletrificando quem busca, quem ama. Eros.

Pelo tensionamento entre heterogêneos, Carson esbarra com os projetos trazidos acima no desejo de traduzir não o artefato ou as palavras, mas uma compreensão de traduzir em sentido amplo, um habitar a suspensão do traduzir no sem fundo entre línguas, traduzir o que se aprende nas relações – a transformação dos saberes – na troca com outros mundos.

Como vimos, o tipo de equivocação que Carson mobiliza parece vir da zona fronteira entre alteridades, nenhuma delas mais verdadeira, nem mais real. Ao desaprender os caminhos lidos como “normais”, Carson oferece a possibilidade de um tempo erótico em que

[a] eternidade envolve o tempo mortal e imortal, né? Muitas vezes me dei conta que é isso que os antigos querem dizer quando dizem que a poesia é imortal ou torna você imortal, a poesia coloca você em um circuito onde o tempo mortal se

conecta com o tempo imortal, de modo que agora também é para sempre. Ou você sente que é (Carson, 2015, p. 220, citada e traduzida em Raiz, 2022, p. 198)

Carson presentifica uma relação tradutória e a mantém viva, compartilhando com as alteridades que convoca e com as quais se comunica a criação como atividade relacional “doce-amarga e transformadora, para além dos binarismos, do cânone, dos gêneros, brilhando nas margens do desejo” (Jacon, 2022, p. 12). Dessa mediação entre mundos e temporalidades, Carson devolve algo novo para nós, que podemos não ter equipamento linguístico, filológico, classicista, mas podemos imaginar como são esses dispositivos em nossas línguas. Carson não parece tratar Mímnermo como um outro inescrutável e inacessível – um outro hermético – faz o esforço de ouvir algum som, de performar a contaminação cruzada que eletrifica seus escritos. Com Mímnermo, Carson aprofunda morte, eclipse, natação, sexo e tradução como pilares estruturantes da experiência erótica.

PARTE II

3. O MIMNERMO DE ANNE CARSON: PREPARAÇÃO

A polêmica verdadeira apodera-se de um livro tão amorosamente quanto um canibal que prepara para si uma criancinha.

(Walter Benjamin “A técnica do crítico em treze teses”)

Helena Martins e Paulo Henriques Britto, em um artigo que apresenta a tradução do poema-ensaio “Eu queria ser dois cachorros para poder brincar comigo mesma”, comentam as estratégias de Carson quando esta, entre outras surpresas que apronta em sua tradução de *Bakkhai*, oferece um longo poema à guisa de nota de tradução e inclui, ao mesmo tempo, uma discussão sobre a dificuldade de traduzir a palavra grega *daimon* no corpo da própria tradução, na boca do personagem Dionísio: “a afronta [de Carson] ao que costumamos chamar de ‘tradução’ não vem nesse caso (apenas) para afirmar o desvio que confirma a norma – é também um convite à imaginação de outras maneiras de conceber e praticar a atividade tradutória” (Martins; Britto, 2024, p. 3). É a sugestão de um gesto não teleológico, que não tem um fim no sentido de finalidade ou acabamento.

Esse gesto é atestado sobretudo se tiver em mente outras traduções mais claramente ousadas, como *Antigonick* (2012), em que Carson traduz a Antígona sofocliana, inserindo Woolf e Beckett já nas falas de Ismene; ou *Bakkhai* (2017), em que Carson oferece um poema como nota de tradução e faz, por meio de algumas traduções transgressoras, um elogio à metamorfose e à alteridade; ou ainda *Autobiografia do vermelho*, que, segundo o pesquisador Ian Rae (2008), tem como protótipo estilístico MBP – esses dois escritos, que apresentam em conjunto Poemas, Ensaio, Entrevistas, são eletrificadas pela tradução enquanto ato com potencial de “catastrofizar a comunicação” (VDP 153), nos termos da própria Carson.

Existem, de fato, muitos pontos de contato entre a *Autobiografia do Vermelho* e MBP – dos quais os primeiros são eros, o tempo, as particularidades do amor entre rapazes (lá, Hércules e de Gerião; cá, Mimnermo e Hélio, deus Sol), a velhice, a cegueira, a guerra, e um “drama do ocultamento”, um interesse pelo que

as pessoas fazem “quando sabem que informações importantes estão sendo retidas” (AdV 183).

Informações importantes, como uma data, “1907”, que, inserida na boca do entrevistando, dispara faíscas na mente da pessoa que pesquisa, quando fica sabendo que 1907 é o ano em que Gertrude Stein e Alice B. Toklas se conheceram.³³ “Creia-me pela carne e por mim mesma”, é um verso de Stein que Carson insere em seu ensaio-proêmio, “Que diferença fez Estesícoro?” (AdV 12), a primeira seção de sua Autobiografia “do vermelho”. O que é o Vermelho? Carson convida você a ficar com o problema. A pergunta que anima a busca de Carson é: o que pode o Vermelho?

Quanto a Estesícoro, Carson, que, como eros, é *mythoplokos*, fiadora de ficções, diz: intervalo difícil para um poeta, viver entre Homero e Gertrude Stein. Que diferença fez Estesícoro? Carson apresenta em seu livro, depois do proêmio, os fragmentos traduzidos, o romance em versos e uma entrevista final entre “I” e “S”. Ao terminar de lê-la, você ainda se pergunta: “I” aqui abreviaria o que traduziríamos por “Eu” (indicando tratar-se da pesquisadora-tradutora)? Ou “Entrevistadora” (*Interviewer*)? “S” de Stesichorus? De Stein? (Martins, 2018, p. 719). Carson não responde: convida quem lê a continuar a “chacoalhar a caixa” em que imagina (inventa) que Estesícoro teria depositado seus fragmentos junto a “letras de música, notas de palestras e pedaços de carne” (AdV 12). Que tipo ousado de tradução é essa, que deverá se debruçar sobre fragmentos que convivem numa caixa com tão estranhas companhias? As perguntas afloram.

Em Mimnermo, somos apresentados a um fazedor de elegias do século VI a.C., a partir de uma inscrição de Carson na porta da seção em que se lê: *The Brainsex Paintings*. Em uma entrevista de 1997, Carson diz: “Sempre pensei a minha escrita como pintura, pintura feita de fatos e de pensamentos” (Carson; D’Agata, 1997, s.p.). Ela parece compor um poema-pintura sobre seus temas recorrentes, aludindo a um gesto que se repete de modo mais amplo na coleção em que MBP se encontra. *Plainwater* inclui também, por exemplo, uma seção de

³³ O poeta Carlito Azevedo, na temporada crítica da montagem de *Autobiografia do Vermelho*, com dramaturgia de Bruno Siniscalchi, em Julho de 2024, no Rio de Janeiro, foi quem comentou sobre isso. Uma pesquisadora espanhola encontrou essa correspondência e seu gesto instigou Azevedo a ir atrás de uma versão em espanhol do livro. De um insight de pesquisa, o desejo de leitura de uma tradução. Desde a data da publicação do livro, em 1998, a montagem de Siniscalchi da *Autobiografia* foi a primeira no mundo, e sua estreia foi em Março de 2024, no Complexo da Maré.

poemas-ensaio intitulada “Falas Curtas”, traduzidos no Brasil por Laura Erber e Sérgio Flaksman (2019) – uma obra que Carson descreve como tendo nascido de um conjunto de desenhos com títulos, diante dos quais as pessoas a quem mostrou se interessaram mais pelos títulos. Saíram os desenhos, ficaram os títulos, que ela então desenvolveu como “grupos de palestras” (Martins, no prelo, n.p.). Algumas dessas falas curtas dedicam-se a pinturas ou pintores: Rembrandt, Braque, Van Gogh, a “Mona Lisa”. A pintura entra na obra de Carson em incontáveis outras ocasiões; manifesta-se, com efeito, “por toda parte e de muitas maneiras” na sua escrita (Martins, no prelo, n.p.).

Na tradução das *pinturas do cérebro-sexo*, a pergunta que nos atravessa na primeira página é: “What is life without Aphrodite” / “Que é a vida sem Afrodite?” (MBP 3). Imagine uma cidade onde não há desejo, fora, como vimos, a sua questão em *Eros, o doce-amargo*. Nas entrevistas com Mimnermo, “I” (eu, a tradutora? entrevistadora?) e “M” (Mimnermo? Mallarmé?), a cena erótica se dá entre tradutora (Carson) e traduzido (Mimnermo). Quem traduz quem é difícil de dizer. Carson “encena no espaço da página” o confronto erótico que subverte os binarismos texto/autor, fato/ficção, original/tradução, natureza/cultura, contínuo/descontínuo. Em todos os casos, opera a “lógica do desejo” a que se aludiu acima – também sobre nosso caso particular, podemos dizer que, entre quem traduz e seu objeto de tradução (entre Mimnermo e Carson; entre Carson e esta tradutora), aplica-se o princípio de eros, o princípio da *falta*, segundo o qual, “quando eu te desejo, uma parte de mim se vai: sua falta é minha falta” (EDA 59).

Ao longo da pesquisa para esta dissertação, tratei de situar os saberes que aprendi com a prática tradutória em MBP em uma transformação construtiva. Abaixo você vai ler um caminho de pensamento que segue o percurso de uma gota d’água em queda livre rumo ao vasto oceano. Quero ressaltar as potências de um ato de tradução controlado e, ao mesmo tempo, entregá-lo ao acaso. Como o lance de dados de Mallarmé. Este capítulo prepara a tradução que ofereço no capítulo seguinte, apresentando suas principais estratégias, que buscarem ser sensíveis às práticas e às ênfases da própria Anne Carson, assim como as abordei nas páginas que me trazem até aqui.

Contrariando, por razões já explicitadas, a percepção de Emily Wilson segundo a qual “if it scans, it’s not Anne’s”, escandi todos os fragmentos de Mimnermo que Carson traduz, bem como os poemas em português que ofereço em

minha própria tradução. No Anexo 1, encontram-se tais escansões, feitas de acordo com a metodologia de Paulo Henriques Britto (2011; 2006). Lá, destaquei recursos sonoros relevantes como aliterações, assonâncias, rimas, pausas. Na primeira coluna, o texto com destaques, nas demais colunas, a pauta acentual, com símbolos, pés (quando houver alguma regularidade) e números.³⁴

3.1. Fome de linguagem: a novidade do Mimnermo de Carson

Como vimos em outros capítulos, Carson dialoga com a tradição narrativa ocidental: a variação no metro da épica que singulariza a elegia de Mimnermo, marcando o florescer de um poeta e de uma nova forma de falar o tempo entre guerras. A experimentação de Carson com a escrita ensaística e com o poema longo da contemporaneidade também causa faíscas.

Carson cria ali uma polifonia largamente heterogênea: de Kafka a Foucault, a Freud, passando por cogumelos, pinheiros e musgos, por Nanó – o papiro perdido com as elegias de Mimnermo e a flautista que, dizem seus pesquisadores, ele amava. Há ainda citações não nomeadas a Safo, Woolf, Proust, Bashô, Mallarmé, Celan e Burroughs, o que compõe um “teatro citacional”, nas palavras de Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 1986, p. 57).

Em seu livro, *From Cohen to Carson*, Ian Rae escreve que MBP é o protótipo estilístico do modelo “ensaio, entrevista e tradução”, a que Carson retorna em *Autobiografia do vermelho* (Rae, 2008, p. 225). Os poemas-pintura de MBP também podem ser lidos como híbridos da copulação cerebral ou “cérebro-sexual” entre poeta e tradutora, em que “cada uma das ‘pinturas do cérebro-sexo’ extrapola de um verso fragmentário de Mimnermo, acrescenta uma legenda explicativa e cria uma partitura que mescla o mundo da escritora com o mundo de Mimnermo, tendo como método a colagem” (Rae, 2008, p. 225). É interessante a observação de Rae, que dá pistas que reforçam a hipótese que sustento aqui, a de que o tríptico literário é, ele todo, uma copulação, um híbrido tradutório.

À medida que Carson mobiliza sistemas de forças de coletivos não-modernos, seria, no entanto, um equívoco pacificar suas estranhezas como

³⁴ No anexo 2, encontram-se as traduções de Giuliana Ragusa e Rafael Brunhara direto do grego. Nos comentários feitos na seção 3.2 deste capítulo e nas notas de tradução que se incluem no capítulo 4, faço referência ao estudo dos dois pesquisadores, que me concederam permissão para reproduzir suas traduções. Encontram-se no anexo 2, além disso, os fragmentos de Mimnermo em grego.

estranhezas de ordem formal apenas, como mero artifício da escrita contemporânea, como algo que poderia ser bem compreendido pelo emprego de formas híbridas e pela descontinuidade naturalizada no tipo de escrita dita “pós-moderna” (Van Praet, 2019, p. 192). Seria um equívoco tomar a experimentação como uma sequência de experimentos replicáveis por semelhança, o método como receita, puro saque pelo prazer de saquear, chupar a laranja sem ser nutrido por ela. Seria um equívoco tomar a erótica criativa de Carson como aniquilação destrutiva (Van Praet, 2019, p. 182) ou como obliteração do original (Campos, 1981, p. 180), embora desestabilize sua centralidade. Carson, em correspondência datada de 1989 a Ben Sonnenberg, seu amigo e editor daqueles tempos, escreve que

Mimnermo parece mesmo ser inevitável para nós dois. Uma certeza que tenho é de que ele tinha um gatinho preto aninhado no pé da cama de vento dele durante o levante em Esmirna, naquelas noites longas de inverno. O que precisamos é pôr esse homem em foco com uma obra forjada que incorpore seus fragmentos existentes, com exegese de natureza biográfica no estilo de autores japoneses de diários poéticos. *Utinam semper* etc. Relva morta no campo de batalha ondula na brisa do inverno. Seu nome significa ‘Lembre-se da batalha no Hermo’. Bem, o problema é que ainda não sei como fazer isso do jeito certo. Mas a hora vai chegar (Carson citada em Meyer, 2015, p. 214)³⁵

A recepção do tríptico de Carson tem despertado percepções variadas. Sílvia Jiménez Barba defende a hipótese de que o tríptico literário de Carson é uma fantasia “sexomental”, a relação erótica entre Carson e Mimnermo em tradução (2017, p. 60). Sasha-Mae Eccleston defende que MBP é também um meta-comentário que encena a porosidade entre fato e ficção, mergulhando com profundidade ontológica nas sabedorias ocidentais (2017, p. 289). Sean Gurd, por sua vez, vê em MBP um elogio à contingência, multiplicidade grega (2022, p. 91). E Louis A. Ruprecht Jr. defende um elo entre a experiência transcendental do traduzir e a experiência doce-amarga de eros, ressaltando a afinidade de Carson com a tradição lírica da antiguidade grega e sustentando a ideia de que poetas fazem coisas novas com velhos mitos, eroticamente (2022, p. 89). Para Chris Jennings, por fim manifesta-se em MBP uma forma de perspectivismo, como desafio a uma

³⁵ Mimnermos does seem to be inevitable for us. One thing I am sure of is that he had a little black cat curled up on the bottom of his campbed when they were raising the siege of Smyrna, those long winter nights. What we need, to bring this man into view, is a forgery incorporating his extant fragments with exegesis of biographical nature in the style of certain Japanese diarists. *Utinam semper* etc. Dead grass on the battlefield waving in the winter wind. His name means ‘Remember the battle of Hermos.’ Well, the problem is I can’t do this right yet, but the time will come (Carson citada em Meyer, 2015, p. 214).

aparente estabilidade das narrativas tradicionais; ele vê nesses deslizamentos a manifestação de Carson como eros (2001, p. 926).

Sem discordar dessas percepções, e talvez aproximando-me especialmente de Jennings, eu acredito que as perguntas que ecoam, crescem, vibram, serpenteiam e se apoderam de MBP são as seguintes: o que podem diferentes formas de vida, alteridades justapostas? O que queremos saciar com nossa fome por conhecimento? O que pode a tradução? O que pode a tradução experimental?

Essa leitura do projeto tradutório de Carson em MBP se coaduna com o ângulo pelo qual há nesse projeto uma espécie de compromisso com a síntese disjuntiva: a mesma relação erótica une e separa uma alteridade e outra alteridade, do vislumbre da relação, da faísca na percepção; uma possível transformação é provocada em quem lê. O dispositivo de xamanismo transversal que abordei anteriormente nos convida a perceber o tríptico para além de um sistema de formas híbridas, vendo ali também um sistema de forças, uma relação com potencial de explodir o binarismo contínuo/descontínuo.

O gesto de Carson é violento. As imagens de tradução que surgem são a da tradução como signo de um texto em erupção, um afloramento, uma modificação, “um milagre de pressões mútuas” (AdV 70). Dentro e foras tornam-se porosos. “Todo o tempo é agora”, diz Carson em entrevista com Tacita Dean (Carson; Dean, 2021, s.p.). Traduzir com Carson é reconhecer-se como ator material-semiótico, como um nódulo gerador de experiências que surpreendem um “andamento [musical] dentro das palavras”, uma estratégia de “nos fazer ver algo para o qual ainda não temos olhos” (VDP 170). Trata-se do que Carson descreve, em *Economy of the Unlost*, como “a mais profunda das experiências poéticas: a experiência de não ver o que está lá” (EoU 62). O que (mais) está lá? Na parte “ensaio” do tríptico, Anne Carson faz uma lista do que não vemos nos versos de Mimnermo: não há vinho, não há banhos quentes, não há um animal em movimento, não há cerejas, nem seda, faltam no poeta célebre pelo hedonismo os signos típicos do deleite hedonista.

A fragmentação da experiência erótica em Mimnermo é posta em movimento pela imaginação da pessoa que lê. É essa lacuna, essa falta diante da face do outro, “a prova do estrangeiro” (Berman, 2002, p. 298). A experiência de eros é um vislumbre da ambiguidade do tempo, um tempo que se refaz a partir das linhas de forças entre esses três pontos (amante-amada-obstáculo).

A criação erótica em Carson é uma forma de traduzir intoxicando-se com o texto, se deixando abalar violentamente, entregando-se à fabulação. Carson comenta explicitamente em entrevista esse instante de intoxicação dionisíaca: “[e]le é deus dos começos: o começo de se apaixonar, de se embriagar, de ter uma ideia – é esta a intoxicação chamada Dionísio, nova a cada vez” (Carson; Beck, 2017, s.p.)³⁶

Repetindo: qual especificidade do Mínermo de Carson? Se só analisarmos essa permuta a partir de seu aspecto formal, com técnicas de hibridismo e colagem entre textos, corremos o risco de achatar esse complexo sistema de criação erótica do traduzir.³⁷ Para Carson, vimos também, amar e conhecer são processos intimamente ligados:

Eros é sempre uma história na qual quem ama, a pessoa amada e a diferença entre elas interagem. A interação é uma ficção arranjada pela mente de quem ama. Ela carrega uma carga emocional ao mesmo tempo detestável e deliciosa e emite uma luz da mesma forma que o conhecimento (EDA 238).

Como tenho repetido, por fim, para Carson eros é *mythoplokos*: fiandeiro de ficções. Isso vale para o amor, a poesia e a busca do conhecimento: Safo e Sócrates – a poeta e o filósofo – dedicaram suas vidas à pesquisa, que envolve duas operações: o que sei e o que não sei sobre o objeto do meu desejo. Carson começa sua fala sobre Sócrates com a afirmação de que “[e]le amava fazer perguntas. Ele amava ouvir respostas, construir argumentos, testar definições, desvendar enigmas e assisti-los se desenrolando um depois do outro em uma estrutura que se abre através do logos feito uma estrada espiralada” E depois, “em qualquer ato do pensamento, a mente deve buscar esse espaço entre o conhecido e o desconhecido, ligando um ao outro, mas também mantendo visível sua diferença. Trata-se de um espaço erótico” (EDA 240).

São dois os princípios envolvidos na criação erótica: “captar algo que seja relacionado ao seu conhecimento atual”, mas também “separada de si mesma e de seu conhecimento atual (EDA 240) – em que Quem busca, busca algo além dos fatos – tarefa arriscada. Quando é declarado como o mais sábio dos homens pelo

³⁶ “In other words he is a god of beginnings: when you first start to fall in love or get drunk or have an idea—that is the intoxication called Dionysos, new every time.”

³⁷ Eco a voz de Faleiros sobre a dissolução da relação texto/autor em nome de uma relação desejante entre alteridades, uma noção de tradução que “não completa o texto, apenas o abre, o atualiza, medeia, multiplica” (Faleiros, 2019, p. 69)

oráculo (que faz a mediação entre humanos e divindades), Sócrates chega à conclusão de que “Tem uma pequena coisa pelo menos em que parece que sou o mais sábio – eu não acho que sei o que não sei” (EDA 242).

O poder de ver a diferença entre o que se sabe e o que não se sabe constitui a sabedoria de Sócrates. Carson diz que a relação erótica emite uma luz da mesma forma que o conhecimento. Quantas vezes um texto é relido em tradução? O que achamos que conhecemos sobre ele? Um poema, como uma pessoa, é. Persistentemente misterioso. Você pode querer abrir a caixa para decifrar os mistérios que estão lá (o que você vai achar, só você sabe). Carson, como vimos, sugere outra atitude: E se você “continuar a chacoalhar a caixa” (AdV 12)? Esses gestos interessantes que Carson faz diante da porta que só ela vê aparecem em Mímnemo. Mas os meus são gestos generalizantes, como se eu estivesse sendo devorada pelo desejo irresistível de compreender...

Reformulo: O que pode a tradução de Carson de Mímnemo?

4. EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO

4.1 Mimnermo: as pinturas do cérebro-sexo

Nota à tradução do título

O vocábulo “brainsex” ainda não será encontrado nas versões mais recentes dos dicionários do inglês *Oxford English Dictionary*, *Merriam Webster*, *Cambridge Press*, *Collins*, mas sua composição morfológica (substantivo + substantivo) observa um padrão regular e produtivo para formação de palavras novas no inglês, sendo os compostos dessa classe tipicamente ambíguos quanto às possibilidades de interpretação.³⁸ Uma consulta rápida à Internet atesta que “brainsex” confirma tanto a produtividade quanto a ambiguidade do padrão subst. + subst. Uma publicação científica de neurociência de 1997 e até hoje muito citada se intitula, por exemplo, *Brainsex: real differences between men and women*, contexto em que “brainsex” se interpreta como “o sexo (gênero sexual) do cérebro”, em construção semanticamente análoga a “o tamanho do cérebro” – o mesmo sentido recorre em contextos não científicos, como, por exemplo, em *Brainsex*, encenação cômica teatral de Timandra Harkness de 2013, voltada para as diferenças de comportamento entre homens e mulheres. No texto de apresentação de uma usuária da plataforma Flickr, temos, por outro lado, exemplo de uma outra interpretação comum: “Let’s hub our minds together and have brainsex!” – nesse caso, “brain” se deixa interpretar em função adjetival, sendo traduzível em português como sexo cerebral, sexo que acontece no cérebro.

No contexto do título de Anne Carson, temos a complicação de que o termo “brainsex” funciona adjetivamente, para qualificar o substantivo “paintings”. A pesquisa que fiz na Internet não atestou esse uso adjetivo, o que confere talvez alguma estranheza ao título de Carson. Com esse uso adjetivo, a interpretação mais imediata recomendaria talvez a tradução por algo como sexo-cerebrais ou cerebrossexuais, passando-se, no trânsito para o português, à composição morfológica substantivo + adjetivo. Toma esse caminho, de fato, a tradução de Andrés Catalán na edição em espanhol *Agua corriente*, onde lemos: *Las pinturas Cerebrosexuales* (Carson, 2015). Nesse caso, a interpretação seria a de que as “pinturas” atribuídas a Mimnermo, seus “poemas-pinturas”, teriam uma qualidade híbrida, sendo a um tempo cerebrais e sexuais. Observa-se que Carson opta pela grafia do nome de Mimnermo como “Mimnermos” em vez de “Mimnermus”, como

³⁸ Segundo Plag (2018, p. 142), “[e]studos que investigam essa questão [...] mostraram que o composto substantivo-substantivo é, em princípio, ambíguo e pode receber interpretações muito diferentes, dependendo, entre outras coisas, do contexto em que ocorre. Isso, é claro, não exclui o fato de que, para muitos compostos lexicalizados, a interpretação é mais ou menos fixa. Escrevo “mais ou menos” porque, mesmo nos casos de significados supostamente fixos, significados alternativos são concebíveis e de fato ocorrem. Por exemplo, *chainsaw* tem o significado lexicalizado de “serra com uma corrente”, mas, dado o contexto e as circunstâncias adequadas, podemos imaginar a palavra *chainsaw* referindo-se a uma serra usada para cortar correntes (e não, por exemplo, madeira).”

fazem os classicistas A. Allen (1993), M. L. West (1983), D. A. Campbell (1999), D. E. Gerber (1990). Seria uma forma de marcar seu desvio da tradição?

Ciente de que restrinjo em parte as evocações mencionadas acima, optei por traduzir “The Brainsex Paintings” como “As pinturas do cérebro-sexo”. Mantendo a estrutura subst + subst., trago ao título uma estranheza talvez maior do que aquela que se insinua em “brainsex paintings” pelo uso incomum de “brainsex” em função adjetival. É uma estratégia deliberada para tornar visíveis relações presentes na escritura de Carson e aqui, na coleção *Plainwater*, em que poemas-ensaios, diários-ensaios, poemas-pinturas já anunciam o desejo de contaminação, sujeira, catástrofe – como um espaço de mistura de gêneros, de relações desviantes.

Hifenizados, os substantivos “cérebro” e “sexo” não dependem da lógica de subordinação e hierarquia que tornaria um mais importante que o outro (como o pressuposto em pares binários como natureza/cultura, corpo/mente, sexo/gênero), mas convidam uma relação social de reciprocidade. Eu interpreto a entidade, “o cérebro-sexo”, como um território demarcado pelos poemas-pinturas do *Mimnermo* de Carson. Levo em conta usos como “Matisse e a pintura do Estúdio Vermelho” ou “Vincent van Gogh e a pintura do Quarto do artista em Arles” ou “Maria Gabriela Llansol e o escrito de Lisboa-leipzig” ou “O xamã Araweté e o mito de alhures”. Aqui, o foco não é nesses agentes humanos, mas nas fronteiras vislumbradas pelos artefatos (Estúdio Vermelho, Quarto do artista em Arles, Lisboa-leipzig, alhures – cérebro-sexo).

No caso da presente pesquisa, a tradução – os poemas-pinturas –, não preexistem ao “Cérebro-sexo”, criam e são criados pela relação com o território. Nessa perspectiva, as pinturas têm liberdade para traduzir corpos e significados que desestabilizam a relação logocêntrica de cérebro como signo de racionalidade, de pensamento como capacidade intelectual privilegiada; desestabilizam a noção de sexo como ato subordinado ao gênero ou como algo com significado biológico estável. Nas pinturas do cérebro-sexo, o conhecimento é o tema de *Mimnermo*, como vimos. Mas que tipo de conhecimento?

No “Cérebro-sexo”, o *Mimnermo* de Carson entrelaça epistemologia das Amazonas sobre o ato sexual e o que ouve da física da volúpia de seu tempo: são vozes múltiplas numa voz. *Mimnermo* habita o ponto cego de eros: entre o conhecido e o desconhecido, não para confirmar a pressuposição da natureza humana, nem para confirmar que os mais velhos não têm direito à experiência erótica, não para confirmar a função narrativo-histórica de um grito de guerra, mas para entrelaçar nessa produção artística sua perspectiva das relações de reciprocidade e parentesco entre cérebros e sexos possíveis. O método que adota é manipular a métrica do dístico elegíaco na página (e.x. contraria a regra de evitar finais de palavras no meio do verso ao inserir uma partícula de perceptível não linearidade ‘but (no) then’ no fr. 1). Trata-se de manipular as regras sintáticas da língua grega (e.x. uma construção como *mén* ‘por um lado’ prevê seu complemento *dé* ‘por outro lado’ e, para comunicar a incompletude de um vivente, omite o *dé* no fr. 4). Trata-se de manipular os signos de deleite hedonista (e.x. juventude, ouro,

mel, sol não precisam aderir às formas fixas dos epítetos épico-homéricos, fr. 1, fr. 5, fr. 8).

O Mimnermo de Carson é mais sensível do que supõem classificações de seu projeto – e de seu mundo – como “hedonista” apenas. A Carson tradutora conversa com Mimnermo e traduz os artefatos de seu território “que ele visita à noite”, em que “o tempo para”, e que ele nomeia de “Pinturas do Cérebro-sexo” (cf. “Mimnermo e os movimentos do hedonismo”, a parte ensaio do tríptico, traduzida abaixo). A nós, legentes, tradutoras, amantes, a tarefa é aprender com essa outra língua, aprender com essa relação erótica, que, de forma ativa, busca saberes que vão além das fronteiras do mundo contemporâneo, do mundo humano – o prazer de manifestar o desejo de pintar o (no) espaço remoto do cérebro-sexo.

4.2 Fragmentos traduzidos e anotados

Que é a vida sem Afrodite? (fr. 1)

WHAT IS LIFE WITHOUT APHRODITE?

He seems an irrepressible hedonist as he asks his leading question.

Up to your honeybasket hilts in her ore—or else
 Death? for yes
 how gentle it is to go swimming inside her the secret swimming
 Of men and women but (no) then
 the night hide toughens over it (no) then bandages
 Crusted with old man smell (no) then
 bowl gone black nor bud nor boys nor women nor sun no
 Spores (no) at (no) all when
 God nor hardstrut nothingness close
 its fist on you.

QUE É A VIDA SEM AFRODITE?

Parece um hedonista irreprimível com essa pergunta indutiva.¹

Até a tampa no ouro do pote de mel dela – ou
 Morte? pois como
 é doce ir nadar dentro dela a secreta natação
 De homens e mulheres, mas (não) então
 o couro da noite engrossa (não) então curativos²
 Encrostados com cheiro de velho (não) então
 cuia em breu nem broto nem bofes nem mulheres nem sol nem
 Esporos³ (não) no (não) nada quando
 Deus nem o duromarchar⁴ da nadez fechar
 o punho em você.

Comentário e notas à tradução do fragmento 1

COMENTÁRIO GERAL

Carson “encena no espaço da página” (Faleiros, 2019, p. 67) uma experiência de leitura que usa o itálico como nota explicativa. Mas não é uma explicação simplesmente. Carson sugere que o título é uma pergunta indutiva: “Que é a vida sem Afrodite?”. Para um hedonista, a resposta já está dada de partida: sem Afrodite – signo do desejo, do sexo, do amor –, não há vida. O comentário em itálico insinua que talvez não seja bem assim: Mimmermo *parece* um hedonista.

Uma consulta ao anexo 1 acende a partitura musical nos dísticos elegíacos do *Mimnermo* de Carson, com a escansão do poema feita segundo a metodologia de Paulo Henriques Britto. Neste fragmento não há contrato métrico fixo nem regularidade na pauta acentual. O efeito pendular que caracteriza o dístico elegíaco é preservado na mancha gráfica (um verso longo seguido de um verso curto). Ainda que não siga um esquema metro-rímico, a assonância em /o/ tem uma função estruturante dos versos, já que o “(no) then” funciona como um tipo de partícula de cesura.

Talvez esse tipo de partícula *mimnermo-carsoniana* pudesse ser chamado de “equivocação gramatical” (Martins, 2023)³⁹. No parte-ensaio de MBP, Carson escreve: “[n]os seduziram com a promessa de que há regras de movimento e colisão nos versos da elegia (por exemplo: o hexâmetro dactílico não permite finais de palavras no meio do verso), regras que por aqui são desafiadas”.⁴⁰ No ensaio, o vocabulário é cinético: Carson usa termos da filosofia leibniziana para associar à métrica uma forma de falar o tempo, o ritmo, o andamento musical de um poema. De partida, a relação entre vida e literatura torna-se explícita – “estamos no meio do verso central da nossa juventude quando percebemos que vamos ensombrecendo”. Ela acrescenta que “mas (não) então” é um acontecimento métrico imprevisto que “atravessa a narrativa da carne” (volúpia?).

Saber a gramática da língua, saber desaprendê-la, é algo que Carson associa à atividade da natação em muitos momentos de *Plainwater*. Na epígrafe ao ensaio de MBP, ela apresenta uma sabedoria corporificada de nadadora, atividade que compartilha com Kafka⁴¹: você acha que sabe nadar até ser posto na água, no puro movimento da dança com outro corpo, sempre novo (a água nunca é a mesma – a temperatura oscila; os humores das marés oscilam; um dia há cardumes; outro dia, lixo; um dia seus óculos embaçam; no outro, enxergam corais). Mesmo assim, você nada, porque ama nadar. Como a natação é como o traduzir?

Para marcar o desvio do *Mimnermo* de Carson, uma comparação com o *Mimnermo* de Gerber (1990, p. 81):

What life is there, what pleasure without golden Aphrodite?
 May I die when I no longer care
 about secret intrigues, persuasive gifts, and the bed,
 those blossoms of youth that men and women
 find alluring. But when painful old age comes on,
 which makes even a handsome man ugly,
 grievous cares wear away his heart

³⁹ “Carson de fato gosta de perceber os erros em geral e os equívocos gramaticais em particular como ardis importantes da imaginação, bem mais do que como desvios que apenas confirmam a norma.” (Martins, 2023, p. 228)

⁴⁰ Ao longo destas notas, ao referir-me às partes do ensaio e das entrevistas que integram MBP, uso as minhas traduções, que constam, respectivamente, das seções 4.3 e 4.4.

⁴¹ A passagem de Kafka, na tradução de Marcelo Backes que utilizo em minha tradução dessa parte do tríptico: *Sei nadar como os outros, só que tenho uma memória melhor do que os outros, e não esqueci o não-saber-nadar de outrora. Mas como não o esqueci, o saber-nadar em nada me ajuda, e eu, ao fim e ao cabo, não sei nadar.*

and he derives no joy from looking upon the sunlight;
 he is hateful to boys and women hold him in no honour.
 So harsh has the god made old age.

Se analisada exclusivamente a partir do seu sistema de signos, seria possível dizer que nas duas traduções (de Carson e de Gerber) há a interrupção genérica de um movimento no meio do verso; mas percebe a diferença entre os dois no registro do instante erótico:

AC: secret swimming of men and women but (no) then the night
 G: blossoms of youth that men and women find alluring but when old age

O primeiro verso da elegia em Gerber é o título do fr. 1 do Mimnermo de Carson. Há variações: no Mimnermo de Gerber a pergunta é generalizante “what life is there”, seguida de pergunta mais específica, “what pleasure without golden Aphrodite?”, usando-se o epíteto homérico “áurea Afrodite”. Em Carson, a busca é focada: “What is life without Aphrodite?”; ela não nos faz perder de vista que quem pergunta é Mimnermo, a da vida dele que se trata.

A tradução de Gerber afirma a justificação do tempo linear, em que a juventude é uma experiência generalizada de puro prazer e a velhice surge para justificar o “cálculo hedonista”, elemento marcado na escolha sintática: uma conjunção adversativa “but”, seguida de um fato conhecido sobre a velhice como algo negativo “when old age comes on which makes even a handsome man ugly”. É possível fazer uma leitura em que Mimnermo desvia da norma – o metro elegíaco não permite finais de palavras no meio do verso – apenas para confirmar a norma: a elegia de Mimnermo é o lamento diante do vislumbre da velhice.

Quando fala na poesia de Mimnermo, por outro lado, Carson descreve um lugar, usa uma língua, que acomoda uma física da volúpia, um lugar-língua em que é possível identificar um sistema somatossensorial em Mimnermo. Carson também escreve no ensaio que seu projeto envolve uma estereoscopia entre duas atividades: luz e sexo. Parece acontecer no plano sonoro o que ela descreve no ensaio como característica de Mimnermo:

Ele deixa essa forma brilhante se mover pelo tempo como uma agulha costurando os dois momentos que compõem a nostalgia. *Então e agora*. O fato de que não estamos mais na luz (no instante em que sentimos sua falta) é seu tema. Até onde cabe falar num hedonismo de Mimnermo, podemos nos referir a esse tema como conhecimento.

Quando Carson escreve no ensaio que Mimnermo está se alumbrando diante desse movimento paradoxal de continuidade e descontinuidade, parece indicar o momento em que o poeta se dá conta da pura transformação no trânsito entre mundos (humanos, não-humanos, mais-que-humanos). Retomamos o que Carson define como seu projeto artístico: tirar o “eu” do centro, deixar o centro vazio para ouvir melhor o som ao redor, sentir o cheiro de velho que exala das margens da

pintura. Retomo aqui a pergunta sugestiva de antes: como a traduzir é como nadar? Carson põe em foco o ato de errar (errância) no jogo entre ontologias distintas.

O poema de Carson devolve uma ação junto de Mimnermo, por mimese e transformação. Além do “but (no) then” (v. 4), insere no v. 1 a estrutura “honeybasket”, no meio da expressão “up to your hilts”, gerando mais equívocos sintáticos. O inglês vira uma rede de complexos lugares enunciativos: quais são os referentes desses pronomes “*your honeybasket hilts in her ore*”? A ideia que fica denota excesso; nada se pacifica.

O elemento estruturante em /o/ surge ainda em “go swimming” (v. 3), “over it” (v. 5), “old” (v. 6), “bowl” (v. 7), e por fim “close” (v. 9) – no v. 10, chega a “hardstrut nothingness”. É uma cesura incomum, “uma psicologia de perceptível não linearidade”, como ela diz ela no ensaio. A etimologia da palavra “metro” é *metron* (“measure” / “medida”). Carson propõe outra medida: outra forma de marcar o metro, o andamento, o ritmo dos versos; sua página encena outra experiência do tempo.

Carson dirá no ensaio que “[o] que transborda dos sóis de Mimnermo são as leis que nos vinculam a todas as coisas cintilantes”. Quando surge pela primeira vez a cesura, ela surge no v. 4, após uma sequência de imagens de deleite hedonista. São imagens que lembram uma certa cidade sem eros, a que me referi no capítulo 1 desta dissertação, uma cidade cujos habitantes vivem um eterno agora de prazer: pessoas de todos os tipos experimentam só aquilo que conhecem. Então surge uma natação doce e secreta atravessada por um evento, um ato: “but (no) then” e a fluidez desse nado é interrompida pelo registro do instante erótico.

Mimnermo se espanta com outras formas de vida: cheiro, cuias, brotos, bofes, mulheres, sol, esporos e Deus – como essas alteridades falam o tempo? Carson comenta, no ensaio, os adjetivos que Mimnermo escolhe – o adjetivo *argaleon*, que significa “duro” e “soa como pedras caindo desfiladeiro abaixo” – ela o observa de longe, com a sabedoria de seu mundo, e faz um contraste com outro adjetivo usado por Mimnermo no fr. 1: *harpaleon* que significa “doce” ou “gentil” e “soa como trutas secretas serpenteando nas profundezas”, dicção curiosa para um ensaio sobre um poeta elegíaco.

É frequente em Carson a busca de uma tensão entre o metafórico e o literal. Quando busca outras relações com o tema mimnermiano do tempo, busca a imaginação espiralar de Van Gogh, busca uma agulha que costura dois instantes distintos, busca uma sabedoria kafkiana específica sobre a tarefa do poeta.

Ao traduzir o fr. 1 de Mimnermo, Carson usa os signos conhecidos de deleite, como Mimnermo faz: há um excesso de coisas eróticas no v.1: mel e ouro e morte. A transformação começa no v.3 e Carson não usa o signo conhecido de encontro sexual, o leito – é na natação, que presentifica a relação entre uma alteridade e outra alteridade, que se dá o erotismo. Íntimo e secreto – específico como uma relação erótica é.

Com Carson, adentramos o desconhecido. No caso desse alumbramento de Mimnermo, há atos sexuais desconhecidos ao redor: qual a ontologia de um cheiro?

A Mimnermo cabe lançar-se na noite sem dela esperar nada em troca, pelo puro prazer da busca – algo potencializado pela mediação com Carson-tradutora-amante.

NOTAS PONTUAIS

1. Uma pesquisa na Internet atesta usos de “leading question” em contexto jurídico, psicanalítico, pedagógico. Uma dissertação de mestrado da área de direito atesta a distinção entre “pergunta indutiva” / “leading question” e “pergunta capciosa” / “misleading question” na legislação processual brasileira (Cf. Pinter, 2019).

2. “The night hide toughens over it (no) then bandages” é um verso complexo. Eliminei a estrutura “over it”. Acredito que a imagem de uma pele que engrossa já sugere sobreposição de camadas. Eliminado o pronome neutro “it”, inexistente em português, flui a cadeia de ideias do couro vivo como a pele da noite, um couro com camadas, que engrossa. Inicialmente, compreendi que “bandages” é (pode ser) um verbo que tem como sujeito “the night hide”, a tradução em português ficava: “o couro da noite engrossa (não) então enfaixa”. Mas com uma outra análise, tratei “bandages” como substantivo “curativo”, como uma palavra plantada ali ao fim do verso, seguindo uma espécie de listagem: “então/ o couro da noite [...] então curativos/ encrostados [...] então/ cuia em breu”.

3. Carson desperta uma força de significação olfativa que entra em contraste com o longo movimento de listagem de viventes a seguir: “cua”, minha tradução econômica para “bowl”; “broto” minha tradução para “bud”, “bofes” minha tradução para “boys” (que preserva a aliteração em /b/ e pega do dicionário *Aurélia* o significado de “bofe” como “rapaz atraente”, mantendo algum vínculo com a tradição homoerótica grega), “mulheres”, “sol”, “esporos”.

4. “Hardstrut” é um dos neologismos que Carson traz para o poema. Fiz um cotejo com a tradução para o espanhol de Andrés Catalán: “una nada granpavoneada”, uma interpretação de “strut” como um jeito pomposo de andar. Para manter a origem física, optei pelo “duromarchar da nadez”. “God”, tradução de Carson para o Zeus grego, é agente da criação desse movimento humano de prazer e dor, juventude e velhice. A palavra “hard” ressurge ao longo da tradução de Carson e é comentada no ensaio, sendo “duro” uma de suas possíveis traduções para o português. Aqui, “nothingness” é uma alteridade caracterizada pelo seu movimento, em português optei por “nadez” (a palavra é um guimarães-rosismo, e torna marcado em português esse elemento não-marcado no inglês, sendo “nothingness” uma palavra usual: “nada”, uma escolha que por um lado pode gerar um estranhamento maior, e por outro lado evita no v. 9 a repetição do “nada” no v. 8 e cria vínculo com outra escolha de tradução de “at all” como “nonada” interceptado pelo “não”: no (não) nada; aproveito também as evocações incidentais oportunas com a natação, que o português favorece). “Marchar” sugere um campo semântico bélico, uma polifonia de naturezas distintas fecha o punho nesse “você”, que chega nu ao fim do poema e da própria vida.

Nós feito folhas (fr. 2)

ALL WE AS LEAVES

He (following Homer) compares man's life with the leaves.

All we as leaves in the shock of it:
 spring—
 one dull gold bounce and you're there.
 You see the sun? — I built that.
 As a lad. The Fates lashing their tails in a corner.
 But (let me think) wasn't it a hotel in Chicago
 where I had the first of those—*my body walking out of the room*
bent on some deadly errand
and me up on the ceiling just sort of fading out—
 brainsex paintings I used to call them?
 In the days when I (so to speak) painted.
 Remember
 that oddly wonderful chocolate we got in East
 (as it was then) Berlin?

NÓS FEITO FOLHAS¹

Ele (no encaixo² de Homero) compara a vida humana³ às folhas.

Nós feito folhas em puro choque:
 Abril⁴ —
 brota⁵ um brilho áureo fraco e você está lá.
 Já reparou no sol? — Eu que fiz.⁶
 Ainda moleque. As Queres de rabo abanando num canto.
 Só que (pensando cá) não foi num hotel em Chicago
 onde me veio a primeira daquelas⁷ — *meu corpo saindo do quarto⁸*
engajado numa trama letal⁹
e eu lá no teto meio que esvaecendo —
 pinturas do cérebro-sexo¹⁰ era o nome que lhes dava?
 Nos dias em que eu (digamos) pintava.
 Se lembra
 daquele chocolate bizarro de bom da Berlim
 (então chamada) Oriental?

Comentário e notas à tradução do fragmento 2

COMENTÁRIO GERAL

Há alguns elementos visuais marcados: o registro coloquial dos comentários explicativos vem entre parênteses (following Homer); (let me think); (so to speak). E os travessões “–” funcionam como uma espécie de cesura. Uma consulta ao Anexo 1 marca visualmente alguns recursos sonoros no fr. 2 do *Mimnermo* de Carson, tais como pares de aliterações em /e/ (“we-leaves”; “me-ceiling”); assonância em /l/ (life-leaves), aproximando esses signos ao criar cadeias de ideias eróticas, especialmente com “lives-leaves”. Aqui, a referência a Homero (o símile das folhas) entra na nota explicativa em itálico. Como vimos, Carson não explica simplesmente; faz aflorar relações no fragmento de *Mimnermo*: sua página performa esse movimento “Spring–”, palavra polissêmica que denota tanto a estação, como um movimento contido dentro de algo (mola), ou uma fonte de água que irrompe. Esse gesto performado na página é seguido de quatro sílabas tônicas, que marcam uma energia repetitiva: “one dull gold bounce” – e você está lá.

Em vez de um gesto generalizante sobre um “nós” da humanidade, esse *Mimnermo* marca sua alteridade enquanto poeta. “Eu” é autor do sol – e ele ama pôr o sol em seus poemas, mas seu tema mesmo é seu conhecimento (PW 12). Perceba a expressão que Carson usa na explicação em itálico: “man’s life”. *Mimnermo* joga com os signos de Homero e de poemas épico-homéricos ao devolver algo novo. À vida de quem *Mimnermo* se refere? Esse “problema de gênero” é traduzido assim nas entrevistas com *Mimnermo*:

- M: Não fica brava
 E: Não tô brava sou meticulosa
 M: Feito musgo
 E: Que coisa estranha de se dizer você já fez análise
 M: Não que eu saiba por que a pergunta
 E: Eu faço análise com J. P. Musgo
 M: Em Nova York
 E: Sim
 M: É inteligente ele
 E: Ela sim muito inteligente vê dentro de mim

Carson dedica muitos escritos à questão de gênero, não podemos perder de vista a tonalidade de MBP na coleção *Plainwater*: pintamos uma imagem mais ampla do comentário sobre as relações de poder entre viventes, de forma talvez mais explícita no poema-sem-história “Canicula di Anna” (traduzido como a Cadela da Anna) e no ensaio-diário-de-viagem “Antropologia da Água” (com a seção “Just for the Thrill: An Essay on the Difference Between Men And Women”). Uma leitura que busca relações com os outros escritos do livro se surpreende, também, com os poemas-pinturas que retomam Freud e a psicanálise nas “Falas Curtas” e na “Vida das Cidades”, como variação – infiltração, contaminação,

catastrofização – de um desejo outro, não da ordem da repressão, mas a tentativa de imaginar o desejo, como sugere Raiz: “como uma qualidade/condição/estado do ser” e que “não está confinado no indivíduo, parece mais água sendo derramada de um vaso a outro” (2022, p. 107), adentrando a dupla acepção de gênero como “gender” e “genre”. Ao apontar um ‘gender bias’ na fala de Mimnermo nas entrevistas, Carson faz desse “man’s life” um elemento marcado na sua tradução, corta, perfura, vaza. Outra leitura possível sugere um comentário mais específico: “man” diria respeito à vida do próprio Mimnermo, esse homem que vos fala, para quem a vida humana e a vida ancestral do musgo, se mesclam.

Algo interessante ocorre aqui. É o fragmento em que Carson nomeia as pinturas do cérebro-sexo, no v. 10.

Soa como um canto xamanístico: aqui reverberam vozes de duplos mortos. De certa forma, performa o transe: é um elemento marcado na página – em itálico. Se no primeiro fragmento tínhamos o poeta no começo de uma ideia (como Sócrates), nesse fragmento parece acontecer o êxtase – o poeta sai de si e vislumbra a pura contingência da dimensão sacrificial. Vimos no capítulo 1 o instante de *ekstasis* no registro feito por Safo no fr. 31. Na seção 2.4, vimos um trecho da madrugada em que o canto xamanístico Araweté foi proferido pelo xamã Kãñipayero no “Canto da castanheira”.

Que instante é presentificado na elegia do Mimnermo de Carson no fr. 2?

No v. 7, o itálico cria sintonia com a voz de William Burroughs, interpelando seu relato do instante de estereoscopia em que o poeta sai de si e volta para contar a história, três vezes em uma só: “my body walking out of the room bent on some deadly errand and me up on the ceiling just sort of fading out with no power at all” (Burroughs; Brockris, 2017 [1981], p. 7). Carson registra esse instante vivo na sua página. Traduzir pode ser muito perigoso. Carson mimetiza e transforma o movimento do transe nas vozes de duplos mortos, de forma que Carson também encena um “êxtase” no poema.

Não é uma técnica de “name dropping”, que alguns pesquisadores veem como marca registrada da poética de Carson (e.x. Thorp citada por Van Praet, 2019, p. 170), mas de “alterity-dropping”, de “people-dropping” – ou algo aparentado a um tipo singular de embutimento citacional – quando o espírito de um morto fala através da boca do xamã (Faleiros, 2019, p. 115). Não são só os nomes e o que eles representam, mas uma materialidade específica e insuportável que aquela gente vivenciou: a do instante de invasão por um corpo alienígena, nas palavras de Burroughs, repetidas na entrevista de onde Carson colhe a citação ocultada, transportada, transformada, traduzida.

No ensaio, Carson cita o fr. 2 e compartilha com quem lê uma sensação gelada que escorre pelo corpo ao ler Mimnermo:

Ele não usa palavras que significam escuridão, substitui-as por eventos: morte, velhice, pobreza, olhos cegos, quartos vazios, mente esvaziada. É como se a escuridão *inventasse* esses males, que chegam por razão nenhuma a não ser o apagar das luzes. Ao passarmos do sol à sombra em seus poemas, sentimos a diferença percorrer a base do crânio feito água gelada. “E de imediato a morte é preferível a estar vivo” (fr. 2).

A frase “E de imediato a morte é preferível a estar vivo” não encontra referente no fr. 2 do *Mimnermo* de Carson, mas é outra tradução possível que Carson oferece – seu gesto pincela lá e cá na pele da página.

Vamos a uma comparação com a tradução do *Mimnermo* de Gerber (1990, p. 83):

We are like the leaves which the flowery season of
spring brings forth, when they quickly grow beneath
the rays of the sun; like them we delight in the
flowers of youth for an arm's length of time, knowing
neither the bad nor the good that comes from the
gods. But the dark spirits of doom stand beside us,
one holding grievous old age as the outcome, the
other death. Youth's fruit is short-lived, lasting as
long as the sunlight spreads over the earth. And
when the end of this season passes by, straightway
death is better than life. For many are the miseries
that beset one's heart. Sometimes a man's estate
wastes away and a painful life of poverty is his;
another in turn lacks sons and longing for them most of
all he goes beneath the earth to Hades; another has
soul-destroying illness. There is no one to whom
Zeus does not give a multitude of ills.

Estabeleço essa relação entre as traduções de Carson e Gerber para pôr em foco o que as une pela diferença: uma possível citação de Carson no ensaio – “and immediately to die is better than life” – captura o ato tradutório de outra pessoa de carne e osso no meio de uma incompletude específica, que justifica o cálculo hedonista em Gerber: “straightaway death is better than life” (Gerber, 1990, p. 83). Diferente da relação texto-autor habituada, Carson dá outro peso à posição arriscada de quem traduz: a Carson tradutora vê eventos como atos de pessoas. Ela traduz os atos no ato de traduzir.

Performa assim o transe em tradução que não é “exatamente um exercício de tradução, tampouco um exercício de destruição, mas algo como uma catastrofização da tradução” (VDP 173). Uma manipulação das palavras a serviço dos fatos – “como Eu sou um conjunto de fatos, o rio é outro conjunto, esses degraus são outro conjunto – a serem usados de forma democrática” (D’Agata; Carson, 1997, p. 18).

Um novo fato sobre *Mimnermo* nos faz descobrir coisas novas sobre o poema que acabamos de ler. Carson comenta a sensação gelada que *Mimnermo* faz aflorar quando potencializa em seus versos a diferença entre o que está na luz e o que não está. No ensaio ela traz uma passagem, que não inclui na parte do tríptico dedicada à tradução dos poemas e que, em outras traduções, reconhecemos como pertencente ao fragmento 2. Ao trazer a referida passagem, Carson a localiza no

fragmento 10, que também não inclui na seção dos poemas: “These plants grow as the light does, for their life is one long day knowing ‘neither good nor evil’ (fr. 10)”. Por que essas pistas falsas que promovem um vai-e-vem entre a parte tradução dos poemas e a parte do ensaio? O procedimento deixa-se compreender como artilheiro erótico vocacionado à produção da falta. Nesse jogo de ausências e aparições, Carson acaba por apresentar a vida das plantas como fatos.

Outras traduções atestadas do v. 6 trazem, em vez do “dark spirits of doom” de Gerber, “negras Parcas” (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 103) ou “as Queres torvas” (Vieira, 2017, p. 54). No *Mimnermo* de Carson, temos, no v. 5, “the Fates lashing their tails in a corner”, as três deidades que fiam os lotes de vidas.

Sem fechar a leitura deste fragmento como relacionado à visão hedonista, podemos pensar outras relações possíveis que explodem no silêncio dos versos do *Mimnermo* de Carson. Onde foram parar os deuses que Gerber traz no v. 5 – “knowing / neither the bad nor the good that comes from the / gods”? Poderiam estar escondidos no dístico suprimido por Carson? Poderiam estar escondidos no lixo [*sic*] de Zeus? Na entrevista, lemos:

M: Na minha época dávamos mais valor à cegueira

E: Místico

M: Místico acho que não tínhamos a palavra místico nós tínhamos deuses nós tínhamos palavras pra deuses “escondidos no *scrutum* [*sic*] de Zeus”, dizia o provérbio

E: A dra. Musgo vai gostar dessa posso citar você

A palavra em latim seria “*scrotum*”, e esse ato falho (nos termos freudianos que I e M trocam em outro momento na segunda entrevista), nos leva até o limite – o que está acontecendo aqui? É Sasha-Mae Eccleston, pesquisadora de Carson, que comenta: “*scrutum*” soa como a palavra em latim para pilha de lixo. (Eccleston, 2022, p. 275). Escondido no lixo de Zeus. Além do ato ousado de colocar um advérbio latino “[*sic*]” na boca de um grego, além de um provérbio grego com a palavra em latim “*scrutum*”. Ficamos com as palavras em rodopio “*scrutum*”, “*scrotum*”, “*scruta*” lixo, ovo, ovo pochê no *Léxico Grego*, tudo muito incerto, tudo flutua, as formas são borradas, o tempo dissipa, não sabemos o que estamos lendo, o que estamos sentindo...

Que tipo de cegueira mística é essa?

O fragmento 2 é um poema em que a lembrança é instável – “pensando cá”, “se lembra?” –, em que os fatos são incertos, – “eu (digamos) pintava”, “não foi?”, em que parte do poema se passa em um transe xamânico.

A voz de Gerber no parágrafo de Carson vem pela metade: “knowing neither good nor evil that comes from the gods” (1990, p. 83). Carson cria em quem lê experiências de ausência, de silêncio metafísico: não há fragmento 10 nas traduções de Carson, seus fragmentos saltam do fr. 8 ao fr. 11. O fragmento 10 se torna uma flecha de Zenão: ele existe não existindo.

Carson realiza uma permuta significativa nos últimos três versos. Você poderia especular: como evidência de sua disposição anárquica com relação aos

textos de partida? Que pergunta esse gesto responde? No mundo politeísta de Mimnermo, a experiência divina é específica: as palavras são os nomes, literalmente: a ausência de Afrodite para Mimnermo é uma ausência diferente da ausência provocada por Zeus, são palavras poderosas, evocam acontecimentos espirituais específicos.

Que acontecimentos pode provocar a permuta entre “Zeus (em versão mais recente ao original) e “East (as it was then) Berlin?”

Remember
that oddly wonderful chocolate we got in East
(as it was then) Berlin?

Carson estabelece uma relação erótica entre seu mundo e o mundo de Mimnermo. Na troca, Carson potencializa a experiência de perda em Mimnermo com a perda de uma Berlim para a qual não é possível retornar, exceto quando provamos um chocolate “bizarro de bom” e lembranças que nem nós lembrávamos que ainda tínhamos a florir. Carson mergulha as mãos em um sistema de forças – e devolve um desejo que irradia também com Proust, talvez, no instante específico e eletrizante que é tatuado em nós, herdeiros de sua poética via Mimnermo de Carson: as madeleines mergulhadas no chá: “remember / that oddly wonderful chocolate”.

Em todo caso a experiência do fragmento 2 de Mimnermo-Carson desconvida reduções, inclusive a redução mais insidiosa sob o signo “hedonismo”. Reduzir o tema de Mimnermo ao hedonismo, dirá Carson no ensaio a seguir, seria como reduzir Kafka a ser um mau nadador.

NOTAS PONTUAIS

1. O fragmento 2 é cheio de aliterações em /l/, criando cadeias de ideias alinhavadas pelos sons, especialmente com “lives-leaves”. A estratégia de tradução foi compensar sua perda com a aliteração em /f/ “feito-folhas” na sequência duplicada no título e no primeiro verso do dístico, na comparação entre a brevidade da juventude e do rápido movimento de reprodução e perecimento das folhas.

2. “No encaço de Homero” prioriza a origem física da palavra “following” e mantém a contagem silábica do original. O símile das folhas, escrevem Ragusa e Brunhara, “é motivo reiterado nos poetas gregos – na elegia, reencontrado em Simônides (fr. 19), que cita o verso 146 [da *Ilíada* de Homero] [...] – e, mais tarde, na poesia latina, em que será resumido na célebre expressão de Horácio, *carpe diem*, “colhe o dia” (2021, p. 105).

3. Aqui o problema de tradução repousa sobre uma questão de gênero. Na tradução de AC, “man’s life” chama atenção para o fato de que o que é privilegiado como corpo vivo na tradição grega deixa um legado sexista para o ocidente. Por certo, a noção ético-moral de humanidade nessa sociedade arcaica dizia respeito aos heróis, com seus feitos grandiosos, preenchiam o centro com o masculino, identidade não

marcada, neutra (haja vista o adjetivo grego “*anthropón*”, do homem). Diante disso, a “vida do homem” é uma possível tradução por explicitar esse tensionamento de forma literal: ao seguir no encalço dos poemas épico-homéricos, à vida de quem Mimnermo se refere?

Optei por “vida humana” por ser mais condensado (de quatorze sílabas no original, o enunciado cresce para dezesseis) e por abrir os sentidos a outras configurações de humanidade que Carson oferece na sua tradução, uma humanidade mais misturada eroticamente com as folhas, que não são meras representações “literárias” das folhas no texto poético, armando um jogo entre alteridades. Enquanto as folhas ressurgem com a primavera, que não morre, apenas se desloca, como o Sol no fragmento 12 de Mimnermo, a experiência humana é pontuada pela experiência da morte, algo contingente. As Parcas, ou as Queres, citadas na elegia, apresentam a possibilidade de um indivíduo tirar a própria vida, uma escolha diante da pesarosa desmedida da velhice, que põe fim aos prazeres da juventude.

4. A palavra “spring”, solitária neste verso, é um prisma de significados. No original grego, a primavera chega como a estação das coisas vivas, um clichê da poesia. É interessante aqui comparar o texto de Carson com a tradução de Ragusa e Brunhara no Anexo 2; Mimnermo sugere uma estação que não morre, que sempre frutifica, diferentemente da vida humana, transitória. Em “*Fantasies of Mimnermos (Plainwater)*”, Sasha-Mae Eccleston faz uma análise que compara os três primeiros fragmentos em sua tradução mais literal e em Carson. A intrusão poderosa de “spring” planta em quem lê a experiência de ambiguidade diante dessa intrusão na página: “spring” pode ser a estação; pode ser uma fonte de água que começa subitamente a vazar, “abrir água” no Houaiss; e há “spring” como mola, algo elástico, que se liga no verso seguinte, ativado pela palavra “bounce”: um movimento; algo que contém uma energia; a repetição das estações. Helena Martins sugere “Abril” para manter vivo o trocadilho de Carson que abarca esses usos: abriu (movimento súbito de liberação de energia) tem a mesma sonoridade de Abril (mês da primavera no “Norte global”).

5. No anexo 1, sinalizei “One dull gold bounce” como uma sequência de quatro sílaba tônicas seguidas de “and you’re there” com duas sílabas átonas e uma tônica. Nesse verso, Carson marca a experiência de algo que sobe e desce e se repete sem fluidez: as tônicas deixam o verso mais lento. Como nota Eccleston, a construção “dull gold” vinculada à primavera, pode ser interpretada como: por mais brilhante que a estação seja para o indivíduo (gold), o fato de que ela ressurgir e faz flores nascerem de novo torna dela algo banal (dull). Os humanos não podem ressurgir, então esse instante é tudo o que conhecemos: somos nascidos nesse puro choque, que morre (para nós, humanos) com a mesma rapidez (Eccleston, 2017, p. 283).

6. Jogo pronominal: you/I. Diante de um interlocutor que desconhecemos, o “eu” se gaba de ter feito o Sol, sugere a manipulação de uma duração de tempo que resiste à manipulação. Mimnermo mente. A existência do Sol não é contingente à criação erótica do poeta. É um fragmento que tem ar de entrevista, recupera o ruído de fita da terceira parte das entrevistas de Mimnermo: “Algo sobre sua formação intelectual *De onde ele vem?* etc. perfeitamente razoável”.

Se naquela seção do tríptico Mimnermo fica desconfiado, aqui ele canta seus feitos roídos pelo tempo, canta com generosidade suas irrecuperáveis experiências de vida, recupera a memória do gosto do chocolate que compartilhou com “você” na Berlim Oriental. Parece haver uma inversão do procedimento que transcorre no trecho da entrevista citado acima (em que Mimnermo se mantém murado diante da pessoa-entrevistadora), aqui o diálogo com “you” é uma mera superfície experimental para as memórias de quem narra, como um sonho.

7. Aqui a nota performativa em itálico é uma colagem de uma entrevista de William Burroughs a Victor Brockris, afirma Paul Meyer (2015, p. 209). Não tive acesso ao livro onde aparece, que se chama *With William Burroughs: A report from the Bunker* (1981). Por sorte, justamente o capítulo da citação foi incluído em uma revista francesa obscura pela tradutora do livro no francês. Burroughs está falando sobre alienígenas? Uma metáfora da criação como invasão? De qualquer forma, é um tipo de transe, e a citação está completa: “Then the ultimate dream I had, I saw my body walking out of the room – this is in Chicago – bent on some deadly errand and I’m just up on the ceiling sort of fading out with no power at all” (Borroughs, Brockris, 2017 [1981], p. 7).

8. Na minha tradução, o transe do poeta, esse sair de si, me fez pensar na recente tradução do livro de Virginia Woolf, da tradução consagrada de *A room of one’s own* como “um teto todo seu” para seu deslocamento, a reivindicação das pesquisadoras feministas: *Um quarto só seu* (trad. Julia Romeu em edição da Bazar do Tempo, 2021). A saída do quarto como o sair de si, o rastro do “eu” que fica flutuando lá em cima, aí sim, no teto do quarto.

9. Traduzir “bent on some deadly errand” como “engajado numa trama letal” talvez seja forçar demais.

10. É nesse verso que Carson nomeia as pinturas do cérebro-sexo. Para esta nota, em acréscimo ao que já se disse na nota sobre o título, acho importante chamar atenção para o que Carson comenta no ensaio, sobre a energia cromática do tempo, que Van Gogh viu e pintou em suas telas. Van Gogh floresceu em um momento de ápice do realismo pictórico e do início de um anseio da expressão individual na pintura. As telas de Van Gogh capturavam seu estado de espírito, um projeto artístico que não se importava com o que era chamado de “realidade estereoscópica”, “ou seja, a representação fotograficamente exata da natureza”

(Gombrich, 1950, p. 548). Pintores como ele e Gauguin no século XIX queriam um desvio da representação fidedigna das técnicas de pintura que defendiam uma única perspectiva como a correta. Gombrich escreve que:

Van Gogh vivia em tal frenesi de criação que sentia o ímpeto não só de desenhar o próprio sol radiante [Les Saintes-Maries-de-la-Mer, 1888] [...], mas também de pintar as coisas humildes, repousantes e caseiras que ninguém sequer imaginava serem dignas da atenção de um artista (Gombrich, 1950, p. 548).

Gombrich cita ainda uma carta de Van Gogh a Theo, seu irmão, em que escreve sobre suas intenções com a tela “O quarto do artista em Arles” (1889):

Eu tinha uma nova ideia na cabeça e aqui está o seu esboço ... desta vez, trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressivo às coisas e uma sugestão de repouso ou de sono, de um modo geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser repousante para o cérebro, ou, melhor dizendo, para a imaginação (Van Gogh, citado por Gombrich, 1950, p. 548).

Algo desse frenesi de criação se encontra ritualizado nas colagens de Carson nesse fragmento. As pinturas do cérebro-sexo surgem como uma forma de fragmentação entre um corpo em perigo e um eu que repousa, que flutua, que vaga, entregue à imaginação ao contemplar a si mesmo de longe, como se por um instante pudesse ver o próprio instante, as entranhas do tempo, e fabricasse um tempo em que é possível reescrever a condição de mortalidade humana descolada de seu *télos* na metafísica ocidental. Pintar, como traduzir, como dançar, como nadar, parece ser um movimento de errância entre práticas: o amante conhece a ambiguidade do tempo, se encontra na encruzilhada do antes e do depois da fome por conhecimento, com atenção especial aos tipos de saberes escapantes e desviantes, às histórias que esses viventes contam.

Por mais belo que ele possa ter sido (fr. 3)

HOWEVER FAIR HE MAY ONCE HAVE BEEN (FR. 3)

In the offing he sees old age.

Yes lovely one it's today forever now what's that shadow unzipping
your every childfingered wherefrom?

POR MAIS BELO¹ QUE ELE POSSA TER SIDO

Do litoral ele vê² a velhice.

Sim meu querido é hoje pra sempre agora³ qual sombra abre o zíper⁴
do seu dedopueril dondevem?⁵

Comentário e notas à tradução do fragmento 3

COMENTÁRIO GERAL

Uma consulta ao anexo 1 revela uma estranha delicadeza: há simetria.

No v. 1 a palavra “Forever” repousa no ponto cego entre temporalidades que se aglutinam “today forever now”. Gera equívocos no andamento métrico da elegia: a eternidade, “Forever”, marca exatamente o meio do verso de 11 palavras, divide a atenção entre dois interlocutores: um “lovely one” e “that shadow”, cinco palavras de um lado e cinco palavras do outro – uma possível leitura como um verso de seis pés métricos, três pés jâmbicos e três pés anapesticos. Abre uma percepção em quem lê de que nos deslocamos do “sol à sombra”, quando chegamos ao segundo verso – uma chuva de neologismos e mais equívoca sintática: “your every childfingered wherefrom”.

Para um contraste, vejamos a tradução de Sasha-Mae Eccleston do fr. 3 de Mimnermo (2017, p. 283):

Though he was in former times, the most noble, when the season has changed
A father is neither honored nor cherished by his children.

Eccleston reflete sobre as escolhas de Carson: apenas “lovely” e o neologismo “childfingered” (substantivo-adjetivo) conservam algum vínculo com o texto mimnermiano – ainda assim, “childfingered” não apresenta a mesma cadeia de ideias que a relação genealógica da palavra grega sugere. A pesquisadora Sasha-

Mae Eccleston sustenta que Carson retira os gestos universalizantes de Mimnermo e estabelece um jogo entre fato e ficção concentrado em Mimnermo.

Por “confronto pragmático”, seu mundo se mistura com o mundo de Carson e é possível ter o vislumbre de outra realidade, desestabilizando a noção de que um único saber garante a objetividade sobre um objeto do conhecimento. Carson conta a história de um Mimnermo que nos chega incompleto: tanto enquanto figura histórica, quanto em seus textos (também com Nanó, por exemplo – pode ser livro de elegias ou uma pessoa, suposta amada de Mimnermo, uma flautista).

Uma análise do Mimnermo de Carson a partir de seu sistema de formas vê no gesto de Carson a transcrição do gesto mimnermiano: o pai reduzido a nada por sua prole. Carson-tradutora provocaria esse efeito estético ao desvincular a autoridade do original mimnermiano. Carson e Mimnermo estabelecem uma relação de outro tipo: uma metafísica de predação erótica.

Considerando-se que “lovely one” é apelido que guardamos para quem queremos tirar da indiferença, insinua-se uma amiga-amada. Quem é “that shadow”? Alguém vê e alguém é visto. Uma leitura possível é que são a mesma pessoa – ou quase. “In seeing my hole / I know my Whole” / “Ao me ver oco, me reconheço todo” é o trocadilho que anima Eros (Carson, tr. Raiz, 2022, p. 61).

A tarefa de quem traduz é aprender a se afogar, um ato deliberado de “espiar por cima dos limites” e manter as fronteiras, como a minha pele é uma fronteira entre quem eu sou e a pele de outros seres do mundo. A ideia não é engolir as diferenças, mas estabelecer parentesco entre uma alteridade e outra alteridade para ir além do que as separa. É um tipo de relação estereoscópica (Carson, 2022; Foucault, 1999; Viveiros de Castro, 2002; Martins, 2023). É também, a tarefa dos trocadilhos, diz Carson. É um vislumbre de uma realidade em que a única coisa que separa dois heterogêneos é uma só letra – seria fácil e perigoso reduzir a diferença entre eles a só isso, e o provérbio grego aponta essa impossibilidade: unidas, as duas palavras se mantêm separadas – algo resiste.

Até aqui, vimos dois: *argaleon/harpaleon* e *scrotum/scrotum*. Agora vemos mais um: *affair/fair*. No ensaio, lemos: “Nos seduziram com a ideia de que éramos imortais e subitamente a coisa acaba [the affair is over]” – quando a vida deixa de ser “fair”? Uma consulta ao *Oxford English Dictionary* faz brilhar a polissemia da palavra: “treating people equally without favouritism or discrimination”; “just”; “not violent”; “beautiful”.

Voltando ao ensaio, Carson sugere que Mimnermo não alimenta problemas filosóficos a não ser a partir do ponto de vista da técnica de escrita – vimos que Carson compartilha a sensação gelada de passar da “luz” à “sombra” em seus poemas – esta elegia performa esse gesto: a experiência sacrificial é fatiada ao meio pela experiência totêmica do tempo: um vislumbre de um descontínuo “para sempre” – puro sistema de forças.

Ao traduzir, Carson mobiliza esses dois sistemas na página e produz uma ação com Mimnermo, uma ação erótica que mistura o eu e o você. Em *Eros*, Carson escreve que “[a] teoria freudiana atribui essa noção de ‘eu’ a uma decisão fundamental de amor e ódio” algo que ela contrasta com a hipótese de Bruno Snell,

em um capítulo que dedica a *psyche* na Grécia antiga – o registro da tomada de consciência sobre a doçura-amarga de eros tatuado no fragmento 31 de Safo, a primeira de muitas traduções que ela oferece ao longo do livro. Quando Carson comenta isso no ensaio, escreve que “Seu hedonismo parece acertar em cheio o veio percorrendo o tempo em que viveu – uma fome dos movimentos do eu que ainda mineramos, mas o frescor está quase fora de ordem.” Mimnermo contesta a teoria freudiana na sua segunda entrevista:

E: Na última década fontes variadas fizeram muitas referências [...]

M: Segredos salvam-me da dissolução

E: O que você quer dizer

M: Minha existência separada por detrás do mundo

E: Então você crê no inconsciente

M: Vejo os seres humanos tentando aos milhões alcançar o tempo de antes do meu avô todo dia de manhã quando o fica azul eles caminham¹ no meu apartamento

E: Como evidência de vida psíquica

M: Bem não mais como o fundo todos nós começamos no fundo vamos perguntando como se sobe

Que tipo de entrevista é essa?

Aqui podemos recuperar a nota explicativa de Carson para esta elegia: “In the offing he sees old age”. “Offing” também é palavra polissêmica: ao longe, à beira-mar, do litoral... No ensaio, lemos:

Pois ele só menciona dois prazeres, e não os chama de prazeres. Não há vinho nos versos de Mimnermo, nada de banhos quentes, nem bichos em fuga, nem cerejas nem seda nem ossos azuis-claros, nada de dados, nem o pastelão das noites com música. Tudo terá tido lugar atrás do mundo em um estado de riposta estática, como uma criança conversando consigo mesma para passar a noite.

No fragmento que alude a uma forma de relação por hierarquia – pais e filhos –, o Mimnermo de Carson vislumbra outra forma de se relacionar.

O Mimnermo de Carson começa a inventar palavras no v. 2: “unzipping your every childfingering wherefrom”, como eros *mythoplokos*: fiandeiro de ficções. No ensaio: “O movimento pode parar, ele se alumbra”. O Mimnermo de Carson traduz o tempo.

NOTAS PONTUAIS

1. Em uma entrevista recente, Carson fala sobre a palavra “fair”. Em inglês, denota algo belo, agradável de se ver; algo justo; uma equidade distributiva. Ela faz esse comentário sobre o ensaio “Gloves on!”, na coleção *Wrong Norma* (2024), em que enfrenta o abalo de sua vida com a descoberta de uma doença degenerativa. Em “Gloves on!”, Carson escreve: “Life is no longer fair”. O “fair” da tradução de Carson do fragmento de Mimnermo também carrega ambiguidade significativa.

Se antes era possível afirmar que a vida “dele” era boa ou bela ou justa (no léxico platônico, são termos inseparáveis), agora, em outros tempos, isso não é mais

possível. Em Carson, bondade, beleza, justiça e verdade são termos instáveis, são marca de multiplicidade (ações possíveis para uma pessoa, que é uma entidade complexa entre outras entidades complexas) – e isso tudo em lugar de essência (a moralidade intrínseca das virtudes em uma cultura que opera com o binarismo particular/universal, dentro/fora).

O fragmento 3 está ausente no anexo 2, não foi incluído por Ragusa e Brunhara em seu estudo da Elegia Grega, mas uma das fontes que consultam, Archibald Allen (1993), inclui o fragmento. Os comentários elucidam uma noção homoerótica de valorizar a atração sexual ou beleza “*kalós*” de rapazes jovens, que recebiam presentes, objetos de arte e outros mimos de homens mais velhos. A elegia é contada do ponto de vista de um homem, belo na juventude, mas agora, ancião, não mais. Ocupa outra posição neste mundo. Mesmo um pai, ao atingir a velhice, “não é respeitado ou amado pelos próprios filhos” (Allen, 1993, p. 52). Achei relevante trazer esses dados para comparar com a tradução de Carson. Como no português é preciso desfazer ambiguidade, traduzo “*fair*” como “belo”.

2. Até esse ponto, são muitas as referências à água na elegia. “*Offing*” é uma delas, sendo um dos usos de “*in the offing*” algo “ainda visível do litoral” em português, além do vínculo com a temporalidade “em um futuro próximo” e “imminente”, segundo o dicionário *Houaiss*. Na minha tradução, fica: “Perto da costa ele avista a velhice”, o contraste entre um litoral e um humano que avista o movimento chegar para ele.

3. Algo surge e atrapalha a noção de uma temporalidade linear: três advérbios se aglutinam no verso: “*today forever now*”, que divide a atenção entre dois interlocutores: um “*lovely one*” e “*that shadow*”, cinco palavras de um lado e cinco palavras do outro. Priorizei esse efeito de simetria no verso, priorizei o tom de aporia, sem tentar pacificar na tradução a experiência misteriosa de não ver aquilo que se aproxima.

4. Inicialmente, a tradução tinha ficado: “é hoje e é pra sempre mas e essa sua sombra abre-zíper” / “*it’s today forever now what’s that shadow unzipping*”. Então Helena sugeriu deixar mais paratático, sem as conjunções “e” e “mas”. Acabei reconsiderando: “é hoje sempre agora quem é a sombra abre-zíper”. Não é a versão final da minha tradução. A nota abaixo é uma espécie de guia pela minha linha de raciocínio ao traduzir.

5. Dois neologismos flutuam no nada: “*childfingered*” e “*wherefrom*”. Digo que flutuam no nada porque “*childfingered*” tem rastros da comparação que abordei anteriormente. As alteridades fervilhantes em Carson armam um sistema de forças com o original, em que é possível depreender “*childfingered*” das relações familiares (Eccleston, 2017, p. 283). Em tradução livre a partir de Eccleston: “Ele, em tempos idos, foi um ás, mas na troca de estações / O pai não leva honra nem estima da sua prole” / “*Though he was in former times, the most noble, when the season has changed / A father is neither honored nor cherished by his children*”.

Nesse fragmento, minha opção por “do dedopueril” adjetiva o interlocutor “meu querido” no primeiro verso do dístico: a sombra desconhecida abre o zíper da mão jovem (seus dedinhos infantis) para revelar outra camada, uma troca de peles. Ao cotejar minha versão com a de Andrés Catalán para o espanhol,

“niñomanuseados desde dónes”, temos que “niñomanuseados” adjetiva “desde dónes”. Hesito.

Eccleston faz algumas considerações pertinentes para o jogo de contínuo/descontínuo armado por Carson aqui em três movimentos principais, que esquematizo abaixo:

v.1: yes lovely one it's today forever now
 v.1: what's that shadow unzipping []
 v.2: [wherefrom] your every childfingered []

Inseri esses colchetes para marcar a incompletude das duas orações e no caso de [wherefrom] para sinalizar o deslocamento do fim ao início do verso.

Eccleston comenta que o primeiro verso da elegia, que começa com “yes lovely one...”, não oferece estabilidade para quem lê: chegamos ao segundo verso do dístico sem saber em que tempo estamos “hoje-para sempre-agora”. Segundo Eccleston, o neologismo “wherefrom” poderia surgir como cláusula gramatical que encabeça o v.2, sugerindo “what's” e “wherefrom” como disparadores de orações que não se completam. No ensaio, Carson escreve sobre a incompletude como verbo, parece ser o caso aqui. É uma elegia que flutua em um tempo não linear, no oco do paradoxo temporal. Sigo nessa linha:

v.1: yes lovely one it's today forever now
 v2. what's that shadow unzipping your every childfingered []
 v3. wherefrom []

Minha tradução fica: “sim meu querido é hoje pra sempre agora qual sombra abre o zíper / do seu dedopueril dondevem”. Aqui, o “dedopueril” não modifica “dondevem” – a imagem não é o desabrochar do dondevem de dedos-infantis, que poderia sugerir um alumbramento com os começos, com o frescor da novidade. Na minha tradução, “qual” guarda algum vínculo com o sentido de quantidade de “every”; “that shadow” se divide entre as duas orações incompletas: na primeira, “what's that” vira “qual sombra”, em que uma sombra entre outras sombras possíveis abre o zíper do interlocutor identificado como “meu querido”, um zíper para uma camada outra que essa sombra abre no dedo-jovem do “meu querido”. O movimento de aproximação da velhice, repito, como uma troca de peles. É um dístico complexo.

A Títono (dom divino) (fr. 4)

TO TITHONOS (GOD'S GIFT)

For poor Tithonos.

They (on the one hand) made his chilly tears
immortal neglecting to tell him his
eyes were not.

(853ff)

A TÍTONO (DOM DIVINO)¹

Ao pobre Títono.

Eles (por um lado) tornaram eternas suas lágrimas gélidas
sem avisá-lo de que seus
olhos não eram.

(853ff)²

Comentário e notas à tradução do fragmento 4

COMENTÁRIO GERAL

Carson exagera a distância entre os dois versos do dístico, evidenciando aquela partícula traduzida do grego (*on the one hand*), que pede o complemento (*on the other hand*). O complemento nunca chega e faz falta: o verso é curto demais, a frase é interpelada no meio do raciocínio com a quebra de verso. Ficamos à deriva, como Títono, ecoamos a palavra “incompletude”. A percepção gira, e fantasmas famintos despertam nosso eu canibal: Ragusa e Brunhara contam que o fr. 4 é inserido por Estobeu no livro *Nanó* (2021, p. 110). Sob os olhos misteriosos da tradução de Carson, e correndo algum risco de desfazimento, é irresistível espiar o que está ao redor. Por contraste, o Mimnermo de Gerber: “He gave Tithonus an everlasting evil, old age, which is more terrible than even woeful death.”

O Mimnermo de Gerber conta o mito de Títono, explica quais são os males, a velhice é mais terrível que a morte, conhecemos a história. Perceba que não há aquele curioso vestígio (853ff). Nas palavras de Paul Meyer (2015, p. 195), se embarcarmos nesta aventura mental de ir à cata dos rastros polvilhados por Carson,

chegaremos às *Troianas*, de Eurípides. No Brasil, foi traduzida por Trajano Vieira. Talvez Carson tenha deixado lá como forma de refrescar nossa memória sobre esse mito que era tão comum no mundo de Mimnermo?

Na nota de tradução, Gerber escreve que Aurora pediu que Zeus tornasse Títono imortal “but neglected to ask for eternal youth as well” (1990, p. 85). Por “efeito pragmático” a transmissão citacional une e separa o gesto de Carson e o gesto da tradição filológica – um gesto de penetrar nas entranhas do texto para além da incompletude de Títono – no ponto cego entre seu sistema de forças e seu sistema de formas, “com seus intertextos, historicidade” (Faleiros, 2021, p. 113). A voz de Mimnermo através da voz de Gerber é como um duplo canto no Mimnermo de Carson: no v. 1 “neglecting to tell him...” – o poema multiplica-se. E como fica Títono? O pobre Títono? No ensaio, Carson faz de Títono e Jasão estudos de caso para esse problema filosófico:

Ou poderíamos dizer que é esta a diferença que faz o hedonismo: deixar alegria e amor e prazer na mão da luz “conhecendo nem algo mau, nem bom”, põe o conhecimento na escuridão. É a química cerebral de uma ferida nua e do desespero crônico que Mimnermo adota no instante do conhecimento. Quando Mimnermo vê a luz, ele a vê indo embora – como Jasão no fr. 7 partindo pela sua estrada errante até o lugar em que o deus sol, Hélios, e toda a luz do mundo tem sua morada contrafactual em relação a nós.

Carson acaba de fazer um embutimento citacional complexo: situar no colo do que é conhecido a fonte de prazer torna do conhecimento um grande e cacofônico clichê – exemplificado por Jasão no fr. 7. É outra flecha de Zenão (existe não existindo, sua origem é seu fim etc.) O mito de Jasão está no Mimnermo de Gerber nos fragmentos 11 e 11a; no Mimnermo de Carson, estão no ensaio e nas entrevistas:

E: Sonhos nos dão mais do que pedimos
 M: Não estou falando de sonhos os sonhos de ninguém são de uso algum aos outros
 E: Por quê
 M: São meros experimentos uma superfície experimental
 E: Mas certamente a coisa envolve ao menos digamos um esforço de arrumação

O que faz uma entrevista? É a primeira vez que “E (I)” pergunta “Por quê”. Aqui, a pessoa entrevistadora comenta o destino de Títono, “cuja boa-fé nas instituições da mortalidade e da reciprocidade franqueia-lhe a resposta a uma pergunta que ele não sabia que estava fazendo (e nunca teria feito)”. Sonhar com o que desconhecemos é uma atividade arriscada. Sonhar, talvez com outras entrevistas... Podemos nos lembrar na hipótese de Ian Rae de que MBP serve de protótipo estilístico da *Autobiografia do vermelho*; a entrevista que lá tem lugar é também um elogio a Gertrude Stein, ao seu princípio de deixar as palavras quicarem sem os trincos da pontuação:

S: I was simply in charge of seeing for the world after all seeing is just a substance
 I: How do you know that
 S: I saw it
 I: Where
 S: Wherever I looked it poured out my eyes I was responsible for everyone's
 visibility it was a great pleasure it increased daily
 I: A pleasure you say
 S: Of course it had its disagreeable side I could not blink or the world went blind
 I: So no blinking
 S: No blinking from 1907 on⁴²

Já ouvimos essa história no capítulo anterior. 1907 foi o ano em que Stein e Toklas se conheceram. O início do amor marca o início da decisão de não pestanejar, a fome de linguagem – a fome de fazer perguntas sem saber quais respostas virão – pelo simples prazer de fazer perguntas a um ser particular.

Aqui, vale comentar que o nome de Títono significa: amante de Aurora. *God's Gift* tem cara de epíteto e pode fazer referência a sua história. Também pode ser um artil. É Teodoro que significa “God's Gift” (dom divino). Aristóteles, em sua definição dos nomes na *Poética*, usa esse exemplo. O que está no cerne da discussão sobre mimese é distinção entre aparência e verdade. Na definição de Aristóteles, um nome é “uma voz fora do tempo”. Como traduzir isso?

Carson retoma esse problema filosófico em seu artigo “Just for the thrill”, que começa com a mesma música de Ray Charles (com variações) que reaparece na “Antropologia da água”, outra parte do livro *Plainwater*. Carson conclui: “O tempo não pertence aos nomes, e sim ao verbo” (PW 144) – verbos justificam as palavras: atos dão sentido às palavras. A alteridade é maior que a nomeação: embora seja chamado de “dom de deus”, a morte chega para Teodoro como para qualquer outro mortal. Carson faz um enlace com a vida de Títono: mesmo que os deuses tenham lhe dito que agora ele tinha o dom divino da imortalidade, “presente algum desvia a morte de sua rota” (PW144). Como cantar isso?

No ensaio em MBP, Carson conta que Títono se encontra à deriva em uma questão gramatical no verso de Mimnermo. No caso específico desta elegia, diferentemente dos homens e mulheres do fr. 1, que têm a juventude atravessada por um “acontecimento métrico imprevisto” (“but (no) then”), no fr. 4 “é a sintaxe [...] que dá contornos à dificuldade humana”. Carson repara ali que

[o] poema começa abrindo a primeira parte de uma construção grega estranhamente comum: a partícula *mén* (“por um lado”), em geral, é ligada à partícula *dé* (“por outro lado”), para pôr em correlação duas orações equivalentes. É como se um outro aspecto da história de Títono estivesse prestes a entrar em ação

⁴² Na tradução de Ismar Tirelli: R: “Eu estava (muito simplesmente) encarregado de ver pelo mundo afinal de contas a visão é apenas uma substância / P: Como você sabe disso / R: Eu vi / P: Onde / R: Onde quer que eu olhasse jorrava dos meus olhos eu era responsável pela visibilidade de todos era um imenso prazer ele crescia diariamente / P: Um prazer você diz / R: Claro que tinha seu lado desagradável eu não podia piscar senão o mundo ficava cego / P: Então nada de piscar / R: Nada de piscar de 1907 em diante” (AdV 148).

para alçá-lo além da petrificação. Infelizmente, isso não acontece. É claro, pode ser um fragmento incompleto. Coisa que Títono também é. (PW 16)

Incompleto, ininvencível, à deriva. No prefácio de sua tradução de *Agamemnon*, Carson traz uma citação do pintor Francis Bacon, que descreve sua pintura como vindo “envolta na espuma do inconsciente” (Carson, 2009, p. 4). Essas marcas livres da espuma do inconsciente em Bacon, que mancham a página de Freud, escorrem pelo verso de Mimnermo, e podem sugerir esse assédio do inconsciente, que, nos diz Marcuse, citando Freud, permite um instante de liberação criativa (Marcuse, 1968, p. 36).

“Então você crê no inconsciente” pergunta a entrevistadora a Mimnermo, que responde: “Eu vejo a humanidade tentar regressar aos milhões para uma época anterior ao meu avô e todas as manhãs quando o céu fica azul ela deságua no meu apartamento”. O mundo ocidental chacoalhado pelas movimentações de uma outra forma de falar o tempo, a memória. Mimnermo é um poeta interessado pelos começos e pelos fins, mas não do jeito comum – qual é o jeito comum?

NOTAS PONTUAIS

1. Na concepção pragmática de reciprocidade nas sociedades arcaicas (Mauss, 1984), como Carson comentará adiante no ensaio, o dom divino – diferentemente da dádiva das relações recíprocas – é o tipo de troca unilateral, gera uma dívida impagável, que Carson exemplifica com o mito de Títono. Assim diz Carson: “Consideremos Títono (fr. 4), cuja boa-fé nas instituições da mortalidade e da reciprocidade franqueia-lhe a resposta a uma pergunta que ele não sabia que estava fazendo (e nunca teria feito).” Na minha tradução, há um efeito de aliteração em /d/ dom-divino.

2. Como nota Paul Meyer (2015, p. 195), se embarcarmos nesta aventura mental de ir à cata dos rastros polvilhados por AC, chegaremos às *Troianas*, de Eurípides. Na tradução de Trajano Vieira (840-858): “Eros, Eros, que um dia vieste às moradas / de Dárdano, / caro aos celestes, / como então muniste ao máximo Troia de júbilo, / estreitando o liame divino. / Mas evito somar à fala opróbrios a Zeus. / A luz desta Jornada branquialada, / cara aos mortais, funesta / vislumbrou a terra, / vislumbrou a ruína das rochas (855ff), / detentora no tálamo / de um consorte deste solo, procriador, preso e raptado / por uma quadriga dourada de estrelas, / esperança maior à pátria. / E os amores dos numes por Troia não há mais”. Trajano Vieira comenta em sua nota de tradutor que Títono foi filho de Laomedonte, “foi raptado por Aurora, com quem teve dois filhos na Etiópia. Aurora pede que Zeus conceda a ele a imortalidade, mas se esquece de solicitar a manutenção da juventude. Títono não morre, mas envelhece eternamente” (Vieira, 2021, p. 91-3). Ainda nesta nota, chamo atenção para Eurípides, que Carson diz ser o mais desagradável dos tragediógrafos em *Grief Lessons* (2006, p. 89), narra os horrores do desfazimento da sociedade arcaica durante a guerra, as *Troianas* e *Hécuba* têm como pano de fundo a guerra do Peloponeso, o que acontece com as mulheres na guerra?

Suor súbito inominável mana em minha tez (fr. 5)

A SUDDEN UNSPEAKABLE SWEAT FLOWETH DOWN MY SKIN³⁰

He gazes, perhaps he blames.

Sweat. It's just sweat. But I do like to look at them.
 Youth is a dream where I go every night
 and wake with just this little jumping bunch of arteries
 in my hand.
 Hard, darling, to be sent behind their borders.
 Carrying a stone in each eye.

SUOR SÚBITO¹ INOMINÁVEL MANA² EM MINHA TEZ

Ele contempla, talvez condene³

Suor. É só suor. Mas vê-los é um deleite.
 Em sonho toda noite eu vou pra juventude
 e acordo só com o latejar de artérias
 em feixe no punho.
 Dureza, amor, ser posto atrás dessas fronteiras.⁴
 Com uma pedra em cada olho.

Comentário e notas à tradução do fragmento 5

COMENTÁRIO GERAL

Uma consulta ao Anexo 1 tira das sombras o metro fantasma que assombra este fragmento. São versos com regularidade própria, misturados, sem haver contrato métrico fixo. Há uma predominância de pés dactílicos nos três primeiros versos da elegia: o v.1 e o v.2 são perfeitos decassílabos dactílicos (1-4-7-10). O tom arcaico da palavra “floweth” no título é mais um gesto fantasmático a assombrar o poema. O título é uma referência ao fr. 31 de Safo, ao fr. 51 de Catulo e traz reminiscências de um epigrama de Valério de Edítuo (séc. I a.C). Eros nos persegue e nos devora: nos deixa com arteriazinhas pulsando em feixe e o coração de outra pessoa batendo na nossa garganta.

No *Mimnermo* de D. E. Gerber, o pesquisador comenta que este fragmento pertence à Nanó (1990, p. 85):

Suddenly a copious sweat flows down over my skin
and I am a-flutter when I behold my generation's
delightful and fair bloom. Would that it lasted longer!
But precious youth is like a fleeting dream; in no
time grievous and hideous old age, hateful as well as
dishonoured, hangs over one's head. It makes a man
unrecognisable and hampers eyes and mind when it
is poured round.

No *Mimnermo* de Gerber, há uma especulação sobre a especificidade desse desejo do fim do v.3 “would that it lasted longer!”: fica entre o lamento pela perda de juventude e o lamento de perder o amor de uma pessoa específica – possivelmente Nanó.

Por Contraste, no *Mimnermo* de Carson, o dístico final se inicia com o v. 5: “dureza” / “hard”. O possível sonho erótico do v. 4 se desmancha, já que, no verso seguinte, o “eu” elegíaco comenta sobre uma “pedra” / “stone” em cada olho. Aqui o referente “das suas fronteiras” / “their borders” é o julgamento da natureza pressuposta, que parte de uma hierarquia etária.

Cabe retomar o instante, na entrevista, em que *Mimnermo* comenta sobre o que acha dos sonhos:

M: Nada terá tido lugar senão o lugar

E: Tá falando sério

M: Só um telefone tocando numa casa vazia

E: Por que não atender

M: Por que não continuar indo adiante sim todo epítáfio convida quem passa mas as marcas são armadilhas o luto é irrelevante eu conheci um cara que sonhou que a bunda dele era de vidro e não ousou se sentar por 7 meses

E: Freud diz que um sonho é um desejo ou um contradesejo

Há ecos em: “he gazes, perhaps he blames/ ele contempla, talvez condene”, a nota explicativa que Carson oferece a este fragmento.

Uma interpretação por eros ultrapassa a necessidade de explicar, de classificar simplesmente. Não há certo e errado na contemplação do suor “deles” – há eros. Há doce e amargo. Há ser não sendo. Há estereoscopia, as horas miúdas em que os sonhos carregam o corpo numa taça por Oceano, que tem formato de disco chato e que disco é esse? O disco é de Charlie Louvain; a canção chama-se “Lonesome is me”: *just a telephone ringing in an empty house...*

Foi o pesquisador Andre Furiani que comentou que o v. 6 traz a voz de Paul Celan: “Die Offenen tragen / den Stein hinterm Aug” // “The open ones bear / the stone behind the eye” (Celan; Furiani, 2003, p. 89). Em tradução de Oliveira para português, o verso fica “Os abertos trazem / a pedra atrás do olho” (Celan; tr. Oliveira, 2008, p. 207). Considerando o paralelo com a *Berlim Oriental* do fr. 2 e com a *Guerra de Troia* no *Mimnermo* de Carson no fr. 4, que gestos são esses? Em um momento de mortes e guerra, a escrita como forma de justificar o tempo, como forma de escutar o canto dos outros, o encontro com o que é hermético para além

de amansá-lo como hermético apenas. Foi o último poema que Celan escreveu em vida.

Por “efeito pragmático” e guardadas as diferenças, há aqui uma estrutura de tradução que se assemelha à polifonia dos deuses canibais na cosmovisão dos Araweté, com o “solo vocal” – nas palavras de Viveiros de Castro –, que é o canto dos Maï, um canto que vibra de desejo irresistível pela alteridade, pelos inimigos e pelos mortos. Citando Viveiros de Castro, Faleiros conta que “os Maï são antes de tudo música: marakã. Não são cantores, mas cantados”, a principal atividade do xamã na cultura Araweté consistindo, pois, no ‘trabalho de condução dos deuses à terra, para comerem ou apenas para ‘passearem’ (Viveiros de Castro, 1986 citado em Faleiros, 2019, p. 142). E que o “exercício do xamanismo” é mais que falar sobre: “manifestar singularmente significa, de certa maneira, ‘implicar-se’” (idem, p. 113).

As vozes que vibram no fr. 6 do Mimnermo de Carson implicam-se como o suor de Safo no encontro com a alteridade que a faz entrar em êxtase no fr. 31 de sua poesia mélica. O Mimnermo de Carson parece fluir com ritmo e andamento: “os Maï são antes de tudo música” (2019, p. 113).

“Nothing takes place but the place” é, como muitos terão reconhecido, um verso de Mallarmé – e se pensarmos nas camadas mobilizadas pela poética do traduzir do Mimnermo de Carson, temos a pele da página como zona fronteira entre alteridades. Suas elegias podem ser lidas como um campo de escrita experimental, performam atos na página – um lugar que ele visita “todas as noites” para encontrar seus mortos. O Mimnermo de Carson traduz o suor que aflora de um corpo ao tremer de desejo. Encontro sem télos e vozes de vozes, citações de vozes que cantam e estão alhures em outro fuso horário.

NOTAS PONTUAIS

1. Uso um verbo arcaico para combinar com o tom de “floweth”, manar também é associado a uma água que flui. Criei assonâncias em /s/ (suor-súbito) e em /m/ (inominável-mana-minha), para priorizar o jogo do Mimnermo de Carson com as assonâncias em /s/ (*sudden-unspeakable-sweat-skin*).

2. Para recriar o metro fantasma – o assombro de Nanó –, faço uma inversão. Como a primeira palavra do poema é suor (- /), tornei o v.1 e o v.2 dodecassílabos alexandrinos (2-4-6-8- 12), e o v.3 um decassílabo heroico (2-4-8-10). Estendi o número de sílabas do v. 4 para preservar a imagem erótica de “bunch of arteries” / “em feixe no punho”.

3. Ele “contempla” / “gazes” e “condena” / “blames” um objeto ao qual não temos acesso no enunciado. Existem outros usos de “gaze”: encarar, olhar intensamente, fitar; mas o olhar de contemplação é mais que um olhar de desejo sexual, parece conversar com o vínculo que Carson estabelece entre amor e conhecimento.

4. No v.6 consultei a tradução de Andrés Catalán, que traduz “behind their borders” como “allá de sus fronteras” (2017, p. 7). Considerando o que diz Carson em seu *Eros*, na cidade sem desejo, o “conhecido e o desconhecido aprendem a se alinhar um atrás do outro para que, desde que posicionados num ângulo adequado, pareçam ser a mesma coisa” (EDA 242) – “ser posto atrás dessas fronteiras” é a dureza de ser reduzido a um poeta hedonista, quando ir além das fronteiras da relação erótica é seu desejo.

Entre mim e ti que se faça verdade (fr. 6)

BETWIXT THEE AND ME LET THERE BE TRUTH

Despite his professed cult of youth and pleasure, he knows moral worry.

At the border crossing all I could hear was your pulse
and the wind combing along my earbone
like antimatter.

ENTRE MIM E TI QUE SE FAÇA VERDADE

Apesar do culto aberto à juventude e ao prazer, ele conhece a ruga moral.¹

No controle da fronteira² só ouvi sua pulsação
e o vento roçando³ os ossículos
feito antimatéria.

Comentário e notas à tradução do fragmento 6

COMENTÁRIO GERAL

Uma consulta ao anexo 1 mostra a irregularidade metro-rítmica. Os pares são organizados pelos recursos sonoros. No caso do v.2, os elementos marcados são as vogais tônicas nasalizadas, “and-wind-combing-along-earbone”. No v.3, a assonância em /i/, “like-antimatter”. No ensaio, o Mimmermo de Carson parece conhecer a discussão sobre medida e desmedida; contínuo e descontínuo. Carson faz alusões a uma “física total da volúpia”, “cálculo hedonista”, “regras de movimento e colisão do metro elegíaco”, “química cerebral de dor nua” – ela faz eros girar na mente de quem lê. É o tipo de cálculo que leva alguém a comparar o vento com “antimatéria” e leva a pessoa entrevistadora a fazer perguntas do tipo:

E: [ruído de fita] algo sobre sua formação intelectual *De onde ele vem?* etc. perfeitamente razoável
 M: O que você quer extrair de mim
 E: Nanó
 M: _____

Carson insere didascálicas e notas performativas, insere lacunas “_____” para o tipo de silêncio que, diz ela, pode ser físico ou metafísico. O que a tradutora quer da tradução?

Aqui, há uma permuta: o fr. 6 do *Mimnermo* de Carson é a boca através da qual fala o fr. 8 preservado por Estobeu no *Mimnermo* de Gerber (1990, p. 87): “Let there be truth between you and me; of all possessions / it is the most just.”

Diz Gerber em nota de tradução que: “‘Justiça’ ou equidade em um uma relação erótica significa afeto recíproco, e a verdade é um requisito fundamental para que isso possa ocorrer.” É o conceito grego de *kháris*. Segundo Ragusa e Brunhara, o termo é pautado “na noção-base de reciprocidade – o sentido é o da gratidão pelo favor recebido” (2021, p. 166). Na terceira entrevista com *Mimnermo*, um fato: “M: Eu escrevi o epitáfio dela”.

NOTAS PONTUAIS

1. Opto pela tradução “ruga moral” / “moral worry”, para destacar um aspecto físico do sujeito social que passa a ter rugas na velhice – com isso, restrinjo, em parte, leituras psicológicas do “conhecer”, “moral”, “preocupação” como operações abstratas.

2. “Border crossing” retoma a fronteira do fragmento anterior. Aqui, vem junto do campo semântico do controle de fronteira entre países. Estamos com a Berlim Oriental fresca nos ouvidos, tendo lido o fr. 2. “At the border crossing” sugere uma localização espacial principalmente por causa do uso da preposição. “Posto de controle da fronteira” tem sílabas demais. Outra possibilidade é “passagem fronteira”, mas é pouco usada, também tem sílabas demais. Acredito que “controle da fronteira” pode aludir também ao exercício controlado de cruzar fronteiras da experiência erótica.

3. “Wind combing along my earbone” é uma imagem imbatível, erótica. Em português usei o verbo no gerúndio “e o vento roçando os ossículos” para preservar as aliterações em /s/ “pulsção-roçando-ossículos” e o som anasalado /ã/ “pulsção-vento-roçando” como em “combing-along-earbone”. Segundo Ana C, “em muitos casos, os pronomes possessivos podem ser simplesmente eliminados em português [...] por outro lado, no português oral, o uso excessivo de pronomes é bastante frequente; portanto não é necessário eliminá-lo nos diálogos” (Cesar, 2016, p. 369). Aqui, o pronome pessoal foi eliminado.

Pois o lote do sol é limar todos os dias (fr. 8)

FOR SUN'S PORTION IS TOIL ALL HIS DAYS

He looks to myth.

Look: up every bone every sky every day every you—
 He goes working His
 way up blue earlobes from ocean goes
 thrown by rosesudden someone's already tomorrow goes
 riding His bed of daysided gold goes skimming
 sleep countries from west to east until sudden
 rosestopped someone's
 already earliness opens the back of the clock: He
 steps in.

POIS O LOTE DO SOL É LIMAR TODOS OS DIAS¹

Ele olha² pro mito.

Olha: sobre cada osso cada céu cada dia cada você –
 Lá vai Ele escalando³
 os lóbulos azuis do oceano vai
 lançado pelo róseo-súbito⁴ do já amanhã
 de alguém vai laçando o leito dourado do lado-luz d'Ele vai
 pingando
 sono países de oeste a leste⁵ até que o súbito
 róseo-detido da já aurora
 de alguém abre a tampa do relógio: Ele
 entra.

Comentário e notas à tradução do fragmento 8

COMENTÁRIO GERAL

Uma ida ao anexo 1 acende a partitura musical – é um poema que pede uma leitura em voz alta. No v.1, pés dactílicos marcados pela repetição da palavra “every”. Por cinco versos, um ritmo binário fala o tempo. Do v. 3 ao v. 5, pés trocaicos ressurgem, os olhos parecem acompanhar o trajeto do sol. No v. 7 especialmente, um ritmo que intercala pés dactílos (/ - -) e pés troqueus (/ -), mais

um traço de dinamicidade no sistema de formas; no v. 9, pés dáctilos abalados pelo acontecimento da chegada dele, que quebra o verso e se espalha no dístico final.

Equivocações sintáticas provocam tropeções e /o/ é um elemento estruturante dos versos, uma possível partícula de cesura. Aqui, denota talvez um movimento descontínuo do deus sol – um recurso poético marcado com a repetição da palavra “goes” nos primeiros quatro versos.

Aqui, há uma permuta: o fr. 8 do *Mimnermo* de Carson é a boca através da qual fala o fr. 12 preservado por Estobeu no *Mimnermo* de Gerber (1990, p. 92-93):

For the Sun’s lot is toil every day and there is never
any respite for him and his horses, from the moment
rose-fingered Dawn leaves Oceanus and goes up
into the sky. A lovely bed, hollow, forged by the
hands of Hephaestus, of precious gold and winged,
carries him, as he sleeps soundly, over the waves
on the water’s surface from the place of the
Hesperides to the land of the Ethiopians, where
his swift chariot and horses stand until early-born
Dawn comes. There the son of Hyperion mounts his
other vehicle

Chamo de permuta porque há um embutimento citacional: “sun’s lot is toil all his days”. No *Mimnermo* de Gerber o poema fala sobre o mito de Jasão do rapto do velocino de ouro do ponto de vista do Sol, que dorme profundamente na noite da terra no v. 5. Por contraste, o sol do *Mimnermo* de Carson escala pelo céu terrestre e escreve suas leis, “folheia o sono” e se desloca de leste a oeste sobre todas as coisas cintilantes – acompanhamos o movimento com ele. Espia: os neologismos rompem as expressões formulares – ou formas fixas “prontas para consumo épico” – do epíteto “rosefingered Dawn” / “Aurora dedirrósea”.

No *Mimnermo* de Carson “rosesudden” (adjetivo-advérbio), “daysided” (substantivo-adjetivo) e “rorestopped” (adjetivo-verbo) transformam a música do poema como o v.4: “thrown by rosesudden someone’s already tomorrow”. Que é ser “thrown by rosesudden”? Do ponto de vista do sol, não há amanhã nem hoje, toda a luz escala toda a abundância espevitada de tipos, beijar os lóbulos azuis de Oceano é, para o sol, uma labuta diária. Por outro lado, para um referente humano, amanhã há de ser outro dia. Na nota explicativa, uma possível referência a Jasão e Hércules, material mítico a ser deglutido para devolver outra história – atualizar a finalização, atualizar o vínculo com Outrem. Aqui é o sol que nos diz como ele fala o tempo: novas leis, novos epítetos.

É uma elegia em que *Mimnermo* “sem pestanejar” finge ter pena do deus do movimento eterno, escreve Carson no ensaio. Na cidade sem eros, todos habitam o agora do desejo. O que significa conhecimento na cidade em que “toda a luz do mundo” existe? É curioso Carson escolher a palavra “unblinkingly” / “sem pestanejar”. Recupero um trecho de seu *Eros*:

Aidos [vergonha] é uma espécie de voltagem, tensão elétrica, de decoro que é descarregada entre duas pessoas quando elas se aproximam uma da outra para viver a crise que é o contato humano [...] a residência de *aidos* sobre pálpebras sensíveis é uma maneira de dizer que *aidos* explora o poder do olhar de relance (EDA 47).

O Mimnermo de Carson olha de relance para o amor e imagina o movimento de corpos celestes antes dos cálculos de Copérnico, como testemunho de que outras relações com alteridades que nos “têm como humanos” estão e não estão lá. A poesia de Mimnermo diz algo sobre o sol avistado em 600 a.C. e algo sobre quem o avistou: *riding his bed of daysided gold goes skimming sleep countries from west to east...* Não falar sobre os personagens da cena erótica, falar de dentro do desconhecido que é o ponto cego de eros, no oco entre dois incongruentes, como um eclipse total que banha tudo de prata.

Olhar de relance para seguir com atenção. Carson no ensaio pergunta: quando sexo e luz viram problemas filosóficos?

NOTAS PONTUAIS

1. É uma elegia cantada para o sol. O periódico *The Nation* publicou três fragmentos de Mimnermo traduzidos por Carson em dezembro de 2010: o fr. 8 [*that lucky old Sun*]; o fr. 5 [*a sudden unspeakable sweat*], e o fr. 4 [*for poor Tithonos*].

2. A tradução mais comum de “looks to” é “recorre” ou “toma como modelo”. Opto por traduzir “olha pro” / “looks to” para tratar do gesto de ida de Mimnermo ao material mítico de sua tradição. Essa escolha permite que a palavra “olha” seja usada também no v.1 “Olha” / “Look” e chama atenção para um movimento que está lá todos os dias, mas que é naturalizado.

3. Onde se segurar ao ler “look: up every bone every sky every day every you – / he goes working His / way up”? Alguém, nós, olhamos o Sol e cantamos sua labuta diária que é ser o dia todos os dias. “Sobre” / “up” sugere uma condição de iluminação da terra vinda do céu; o sol sobe, escala além dos lóbulos azulados da orelha do Oceano, o rio divinizado. Priorizei as maiúsculas nos pronomes próprios: “Ele” / “He”; e a junção da preposição com o pronome pessoal: “d’Ele” / “His”. Sol é deus. O poema é d’Ele, quem narra? O enunciado sugere o “eu” elegíaco dos fragmentos anteriores, que se alumbra com a alteridade e tenta visualizar o que é o movimento para o deus Sol. No anexo 1, minha sugestão de leitura, com as pausas onde eu leio.

4. No v. 4, “róseo-súbito” é a tonalidade do “já amanhã de alguém”. No v. 8 o “róseo-detido” é a tonalidade da “já aurora de alguém”.

5. “De oeste a leste” é um movimento que parece contrariar expectativas astronômicas. No mesmo periódico que citei na nota 38 acima, um leitor do *The*

Nation (2010) enviou uma carta para perguntar sobre a tradução de Carson. Reproduzo abaixo:

Fiquei espantado com as traduções de Anne Carson “3 fragmentos de Mimnermo” (13 Dez). Nunca tinha ouvido falar de Mimnermo. De fato, sabe-se pouco sobre ele exceto pelo fato de que morreu por volta de 600 a.C. O que achei mais surpreendente foram os versos do poema “Aquele velho sol sortudo”: “o já amanhã de alguém vai laçando o leito dourado do lado-luz dele, vai pingando sono, países de oeste a leste...” Se minha interpretação estiver correta, a imagem parece ser da terra se movendo (em rotação) de oeste a leste! Se não, no caso de o sol estar girando ao redor da terra, estaria “pingando” de leste a oeste. Que uma imagem dessas apareça alguns 350 anos antes de Aristarco ser, supostamente, o primeiro a declarar que a terra gira ao redor do sol é o que acho surpreendente. Carson é uma acadêmica de Letras Clássicas e fez suas traduções livres do inglês moderno, então talvez não seja uma réplica da imagética de Mimnermo. Mas, se sua tradução refletir a imagem dele, talvez seja necessário reavaliar o momento em que a teoria geocêntrica foi desafiada pela primeira vez.⁴³

A resposta de Carson:

Agradeço a Jim Fletcher pela sua pergunta sensível sobre o fr. 8 de Mimnermo. O texto foi preservado por um helenista chamado Ateneu, que diz: “Mimnermo comenta na *Nanó* que é no leito dourado, forjado para essa função por Hefesto, que o sol, enquanto dorme, faz a travessia até o leste, com referências enigmáticas ao oco da taça...” Minha interpretação é que o sol precisa voltar de oeste para leste a cada noite para poder partir de lá, em sua taça, a cada manhã. Então, ele faz isso em segredo enquanto todos dormem e as luzes se apagam. O “pingar” é seu trajeto noturno, não sua jornada diurna na direção convencional.⁴⁴

⁴³ I was stunned by Anne Carson’s translations “[3 fragments of Mimnermos]” [Dec. 13]. I had never heard of Mimnermos. Indeed, little is known of him other than that he died around 600 bc. What I found remarkable were the lines from “[that lucky old Sun]”: “already tomorrow goes riding his bed of daysided/gold goes skimming/sleep countries from west to east...” If I interpret this correctly, the image appears to be that the earth is moving (rotating) from west to east! Otherwise, if the sun were revolving around the earth, it would be “skimming” from east to west. That such an image appears some 350 years before Aristarchus was allegedly the first to claim that the earth revolves around the sun is what I find remarkable. Carson is a classics scholar and has made her translations freely into modern English, so perhaps this is not an exact replication of Mimnermos’ imagery. But if the translation does reflect his image, we may have to re-evaluate our understanding of when the geocentric theory was first challenged.

⁴⁴ I thank Jim Flechtner for his sensible question about my translation of Mimnermos fr. 8. The text is conveyed to us by a Hellenistic author named Athenaios, who says: “Mimnermos says in the *Nanno* that it is in a golden bed made for the purpose by Hephaistos that the sun, while he is asleep, crosses to the east, with riddling reference to the hollow of the cup...” I take this to mean that the sun has to get back from the west to the east each night in order to ride from there in his cup each morning, so he accomplishes this covertly while everyone is asleep and the lights are out. The “skimming” is this nightly transit, not his diurnal journey in the conventional direction. (Carson, 2010, s.p.)

Quem dera a morte me alcançasse (fr. 11)

WOULD THAT DEATH MIGHT OVERTAKE ME

He sings of birthdays.

No disease no dreamflat famine fields just a knock on the door
at the age of threescore: done.

QUEM DERA A MORTE ME ALCANÇASSE

Ele canta aniversários.

Sem chagas sem campo de fome sonho-achatado só a batida na porta
em casa aos sessenta: chega.¹

2

Comentário e notas à tradução do fragmento 11

COMENTÁRIO GERAL

Recursos sonoros torcem os signos de penúria (doença, “campos de fome”, morte) no sistema de formas: aliterações em /d/ (*disease-dreamflat*) se enroscam na sequência com aliterações em /f/ (*flat-famine-fields*). Uma regularidade de quatro pés anapésticos soa como batidas na porta, interrompidas pelo “done” no v. 2 do dístico.

Aqui, há uma permuta: no cotejo, o fr. 11 do Mínermo de Carson é a boca através da qual fala o fr. 6 do Mínermo de Gerber: “Would that my fated death might come at sixty, / unattended by sickness and grievous cares.”

“Sixty” e “threescore” são jeitos diferentes de dizer a idade de alguém. No Mínermo de Gerber, trata-se do desejo de um Mínermo que vê a velhice como algo no horizonte, a elegia como lamento. No Mínermo de Carson; uma epistemologia, recuperada como “_____” na terceira entrevista:

E: Foucault fala do Impensado² como um limite no qual todo o conhecimento presente é produzido estou tateando aqui podemos nos referir a Nanó como uma espécie de ardil epistemológico é possível buscar uma lógica de Nanó

M: _____

Se tatearmos logo atrás, no fr. 6 do *Mimnermo* de Carson, é lá que existe uma tradução da noção de *kharis* grega no título do poema; sugere-se uma relação de reciprocidade. Vimos o que pode a troca de presentes. A nota explica e expande: “he sings of birthdays”, a troca de presentes em um evento festivo.

Os mitos gregos são orais, plurais, têm várias versões – pelo confronto pragmático de poética xamânica do traduzir, há a dissolução da relação texto/autor em nome de uma relação desejante entre alteridades, uma noção de tradução que “não completa o texto, apenas o abre, o atualiza, medeia, multiplica” (Faleiros, 2019, p. 69). Contradição performativa é um ardil conhecido da escrita de Carson. Há um descompasso entre o que promete (fr. 6) e o que entrega (fr. 11) – performa essa troca na página. O que achamos que sabemos ao traduzir?

NOTAS PONTUAIS

1. Aqui, traduzi para o singular campo de fome, modificado pelo sonho-achatado, uma cadeia de imagens que carrega a potência da falta e da privação, recorrentes em Carson. Priorizei o efeito sonoro em /ch/ chagas-achatado-chega. “Chega” pode sugerir uma disposição de um corpo cansado, que falha, que não aguenta mais, ao mesmo tempo que pode sugerir um gesto convidativo diante da morte que se aproxima, algo reforçado pelo título: “quem dera a morte...” / “would that death...”

É curioso como o cotejo com o estudo anotado e comentado por Ragusa e Brunhara faz com que as particularidades da tradução de Carson saltem. O *Mimnermo* de Carson quer que a morte bata na porta e pronto, não se demora no recurso recorrente de adjetivar de forma negativa a velhice, algo abundante na tradução dos tradutores a que me refiro no anexo 2.

O rigor de filóloga de Carson é latente, porque, consultando-se as mesmas “edições respeitáveis” para resgatar a brincadeira de *Mimnermo* nas entrevistas em MBP, é perfeitamente razoável afirmar que a estrutura “no dreamflat famine fields”, que traduzo por “campos de fome sonho-achatados”, é uma espécie de mimese de um aspecto da língua grega, com uma sequência de termos que “não é determinada pela lógica sintática mas pela semântica e, na poesia, também pela métrica” (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 169). Podemos seguir nessa linha e especular que “sem mi bemol finto a fome” sugere o desejo de driblar o sofrimento; *Mimnermo* quer uma morte sem “os sofrimentos tantos do corpo e da mente” (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 113). E o fato de estabelecer como marco “the age of threescore” deixa no horizonte do provável uma afirmação do tipo: “o limite de sessenta anos é otimista, pois os antigos acreditam ‘que não se podia esperar saúde e vigor para além’ dessa idade” (idem.).

Não é caos. Há rigor. Carson escolhe não tomar o mesmo caminho que outros cientistas sociais que só aplicam as ferramentas já bem conhecidas. Carson deforma a caixa de ferramentas da tradutora: subverte o grego e o inglês com efeitos de profundidade ontológica. A aversão à morte é parte fundamental da escatologia do Ocidente, os cadáveres são afastados dos olhos dos vivos, há rituais para enfrentar o luto da perda, não se fala na morte. Carson olha para isso e traduz a experiência da velhice como algo que simplesmente é, com todo o mistério que é ser. Um profundo existir de um corpo que morre: “done”. É de tirar o fôlego.

“chega”, traduzo, priorizando “um estremecimento de nervos” (VDP 165). Esta dissertação é uma forma de seguir uma voz debaixo d’água. A voz diz: (não).

2. No desejo de variação, apresento nesta nota uma alternativa tradutória que destoa da minha tradução dos demais poemas. No fragmento que alude a uma troca de presentes, experimento um estilo de traduzir mais carsoniano. Abaixo, um caminho de pensamento por outra tradução que apresento ao fr. 11, algo mais fonológico:

Sem males sem mi bemol finto a fome ouço a batida na porta
em casa aos sessenta: morro.

“Dreamflat” é um neologismo que atrai pela aliteração em /f/ outras duas palavras aparentemente descasadas: que são “dreamflat famine fields”? Usos possíveis de “flat” são planície, coisa plana, charco, chapa, superfície chata, sem relevos, ao nível do solo (*Houaiss*). Mas e o tal sonho? “Dreamflat” deixa quem traduz com pendências.

Como uma cama de gato, a pesquisa puxa linhas de força de uma composição para o piano: “A Flat Dream” (1939), de James P. Johnson, um ás do jazz. Um dos usos da palavra “flat” é do campo semântico da música: “bemol”, em consulta ao *Houaiss*, que me leva a “blue note”, conhecida como uma nota de lamento e popularizada pelos músicos do blues. Me parece um dado irresistível considerando o tom lamentoso da elegia, o retorno da partícula (no) que Carson elege em sua tradução do fr. 1, e o fato de que há uma certa regularidade métrica nesse dístico.

Se consultarmos o anexo 1, veremos que os pés anfibráquicos se proliferam como batidas ritmadas na porta, até cessarem com um descompasso que termina em “done”, com a chegada da morte na casa dos 60 anos, que na tradução de Carson guarda inclusive o ritmo ternário: “threescore” é outro jeito de dizer “sessenta”.

Existe uma música aqui. É possível achá-la em português?

Retomo o que diz Mimnermo nas entrevistas de MBP: “M: Não estou falando de sonhos os sonhos de ninguém são de uso aos outros / E: Por quê / M: São meros experimentos superfície experimental”. Se imaginarmos um sonho como uma superfície experimental, “dreamflat” pode sugerir uma nota fora, ou uma “blue note”, algo que não pertence à escala blues natural. Algo que desvia. O desvio não precisa confirmar a norma, e o Mimnermo das entrevistas exemplifica isso com o “causo” do homem que sonhou que a própria bunda era feita de vidro e não se sentou por 7 meses. Não é lógica, é outra coisa. Uma listagem talvez.

A estrutura “dreamflat famine fields” faz com que a pessoa tradutora (nesse caso, eu mesma) sinta a água inundar os pulmões. Incluo nesta nota de tradução o cover de um cover do fr. 11, deglutido:

Ah se a morte me pegasse

*No aniversário, Mimnermo canta uma lista que inclui como
(sem dor) e com que idade (aos 60 anos) deseja morrer*

(sem) males []
(sem) mi bemol []
finto a fome []
ouço a batida na porta
em casa aos sessenta
morro

Assim, priorizo o jogo que já comentei: aliterações em /m/ unem “mortemales-mi bemol-morri”, sendo “males” tradução possível para “disease”, e “mi bemol” como signo de nota blue, que faz quem ouve experimentar o lamento no corpo. Aqui, “dream” foi suprimido, levando em conta “dream” como signo de “superfície experimental” – um xamanismo transversal, talvez, entre o poema e a entrevista em MBP.

Sobre outra possibilidade de tradução para “famine fields”, está prevista no português a estrutura “Campos de fome” / “Famine Fields”, como “campo de força” / “force field” ou “Campos Elísios” / “Elysian Fields”. Na minha tradução, “fields” é verbo e o referente é o “eu” elegíaco, mais uma alteração semântica. Em consulta ao *Houaiss português-inglês*, temos que “field” é também um termo esportivo: parar ou devolver uma bola, como na frase “the shortstop fielded the ball and flipped it to the first baseman”; ou pôr em campo, por exemplo “the coach fielded the defensive team” (1982, p. 286).

Nessa outra tradução que ofereço, faço uma alteração semântica significativa que põe o “eu” elegíaco no centro da ação: “eu” finto a fome (fome, penúria, inanição, escassez, falta), “eu” ouço a batida da morte, que vem me buscar.

Outra alteração semântica: “at the age of threescore” era, inicialmente, “na casa dos sessenta”, conservando um vínculo entre “bater na porta”, no fim do v.1 do dístico, e a ideia de uma casa que materializa esse ato ao mesmo tempo em que denota a década dos 60 anos. Para preservar a regularidade métrica, mais algumas cambalhotas. Existe uma regularidade métrica aqui, formando um ritmo ternário de quatro pés, a mesma contagem de anapestos da tradução de AC, mas só se houver enjambement, colando o fim do v.1 ao início do v.2, assim:

- / - - - - / || / - / - || / - - / - - / - - / - - / - / -
sem males sem mi bemol finto a fome ouço a batida na porta
em casa aos sessenta: morro.

Aqui, “at the age of” pode levar quem lê a relembrar do texto de Carson sobre as “The Eras of Yves Klein”, na coleção de 22 folhetos que compõem *Float* (2016). Helena Martins observa quanto a este poema: “em uma vida, eras inteiras” (Martins, no prelo).⁴⁵ Estar “em casa” aos sessenta, confortável com o envelhecer e com a ideia da morte como condição de vida pode ser uma das eras de Mimnermo: “A era de aprender a morrer bem”, gritos que fazem talvez parentesco com Donna Haraway (2023, p. 13), com os gritos que dilaceram nossas entranhas e fazem com que entreguemos nosso coração ao silêncio, como diz Simone Weil (2020, p. 148); com a sabedoria budista, que vê a morte como ensinamento para olhar de forma profunda a vida; com os saberes ancestrais dos povos originários, com os xamãs que cantam para que o céu não caia sobre a nossa cabeça. Camas de gato, diria Donna Haraway.

⁴⁵ Em um trecho, escreve Martins em texto intitulado “Pintar com fatos e pensamentos”: “[o] humor que faz caber eras inteiras no espaço exíguo de uma vida é o mesmo que desfaz a suposta continuidade dessa vida, de qualquer vida: aqui uma vida pode compor-se de um sem-número temporalidades e modos de existir radicalmente estranhos entre si” (Martins, no prelo).

Quando as montanhas deslizaram (fr. 12)

WHEN MOUNTAINS DOVE SIDEWAYS

He tells of Kolophon colonized from the mainland.

...When mountains dove sideways from Pylos
 we came to Asia in ships
 to Kolophon chiseled our way
 sat down like hard knots
 then from there
 made a slit in the red river dusk and
 took Smyrna
 for God.

QUANDO AS MONTANHAS DESLIZARAM

Ele conta da Cólofon colonizada¹ lá da metrópole.

...Quando as montanhas deslizaram de Pilos²
 viemos nós pra Ásia em barcos
 pra Cólofon cinzelamos caminho
 sentamos feito nós duros
 daí de lá
 rasgamos o entardecer no rio vermelho e
 tomamos Esmirna
 pra Deus.³

Comentário e notas à tradução do fragmento 12

COMENTÁRIO GERAL

Aqui, há uma permuta: o fr. 12 do Mímnemo de Carson é a boca através da qual fala o fr. 9 preservado por Estrabão no Mímnemo de Gerber (1990, p. 89):

... leaving Pylos, the city of Neleus,
 we came on our ships to longed-for Asia
 and with overwhelming force
 we settled in lovely Colophon,
 the instigators of harsh aggression;
 and setting out from there, from the river . . .

by the will of the gods
we captured Aeolian Smyrna.

É notável a mudança de tom significativa ao se passar do “sol à sombra” no *Mimnermo* de Gerber. É um poema sobre a colonização de Esmirna e de Cólofon, em que o primeiro dístico adota adjetivos positivos, mas a partir do segundo dístico, o movimento é visto como algo violento, insuportável.

“When mountains dove sideways” é a opção de Carson pela tradução que traz o advérbio “*epel*” (quando, depois que) no início do poema, que chega incompleto – o foco é em “nós”

Se vimos no fr. 11 do *Mimnermo* de Carson a elegia que suscita a resposta de Sólon como praxis simposiática no âmbito privado, aqui temos um tipo de elegia que não se dedica ao simpósio, mas à narração de um acontecimento histórico. A elegia narrativa era destinada aos grandes festivais públicos – assim dizem os pesquisadores. Por exemplo, o fr. 9 no *Mimnermo* de M. L. West, oferece a “resolução do problema” das origens do poeta, já que o “eu” elegíaco narra a colonização da cidade do ponto de vista de um esmirnense.

No *Mimnermo* de Carson, por contraste, a tonalidade é decidida nos verbos de ação. As montanhas da cidade escorrem pelos dedos – que imagem é essa: “mountains dove sideways”? Os colonizadores chegam em barcos na Ásia. Nós, (os guerreiros?), cinzelamos caminho, sentamo-nos feito “nós duros” e rasgamos o entardecer no rio vermelho. No ensaio, Carson traduz:

Como acrobatas do delito psíquico que chamamos de História, os guerreiros, sendo guerreiros, vivem flutuando sobre o momento em que a ação terá fim. São receptores de uma descarga que dispara rumo ao lado noturno, no rastro da sua própria explicação.

Como uma pintora conhece o que que está prestes a pintar?

NOTAS PONTUAIS

1. Em português, priorizo as aliterações em /c/ conta-Cólofon-colonizada e o /n/ nasalizado de Kolophon-from na assonância em /a/ Colonizada-lá-da. Aqui, o “nós” que Carson comenta na seção ensaio aproveita um vínculo com o v. 4 “nós duros” em português.

2. A imagem é opaca: montanhas mergulham? Para visualizar melhor o movimento, considerar o advérbio “sideways” – lateralmente, de lado, para um lado. As montanhas na cidade da Jônia ____ de lado. “Dive” significa mergulhar, mas podem-se entrever usos como desaparecer, ocultar, saltar, submergir. Uma consulta à internet atesta “cair pelos lados” como uso esportivo da expressão “dive sideways”, uma estratégia de entrada pela lateral. Minha tradução, “deslizar” é uma tentativa de condensar um movimento – pode ter múltiplas interpretações desabar, esquivar, deslizar pelos dedos – em português sem acrescentar palavras demais em um verso já longo, interpretando Pilos como o lugar de onde deslizam as montanhas.

3. Opto por traduzir “for God” / “pra Deus” compreendendo o ato de “tomar” feito “em nome” da divindade.

Então eles do lado do rei (fr. 13a)

SO THEY FROM THE KING'S SIDE

He sees the warriors move.

So they from the king's side when they got the order
went rushing—in their own hollow shields socketed.

ENTÃO ELES DO LADO DO REI

Ele vê os guerreiros em movimento.

Então eles do lado do rei ao receberem a ordem
dispararam – encaixados no oco de seus escudos.¹

Comentário e notas à tradução do fragmento 13(a)

COMENTÁRIO GERAL

No ensaio, Carson faz um comentário específico sobre o uso de um verbo no aoristo na língua grega, que ela traduz como “socketed”: um homem que corre em cima de sua própria sombra ao meio-dia evita as leis do tempo linear – sua vida é uma flecha apontada para o desconhecido. No ponto cego entre realidades incongruentes, o entardecer desaparece na versão de Carson, vira um estudo do preto total: [*socketed*]. Como um oco de um escudo é como um eclipse total? Quando você se encaixa nele, eroticamente. Carson traduz o choque de nervos para a página.

NOTAS PONTUAIS

1. No anexo 2, a tradução de Ragusa e Brunhara para o verbo no aoristo “socketed” é “cobrindo-se”. Mantenho o particípio na minha tradução e, para potencializar a imagem de um corpo em movimento dentro do ponto cego do desconhecido, fiz alterações sintáticas significativas: encaixados no oco de seus escudos.

Ninguém igual a ele (fr. 14)

NONE SUCH AS HIM

He looks to memory.

None such:

amid the butting bulls none such on the death flanks of Hermos.

None.

Those elders who saw him saw the source points.

It stung God.

They say his spinal cord ran straight out of the sun.

NINGUÉM IGUAL A ELE¹

Ele olha pra² memória.

Ninguém igual:

entre os touros chifrades ninguém igual nos flancos mortais do Hermo.

Ninguém.

Os mais velhos que o viam viram de onde tudo vinha.³

Deus se doeu.⁴

Dizem que sua espinha dorsal partia⁵ do sol.

Comentário e notas à tradução do fragmento 14

COMENTÁRIO GERAL

No anexo 1, registro a predominância de pés jâmbicos, um ritmo binário que soa como uma marcha, e depois o ritmo muda: dispara rumo ao sol no v. 6.

O que a guerra faz os fatos dizerem?

E: Pode nos dizer algo sobre ele

M: Ele amava tempestades azeitonas e os aspectos mais selvagens da vida por aqui ele amava a guerra

E: *Ninguém igual* é sobre ele

M: Teria que admitir que sim mas sabe muito daquilo é invenção lutar pelado e coisas assim

A guerra faz os fatos dizerem: “um fato é um fato” (EDA 242).

NOTAS PONTUAIS

1. Este fragmento, mais extenso no texto de partida do que a tradução de Carson faz supor, é retomado nas entrevistas, em que Mimnermo se lembra do próprio avô, cuja reputação chega a ouvidos divinos.
2. “Looks to” retorna e talvez fosse melhor traduzido como “recorre à”.
3. No v. 4 as aliterações em /v/ velhos-viam-viram-vinha são feixes de cenas de campo de batalha, um movimento que encontra vínculo no jogo de Carson com as aliterações em /s/ elders-saw-source-points.
4. Comparar “It stung God” / “Deus se doeu”. Aqui “sting” pode denotar ofensa, sendo “se doeu” um uso coloquial.
5. Escolho o verbo “partir” pela ambiguidade. “Run straight out of” sugere um movimento urgente, mas também indica o desejo de conhecer a origem ou “source points” das coisas, algo irrecuperável.

Fragmento 15

FR 15⁵⁸

He is troubled by words.

... in public words formed a clump in him.

Ele é angustiado pelas palavras.¹

... em público as palavras coagulavam dentro dele.

Comentário e notas à tradução do fragmento 15

COMENTÁRIO GERAL

Não há correspondência com os fragmentos do Mimnermo de Gerber.

Um passo em falso: é o primeiro poema sem título, após uma sequência de 13 fragmentos, como você já percebeu. Os dois pés anapésticos da nota explicativa podem sugerir uma experiência de angústia tão grande que ele é incapaz de nomeá-la, incapaz de narrá-la, incapaz de sonhar outros sonhos, incapaz de traduzir.

Em Carson, atenção é uma tarefa que nós compartilhamos, eu e você. Em outro escrito em *Plainwater*, Carson escreve que “categorizar significa, originalmente, nomear em público” (PW 77). Em público, podemos lembrar, era a circunstância em que poemas eram publicados, por assim dizer: uma circunstância de atenção dos ouvintes ao ato de contação de histórias.

O Mimnermo de Carson conhece o mercado editorial: “não sei o que andam lendo atualmente, os distribuidores norte-americanos têm cada ideia doida”, lemos nas entrevistas. Podemos especular que a necessidade de classificar uma alteridade como detentora de uma “inevitabilidade biológica” atenua uma circunstância específica de escuta da experiência que só ela faz aflorar na sua relação com o seu mundo. O Mimnermo de Carson é uma tradução do ato de escuta: “M: Ah a ouvinte perfeita sim eu sonhei que um dia eu a acharia.” Quando diz isso, o tom é irônico ou sincero? Carson não dá respostas ao traduzir, a copulação se dá nesse sem fundo, no cérebro-sexo.

NOTAS PONTUAIS

1. Priorizo o tensionamento da palavra “troubled” no vínculo com o fragmento seguinte. “Angustiado” em uso verbal aqui, e “angustiado” em uso adjetivo no fr. 16, uma possível leitura.

Fragmento 16

Fr 16

Troubled.

... always the hard word box they wanted.

Angustiado.

... eles queriam¹ sempre a dura² caixa de palavras.

Comentário e notas à tradução do fragmento 16

COMENTÁRIO GERAL

As três sílabas tônicas que dividem o verso ao meio desaceleram a leitura: hard-word-box, impõem um ritmo no corpo de quem lê.

Na terceira entrevista com Mimnermo ouvimos outra imposição de um ritmo de fala:

M: Não tô bravo eu sou mentiroso só agora começo a entender o que é a minha desonestidade o que é a repulsa quanto mais me aproximo não há esperança para alguém como eu não posso lhe dar fatos não posso destilar minha história nessa ou naquela verdade inconveniente e sair aos trancos compondo versões em miniatura do cosmo para preencher as linhas do seu questionário e pronto não é que eu não sinta pena de você não é que eu não entenda que essa sua cara humana está sorrindo pra mim por algum motivo não é que eu não saiba que é preciso um ato de interpretação aqui a partir do qual todos nós poderíamos nos movimentar até os limites da lógica inerente a essa atividade e espiar por cima da beira mas sempre que eu começo a sempre que você entende eu teria que contar a história do começo ou mentir então eu minto eu só minto quem são eles quem são os contadores de histórias que podem pôr fim às histórias

Por efeito pragmático, recorro fala de Faleiros sobre a aptidão dos livros de ocuparem a posição de predador-devorador, enquanto artefatos que remetem a uma alteridade – “o poema passa a ser ‘inimigo’ [...] Em dia de caça, Quem é caçador, ai de Outrem...” (Faleiros, 2021, p. 43). Na entrevista, “M” acaba de sair de si e está de volta; torce a sintaxe, traz elementos de temporalidades distintas – “everytime I start in everytime” –, acaba de realizar um meta-comentário sobre a relação especulativa entre I e M (que ele chama de ‘atividade’). Vimos essa história com Safo: quando Longino achou que era fácil objetificá-la, algo resistiu. O corpo de Safo é Safo, e pelo contato com Carson, Mimnermo opera uma metamorfose que potencializa a sabedoria da sabotagem e da infiltração. Pelo contato com a poética xamânica, o Mimnermo de Carson traduz “o duplo dizer” de outros viventes.

NOTAS PONTUAIS

1. Faço uma inversão sintática na minha tradução, evitando uso de conjunção integrante “que eles queriam”.
2. É o mesmo “hard” da palavra grega “argaléon” (ἀργαλέης), que Carson traduz como “hardstrut” (fr. 1), “hard” (fr. 5), “hard knots” (fr. 12). Ragusa e Brunhara traduzem como “repugnante” (fr. 1 e fr. 5), havendo ainda o caso do fr. 9, que corresponde ao fr. 12 de Carson, em que traduzem o adjetivo “*argalées* [hybrios]” como “pesarosa [desmedida]”. É algo que Carson destaca no ensaio. Até aqui traduzi “*argaléon*” como “duro”, “dura” e “dureza”.

Meia lua (fr 22)

HALF MOON

He awakens early.

Half moon through the pines at dawn
sharp as a girl's ribcage.

MEIA LUA

Ele acorda cedo.

Meia lua cruza os pinheiros¹ na aurora
afiada feito costela de menina.²

Comentário e notas à tradução do fragmento 22

COMENTÁRIO GERAL

É curioso o retorno do título com “Meia Lua”, um jogo no paradoxo visível/invisível, como a face da lua em dia de eclipse. Uma consulta ao Anexo 1 anuncia dois heptassílabos com acentos na primeira, quinta e sétima sílabas – mais música flui pelas frestas deste fragmento econômico. A nota explicativa é um sussurro e uma memória: “he awakens early”. Na terceira entrevista com Mimnermo:

E: Você parece gelado vem pra perto do fogo

M: Ela se levantava no raiar do dia para acender o fogo me espantava é raro os jovens serem gentis

No Mimnermo de Gerber (1990, p. 101), o fr. 22 pertence aos fragmentos duvidosos e espúrios e faz referência a um eclipse total avistado de Esmirna em 6 de abril de 648 a.C.

Um eclipse total é um estudo do preto total: “encaixado” [*socketed*] na sombra da lua, em um ato de perfeita estereoscopia: que perguntas brotaram dos lábios de Mimnermo?

Os pinheiros e o musgo (*moss*; dra. Moss), que aparecem nas entrevistas de Mimnermo, compõem um *herbarium* de plantas anciãs e resistentes a condições extremas. O musgo, por exemplo, é capaz de sobreviver por 3.000 anos. Os pinheiros “pulam a cerca das plantações e se espalham pela paisagem” com sua

força histórica. Os pinheiros também estavam associados a Dionísio na antiguidade grega – deus da intoxicação dos começos.

É possível interpretar a “costela de menina” implicada em uma experiência que torna viva a relação estereoscópica com a lua, com o musgo, com a chuva, com a lama, com as trutas, com outra face do dia, fazendo parentesco com um mundo com mais gente dentro. O que está e o que não está lá. Carson escreve: “ao fim e a cabo” Mimnermo é um pesquisador – e pesquisadores sabem se posicionar para não apagar as diferenças entre um e dois. Como um pinheiro na aurora é afiado feito costela de menina? Como traduzir o choque de nervos diante de um eclipse total avistado de Esmirna em 6 de abril de 648 a.C.? Esta elegia do Mimnermo de Carson é elogio a Abril (spring–) primavera, estação das “coisas eróticas” que faz aflorar arranjos de vida entre humanos e não-humanos hoje (pra sempre) agora...

NOTAS PONTUAIS

1. Contraste entre a vida milenar dos pinheiros e a vida humana. Como traduzem Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael uma passagem do livro de Anna Tsing, *Um cogumelo no fim do mundo*, que conta outra história sobre a aliança entre os fungos e os pinheiros (num capítulo chamado simplesmente “História”), “os pinheiros, com seus parceiros fúngicos, frequentemente prosperam em paisagens queimadas por humanos; pinheiros e fungos trabalham juntos para aproveitar as clareiras e os solos minerais expostos. Humanos, pinheiros e fungos criam arranjos de vida simultaneamente para si e para os outros: mundos multiepécies” (Tsing, 2022, p. 169).
2. “Costela de menina” é minha solução econômica para “girl’s ribcage”.

Fragmento 23

FR 23

Why does motion sadden him?

... a lame man knows the sex act best ...

O movimento o entristece por quê?

... o coxo¹ é quem melhor conhece o ato sexual ...

Comentário e notas à tradução do fragmento 23

COMENTÁRIO GERAL

No único verso desta elegia que anuncia sua incompletude através de colchetes [...], são pés jâmbicos que marcam o início da epistemologia das guerreiras Amazonas no canto do Mimnermo de Carson – que chega às últimas três palavras com três sílabas tônicas (um recurso que lembra as batidas na porta “at the age of threescore: done”). Reticências pairam no nada, vislumbres de uma vida inteira, incompleta. “Why does motion sadden him?” É a nota explicativa.

Gerber nos conta: este provérbio proferido por Antianeira, líder das Amazonas, pode encontrar correspondência no seu fr. 21a “a lame man makes the best lover”. Segundo Estobeu, “Esmirna deve seu nome a uma Amazona”. Uma informação preciosa, ainda no fr. 21a: “Dizem que as Amazonas mutilavam os filhos homens cortando uma de suas pernas ou de suas mãos”, e Gerber acrescenta: “Ao pedirem trégua após guerrearem com elas, os citas garantiram às Amazonas que elas não seriam desposadas aos citas mutilados ou feridos. Mas Antianeira, liderança das Amazonas, respondeu: ‘o coxo é o melhor amante’” (Gerber, 1990, p. 101-103).⁴⁶

Carson revela um contraste: por um lado, uma verdadeira física da volúpia, um “cálculo hedonista”; por outro lado, a sabedoria das Amazonas. Carson, em outra cidade, diz que a nota final de Mimnermo devolve uma epistemologia: por quê? Porque “a lame man knows the sex act best”. Carson fala no ensaio:

Dizem que essa frase, geralmente considerada como *dubia et spuria* nas principais edições de autoridade, é considerada uma das sabedorias proverbiais aprendida com as Amazonas no verão em que ele viajou pela região do Mar Negro. Sim, ainda havia Amazonas naqueles tempos, bem como uma verdadeira física da volúpia. “Você é seu ouro” uma das mulheres grandes disse a ele no dia em que ele partiu.

Ao falar a história do ato sexual em vez de narrar algo sobre o amante, passamos de uma cidade a outra cidade. “Você sente a diferença percorrer a base do seu crânio feito água gelada”, o instante doce e amargo dos começos. Podemos, talvez, sentir algo se desgarrar e seguir passagem, como um cheiro ou perfume, ou um grumo de tinta em uma pintura do cérebro-sexo.

Carson se posiciona – seu pensamento-praxis sobre tradução é profundo como o silêncio que une e separa dois heterogêneos, sem priorizar a história de que

⁴⁶ It is said that the Amazons maimed their male children by removing a leg or a hand. [...] When the Scythians were at war with them and wanted to make a truce, they assured the Amazons that they would not be married to maimed or mutilated Scythians. But Antianeira, the leader of the Amazons, replied to them: a lame man makes the best lover (Gerber, 1990, p. 101-103).

só um tipo de saber conta como estratégia mais privilegiada – ou mais objetiva – para contar a história de Mimnermo – que se deleita com o risco de dizer o que mais pensa, recusa “a caixa dura de palavras” exigida pela língua do Mesmo. Nessa natação secreta, um mundo, um nome, uma alteridade inventam sua imaginação.

Por “confronto pragmático”, a publicação de um poema pode ser como o instante em que se dá um rito xamânico. No caso de um canto com muitos lugares enunciativos como o “Canto da castanheira”, dos Araweté, quem presentifica o rito percebeu quem era pelo que disse, não por variação na entonação do xamã Kãñipaye-ro na madrugada em que proferiu o canto. Novas relações podem aflorar – o objetivo não é saber a autoria, não é marcar a hierarquia. Há uma instabilidade do “você” e do “eu”, em que o contexto e conhecimento do repertório permite que alguns membros da comunidade consigam fazer perguntas com mais profundidade.

No caso da sabedoria das guerreiras Amazonas, me parece o convite de imaginar lugares possíveis em que sonhar com aquilo que afronta o “normal”, a “ordem humana” é um ato com potencial incendiário. É o convite a imaginar outras estruturas, não-binárias, porosas, ousadas, desviantes, para ir além delas – povoar a imaginação com mistérios diante daquilo que resiste à tradução – tarefa não sem riscos.

NOTAS PONTUAIS

1. Na nota 29 à minha tradução do ensaio, comento o uso do termo não-inclusivo.

4.3. Mimnermo e os movimentos do hedonismo

Mimnermos and the Motions of Hedonism

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.

Kafka

Relocation among the substances that have us as humans is his subject. People call it hedonism. That is like summing up Kafka as a poor swimmer. If we consider the total somatosensory system of Mimnermos’s poetry,

Mimnermo e os movimentos do hedonismo

Sei nadar como os outros, só que tenho uma memória melhor do que os outros, e não esqueci o não-saber-nadar de outrora. Mas como não o esqueci, o saber-nadar em nada me ajuda, e eu, ao fim e ao cabo, não sei nadar.¹

Kafka

Realocação entre as substâncias que nos têm como humanos é seu tema. Há quem chame isso de hedonismo. O que é como reduzir Kafka a ser um mau nadador. Se examinarmos a totalidade sistemática da poesia somatossensorial de

it is true we see the windows glow in turn with boys and flesh and dawn and women and the blue lips of ocean. It is true he likes to get the sun into every poem. But the poet's task, Kafka says, is to lead the isolated human being into the infinite life, the contingent into the lawful. What streams out of Mimnermos's suns are the laws that attach us to all luminous things. Of which the first is time.

Although he scarcely uses the word, everything in his verse bristles with it. Time goes whorling through landscapes and human lives bent on its agenda, endlessly making an end of things. You have seen this vibration of time in Van Gogh, moving inside color energy. It moves in circles (not lines) that expand with a kind of biological inevitability, like Mimnermos's recurrent metaphor of the youth of humans as a flowering plant or fruit. These plants grow as the light does, for their life is one long day "knowing neither good nor evil" (fr. 10) until the sun slips over the rim and everything goes dark. He does not use the words for dark, but substitutes events: death, old age, poverty, blind eyes, empty rooms, vacated mind. It is as if the darkness *invents* these evils, which arrive for no reason except the light has gone. When you pass from sun to shadow in his poems, you can feel the difference run down the back of your skull like cold water. "And immediately then to die is better than life" (fr. 2).

Sun is the only pulse that runs by itself. While transiency grasps the rest of us through

Mimnermo, é possível, sim, ver as janelas irem se acendendo com rapazes e com carne e com aurora e com mulheres e com os lábios azuis do oceano. Sim, ele gosta de pôr o sol em cada poema. Mas a tarefa do poeta, diz Kafka, é conduzir o ser humano isolado até a vida infinita, do contingente até o legítimo. O que transborda dos sóis de Mimnermo são as leis que nos vinculam a todas as coisas cintilantes. Das quais a primeira é o tempo.

Embora ele raramente use essa palavra, tudo em seus versos eriça-se com ela. Pelas paisagens e pelas vidas humanas o tempo espirala, comprometido com seus próprios planos, sem parar de pôr fim às coisas.² Você já viu essa vibração do tempo em Van Gogh, movendo-se dentro da energia em cor. Ela se move em círculos (não em linhas) que se expandem com uma espécie de inevitabilidade biológica, feito a metáfora recorrente de Mimnermo da juventude humana como uma planta ou uma fruta que floresce. Essas plantas crescem junto com a luz, pois sua vida é um dia longo "conhecendo nem algo mau, nem bom" (fr. 10)³ até que o sol escorrega da borda e tudo escurece. Ele não usa palavras que significam escuridão, substitui-as por eventos: morte, velhice, pobreza, olhos cegos, quartos vazios, mente esvaziada. É como se a escuridão *inventasse* esses males, que chegam por razão nenhuma a não ser o apagar das luzes. Ao passarmos do sol à sombra em seus poemas, você sente a diferença percorrer a base do seu crânio feito água gelada.⁴ "E de imediato a morte é preferível a estar vivo" (fr. 2).⁵

O sol é o único pulso que bate por si mesmo. Enquanto a transitoriedade nos pega de

and through, Helios rides it as a cup across the sky (fr. 8). Mimnermos unblinkingly pretends to pity the god this endless motion. And that should tell us something about his hedonism.

For he only ever mentions two pleasures and he does not call them pleasures. There is no wine in Mimnermos's verse, no warm bath, no running animal, no cherries or silk or pale blue bones, no dice, no slapstick nights of song. It all takes place down behind the world somewhere in a state of static riposte, like a child talking himself through the night. Motion can stop, he is marveling. His hedonism seems to have struck a vein that was running through the times in which he lived—a kind of hunger for the motions of the self that we are mining still, though freshness is going out of the work. It is haunted from two directions at once, which we call pleasures to justify our hedonist calculus. Sex and light. Let us consider how they move him.

He “came to flower” (*floruit*, as the ancient biographers like to say) in the thirty-seventh Olympiad (632–629 B.C.). It is recorded that he originated in the city of Kolophon in Asia Minor, or else in the city of Smyrna somewhat northwest of Kolophon, or else on an island called Astypalaia in the south Aegean Sea (but *astypalaia* means “ancient town” and may simply be a phrase from some poem no longer extant). Kolophon had been colonized from the Greek mainland before the eighth century and was, after its capture of Smyrna, the largest state in Ionia. Mimnermos

jeito, Hélios toma suas rédeas e a conduz como uma taça⁶ pelo céu (fr. 8).⁷ Mimnermo, sem pestanejar,⁸ finge ter pena do deus do movimento sem fim.⁹ E isso nos diz algo sobre o hedonismo dele.

Pois ele só menciona dois prazeres, e não os chama de prazeres. Não há vinho nos versos de Mimnermo, nada de banhos quentes, nem bichos em fuga, nem cerejas nem seda nem ossos azuis-claros,¹⁰ nada de dados,¹¹ nem o pastelão das noites com música. Tudo terá tido lugar atrás do mundo em um estado de riposta estática¹², como uma criança conversando consigo mesma para passar a noite. O movimento pode parar, ele se alumbra. Seu hedonismo parece acertar em cheio o veio¹³ percorrendo o tempo em que viveu – uma fome dos movimentos do eu que ainda mineramos¹⁴, mas o frescor está quase fora de ordem.¹⁵ Esse hedonismo é assombrado por duas direções ao mesmo tempo, que chamamos de prazeres para justificar nosso cálculo hedonista. Sexo e luz. Consideremos como eles o movem.

Ele “floresceu” (*floruit*, como os biógrafos antigos dizem) na trigésima-sétima Olimpíada (632-629 a.C.). Há registros de suas origens na cidade de Cólofon na Ásia Menor, ou talvez na cidade de Esmirna a noroeste de Cólofon, ou talvez em uma ilha chamada Astipaleia no sul do Mar Egeu (mas *astipaleia* significa “cidade antiga” e pode ser só uma expressão em algum poema que não sobreviveu). Cólofon tinha sido colonizada pela metrópole grega antes do século VIII e era, depois da captura de Esmirna, o maior estado da Jônia. Mimnermo narra a história desses eventos no fr. 12, mas não é o relato de um historiador. Não

tells some of the history of these events in fr. 12, but the account is not an historian's. There is no telling who "we" are in this poem, nor how we should apprehend these centuries flying past like a news clip. But then that is his point.

Also in fr. 14, we view the events of several epochs through a fast, bright dust of allusion to wars and former generations. It may be a poem about Gyges of Lydia, who pressed down the valley of the Hermos River against Smyrna and Kolophon early in the seventh century. It may be a call to arms against Alyattes's attack on Smyrna in the last decade of the same century. Mimnermos says he heard of these events from his elders who were eyewitnesses. But who is this incomparable man who fought on the plain of Hermos? His father? Grandfather? Some other footprint in the family romance? Also perhaps a complete fiction. At any rate, Mimnermos is plainly not interested in explaining historical references. He lets this brilliant shape move through time like a needle stitching together the two moments that compose nostalgia. *Then and now*. The fact that we are no longer in the light (by the time we look for it) is his subject. Insofar as we speak of Mimnermos's hedonism, we can refer to the subject as knowledge.

Or we could say this is the difference that hedonism makes: To locate joy and love and pleasure in the lap of light "knowing neither evil nor good" puts knowledge in the dark. It is a brain chemistry of naked injury and chronic despair that Mimnermos assumes for this

é possível dizer quem somos "nós" nesse poema, nem como deveríamos digerir os séculos passando por nós como reportagens de jornal. Mas eis a questão para ele.

Ainda no fr. 14, visualizamos os acontecimentos de várias épocas através do pó vivo e ágil das alusões às guerras e às gerações passadas. O poema pode ser sobre Gíges de Lídia, que abriu caminho¹⁶ no vale do Rio Hermo contra Esmirna e Cólofon no início do século VII. Pode ser um grito de guerra¹⁷ contra o ataque de Alíates à Esmirna na década final do mesmo século. Mimnermo diz ter ouvido falar desses acontecimentos dos mais velhos, que testemunharam tudo. Mas quem foi esse homem incomparável que lutou nas planícies do Hermo? Seu pai? Seu avô? Algum outro rastro no romance familiar? Pode ser, inclusive, pura ficção. De qualquer forma, Mimnermo não tem interesse algum em explicar as referências históricas. Ele deixa essa forma brilhante se mover pelo tempo como uma agulha costurando os dois momentos que compõem a nostalgia. *Então e agora*. O fato de que não estamos mais na luz (no instante em que sentimos sua falta) é seu tema. Até onde cabe falar num hedonismo de Mimnermo, podemos nos referir a esse tema como conhecimento.

Ou poderíamos dizer que é esta a diferença que faz o hedonismo: deixar alegria e amor e prazer na mão da luz¹⁸ "conhecendo nem algo mau, nem bom"¹⁹, põe o conhecimento na escuridão. É a química cerebral de uma ferida nua e do desespero crônico que Mimnermo adota no instante do

moment of knowing. When Mimnermos sees the light, he sees it gone—like Jason in fr. 7 gone down his adversary road to the place where the sun god, Helios, and all the lights of the world lie stored in contrafactuality against us. “Nor would have ...” this fragment begins. Nor would the mechanical death of moments have come roaring down on us as darkness, had we not stopped to look round for the light.

Or do we stop because the light is vanished already? Mimnermos does not entertain philosophical questions except technically. Consider the moment when old age darkens down on men and women in fr. 1. The sex act of these gentle beings is radically intercepted by an unscheduled metrical event. Exactly at the middle of the poem, which consists of ten verses organized in five elegiac couplets, time cuts through the narrative of flesh: “*but (no) then.*” It is a very unusual caesura, a notably nonlinear psychology. We are only midway through the central verse of our youth when we see ourselves begin to blacken. We had been taught to believe there were certain rules of motion and collision that construct elegiac verse (e.g., “the dactylic hexameter avoids word end at midverse”) but these are defied. We had been seduced into thinking that we were immortal and suddenly the affair is over.

Consider Tithonos (fr. 4), whose good faith in the institutions of mortality and gift exchange won him an answer to a question he did not know he was asking (nor would have).

conhecimento. Quando Mimnermo vê a luz, ele a vê indo embora – como Jasão no fr. 7 partindo pela sua estrada errante até o lugar em que o deus sol, Hélio, e toda a luz do mundo tem sua morada contrafactual em relação a nós. “Nunca teria...”²⁰ começa esse fragmento. Nunca a asfixia mecânica²¹ dos momentos teria caído na nossa cabeça como a escuridão,²² caso não tivéssemos parado para ir em busca da luz.

Ou será que paramos porque a luz já sumiu? Mimnermo não nutre problemas filosóficos a não ser a partir da técnica. Consideremos o momento em que a velhice ensombrece os homens e as mulheres no fr. 1. O ato sexual desses viventes delicados é interceptado radicalmente por um acontecimento métrico imprevisto. Exatamente no meio do poema, que consiste em dez versos ordenados em cinco dísticos elegíacos, o tempo corta a narrativa da carne: “*mas (não) então.*” É uma cesura muito incomum, uma psicologia de perceptível não linearidade. É só no meio do caminho do verso central de nossa juventude que percebemos que vamos escurecendo. Nos ensinaram a crer que existem certas regras de movimento e colisão que constroem o verso elegíaco (por e.x. “o hexâmetro dactílico evita finais de palavras no meio do verso”), mas essas regras são desafiadas.²³ Nos seduziram com a ideia de que éramos imortais e subitamente a coisa acaba.

Consideremos Títono (fr. 4), cuja boa-fé nas instituições da mortalidade e da reciprocidade²⁴ franqueia-lhe a resposta a uma pergunta que ele não sabia que estava fazendo (e nunca teria feito).

The story is so well known that Mimnermos barely alludes to its content: seduced by the goddess of the dawn, the beautiful youth Tithonos received from her a promise of immortality, forgetting that human life is not as a rule coextensive with human youth. There was no reward but endless old age for Tithonos's love of the first light. Like the gentle men and women of fr. 1, wondering too late about the length of the shadows, Tithonos is someone stranded in a technicality. In his case it is syntax, not metrics, that shapes the human predicament. The poem begins by setting out the first half of an unusually common Greek construction: the particle *mén* ("on the one hand") is generally coordinated with the particle *dé* ("on the other hand") to create a balanced sentence or two-part remark. It is as if some other side of Tithonos's story were about to be set in motion and carry him on past petrification. Sadly this does not happen. Of course the fragment may be incomplete. But then so is Tithonos.

Consider incompleteness as a verb. Every verb has a tense, it must take place in time. Yet there are ways to elude these laws. The Greek verb system includes a tense called aorist (which means "unbounded" or "timeless") to capture that aspect of action in which, for example, a man at noon runs directly on top of his own shadow. So in fr. 13(a) Mimnermos uses an aorist participle to describe how men move in war. Like acrobats of the psychic misdemeanor we call history, warriors qua warriors live hovering above the moment

A história é tão conhecida que Mimnermo nem alude direito ao seu conteúdo: seduzido pela deusa da aurora, o belo e jovem Títono recebeu dela a promessa de imortalidade, esquecendo-se de que a vida humana não é, por regra, coextensiva à juventude humana. Não houve recompensa alguma pelo amor de Títono à primeira luz do dia, a não ser uma velhice sem fim. Assim como os homens e mulheres delicados do fr. 1, que se perguntam tarde demais sobre a extensão das sombras, Títono é posto à deriva por conta de uma questão técnica. No caso dele, é a sintaxe, não a métrica, que dá contornos à dificuldade humana. O poema começa abrindo a primeira parte de uma construção grega estranhamente comum: a partícula *mén* ("por um lado"), em geral, é ligada à partícula *dé* ("por outro lado"), para pôr em correlação duas orações equivalentes. É como se um outro aspecto da história de Títono estivesse prestes a entrar em ação para alçá-lo além da petrificação. Infelizmente, isso não acontece. É claro, pode ser um fragmento incompleto. Coisa que Títono também é.

Consideremos 'incompletude' como um verbo. Cada verbo tem sua temporalidade, precisa ter lugar no tempo. No entanto, há maneiras de eludir essas leis. O sistema gramatical da língua grega inclui um tempo verbal chamado aoristo (que significa "ilimitado" ou "atemporal"²⁵) para capturar aquele aspecto de uma ação em que, por exemplo, ao meio-dia um homem se acha bem em cima de sua sombra. Assim, no fragmento 13(a), Mimnermo usa um particípio aoristo para descrever como os homens se movem na guerra. Como acrobatas do delito psíquico que chamamos

when action will stop. They are the receptacle of a charge that shoots itself toward the night side, spoor of its own explanation. Mimnermos is a poet intrigued by beginnings and endings, but not in the usual way—who reveres noon as a study in true black: “socketed.”

There is no afternoon in Mimnermos. Consider as sound play the difference between youth and age in his typical diction: repeatedly applied to descriptions of old age is the adjective *argaleon*, which means “hard” and sounds like a fall of rocks down a dry ravine. Contrasted with it (e.g., in fr. 1) is the adjective *harpaleon*, which means “gentle” and sounds like a secret trout on the slip down the fathoms. It would be heartless to point out that, save for one consonant and the initial aspirate, these are the same word. When the soft *p* of *harpaleon* becomes the hard *g* of *argaleon*, all motions of day rigidify into the solid soul damage of nature’s presupposition. Hedonism lies not beyond but prior to this—already forfeit.

Like sex, light is not a question until you are in the dark. Mimnermos has no answer to give. Instead (for he is a scholar after all) an epistemology: “... a lame man knows the sex act best” (fr. 23). This sentence, usually recorded among *dubia et spuria* in respectable editions, is thought to be a piece of proverbial wisdom learned from the Amazons one summer

de História, os guerreiros, sendo guerreiros, vivem flutuando sobre o momento em que a ação terá fim. São receptores de uma descarga que dispara rumo ao lado noturno, no rastro da sua própria explicação. Mimnermo é um poeta fascinado por começos e por fins, mas não do jeito convencional – que venera o meio-dia como um estudo do preto total: “encaixado.”²⁶

Não existe tarde em Mimnermo. Consideremos como um jogo sonoro a diferença entre a juventude e o envelhecer na dicção particular dele: repetidamente aplicado às descrições da velhice temos o adjetivo *argaléon*, que significa “duro” e soa como pedregulhos em queda por um desfiladeiro árido. Em contraste (por e.x. no fragmento 1), temos o adjetivo *harpaléon*, que significa “doce” e soa como uma truta secreta serpenteando pelas profundezas. Seria crueldade ressaltar que, salvo por uma consoante e pela aspirada no início, ambas são a mesma palavra. Quando o *p* suave de *harpaléon* torna-se o *g* duro de *argaléon*, todos os movimentos do dia enrijecem-se no dano substancial à alma da natureza pressuposta. O hedonismo não se situa além disso, mas em algum momento anterior – previamente confiscado.²⁷

Como o sexo, a luz não é uma pergunta até você ficar no escuro. Mimnermo não tem respostas para dar. Em vez disso (porque ao fim e ao cabo²⁸ ele é pesquisador), oferece uma epistemologia: “... o coxo²⁹ é quem melhor conhece o ato sexual” (fr. 23).³⁰ Dizem que essa frase, geralmente considerada como *dubia et spuria* nas principais edições de autoridade, é considerada uma das

when he traveled in the Black Sea regions. Yes, there were still Amazons in those days, as there was a true physics of lust. “You are its ore,” one of the big women said to him the day he left.

sabedorias proverbiais aprendida com as Amazonas no verão em que ele viajou pela região do Mar Negro. Sim, ainda havia Amazonas naqueles tempos, bem como uma verdadeira física da volúpia. “Você é seu ouro”³¹ uma das mulheres grandes disse a ele no dia em que ele partiu.

Notas à tradução do ensaio

1. Nos comentários reflito sobre o jogo que Carson estabelece com as citações nos fragmentos. Na minha tradução, com o intuito de multiplicar os lugares enunciativos, realizo um embutimento citacional da tradução do Kafka do tradutor Marcelo Backes. A passagem citada aqui, com esta tradução, está em Kafka (2018, p. 272).

2. Priorizo sempre que possível recursos sonoros que acendem o ritmo na escrita de Carson, mesmo que não estejam sendo explorados no mesmo exato trecho no texto de partida. Neste caso, a assonância em /p/ espirala-comprometido-próprios-planos-pôr.

3. Na publicação de 1992 de MBP, Carson pôs em parênteses os vv. 1 e 2 do fr. 1 (“up to your honeybasket hilts in her ore – or else/ Death”). Aqui, sigo a republicação de 1995 e cito o v. 4 do fr. 2 do Mímnermo dos tradutores Giuliana Ragusa e Rafael Brunhara (2021, p. 103).

4. Priorizo o jogo de palavras de Carson “runs down” / “percorre”.

5. Realizo um embutimento citacional do Mímnermo do tradutor Trajano Vieira, nos vv. 9-10 do fr. 2, e aqui, ligeiramente adaptada, para incluir “de imediato” (Vieira, 2017, p. 54).

6. A taça é um dos veículos que o deus Hélio usa em sua jornada pelo céu (a taça de ouro, o leito-nau, o carro ligeiro e a quadriga alada), segundo os pesquisadores Ragusa e Brunhara (2021, p. 121).

7. Referência ao fr. 8 do Mímnermo de Carson “O lote do sol é limar todos os dias”. No Mímnermo de Gerber, o fr. 8 é “Entre mim e ti que se faça verdade”, correspondendo ao que em Carson é o fr. 6. Nos comentários ao título e aos fragmentos 6 e 11, chamo atenção para esse aspecto encenado na página de Carson, a noção de “reciprocidade” (nos termos de Marcel Mauss e de Carson).

8. Recriei aqui o texto de partida com efeitos um pouco distintos: “unblinkingly” evoca um modo de agir (nesse caso, fingir) realizado sem demonstrar emoção, medo ou dúvida; “sem pestanejar” traz também a ideia do ato determinado e sem medo, mas a noção da impassibilidade não é tão clara. Quis manter a concretude dos olhos que não piscam. No comentário geral ao fr. 8, dou destaque ao olhar de relance de quem ama ao objeto de seu amor em uma relação erótica, aspecto que Carson apresenta em seu *Eros* e que retoma por aqui.

9. A construção “to pity the god this endless motion” é usada tanto na publicação da *Raritan Review* (1992) quanto na coleção *Plainwater* (1995). Considero as traduções em espanhol

de Andrés Catalán “finge compadecer sin pestañear a los dioses por este movimiento incesante” (2021, p. 9) e de Sivia Jiménez Barba “finge que se compadece del dios por este impulso sin fin” (2015, p. 119). Na minha tradução, mantenho essa equivocação sintática (omissão de preposição [*for*]; omissão de pontuação). Nesse caso, a interpretação seria a de que o deus não é *parte* do movimento sem fim, ele Hélios é o movimento sem fim.

10. Uma consulta rápida à Internet atesta o uso de “pale blue bones” na descrição de um aspecto da obra “Animals” (1941) do pintor mexicano Rufino Tamayo, em que ossos azuis-claros no chão perto de dois cachorros rosnando sugerem morte e carnificina. A descrição da obra na plataforma do MoMA diz ainda que há vínculos com o material mitológico dos Astecas e dos Incas, em que cães eram considerados guias até o submundo, e nos ritos funerários estátuas de cães eram enterradas com membros da classe dominante. Considerando a recorrência de cães em *Plainwater* como um todo, me parece uma referência significativa. Há ainda uma canção “Dirty Weather” da banda The Deadfly Ensemble que atesta o uso de “pale-blue bones” em um dos versos. A expressão parece também subverter a descrição um comum para a cor dos olhos, “pale blue eyes”.

11. No *Oxford English Dictionary*, a expressão “no dice” pode significar “not a chance, no way, not happening”. Aqui, o dado pode remeter também ao lance de dados de Mallarmé, que é referência oculta na próxima frase. Comparar “nothing / takes place / but the place” e o uso de Carson “it all takes place down behind the world”.

12. Termo da esgrima. Segundo o dicionário *Michaelis*, “riposta” é um golpe rápido em resposta a outro feito pelo adversário. Carson emprega um termo da esgrima também no poema “Stanzas, Sexes, Seductions” em *Decreation*, no v. 29, “fragment of foil” (florete).

13. O comentário de um usuário na plataforma WordReference atesta o uso de “strike a vein” em contexto de mineração: “price of gold and silver these days, you might just strike a vein or even a lode”, o veio do minério; atesta também o uso metafórico “stike a vein of agreement”; e o uso em contexto anatômico “takes 40 minutes to strike a vein”.

14. Um procedimento de Carson que priorizei na tradução é o uso de termos de um mesmo campo semântico: “to strike a vein” e “mining still” e ainda “out of work”. O trabalho com as palavras e o trabalho com as pedras como atividade humana: limar, sofrer, suar – talvez tocar alguém.

15. Minha tradução “fora de ordem” tem ecos da canção de Caetano Veloso de mesmo nome, a força de um gesto criativo contra a declaração de George Bush pai sobre a nova ordem mundial: “alguma coisa está fora de ordem / fora da nova ordem mundial” diz a canção de 1991.

16. “Press down” significa exercer força sobre algo ou alguém, espremer (cf. *Collins*). Considerando o vocabulário bélico do parágrafo, na minha tradução fica “abrir caminho”.

17. O pesquisador helenista Martin L. West, em seu “Studies in Greek elegy and Iambus” (1974, p. 2), defende que a tradição de poesia elegíaca, marcada pelo metro elegíaco, se dava em contexto oral, entoada em simpósios (performance particular) e em campos de batalha (performance pública).

18. Segundo o dicionário *Cambridge on-line*, a expressão “in the lap of the gods” denota uma situação que está fora do controle (e.x. “the doctors have done everything possible for him, so his recovery now is in the lap of the gods”). Em português, dizemos “deixar na mão de Deus”, por exemplo, em contexto de dificuldades extremas. No contexto do uso de Carson, “in the lap of the light” associa a luz à divindade.

19. Cf. nota 3.

20. Realizo um embutimento citacional da tradução do *Mimnermo* dos tradutores Giuliana Ragusa e Rafael Brinhara. A citação está no v. 1 do fr. 11. (Ragusa; Brinhara, 2021, p. 110)

21. A morte por asfixia mecânica inclui estrangulamento, sufocamento, afogamento. Nicole Loraux, em seu “Maneiras trágicas de matar uma mulher”, escreve que a morte por asfixia é associada aos signos da feminilidade na Grécia arcaica (Loraux, trad. Mario da Gama Kury, 1998, p. 64). Aqui, no *Mimnermo* de Carson, quem morre por asfixia mecânica é o tempo.

22. Na minha tradução, faço referência à mensagem do xamã Davi Kopenawa Yanomami sobre a queda do céu na cabeça de todo mundo com a paralisia diante da catástrofe.

23. O léxico deste parágrafo pode ser também da física, da filosofia e de Leibniz: “movement and collision” “construct” “defied” (este último uso como seu método). A contribuição de Leibniz para o tema do conhecimento, que ressurge em outros escritos carsonianos como *Economy*, é recuperada aqui. No século XVII, a metafísica de Leibniz explode o binarismo pensamento/matéria que sustenta a filosofia cartesiana. Fico com a afirmação central de sua *Teodiceia*, a partir da filósofa Déborah Danowski, em seu artigo de 2001, “Indiferença, simetria e perfeição segundo Leibniz”: “Nosso mundo, o mundo real, é a melhor dentre as infinitas séries infinitas de existências possíveis” (Danowski, 2001, p. 2).

24. O conceito de “reciprocidade” em sociedades arcaicas é elaborado pelo sociólogo e antropólogo Marcel Mauss em 1924 no artigo célebre “Essai sur le don, forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”, e se insere na temática dos “dons e dos contradons” – a troca de presentes – como lei ágrafa de sociedades arcaicas. Torno mais explícita essa conexão no comentário geral à tradução do fr. 4, “Para Títono (Dom divino)”, como embasamento da minha escolha de tradução do título “cérebro-sexo” e na seção 2.4, em que abordo o pensamento e práxis tradutória de Carson e a poética xamânicas do traduzir em Faleiros (2019).

25. Considero a tradução de Julia Raiz do termo “timelessness” / “atemporalidade” em *Eros* (EDA 224).

26. Considero o significado que Carson atribui ao verbo no aoristo no ensaio: ao meio-dia um homem se acha bem em cima de sua sombra, encaixado no ponto cego do agora ilimitado [*unbounded*] que emerge no atemporal [*timeless*].

27. Consulto as traduções em espanhol de Andrés Catalán (2021) “previamente perdido” e de Silvia Jiménez Barba (2018) “ya arrebatado”. Consultei também o dicionário *Houaiss*, em que a palavra “forfeit” atesta usos substantivos: multa, penalidade, prenda, perda, privação; adjetivos: confiscado, perdido como castigo, pago como multa; verbo transitivo: perder o direito, ser privado de, perder por confisco. Minha tradução fica: “previamente confiscado”.

28. Cf. nota 1.

29. O termo não é inclusivo. Em consulta ao dicionário *Houaiss* “lame” atesta usos adjetivos: aleijado, estropiado, coxo, manco; no sentido figurado: insatisfatório, imperfeito, incompleto, pouco convincente, inaceitável, inacreditável. Considerando o elogio de Carson à incompletude não só como dispositivo na escrita de *Mimnermo*, mas como dispositivo nas relações eróticas, me parece uma daquelas situações em que ficamos com

duas realidades sobrepostas: “o homem incompleto é quem melhor conhece o ato sexual” é talvez uma tradução mais direta desse aprendizado, coisa que “coxo” também é, como tradução direta da prática específica das Amazonas de mutilar os filhos homens, como diz o mito. Eis a diferença entre “homens” e “mulheres”, para recuperar um dos resultados de pesquisa do vocábulo “brainsex”.

30. No comentário geral ao fr. 23, me aprofundo na distinção entre a epistemologia que Carson identifica nas Amazonas (“a lame man knows the sex act best”) e o comentário de D. E. Gerber aos fr. 21 e 21a do seu *Mimnermo* (1990) (“a lame man makes the best lover”). Carson fala do ato sexual (e da relação erótica), em vez de fazer uma narrativa sobre o amado. Eros.

31. A construção “you are its ore” sugere que *Mimnermo* é o ouro, ou a joia, dos saberes das Amazonas.

4.4. As entrevistas de *Mimnermo*

4.4.1 – Entrevista 1

The *Mimnermos* Interviews (1)

M: It surprises me you came all this way

I: What a mud pond

M: You don't like rain

I: No let's get started can we start with your name

M: Named for my grandfather

I: The soldier

M: The great soldier

I: Can you tell us a little about him

M: He loved thunderstorms olives and the wilder aspects of life here he loved war

I: *None Such* is about him

M: I would have to say yes but you know a lot of it is invented fighting naked and things like that

I: I understand the text as we have it is merely the proemium to a much longer work

M: Well I don't know what you're reading over there nowadays those American distributors get some crazy ideas

As entrevistas de *Mimnermo* (1)¹

M: Me espanta você ter vindo de tão longe

E: Que lamaçal

M: Você não gosta da chuva

E: Não vamos começar que tal começar com seu nome

M: Homenagem ao meu avô

E: O soldado

M: O grande soldado

E: Pode nos dizer algo sobre ele

M: Ele amava tempestades azeitonas e os aspectos mais selvagens da vida por aqui ele amava a guerra

E: *Ninguém igual*² é sobre ele

M: Teria que admitir que sim mas sabe muito daquilo é invenção lutar pelado e coisas assim

E: Pelo que entendo o texto como chegou a nós é só um proêmio pra uma obra bem mais extensa

M: Bem não sei o que vocês andam lendo por aí atualmente esses distribuidores americanos têm cada ideia doida

I: I believe it's the standard edition (Diehl 2 vols)	E: Acredito que é a edição padrão (Diehl 2 vols)
M: Don't get angry	M: Não fica brava
I: I'm not angry I am conscientious	E: Não tô brava sou meticulosa ³
M: Like moss	M: Feito musgo ⁴
I: What an odd thing to say have you ever been psychoanalyzed	E: Que coisa estranha de se dizer você já fez análise
M: Not so far as I know why do you ask	M: Não que eu saiba por que a pergunta
I: Moss is the name of my analyst	E: Eu faço análise com J.P. Musgo ⁵
M: In New York	M: Em Nova York
I: Yes	E: Sim
M: Is he smart	M: É inteligente ele
I: She yes very smart sees right through me	E: Ela sim muito inteligente vê dentro de mim
M: In my day we valued blindness rather more	M: Na minha época dávamos mais valor à cegueira
I: Mystical	E: Místico
M: Mystical I don't think we had a word mystical we had gods we had words for gods "hidden in the <i>scrutum</i> [sic] of Zeus" we used to say for instance, proverbially	M: Místico acho que não tínhamos a palavra místico nós tínhamos deuses nós tínhamos palavras pra deuses "escondidos no <i>scrutum</i> [sic] de Zeus", dizia o provérbio ⁶
I: Doctor Moss would like that may I quote you	E: A dra. Musgo vai gostar dessa posso citar você
M: Ah the perfect listener yes I dreamed I would one day find her	M: Ah a ouvinte perfeita sim eu sonhei que um dia eu a acharia

Notas à tradução da entrevista 1

1. Chamamos atenção para *Autobiography of Red*, que inclui uma entrevista entre "I" e "S" como seção final. Considero o caminho dos tradutores João Concha e Ricardo Marques (2017), que usam "E" (que valeria para "Eu" e para "entrevistador") e "S" (que obscurece a abreviação de *Estesícoro* em português, transliterado em inglês como *Stesichorus*). E considero também o caminho de Ismar Tirelli Neto (2021), que prefere "P" e "R" (pergunta e resposta). No caso do jogo em Mímnermo, optei por "E" e "M", para multiplicar os lugares enunciativos.

2. Referência ao fr. 14 "None such as him" / "Ninguém igual a ele".

3. Como em nenhum momento o gênero de "I" é marcado, priorizei a neutralidade pelo feminino na minha tradução, compreendendo que esse gesto multiplica as possibilidades

interpretativas, especialmente ao considerar o diálogo a seguir, em que “E” apontará o viés de gênero na fala de “M”.

4. O sobrenome “Moss” é comum em inglês, não sendo o mesmo o caso de “musgo” em português. O tradutor Andrés Catalán traduziu como “musgo” e “doctora Musgo” (2021). A tradutora Silvia Jiménez Barba traduziu como “soto” que significa arbusto, e “Dra. Soto”, segundo a tradutora, é um sobrenome mais natural do que ‘musgo’ em espanhol (2017, p. 161). Na minha tradução, opto por “musgo” e “dra. musgo”. Poderia ter deixado “Moss”, solução análoga a de Camila Assad para trechos do *Glass Essay*, quando mantém os nomes próprios, como “Law”, em inglês.

5. Acrescentei “J. P.”, iniciais aleatórias, como expediente para recriar o efeito de revelação de “gender bias” que reconheço no texto de partida.

6. No comentário geral ao fr. 3, dedico mais atenção para a variação entre as versões. Na publicação de 1992 de MBP, temos “hidden in the scrotum of Zeus” / “escondido no escroto de Zeus”. Como vimos, a pesquisadora Sasha-Mae Eccleston (2017) aponta os atos ousados de Carson: pôr a construção do latim “[sic]” na boca de um grego; inserir um provérbio grego que debocha de Zeus; e fazer o trocadilho *scutum/scrotum*, sendo *scutum* algo que soa como a palavra grega para lixo “*scruta*”.

4.4.2 – Entrevista 2

The Interviews (2)

I: Within the last decade there have been many references from varied sources to the fact that the Western world stands on the verge of a spiritual rebirth that is a fundamental change of attitude toward the values of life after a long period of outward expansion beginning to look within ourselves once more can you comment on this

M: Secrets save me from dissolving

I: What do you mean

M: My separate existence down behind the world

I: Then you do believe in the unconscious

M: I see mankind reaching back by the millions to a time before my grandfather every morning when the sky gets blue they come streaming through my apartment

I: So as evidence of psychic life

As Entrevistas (2)

E: Na última década fontes variadas fizeram muitas referências ao fato de que o mundo ocidental está na iminência de um renascimento espiritual ou seja essencialmente uma mudança de atitude voltada pros valores da vida após um longo período de expansão pra fora começamos a buscá-los dentro de nós outra vez o que você tem a dizer sobre isso

M: Segredos salvam-me da dissolução

E: O que você quer dizer

M: Minha existência separada por detrás do mundo

E: Então você crê no inconsciente

M: Vejo os seres humanos tentando aos milhões alcançar o tempo de antes do meu avô todo dia de manhã quando o céu fica azul eles caminham¹ no meu apartamento

E: Como evidência de vida psíquica

M: Well no as the bottom we all start on the bottom start asking our way up

I: Dreams give us more than we ask

M: I'm not talking about dreams no one's dreams are of any use to anyone else

I: Why

M: They are merely experiments an experimental surface

I: But surely that involves at least let's say an organizing effort

M: Nothing takes place but the place

I: Are you serious

M: Just a telephone ringing in an empty house

I: Why not answer it

M: Why not keep moving it's true every epitaph calls out to the passerby but the marks are a trap the mourning is irrelevant I knew a man who dreamed his backside was made of glass and dared not sit down for 7 months

I: Freud says a dream is either a wish or a counterwish

M: Cagey

I: Or the disguises of these

M: Well eventually someone has to call a boat a boat you can't dismember everything

I: Dismember

M: Sorry I meant remember

I: Freud was named for his grandfather too

M: Bem não mais como o fundo todos nós começamos no fundo vamos perguntando como se sobe

E: Sonhos nos dão mais do que pedimos

M: Não estou falando de sonhos os sonhos de ninguém são de uso algum aos outros

E: Por quê

M: São meros experimentos uma superfície experimental

E: Mas certamente a coisa envolve ao menos digamos um esforço de arrumação

M: Nada terá tido lugar senão o lugar²

E: Tá falando sério

M: Só um telefone tocando numa casa vazia³

E: Por que não atender

M: Por que não continuar indo adiante sim todo epitáfio convida quem passa mas as marcas são armadilhas o luto é irrelevante eu conheci um cara que sonhou que a bunda dele era de vidro e não ousou se sentar por 7 meses

E: Freud diz que um sonho é um desejo ou um contradesejo⁴

M: Capcioso

E: Ou o disfarce dos dois

M: Bem no fim alguém terá que chamar barco de barco não dá pra desmembrar tudo

E: Desmembrar

M: Desculpe quis dizer lembrar

E: Freud também deve seu nome ao avô

Notas à tradução da Entrevista 2

1. Em consulta ao *Oxford English Dictionary*, o phrasal verb “stream through” atesta usos relacionados ao movimento do sol “the sun seemed to stream through a

sudden rift in pit-black skies.” Considero aqui a tradução de Heloisa Seixas do “Papel de parede amarelo”, conto de Charlotte Perkins Gilman, que atesta usos como “A lua caminha por todo o quarto, da mesma forma que o sol” (2021, p. 140).

2. A passagem, que trago em tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, e Haroldo de Campos, está em *Mallarmé* (1991, p. 62).

3. Há aqui referência a um verso da canção de Charlie Louvin, “Lonesome is me”. Nashville: Capitol Records, 1965. CD (2min32). Você pode ouvir a canção aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=snAqSW1bnoU>

4. O termo aparece em *A interpretação dos sonhos* (Freud, 2019, p. 155).

4.4.3 – Entrevista 3

The Interviews (3)

I: [tape noise] something of your intellectual background *Where does he come from?* etc. perfectly reasonable

M: What are you digging for

I: Nanno

M: _____

I: Who is this person this chasm this lost event

M: _____

I: Considerable ambiguity surrounds Athenaios’s assertion that in old age you became enamored of a flute girl by this name

M: _____

I: Kallimachos talks about Nanno or “the big woman” as if it were an epic poem on the founding of Kolophon no one understands this reference

M: _____

I: Strabo says you gave her name to a collection of love elegies

M: _____

As Entrevistas (3)

E: [ruído de fita] algo sobre sua formação intelectual *De onde ele vem?* etc. perfeitamente razoável

M: O que você quer extrair de mim

E: Nanó

M: _____

E: Quem é essa pessoa essa fissura esse evento perdido

M: _____

E: Há ambiguidade considerável em torno da afirmação de Ateneu de que na velhice você se apaixonou por uma flautista com esse nome

M: _____

E: Calímaco fala sobre Nanó ou a “Mulher Grande” como se fosse um poema épico sobre a fundação de Cólofon ninguém entende essa referência¹

M: _____

E: Estrabão diz que você deu o nome dela a uma coleção de elegias de amor

M: _____

I: Foucault speaks of the Unthought as a limit within which all actual knowledge is produced I'm groping here can we regard Nanno as some sort of epistemological strategy are we to look for a logic of Nanno

M: _____

I: Do you dream of her

M: No I dream of headlights soaking through the fog on a cold spring night

I: Now it is you who is angry

M: I'm not angry I am a liar only now I begin to understand what my dishonesty is what abhorrence is the closer I get there is no hope for a person of my sort I can't give you facts I can't distill my history into this or that home truth and go plunging ahead composing miniature versions of the cosmos to fill the slots in your question and answer period it's not that I don't pity you it's not that I don't understand your human face is smiling at me for some reason it's not that I don't know there is an act of interpretation demanded now by which we could all move to the limits of the logic inherent in this activity and peer over the edge but everytime I start in everytime I everytime you see I would have to tell the whole story all over again or else lie so I lie I just lie who are they who are the storytellers who can put an end to stories

I: You look so cold come closer to the fire

M: She used to get up first in the morning to light the fire it surprised me the young are seldom kind

I: Yet she was not a subject for you poetically I mean

M: I wrote her epitaph

I: I don't believe I know this piece

M: It was never published the family disapproved

I: I don't suppose you could

E: Foucault fala do Impensado² como um limite no qual todo o conhecimento presente é produzido estou tateando aqui podemos nos referir a Nanó como uma espécie de ardil epistemológico é possível buscar uma lógica de Nanó

M: _____

E: Você sonha com ela

M: Não eu sonho com faróis mergulhados na neblina numa noite fria na primavera

E: Agora quem tá bravo é você

M: Não tô bravo eu sou mentiroso só agora começo a entender o que é a minha desonestidade o que é a repulsa quanto mais me aproximo não existe esperança pra alguém como eu não posso lhe dar fatos não posso destilar minha história nessa ou naquela verdade inconveniente³ e sair aos trancos compondo versões em miniatura do cosmos⁴ para preencher as linhas do seu questionário⁵ e pronto não é que eu não sinta pena de você não é que eu não entenda que essa sua cara humana tá sorrindo pra mim por algum motivo não é que eu não saiba que é preciso um ato de interpretação aqui a partir do qual todos nós poderíamos nos movimentar até os limites da lógica inerente a essa atividade e espiar por cima da beira mas sempre que eu começo a⁶ sempre que⁷ você entende eu teria que contar a história do começo ou mentir então eu minto eu só minto quem são eles quem são os contadores de histórias que podem pôr fim às histórias

E: Você parece gelado vem pra perto do fogo

M: Ela se levantava no raiar do dia pra acender o fogo me espantava é raro os jovens serem gentis

E: E mesmo assim ela não era seu tema digo da sua poesia

M: Eu escrevi o epitáfio dela

E: Acho que não conheço essa obra

M: Nunca foi publicada a família não aprovou

E: Será que você poderia

M: No

M: Não

I: But

E: Mas

M: No

M: Não

I: I wanted to know you

E: Eu queria conhecer você

M: I wanted far more

M: Eu queria bem mais

Notas à tradução da entrevista 3

1. Ragusa e Brunhara contam um pouco sobre essa hipótese. No prólogo de seu poema “Origens”, Calímaco escreve: “e entre os dois mais, ensina que Mimnermo é doce/ os Versos Tênués, e não a Mulher Grande”, em que “Mulher Grande” seria referência à obra Nanó e “Versos Tênués” seria referência à obras “Esmirneida”, ambos livros de elegias de Mimnermo (2021, p. 94).

2. É a crítica de Foucault à pressuposição da natureza de que fala o Mimnermo de Carson no ensaio. O conceito de impensado aparece no livro *As palavras e as coisas* (Foucault, 2016 [1966], p. 435).

3. O dicionário on-line *Merriam-Webster* atesta este uso de “home truth”: “an unpleasant fact that jars the sensibilities”. Na minha tradução, fica “verdade inconveniente”.

4. *Cosmos* é uma palavra da língua grega que atesta usos substantivos: harmonia, organização, beleza. Carson fala sobre ela no ensaio “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na antiguidade” (2023, p. 33), Carson sugere outra disposição: torcer, tirar a tampa, sujar, irritar, ultrapassar os limites impostos por um tipo de história como tarefa da tradutora.

5. “Questionário” é uma tradução possível de “question and answer”; outros usos são “pergunta e resposta” e “interrogatório”.

6. Considero aqui o *phrasal verb* “start in”: “to start doing a particular activity or action” (*Merriam Webster*). Com tantas frases com cortes incidindo em juntas sintáticas particulares à língua inglesa, toda a passagem é um desafio à tradução.

7. Há ambiguidade com a omissão do pronome “that”. É possível uma construção como “everytime that you see” e uma construção como “every time... you see?”

5. ÁGUA MARGINAL: CONCLUSÕES FINAIS

O que é traduzir sob o impacto de um movimento? Este estudo, dedicado ao pensamento-práxis de Carson, compreende o doce-amargo de eros como parte da nossa vontade humana de conhecimento. Donna Haraway nos conta que essa vontade de traduzir entre saberes é a vontade de atentar para fronteiras que oscilam (1995, p. 41). Oscilam justamente porque não há garantia alguma de transformação no choque eletrizante entre um corpo e outro corpo, no contato entre formas de vida. Só o que existe é o encontro, com potencial de fazer vibrar a “mais profunda das experiências poéticas: a experiência de *não ver* o que *está lá*” (EoU 51 na tradução de Martins, 2023, p. 232).

Em entrevista com Peter Constantine, Carson se lembra de quando escreveu *Economy of the Unlost* sobre o poeta romano elegíaco Simônides de Ceos, sobre sua prática de fazer marcações nas pedras, que Carson defende como um exercício controlado de encenar o poema nesse espaço (Carson; Constantine; 2014, p. 36). Na vida grega arcaica, os poetas cinzelavam seus poemas em epitáfios – transformavam o buraco roído no peito pela falta num verbo: marcado, visível. Anos depois desse escrito, Carson vivencia a materialização dessa prática quando a amiga e artista visual Jenny Holzer, conhecida por projetar suas obras visuais em fachadas de prédios e por esculpir poemas em materiais distintos como mármore, bronze, granito, trabalha as palavras e as pedras no Ekebergparken, em Oslo. O projeto “Cliff Sappho” (2013) conta com a tradução de Carson em *If Not, Winter* – uma parceria que associa a atenção, a beleza, a inteligência à atemporalidade da palavra de Safo. A experiência das palavras traduzidas na pele das pedras dá outra camada para a criação erótica carsoniana, que frequentemente busca materializar, corporificar, *tornar verbo*, devolver um gesto físico como ato tradutório – como vimos, por exemplo, com o pintor Francis Bacon, que em um gesto de fúria contra o clichê arremessa tinta contra uma tela finalizada.

Carson não se reporta a uma tradição logocêntrica detentora de uma versão única e autoritária do conhecimento; oferece, em vez disso, maneiras de se conectar com outras configurações do sensível, do inteligível. Ao longo da minha pesquisa, busquei o diálogo entre heterogêneos, entre o método de Carson e métodos como o de Emily Wilson ou de Paulo Henriques Britto, ressaltando a distinção entre as

diferentes abordagens sem achatar as especificidades dos projetos em jogo e encontrando ali estratégias luminosas.

Minha escolha de traduzir este escrito partiu de um alumbramento com a experiência tradutória aparentemente segmentada de Carson em *Mimnermos: The Brainsex Paintings*. O efeito caleidoscópico diante de um texto que contraria expectativas seria perdido se adotássemos a postura das teorias tradicionais de tradução e chamássemos o resultado de adaptação, imitação ou transcrição, por exemplo. Convocar a ação xamânica desperta um pensamento sobre o traduzir sustentado pela sabedoria do complexo oral dos povos ameríndios e encontra uma conexão com o pensamento de Carson. Em meus comentários, ofereço saídas e entradas em MBP, que defendo como gesto construtivo, como todo ele tradução: uma rica rede de relações entre lugares enunciativos desiguais e distintos (do Sol ao Nada), à luz de procedimentos que a própria Carson oferece com seu pensamento-práxis: o método de trocas tensionadas de sua criação erótica. Não tenho ilusão alguma quanto às possibilidades deste trabalho, que não é ele mesmo experimental, mas que nutre o desejo de aprender com outros caminhos de pensamento: aproximando os mundos ameríndio e grego inspirada pelos caminhos de Martins (2023, 2023b), Guilherme Gontijo Flores (2024) e de Faleiros (2021) em diálogo com a tecnologia de tradução de poesia de Paulo Henriques Britto (2006; 2014).

Retomo, diante disso, as considerações sobre o que há de monstruoso na atividade tradutória, na voz de Benjamin (2011, p. 119), e as considerações de Carson sobre a fissura onde se dá a conversa entre duas línguas (VDP 164-165). Um lugar que pensa a loucura de Hölderlin como uma prática “que parece oferecer um terceiro lugar para ocuparmos” e que deixa rastros, sujeira, “que compartilha com camadas embebidas de vazio” (VDP 173).

Que reflexões podemos ter diante do Mimnermo de Carson? Esse Mimnermo enfrenta e as tecnologias ficcionais da lei do tempo em que viveu – vai além do cálculo hedonista para aprender com a sabedoria das Amazonas – e devolve poemas-pinturas. Aqui, não ocupam o centro da busca os horrores da guerra e a narrativa dos feitos dos “grandes homens”, traduzindo sua grandiosidade para as páginas em um poema longo. O rigor histórico não está em jogo, mas pulsa no verso de Mimnermo a experiência de um povo colonizado, entre guerras. De três formas,

Carson devolve algo novo ao abrir portas sem fechá-las, tensionar fios vermelhos sem dar ponto.

Nas entrevistas com Mimnermo, somos jogados com força no meio de um exercício especulativo. “E se” pudéssemos nos comunicar com os mortos? O que diriam? O que diriam sobre as histórias que contam sobre eles na sua ausência? A busca, é, talvez, o cultivo de uma atenção especial à vertigem inerente diante da matéria fora do lugar que é a relação tradutória entre Carson e Mimnermo – em que o Eu pode sair do centro e voltar tendo ouvido a voz de William Burroughs, dentro da voz de Safo em êxtase, dentro da voz de um poeta elegíaco que amava meninos e meninas e tinha um gatinho preto que dormia no pé de sua cama (Carson citada em Meyer, 2015, p. 214). Acredito, com Carson, que Mimnermo era um pesquisador de cidades, com interesse particular nessa mistura entre cérebro e sexo que terá tido lugar “por detrás do mundo”. Que mundo – ou que cidade – é essa? Acredito que a vida do Cérebro-sexo poderia ter lugar em um outro escrito em *Plainwater*, “The life of towns”. Ali, Carson diz assim:

[H]á cidades regulares e cidades irregulares, há cidades feridas e cidades sóbrias e cidades lembradas com ferocidade, há cidades inúteis, mas apaixonadas, que seguem na luta, há cidades em que a neve escorrega dos telhados das casas com tanta força que vítimas são mortas, mas não há cidades vazias (PW 94).

Em paralelo aos comentários, minhas notas mergulharam na minha hesitação diante do redemoinho que o experimento de Carson suscita e devolve algo sobre minhas escolhas. *Aprender a se afogar* é aprender com um pensamento e com uma escrita que mistura tradução de fragmentos, narrativa, ensaio, poesia, muitas vozes, línguas e gente. Traduzi-los deve evidenciar esse percurso.

Sou nutrida também pelo desejo de multiplicar pontos de vista e ressaltar o poder do pensamento de Carson como ato enraizado de imaginação, escrita como uma ação da mente capturada na página e forma de se relacionar com aquilo que resiste à tradução. Ainda no já citado “The Life of Towns” em *Plainwater*, Carson escreve que:

Explicar o que eu faço é bem simples. Uma pesquisadora é alguém que toma um posicionamento. De tal posicionamento, certas linhas tornam-se visíveis. No início você vai achar que eu mesma estou pintando as linhas; não é isso. Eu simplesmente sei onde me posicionar para ver as linhas que estão lá. E a parte misteriosa, é mesmo muito misteriosa, é como as linhas pintam-se a si mesmas. Antes de existirem contornos, ou ângulos, ou virtude – quem estava lá para fazer as perguntas? (PW 93)

O mundo de Carson há 20 anos já estava na esteira da catástrofe, e o que é a catástrofe para Carson? A capacidade de imaginar saídas e entradas. *Plainwater* lança uma caixa ao mar contendo a sensibilidade dos antigos, vislumbres do futuro, lamentos de amantes na encruzilhada temporal da degradação e da incomunicabilidade, o suor que escorre espinha abaixo ao pensar no fim. São poemas-pinturas que se voltam para a violência da asfixia mecânica dos momentos costurados com uma agulha na página: *então e agora*.

Em outra seção de *Plainwater*, como já vimos, Carson escreve que “há tipos de água que nos afogam” (PW 117). Traduzir Carson é se lembrar de aprender a afogar a si mesma. Ler Carson com muitas vozes e sob a sombra dos muitos começos e muitos fins que nos atravessam para devolver um futuro à água – justificar o tempo a partir da relação tripartida: amante-amada-obstáculo. A tarefa da tradutora diante da catástrofe, trilhando caminhos apaixonados por cidades reais e imaginárias até virar uma cidade – o Cérebro-sexo. Criar uma língua capaz de imaginar futuros enraizados e respiráveis mesmo debaixo d’água.

Uma tradução de Anne Carson convida quem passa a ter uma experiência vertiginosa: a de vislumbrar as profundezas do sem fundo da língua. Há algo do gesto de olhar de relance a pessoa amada. Algo corre nas fissuras entre eu e você na tradução: no choque entre alteridades, o desejo de se abrir ao estremecimento diante da intrusão de ontologias distintas e desiguais – na natação secreta entre amante e amada que olham ao redor e percebem-se nuas nas águas. Diante dos movimentos do silêncio, Carson traduz. E isso é muito amável.

ANEXO 1: ESCANSÃO

Escansão dos fragmentos de Mimnermo, segundo a metodologia de Paulo Henriques Britto. Para facilitar a leitura, indicamos o link para um arquivo que permite uma organização gráfica que não é possível no formato do presente arquivo.



ANEXO 2: UMA TRADUÇÃO DIRETA DO GREGO

Tradução dos fragmentos de Mimnermo por Giuliana Ragusa e Rafael Brunhara



6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Anne Carson

- CARSON, Anne. The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1. In: **TAPA**, n. 110, 1980. p. 135-142.
- _____. How Bad a Poem is Semonides Fragment I? In: GERBER, Douglas E. (eds.). **Greek Poetry and Philosophy: Studies in Honour of Leonard Woodbury**. Chico, CA: Scholars Press, 1984. p. 59-71.
- _____. “‘Just for the Thrill’: Sycophantizing Aristotle’s Poetics”. In: NAGY, G. (org.). **Greek and Literature and Philosophy**. Routledge, 1990. p. 152-53.
- _____. The Brainsex Paintings: Mimnermos (Translation, Essay, Interview)” In: *Raritan* 11:3, 1992. p. 1-15.
- _____. **Plainwater: Essays and Poetry**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1995.
- _____. **Glass, Irony, and God**. New York: New Directions, 1995b.
- _____. Sappho Shock. In: PRINS, Yopie; SHREIBER, M. (eds.). **Dwelling in possibility: women poets and critics on Poetry**. New York: Cornell University Press, 1997. p. 223-228.
- _____. **Economy of the Unlost**. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- _____. **Men in the Off Hours**. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
- _____. **The Beauty of the Husband**. New York: Knopf, 2001.
- _____. **If Not, Winter**. Fragments of Sappho. Nova York: Random House, 2003.
- _____. Swimming at Noon Always Reminds Me of Marilyn Monroe – Etruscan saying. In: **The Believer**, mar. 2003b. Disponível em: <<https://www.thebeliever.net/detail-from-the-tomb-of-the-diver/>> Acesso em: 03 ago. 2024.
- _____. Answer Scars. In: HORN, Roni (org.) **Wonderwater: Alice Offshore**, by Roni Horn, Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous, and John Waters. Göttingen: Steidl Verlag, 2004.
- _____. **Decreation: opera, essays, poetry**. 2a ed. New York: Vintage, 2005.
- _____. 3 Fragments of Mimnermos. In: **The Nation**, 23 nov. 2010. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/3-fragments-mimnermos/>. Acesso em: 12 dez. 2024
- _____. **Nox**. New York: New Directions, 2010b.
- SÓFOCLES; CARSON, Anne. **Antigonick**. Tradução Anne Carson. Nova York: New Directions, 2012.
- _____. **The Albertine Workout**. New York: New Directions, 2014.
- _____. **Eros the Bittersweet**. Champaign/Londres: Dalkey Archive Press, 2015 [1986].
- _____. **Bakkhai**. London: Oberon Books, 2015b.
- _____. Cassandra Float Can. In: **Float**. New York: Alfred A. Knopf, 2016. s.p.
- _____. Variations on the Right to Remain Silent. In: **Float**. Nova York: A. Knopf, 2016, s.p.

- _____. **O método Albertine**. Tradução Vilma Arrêas. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2017 [2014].
- CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução Marília Garcia. In: **Revista Serrote**, n. 34, 2020. p. 114-136.
- _____. **Autobiografia do vermelho**: um romance em versos. Tradução Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021 [1998].
- _____. **Eros**: o doce-amargo: um ensaio. Tradução Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- _____. Variações sobre o direito de permanecer calado. Tradução Sofia Nestrovski. In: NESTROVSKI, Sofia; HORA, Danilo (Orgs.). **Sobre aquilo em que eu mais penso**: ensaios. São Paulo: Ed. 34, 2023. p. 153-182.
- _____. A rustle of Catullus. In: **Arion: A Journal of the Humanities and the Classics**, Volume 30, n. 3, 2023b. p. 1-12.
- _____. **A Beleza do Marido**. Tradução Emanuela Siqueira e Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

Entrevistas:

- CARSON, Anne IRVINE, Dean. Dialogue without Sokrates: An interview with Anne Carson. **Scrivener**, v. 21, 1997. p. 87.
- _____; D'AGATA, John. A ____ with Anne Carson. In: **The Iowa Review**, v.27, n. 2. 1997b. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2024.
- _____; MCNEILLY, Kevin. Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson. In: **Canadian Literature**, n. 176, jan.-jun. 2003.
- _____; AITKEN, Will; The Art of Poetry, Interview. In: **The Paris Review**, n. 88, 2004.
- _____; DUEBEN, Alex; Anne Carson: Antigonic, Interview. In: **Suicide Girls**, 27 jul., 2012. Disponível em: <https://www.suicidegirls.com/girls/sash/blog/2680448/anne-carson-antigonic/> Acesso em: 07 jun. 2024.
- _____; KING, Andrew David. Unwriting the books of the dead: Anne Carson and Robert Currie on translation, collaboration and history. In: **Kenyon Review**, 2012b. Disponível em: <https://kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- _____; CONSTANTINE, Peter; Ancient Words, Modern Words: A Conversation with Anne Carson. In: **World Literature Today**. vol. LXXXVIII, nº. 1, jan.-jun. 2014. p. 36-37
- _____; WACHTEL, Eleanor. An Interview with Anne Carson. In: **Brick**, 2015. Disponível em: <https://brickmag.com/aninterview-with-anne-carson/>. Acesso em set. 2023.
- _____; MAROŠEVIĆ, Željka; Interview with Anne Carson. In: **The White Review**, v. 20, 2020. Disponível em: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-anne-carson/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

- ____; NEGRONI, Maria. Entrevista a Anne Carson. In: YouTube, 22 dez. 2020.
Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=haJbVh8arOM>> Acesso em: 02 fev. 2025.
- ____; DEAN, Tacita. Anne Carson Punches a Hole Through Greek Myth. In: **Interview Magazine**, 16 dez, 2021.
- ____; DWYER, Kate; Throwing Yourself Into the Dark: A Conversation with Anne Carson. In: **The Paris Review**, apr. 2024. s.p. Disponível em:
<<https://www.theparisreview.org/blog/2024/04/17/throwing-yourself-into-the-dark-a-conversation-with-anne-carson/>> Acesso em: 23 ago. 2024.

Demais Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. Trad. Fábio Siqueira de Souza Tavares. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- ARROJO, Rosemary. Os “estudos da tradução” como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. In: **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**. São Paulo, v. 14, n. 2, , 1998, p. 423–454.
- BARBA, Silvia Jiménez. **Una erótica de la traducción**. Mimmermos: the Brainsex Paintings, de Anne Carson. Traducción comentada y anotada. 2017. 177p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) – Departamento de Linguística e Literatura, Colegio de México, Cidade do México, 2017.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASSNETT, Susan; TRIVEDI, H. (eds.). **Post-colonial Translation: Theory and Practice**. London: Routledge, 1999.
- ____. Translation, Transcreation, Transgression. In: JANSEN, Laura (org.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 239-250.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução Susana Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 101-119.
- ____. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: **Discussão**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P. 103-110.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. In: **Cadernos de Tradução**, 4, 1999. p. 239-262.

- _____. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: R. Carvalho, W. C. F. Salgueiro & M. P. de Souza (Orgs.). **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. PPGL-MEL/Flor&Cultura: 2006. p. 55-64.
- _____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In: **Revista brasileira de literatura comparada**, 2011. ISSN 0103-6963 Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/275>>. Acesso em 01 ago. 2024.
- _____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In: **ELyra** 3, 2014. p. 27-41.
- _____. A reconstrução da forma na tradução de poesia. In: **Eutomia**, 16(1), 2015, 102-117.
- BROCKRIS, Victor; BURROUGHS, William. Calling Dr. Burroughs – the last interview I will ever do. In: AUBERT-BADRON, Isabelle (Ed.). In: **Interzone anthology**, Tome 1, The time of the Naguals: Around Burroughs et Gysin. Interzone Editions, 2017.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. In: **Mana**, v. 4 (1), 1998. p. 17-22.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. Rio de Janeiro: Ática/IMS, 1998.
- _____. **Crítica e tradução**. Rio de Janeiro: Ática/IMS, 1999.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska: Poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2011.
- _____. **Quando a Terra Deixou de Falar: Cantos da Mitologia Marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. O corpo da tradução. In: FALEIROS, Álvaro. **Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. p. 171-176.
- COLES, Elizabeth Sarah. **Anne Carson: The Glass Essayist**. New York: Oxford University Press, 2023.
- COUTINHO, Juliana Fausto de Souza. **A cosmopolítica dos animais**. 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- DANOWSKI, Déborah. Indiferença, simetria e perfeição segundo Leibniz. In: **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 52, n. 124, 2001. p. 191-206.
- _____; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Londa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- ECCLESTON, Sasha-Mae. Fantasies of Mimnermos in Anne Carson’s ‘The Brainsex Paintings’ (Plainwater). In: ROGERS, Brett; STEVENS, Benjamin

- Eldon (Orgs.). **Classical traditions in modern fantasy**. New York: Oxford University Press, 2017. p. 271-289.
- EURÍPIDES. **As Troianas**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2021.
- FALEIROS, Álvaro Silveira. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- FERNANDES, Rafael Zacca. Os arquivos do luto e as lições patéticas: uma educação sentimental em Anne Carson. In: DASSIE, Franklin; GANDOLFI, Leonardo (Orgs.) **Poesia e Arquivo. ELyra**, n. 18, 2021. p. 265-283.
- _____. O ardil de Eros: o desejo em Anne Carson. In: **O que nos faz pensar**, v. 30, n. 51, 2022. p. 140–167. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/article/view/907>. Acesso em: 20 maio 2024.
- FLORES, Guilherme Gontijo. **Poéticas indígenas em tradução**. Curso de curta duração. Escola da palavra, novembro de 2024.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1966].
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. In: Obras completas, v.4. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1900].
- GERBER, D. E. **Greek elegiac poetry**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. O homem complicado. In: **Revista Helena**, v. 1, 2019.
- GURD, Sean. Carson Fragment. In: JANSEN, Laura (Ed.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 89-105.
- HARAWAY, Donna J. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, 2009. p. 7–41.
- _____. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Tradução Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- HEYLEN, Romy. Introduction: A cultural model of translation; & Cap. 1. Jean-François Ducis’ Hamlet, Tragédie imitée de l’anglois. A neoclassical tragedy? In: **Shakespeare in performance**, v. 5. Translation, poetics, and the stage. 2016.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. 2 Vols. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. **Ilíada**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- IVÁNOVA, Adelaide. a tarefa da tradutora de antigona (tradução buana). In: MACIEL, Sergio. **3 traduções para o “task of the translator” da Antigonia de Anne Carson**. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-daantigonick-de-anne-carson/>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- JACCON, Pauline. Reflective voices: peering into Anne Carson’s translational writing through Marguerite Porete’s Mirror of Simple Souls. In: **Palimpsestes**, revue de traduction, v. 36, 2022.
- JANSEN, Laura (org.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022.

- JENNINGS, Chris. The Erotic Poetics of Anne Carson. In: **University of Toronto Quarterly**, 70.4, 2001. p. 923-936.
- KAFKA, Franz. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Tradução Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- KRÖLLER, Eva-Marie (ed.). Anne Carson. In: **Canadian Literature**: A quarterly of Criticism and Review, n. 176. Vancouver: The University of British Columbia, jan.-jun. 2003.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London/NewYork: Routledge, 1992.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 62.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARTINS, Helena. Apresentação: A tradução como ato. In: SINISCALCHI, Bruno; BORBA, Maria. (Orgs.). **Atos de tradução**. 1ed. São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo, 2022., pp. 13-24.
- _____. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson, In: **Remate de Males**. Campinas-SP, v. 38, n. 2, 2018. p. 703–725.
- _____. Tradução e perspectivismo. In: **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 85, 2012. p. 135-149.
- _____. Pintar com fatos e pensamentos. In: BRITTO, Paulo Henriques; LAVELLE, Patrícia (Orgs.). **Maria Lúcia Alvim e a poesia das imagens**. Belo Horizonte: Relicário, no prelo.
- _____. Variations on the task of the translator: on translation as catastrophe and as equivocation. In: LEAL, Alice; WILSON, Philip (Eds.). Philosophy in/on translation. Special issue of **Perspectives**. Studies in Translation Theory and Practice, v. 31, n. 1, 2023. p. 16–30.
- _____. Paul Valéry e Anne Carson em torno do que não existe. In: **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v.31, n.53, 2023b. p. 220-238.
- _____; BRITTO, Paulo Henriques. Um poema como nota de tradução n'As bacantes de Anne Carson. In: **Cadernos De Tradução**, 44(1), 2024. p. 1–19.
- MAXWELL, Kristi. The Unbearable Withness of Being: On Anne Carson's Plainwater In: **Anne Carson: Ecstatic Lyre**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- MEYER, Paul. **She] (Ha?) She**. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Letras, Universidade de Toronto, Toronto, 2016.
- MILES, Loyal. Anne Carson and Edward Hopper's "Room in Brooklyn": The Poetry of Art. In: **Bookriot**, 2013. Disponível em: <<https://bookriot.com/anne-carson-and-edward-hoppers-room-in-brooklyn-the-poetry-of-art/>> Acesso em Ago. 2024.
- NAGY, Gregory. **Poetry as Performance: Homer and Beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- NASCIMENTO, Julia Raiz do. **Que tipo de witness comitidade seria essa?** Traduzindo os ensaios de Anne Carson. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **A dor dorme com as palavras:** a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- PEPONI, Anastasia-Erasmia. *Écriture and the Budding Classicist*. In: JANSEN, Laura (Ed.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 51-62.
- PÍNDARO. **Odes Olímpicas**. Tradução Robert de Brose. São Paulo: Mnema, 2023.
- PLAG, Ingo. **Word-formation in English**. Second edition. New York: Cambridge University Press, 2018.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PRINS, Yopie. *Sapphic Stanzas: How Can We Read the Rhythm*. In: GLASER, Ben; CULLER, Jonathan (eds.). **Critical Rhythm: The Poetics of a Literary Life Form**. Nova York: Fordham University Press, 2019. p. 246-273.
- _____. *An Essay on An Essay on Irony*. In: JANSEN, Laura (org.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 135-155.
- PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.
- RAE, Ian. *Anne Carson and the Sloway Hoaxes*. In: **Canadian Literature: A quarterly of Criticism and Review**, n. 176. Vancouver: The University of British Columbia, jan.-jun. 2003. pp. 45-65.
- RAE, Ian. **From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada**. Montreal; Ithaca, NY: McGill-Queen's University Press, 2008.
- RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. **Elegia grega arcaica: uma antologia**. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Mnema, 2021.
- RUPRECHT JR., Louis A. **Reach Without Grasping: Anne Carson's Classical Desires**. Lanham: Lexington Books, 2021.
- SAFO. Fragment 31. Tradução Willis Barnstone, In: *Ancient Greek Lyrics*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 2010. p. 265.
- _____. **Fragmentos completos: Safo**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos da Athenaeum (Excertos)*. In: LOBO, L. (org.), **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SIMON, Sherry. **Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission**. London: Routledge, 1996.
- _____. “A Single Brushstroke”: *Writing through Translation: Anne Carson*. In: ST-PIERRE, Paul; PRAFULLA, C. Kar (eds.). *Translation: Reflections, Refractions, Transformations*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2007 [2002]. p. 107–116.

- SLOWAY, David. The trouble with “Annie”: David Sloway Unmakes Anne Carson. In: **Books in Canada** 30.1, 2001. p. 24-26.
- STEIN, Gertrude. **Poesia e gramática**. Tradução Mario Faustino. Cópia xerográfica (publicado no suplemento literário do Jornal do Brasil nos dias 15 de setembro, 6 de out., 13 de out., 20 de out. e 27 de out. de 1957.)
- STEINER, George. Anne Carson “translates” Antigone. In: **The Times Literary Supplement**, aug. 2012.
- SYLVESTER, David. **Interviews with Francis Bacon**. New York: Thames and Hudson, 1999.
- VAN PRAET, Helena. Recalibrating categorisation: A semiological reading of Anne Carson’s *Decreation*. In: **English Text Construction**, v.12, 2019. p. 167.
- VIEIRA, Trajano. **Lírica grega, hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.
- _____. O nativo relativo. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002. pp. 113-148.
- _____. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.
- WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. Tradução André Telles. In: **Ilíada**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020 [1941]. p. 1011-1040.
- _____. **O peso e a graça**. Tradução Leda Cartum. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.
- WEST, Martin L. **Studies in Greek elegy and iambus**. Berlim: Walter de Gruyter, 1974.
- WILKINSON, Joshua Marie (org.). **Anne Carson: Ecstatic Lyre**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- WILSON, Emily. Fox and Hedgehog: the myths of Anne Carson. In: **The Nation**, June 4, 2024. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/culture/anne-carson-wrong-norma/>> Acesso em 24 set. 2024.

Dicionários consultados:

- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org>.
- HARPERCOLLINS PUBLISHERS. **Collins English Dictionary**. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com>.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (Orgs.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1982.
- MERRIAM-WEBSTER, INC. **Merriam-Webster Dictionary**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com>.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. **Oxford English Dictionary**. Disponível em: <https://www.oed.com>.