

Traduzir o transe no tríptico literário “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson¹

Ashley Polonea*

Introdução

Tradutora, ensaísta e professora de Letras Clássicas, Anne Carson frequentemente visita a vida e a imaginação do mundo grego por outras vias, não só com as ferramentas de classicista, filóloga e helenista. Em uma entrevista de 1997, Carson diz: “[s]empre pensei a minha escrita como pintura, pintura feita de fatos e de pensamentos” (CARSON; D’AGATA, 1997, n.p.). Com um gesto que se repete de modo mais amplo na coleção em que “Mimnermos: The Brainsex Paintings” se encontra, ela parece compor um poema-pintura sobre seus temas recorrentes: eros, catástrofe, tradução. *Plainwater* (1995) inclui também, por exemplo, uma seção de poemas-ensaio intitulada “Falas Curtas”, traduzidos no Brasil por Laura Erber e Sérgio Flaksman,² 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, que ela então desenvolveu como “grumos de palestras” (MARTINS, no prelo). Algumas dessas falas curtas dedicam-se a pinturas ou pintores: Rembrandt, Braque, Van Gogh, a “Mona Lisa”. A pintura entra na obra carsoniana em incontáveis outras ocasiões, manifesta-se na sua escrita pela variação (*ibid.*).

¹ O seguinte artigo é uma reelaboração de alguns capítulos da dissertação de mestrado que apresentei para obter o grau de Mestra em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio em junho de 2025, intitulada *Aprender a se afogar: traduzir “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson.*

* PUC-Rio

² Cf. CARSON, Anne. *Falas curtas*. Tradução de Laura Erber e Sérgio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

Submetido em 30/07/2025

Aceito em 09/09/2025

Podemos nos perguntar: o que em Mimnermo fez brotar em Carson sua resposta tradutória? Mimnermo floresceu no séc. VI a.C. com suas elegias, no início da aparição dessa forma de narrar que desvia da tradição épico-homérica com transformações metro-rítmicas e outras possibilidades temáticas. O helenista Martin L. West, em seu *Studies in Greek Elegy and Iambus* (1974), 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). Por contraste, a resposta carsoniana enfrenta o desejo de nomear, classificar, dominar. O mundo de Mimnermo surge mesclado com o mundo de Carson e parece que a tradução é feita sob o impacto de um movimento: no contato entre formas de vida.

Em correspondência datada de 1989 ao editor e amigo Ben Sonnenberg, Carson comenta que o desejo de traduzir Mimnermo é inevitável (cf. MEYER, 2015, p. 214). Ela pinta imagens desse homem, que durante o levante em Esmirna parava para ouvir o som ao redor, o ronronar do seu gatinho preto. “Mimnermos: The Brainsex Paintings” é um tríptico literário: a tradução de quinze fragmentos de Mimnermo, em que Carson menciona, por exemplo, “Berlim Oriental” e “um bar em Chicago”; depois o ensaio, em que compara os gestos de Mimnermo a alguns gestos de Kafka e de Van Gogh; depois as entrevistas, em que o entrevistado, o próprio Mimnermo, se refere a “psicanálise”, “Nova York”, “mercado editorial”, “telefone”.

Na seção do ensaio, Carson afirma que o tema de Mimnermo não era o hedonismo, uma leitura a contrapelo da recepção dos clássicos. Falta ao autor que chamam de hedonista signos de deleite. Carson faz uma lista do que não está lá nos dísticos elegíacos mimnermianos: não há banhos quentes, não há bicho em fuga, não há cerejas, nem seda, nem vinho. Ela diz: seu tema é o conhecimento. Mas que tipo de conhecimento?

Na seção dos fragmentos, no primeiro poema, Carson traz esse instante erótico luminoso em que o poeta se implica na vida abundante ali: uma natação secreta entre humanos é interrompida pelo evento de vidas em curso, a dança invisível dos esporos levantando dos fungos, a reprodução assexuada nessa nuvem carregada pelo vento, por insetos. Eis o movimento de vida e morte que o poeta percebe quando se dá conta de que não é mais

jovem — ele é o movimento, ele está no movimento, ele é atravessado pelo movimento, pelo envelhecer, por outros viventes.

Mimnermo habita o ponto cego de eros. Suas elegias marcam uma forma singular de falar o tempo, não parecem confirmar o que já se sabe sobre a natureza humana, que pressupõe o que é natureza e o que é humanidade. No fragmento 1, a variação na métrica do dístico elegíaco quebra a regra de evitar finais de palavras no meio do verso: uma partícula surge como curto-circuito. Carson traduz assim: “but (no) then”, contaminando o inglês com uma equívocação grega. Em outros instantes, Mimnermo cruza fronteiras delimitadas pelas formas fixas dos epítetos épico-homéricos. É o caso dos fragmentos 1, 5 e 8. O poeta manipula deliberadamente signos de deleite hedonista: sol, mel, ouro são traduzidos para além do domínio da áurea Afrodite.

A experimentação carsoniana com a escrita ensaística e com o poema longo da contemporaneidade também causa faíscas. Carson cria ali uma polifonia: de Kafka a Foucault, a Freud, passando por cogumelos, pinheiros e musgos, por Nanó — o papiro perdido com 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 do antropólogo Viveiros de Castro (1986, p. 57)³.

Em seu livro *From Cohen to Carson*, Ian Rae escreve que “Mimnermos” 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 “Mimnermos” 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,

³ Produzido pelo xamã Kãñipaye-ro, o “Canto da Castanheira” dos Araweté é retraduzido por Viveiros de Castro, que o apresenta como ato multiposicional, em que a complexidade enunciativo-citacional é mediada pela palavra xamanística. Nesse “teatro citacional”, a mesma boca une e separa mortos, deuses-canibais e o xamã. Pensar xamanismo e tradução convoca a afronta ameríndia à divisão natureza/cultura. No entanto, não é uma mera inversão do binarismo moderno. 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).

tendo como método a colagem” (RAE, 2008, p. 225). É interessante a observação de Rae, que dá pistas que reforçam a hipótese sustentada neste artigo: o tríptico literário é, ele todo, copulação, híbrido tradutório.

A recepção do tríptico carsoniano conta com percepções diversas. Sílvia Jiménez Barba defende a hipótese de que o tríptico literário de Carson é uma fantasia “sexo-mental”, a relação erótica entre Carson e Mimnermo em tradução (2017, p. 60). Sasha-Mae Eccleston lê “Mimnermos” como meta-comentário que encena a porosidade entre fato e ficção, mergulhando com profundidade ontológica em convenções e transgressões de saberes ditos ocidentais (2017, p. 289). Sean Gurd, por sua vez, vê em “Mimnermos” um elogio à contingência, multiplicidade grega (2022, p. 91). Louis A. Ruprecht Jr. vincula 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, “Mimnermos” materializa uma forma de perspectivismo, desafiando uma aparente estabilidade das narrativas tradicionais. Para ele, esses gestos ousados são a manifestação de Carson como eros (2001, p. 926).

Sem discordar dessas percepções, e talvez aproximando-me especialmente de Jennings, acredito que as perguntas que crescem, vibram, serpenteiam e se apoderam de “Mimnermos” 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 experimental? O que pode “Mimnermos”?

Trocas tensionadas, diálogo entre Faleiros e Carson

No artigo “The Justice of Aphrodite in Sappho Fragment 1”, Carson escreve 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. Em seu pensamento-práxis, Carson apresenta traduções junto de poemas, de outras traduções, de ensaios, de letras de música. *Odi et amo* se interseccionam; aí está o núcleo e o símbolo de eros, no espaço que o desejo tenta alcançar. Escreve a autora:

[...] 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. (CARSON, 2022, p. 171)

Como reconstituir a música dos gregos, no silêncio imposto pelo abismo entre “nossas” formas de vida e “as deles”? A resposta carsoniana é apresentar uma tradução que vibra com experiências de êxtase que Mimnermo pode mobilizar em quem lê quando subverte as expectativas poetológicas. Como um ato performado em um rito, Carson encena esse choque de nervos na página, em que chegar a algum destino pré-definido não faz parte do itinerário, mas tem o potencial de fazer quem embarca junto dela perceber sua própria respiração, sua pele, seu alumbramento, abrindo-se ao desconhecido. “Os amantes devem caçar os amados, mas os amados não devem ser pegos” (CARSON, 2022, p. 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” (*ibid.*, p. 209). Nisso consiste 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).

A catástrofe como signo da criação erótica e da tradução aparece principalmente no ensaio “Variações no direito de permanecer calado”. Carson vê a tradução como 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 (CARSON, 2023, p. 168). É um sair de si e voltar. Carson acende uma discussão sobre a importância de se abrir à 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 tão insólitos quanto uma página numerada nas

“Entrevistas com Kafka” de Gustav Janouch, ou a ficha de Brecht no FBI, ou ainda um manual de micro-ondas.

Aqui, busco inspiração nos caminhos de Helena Martins e de Álvaro Faleiros, na relação entre tradução e antropologia. Informada pelo legado de Wittgenstein da linguagem como forma de vida (*Lebensform*), Martins estabelece diálogos entre Walter Benjamin, Anne Carson e Viveiros de Castro em seu ensaio “Variations on the task of the translator” (2023). Uma das perguntas que anima a sua busca é: podemos levar a sério aquilo que desconhecemos? 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 sobre o 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 estrangeirizante é esse? (MARTINS, 2023, p. 23)⁴

Martins não dá respostas à suas perguntas: “na esperança de que sejam levadas a sério: como experimentos tradutórios” (ibid.). Acredito que os experimentos carsonianos são vislumbres de um ponto cego que surge nas relações porosas entre gêneros, um terceiro lugar possível, misturado, violento.

É oportuno o vínculo com Álvaro Faleiros, o estudo das artes verbais ameríndias em seu *Traduções canibais: poéticas xamânicas do traduzir* (2019). Em sua abordagem, a imagem da antropofagia modernista de comer o outro — isto é, sua cultura, sua tradição — de forma a obliterar o original (marca do logocentrismo europeu), nutrindo-se das suas forças, distancia-se, em parte, da concepção ameríndia. Faleiros busca conceitos que abram a possibilidade

⁴ “Is 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.”

de uma abordagem menos colonizada de alguns projetos tradutórios inventivos. O efeito estereoscópico diante de um texto que contraria expectativas seria perdido se adotássemos a postura das teorias tradicionais de tradução e chamássemos de adaptação, imitação ou transcrição, por exemplo (Faleiros, 2019, p. 109). O convite é imaginar gestos que não têm como objetivo construir uma identidade — o projeto de transcrição haroldiana, por exemplo —, mas estabelecer uma relação de reciprocidade no traduzir, em que

[t]raduzir 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, 2019, p. 39).

No exemplo do diálogo 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 experiência do tempo ganha sentido à medida que a execução cumpre a função de “soldar as mortes passadas às mortes futuras” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 238, *apud* Faleiros, 2019, p. 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.

O xamã é compreendido, assim, como tradutor. Consegue sair de si, implicar-se em formas de vidas outras, para voltar e traduzir o canto que soube ouvir a partir de um preparo rigoroso. As posições de permuta entre mundos são mediadas pelo xamã.

No encontro, vão se redefinindo os lugares. Às vezes vítima, às vezes matador, mais ou menos apto a operar o trânsito e a metamorfose, o tradutor é, de todo modo fundamental. Sair de si — e voltar — é condição, não sem riscos, de acesso a esse outro imprescindível, inevitável. (FALEIROS, 2019, p. 44).

Não é por semelhança, nem por igualdade. A humanidade é aqui vista como o nome de uma relação em que ver é sempre um ser visto. Faleiros

consulta a tese de doutorado de Viveiros de Castro, *Araweté: os deuses canibais*, para elaborar sua poética xamânica do traduzir. Na tradução do canto xamanístico dos Araweté (que em português significa “gente no meio da terra”), produzido pelo xamã Kãñipaye-ro e registrado 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, *apud* FALEIROS, 2021, p. 65).

O jogo enunciativo é 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). Esse tradutor convoca muitas vozes e entoando com uma só voz a permuta da posição do sujeito, movimento arriscado de suspensão entre viventes e seus mundos possíveis. O corpo do xamã ocupa uma zona fronteira, redesenhada por pontos distintos em uma relação.

Lidamos aqui com relações com potencial transformativo, a noção de correspondência como uma razão de ser, por “heterogeneidade e transversalidade; aqui entendidas como síntese disjuntiva em desequilíbrio perpétuo entre os sistemas de forças e sistemas de formas” (FALEIROS, 2019, p. 130).

Guardadas as diferenças, Carson manifesta uma metafísica erótica. Presentificando a experiência erótica, quem ama e quem é amado vão além do que os separa para adentrar um terceiro ângulo de visão. A ideia não é pacificar o que provoca estranhamento, e sim tomar o estranhamento como ponto de partida para fazer outras perguntas. A vida grega não é a nossa, envolve tensões específicas que não acessamos materialmente e que persistem no nosso imaginário. Mas não é só isso, porque a ênfase é no ato de tradução, não na melancolia da perda. Sustentada por um tipo de

estereoscopia, a autora age como eros – cruzadora de fronteiras. Pelo tensionamento entre mundos tão heterogêneos, a criação erótica em Carson e a poética xamânica do traduzir em Faleiros são projetos que buscam o confronto entre ontologias distintas, *criando com* a partir da permuta de posições na fissura em que duas línguas conversam.

O Mimnermo de Carson

Os poemas-pinturas manipulam o tempo de formas específicas. No ensaio, Carson exemplifica com o fragmento 1. Um acontecimento métrico imprevisto cruza a narrativa da carne, interrompe o movimento daqueles corpos, dos nossos corpos enquanto legentes, com a partícula estranha “mas (não) então”. Acredito que as traduções de Carson dão a ver relações possíveis, aberturas no corpo do texto.

Se só analisarmos a variação carsoniana a partir do aspecto formal, com técnicas de hibridismo e colagem entre textos, corremos o risco de achatar esse complexo sistema de criação erótica do traduzir. Ecoo 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).

A tradutora se pergunta: “que diferença faz Mimnermo?” e faz perguntas ao Mimnermo da antiguidade clássica. Nessa conversa entre mundos, há muitos fantasmas e vozes ocultas que se manifestam em maior e menor grau de explicitação. Carson “encena no espaço da página” (FALEIROS, 2019, p. 67) uma experiência de leitura que, entre outras estratégias, usa o itálico como nota explicativa. Mas não é uma explicação simplesmente. Carson sugere, por exemplo, que o título do fragmento 1 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: Mimnermo “parece” um hedonista.

“Que é a vida sem Afrodite?”

Parece um hedonista irreprimível com essa pergunta indutiva.

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 curativos
 Encrostados com cheiro de velho (não) então
 cuia em breu nem broto nem bofes nem mulheres nem sol nem
 Esporos (não) no (não) nada quando
 Deus nem o duromarchar da nadez fechar o punho em você.⁵ (CARSON, 1995, p. 3)

Neste fragmento, o efeito pendular que caracteriza o dístico elegíaco é preservado na mancha gráfica (verso longo seguido de verso curto). Ainda que não siga um esquema metro-rímico, a assonância em /o/ tem função estruturante dos versos, já que o “(no) then” / “(não) então” funciona como um tipo de partícula de cesura.

Na parte-ensaio, 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” (1995, p. 15). 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.

Quando fala na poesia de Mimnermo, Carson descreve um lugar, uma língua, que acomoda uma física da volúpia, sendo possível identificar um sistema somatossensorial em Mimnermo. Carson também escreve no ensaio que seu projeto envolve estereoscopia entre duas atividades: luz e sexo. Parece acontecer no plano sonoro o que ela descreve 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.⁶ (CARSON, 1995, p. 14)

⁵ São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação. Em inglês: “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.”

⁶ “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.”

Carson põe em foco o ato de errar (errância) no jogo entre sol e sombra. Quando 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 e não-humanos). Como vimos, a ação xamânica remete à metamorfose corporal, no e pelo corpo — o xamã traduz o que aprendeu no espaço remoto onde se deu a relação. Guardadas as diferenças, o poema de Carson devolve ações junto de Mimnermo.

Além do “but (no) then” (v. 4), insere no verso 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 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 verso 10, chega a “hardstrut nothingness”. É uma cesura incomum, “uma psicologia de perceptível não linearidade”, como diz ela no ensaio (CARSON, 1995, p. 15).

A etimologia da palavra “metro” é metron (“measure” / “medida”). Carson propõe outra medida: outra forma de marcar o andamento musical dos versos. A autora dirá no ensaio: “[o] que transborda dos sóis de Mimnermo são as leis que nos vinculam a todas as coisas cintilantes” (*ibid.*, p. 12).

Mimnermo se espanta com outras formas de vida no fragmento 1: cheiro, cuias, brotos, bofes, mulheres, sol, esporos e Deus — como essas alteridades falam o tempo? Carson comenta, no ensaio, os adjetivos que Mimnermo escolhe. É o caso da palavra grega *argaléon*, que significa “duro” e “soa como pedras caindo desfiladeiro abaixo” (*ibid.*, p. 17). Contrasta com outro adjetivo usado por Mimnermo: *harpaléon*, que significa “doce” ou “gentil” e “soa como trutas secretas serpenteando nas profundezas” (*idem.*). A dicção é curiosa para um ensaio sobre o poeta elegíaco e enfatiza uma sutileza: “seria crueldade ressaltar que, salvo por uma consoante e pela aspirada no início, ambas são a mesma palavra” (*idem.*). Na errância entre metafórico e literal, o jogo sonoro que separa juventude de velhice parece encenar na página outra experiência do tempo. Em vez de traduzir a dura velhice e a doce juventude dos seres humanos, o Mimnermo de Carson

suscita imagens de trutas secretas, de pedras em queda. Eros é doce-amargo. Pintar fora das linhas, traduzir xamanisticamente, é rasgar com os dentes uma resposta cintilante.

Quando faz parentesco com o tema mimnermiano do tempo, busca a imaginação espiralar de Van Gogh, busca uma agulha que costura dois instantes, busca uma sabedoria kafkiana específica sobre a tarefa do poeta. Carson usa signos de deleite, como Mimnermo faz. Há um excesso de coisas eróticas no verso 1: mel e ouro e morte.

A transformação começa no verso 3, e Carson não usa o signo conhecido de encontro sexual, o leito. O erotismo acontece na água. Adentramos o desconhecido. No caso do 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 algo em troca, pelo puro prazer da busca, na mediação com Carson-tradutora-amante.

“Nós feito folhas”

Ele (no encaço de Homero) compara a vida humana às folhas.

Nós feito folhas em puro choque:

Abril —

brota um brilho áureo fraco e você está lá.

Já reparou no sol? — Eu que fiz.

Ainda moleque. As Queres de rabo abanando num canto.

Só que (pensando cá) não foi num hotel em Chicago
onde me veio a primeira daquelas — *meu corpo saindo do quarto*

engajado numa trama letal

e eu lá no teto meio que esvaecendo —

pinturas do cérebro-sexo 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?? (CARSON, 1995, p. 4)

Há alguns elementos visuais marcados: o registro coloquial dos comentários explicativos vem entre parênteses (*following Homer*) / (no

⁷ “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?”

encalço de Homero); (*let me think*) / (pensando cá); (*so to speak*) / (digamos). E os travessões “—” funcionam como espécie de cesura. 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 a estação do ano, um movimento contido dentro de algo (mola), 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 generalizar sobre um “nós” da humanidade, esse Mimnermo marca sua alteridade: “Eu” é autor do sol, ama pôr o sol em seus poemas, mas seu tema mesmo é seu conhecimento (CARSON, 1995, p. 12). Perceba a expressão que Carson usa na explicação em itálico: “man’s life”. Mimnermo joga com 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 mim⁸ (CARSON, 1995, p. 19)

Carson dedica muitos escritos à questão de gênero. Não podemos perder de vista a tonalidade deste “Mimnermos” na coleção *Plainwater*: pintamos uma imagem mais ampla do comentário sobre as relações de poder entre viventes, de forma talvez mais explícita em “Canicula di Anna” e no ensaio-diário-de-viagem “Antropologia da Água” (com a seção “Just for the

⁸ “M: Don’t get angry/ I: I’m not angry I am conscientious/ M: Like moss/ I: What an odd thing to say have you ever been psychoanalyzed/ M: Not so far as I know why do you ask/ I: Moss is the name of my analyst/ M: In New York/ I: Yes/ M: Is he smart/ I: She yes very smart sees right through me”

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. Essas experiências sugerem contaminação, catastrofização. Não da ordem da repressão, mas da tentativa de imaginar o desejo, como sugere a pesquisadora Julia Raiz do Nascimento: “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” elemento marcado na sua tradução.

Outra leitura possível sugere um comentário mais específico: “man” diria respeito à vida do próprio Mimnermo, 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 verso 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, nesse fragmento parece acontecer o êxtase: o poeta sai de si e vislumbra a pura contingência da linguagem.

Que instante é presentificado na elegia do Mimnermo de Carson no fragmento 2? No verso 7, o itálico cria sintonia com a voz de William Burroughs, interpelando seu relato do instante em que o poeta sai de si e volta: “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, p. 7). Carson registra esse instante vivo na sua página. Traduzir pode ser muito perigoso.

A autora traduz o movimento do transe nas vozes de duplos mortos, de forma que também encena um “êxtase” no poema. Não é uma técnica de “name dropping”, que alguns pesquisadores veem como marca registrada da poética carsoniana (THORP, 2015, p. 19, *apud* Van Praet, 2019, p. 170), mas de algo aparentado a um tipo singular de embutimento citacional, quando o espírito do 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, transformada. No ensaio, Carson cita o fragmento 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).⁹ (CARSON, 1995, p. 13).

A frase “E de imediato a morte é preferível a estar vivo” não encontra referente no fragmento 2 do Mimnermo de Carson, mas é outra possibilidade oferecida — seu gesto pincela lá e cá na pele da página. Diferente da relação texto/autor costumeira, Carson dá outro peso à posição arriscada da tradutora. Vê eventos como atos de pessoas. Traduz os atos no ato de traduzir. Performa o transe em tradução, que não é “exatamente um exercício de tradução, tampouco um exercício de destradição, mas algo como uma catastrofização da tradução” (CARSON, 2023, p. 173).

É a manipulação das palavras a serviço dos fatos: “[e]u 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). Novos fatos sobre Mimnermo nos fazem encontrar coisas desconhecidas 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, traz uma passagem que não inclui na parte dos poemas e que, em outras traduções, reconhecemos como versos do fragmento 2. Ao trazer a referida passagem, Carson a localiza no fragmento 10, que também não inclui na seção dos poemas: “Essas plantas crescem junto com a luz, pois sua vida é um dia longo ‘conhecendo nem algo

⁹ “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).”

mau, nem bom’ (fr. 10) [...]”¹⁰ (CARSON, 1995, p. 12-13). Por que essas pistas falsas que promovem um vaivém entre os poemas e o ensaio? O procedimento deixa-se compreender como artil erótico vocacionado à produção da falta. No jogo de ausências e aparições, Carson apresenta a vida das plantas como fatos.

Sem fechar a leitura do fragmento na visão hedonista, outras relações explodem no silêncio dos versos. Deuses são polvilhados pelas páginas. No verso 5 do fragmento 2, “as Queres de rabo abanando num canto” são as três deidades que fiam os lotes de vidas, aqui sem télos. 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 você¹¹” (CARSON, 1995, p. 20).

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 acontece aqui? A pesquisadora Sasha-Mae Eccleston comenta que “scrutum” soa como a palavra em latim para pilha de lixo (2022, p. 275). Escondido no lixo de Zeus.

É um ato ousado colocar um advérbio latino “[sic]” na boca de um grego, além de inserir a palavra em latim “scrutum” no provérbio grego. Ficamos com as palavras em rodópio: “scrutum”, “scrotum”, “scruta”, lixo, tudo muito incerto, tudo flutua, as formas são borradas, o tempo se dissipa, não sabemos o que estamos lendo.

O fragmento 2 é um poema em que a lembrança é instável (“pensando cá”, “se lembra?”), os fatos são imprecisos (“eu (digamos) pintava”, “não foi?”) e se passa parcialmente em transe. Carson potencializa a experiência de perda em Mimnermo com uma Berlim Oriental que não existe mais. Com a lembrança no corpo de um chocolate “bizarro de bom”, sentimos o doce-amargo de algo irrecuperável. Carson mergulha as mãos em

¹⁰ “These plants grow as the light does, for their life is one long day ‘knowing neither good nor evil’ (fr. 10) [...]”

¹¹ “I: Mystical/ M: Mystical I don’t think we had a word mystical/ we had gods we had words for gods “hidden in the scrutum [sic] of Zeus” we used to say for instance, proverbially/ I: Doctor Moss would like that may I quote you.”

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”.

Nanó surge no verso de Mimnermo como um fantasma. É a parte das entrevistas em que Mimnermo fica calado. A crescente curiosidade da entrevistadora ao perguntar sobre Nanó culmina num esgotamento, um monólogo alucinado em que Mimnermo confessa mentir. A sintaxe se esmigalha, e cabe a quem lê tropeçar na 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 pra 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 pra 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 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 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 histórias¹²” (CARSON, 1995, p. 25)

Em seguida, a entrevistadora pressiona Mimnermo pedindo para espiar a tal obra perdida pelo tempo. Mimnermo recusa, permanece murado.

E: Eu queria conhecer você

M: Eu queria bem mais¹³ (CARSON, 1995, p. 26)

É oportuno retomar a atenção para o desenho de “E” e “M” na página, “Entrevistadora”, “Mimnermo”, “Eu”, “Mallarmé”. Em inglês, “I

¹² “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.”

¹³ “I: I wanted to know you M: I wanted far more.”

am?” “Am I?” pode sugerir a busca pelo eu dentro do tempo, um tipo de compreensão, a busca por algo além das fronteiras do que já se conhece sobre o ser. Com alguma ousadia, o tríptico cria olhos para coisas que nós talvez não percebamos, como a chuva na primeira entrevista, a lama que irrita a entrevistadora moderna, também a vida milenar do musgo e dos pinheiros nos poemas. É o tipo de metáfora erótica que aproxima pinheiro e costela de menina em um dos fragmentos, gerando faíscas em quem lê.

Em todo caso, no 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, seria como reduzir Kafka a ser um mau nadador. São gestos que caracterizam a sensibilidade da Carson tradutora para mundos que estão lá e que você pode só não conhecer, sem que conhecer signifique esgotar, desvendar, desvelar tudo o que é possível sobre algo ou alguém.

Conclusões

Em “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, Carson apresenta o problema do amor e do conhecimento. Estabelecido pela autora como busca focada em seu *Eros: o doce-amargo*, o elo entre amar e conhecer aflora no tríptico literário. O pensamento-práxis que Carson mobiliza aqui cultiva outro tipo de atenção ao traduzir: não trata o papiro mimnermiano como um tema em uma página. Antes de dizer que são signos hedonistas simplesmente, Carson parece viajar para esse espaço remoto onde Mimnermo cria e, ao criar em confluência, pergunta o que a luz, Afrodite, o mel, fazem em suas elegias.

Vibra em Mimnermo a experiência de um povo colonizado, entre guerras. Além de situar a tradução como prática circunstanciada pela cultura e pela história, Carson ressalta a diferença entre mundos. É o elogio a um terceiro lugar possível, que faz a mediação entre quem busca e quem é buscado. A intrusão da voz que comenta o próprio título no fragmento 1, por exemplo, sugere a catastrofização da comunicação de que Carson fala, sendo o próprio ato de *enunciar* a manifestação de outra forma de vida.

No artigo, busquei no exercício de troca tensionada entre Carson e Faleiros uma linguagem que une e separa uma poética xamânica do traduzir e a noção carsoniana de criação erótica. Aqui, ler o Mimnermo de Carson como todo ele tradução é uma forma de não pacificar a estranheza da travessia entre o conhecido e o desconhecido no contato com o Mimnermo

da antiguidade clássica, radicalmente outra. Um lugar-língua poroso. Carson, como manifestação de eros, vive nele ao traduzir, sonha com o gatinho preto e se abre ao movimento ágil do cruzamento entre séculos nos dísticos elegíacos de Mimnermo.

A criação erótica em Carson é uma forma de traduzir intoxicando-se com o texto, se deixando abalar violentamente, entregando-se à fabulação. Como gesto apaixonado e amplo de desequilíbrio e reciprocidade entre seres e saberes, traduzir tem o potencial de povoar nossa imaginação com imagens outras. A nós, legentes, tradutoras, amantes, a tarefa é desaprender a própria língua, aprender eroticamente, além das fronteiras do mundo contemporâneo, do mundo humano.

São maneiras de conceber voz, palavra, fala, ser, corpo, como gestos construtivos, em que a multiplicidade é bem-vinda. O Mimnermo de Carson busca relações com formas de vida distintas e desiguais, vai além da linguagem pensada como representação metafórica. Carrega o potencial de provocar curto-circuito na comunicação, na criação — sonhar com os sonhos dos outros. Nesse sonho de tradução, a imaginação é povoada por mistérios: o que é desconhecido sobre a lua, sobre o oceano, mortos que chamam nosso nome de dentro do poema, do ensaio e da entrevista — essa *Nanó*, intraduzível. Poderíamos, diante disso, nos perguntar o que é (ou *Quem é*) um mundo perdido? A intrusão de outras ontologias exige de nós uma resposta. Conhecer pode ser o ensaio de relações possíveis. O instante de publicação de um poema pode ser um instante de desejar bem mais do que se diz serem os limites, de viver o transe e traduzi-lo.

Referências

BARBA, Silvia Jiménez. **Una erótica de la traducción**. Mimnermos: the Brainsex Paintings, de Anne Carson. Traducción comentada y anotada. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) — Departamento de Linguística e Literatura, Colegio de México, Cidade do México, 2017.

BURROUGHS, William; BROCKRIS, Victor. Calling Dr. Burroughs — the last interview I will ever do. *In*: AUBERT-BAUDRON, Isabelle (ed.). **Interzone anthology**. Paris: Interzone Editions, 2017. p. 5-10.

CARSON, Anne; D’AGATA, John. A ___ with Anne Carson. **The Iowa Review**, v. 27, n. 2. 1997, s. p.

CARSON, Anne. **Plainwater**: Essays and Poetry. Nova York: Alfred A. Knopf, 1995.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo: um ensaio**. Tradução Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CARSON, Anne. 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: Editora 34, 2023. p. 153-182.

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.

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

GURD, Sean. Carson Fragment. In: JANSEN, Laura (ed.). **Anne Carson: Antiquity**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2022. p. 89-105.

JENNINGS, Chris. The Erotic Poetics of Anne Carson. **University of Toronto Quarterly**, v. 70, n. 4, 2001. p. 923-936.

MARTINS, Helena. 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.

MARTINS, Helena. Variations on the task of the translator: on translation as *catastrophe* and as *equivocation*. **Perspectives**, v. 31, n. 1, 2023. p. 16-30.

MEYER, Paul. **She] (Ha?) She**. Tese (Doutorado em Letras) — Departamento de Letras, Universidade de Toronto, Toronto, 2016.

NASCIMENTO, Julia Raiz do. **Que tipo de witness comtitude seria essa?** Traduzindo os ensaios de Anne Carson. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

RAE, Ian. **From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada**. Montreal; Ithaca, NY: McGill-Queen's University Press, 2008.

RUPRECHT JR., Louis A. **Reach Without Grasping: Anne Carson’s Classical Desires**. Lanham: Lexington Books, 2021.

VAN PRAET, Helena. Recalibrating Categorisation: A Semiological Reading of Anne Carson’s Decreation. *English Text Construction*, v. 12, 2019. p. 167-195.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002. p. 113-148.

WEST, Martin L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlim: Walter de Gruyter, 1974.

Resumo

O artigo analisa “Mimnermos: The Brainsex Paintings” (1995), que a escritora canadense Anne Carson (1950-) traduz como “Poemas, um ensaio, entrevistas” do poeta elegíaco Mimnermo de Esmirna (séc. VI a.C.). Por meio de um diálogo entre a criação erótica de Carson com a poética xamânica do traduzir elaborada por Álvaro Faleiros, investigo trechos selecionados do tríptico literário, testando a hipótese de que esse escrito aparentemente segmentado é todo ele uma tradução. Concluo que esse ato arriscado de cruzamento de fronteiras é a busca do que resiste à nomeação.

Palavras-chave

Anne Carson; Mimnermo; tradução experimental; eros

Abstract

The article analyzes “Mimnermos: The Brainsex Paintings” (1995), translated by Canadian writer Anne Carson (1950-) as “Poems, Essay, Interviews” by the elegiac poet Mimnermos of Smyrna (6th century BC). Through a dialogue between Carson’s erotic praxis and the shamanic poetics of translation developed by Álvaro Faleiros, investigating selected passages from the Carsonian literary tryptich, and testing the hypothesis that this seemingly segmented work is itself a translation. Finally, the article concludes that this daring act of crossing borders is the search of that which resists being named.

Keywords

Anne Carson; Mimnermos; experimental translation; eros