

A TRADUÇÃO COMO CATÁSTROFE EM ANNE CARSON

Aluna: Ashley Polonea
Orientadora: Helena Martins

Introdução e objetivo

Esta pesquisa visou investigar o pensamento e a práxis tradutória de Anne Carson. A tradução é uma atividade que atravessa os escritos de Carson, não apenas nas suas muitas traduções publicadas, mas também como tema de reflexão em ensaios e paratextos às traduções, além de apresentar-se de modo frequente como um princípio de criação em sua própria prática autoral. Interessaram-nos em particular os meios com que Carson exalta as oportunidades que a atividade tradutória abre para a liberação de possibilidades em situações de alteridade radical.

Pelo seu caráter frequentemente transgressor, os procedimentos de tradução adotados pela autora muitas vezes geram perplexidade e questionamentos: sua escrita tradutória chega em alguns casos a ser vista como um tipo de texto que não pode ser levado a sério se tomado como tradução. Ilustra de forma notável esse tipo de recepção a contundente resenha crítica de George Steiner sobre *Antigonick* [1], tradução que Anne Carson publicou em 2012 para a tragédia semi-homônima de Sófocles [2].

Na contramão desse tipo de avaliação negativa, explorei a hipótese de que o pensamento-práxis de Anne Carson sobre o traduzir pode ser bem compreendido sob o signo da *catástrofe*, segundo a forma singular e não pejorativa com que a própria autora compreende essa noção [3] – dando-nos elementos para reconhecer em seus procedimentos transgressores um caminho legítimo para a atividade tradutória.

Investiguei, ainda, a fertilidade de apreender o tipo experimental e não domesticador de tradução implicado em sua escrita tradutória a partir de um duplo diálogo: de um lado, com Walter Benjamin em seu clássico ensaio “A tarefa do tradutor” [4], e, de outro, com Eduardo Viveiros de Castro, em sua teoria da tradução como *equivocação controlada* [5].

A partir desses objetivos e objetos de análise, esta pesquisa pretendeu mostrar a contribuição da práxis e do pensamento tradutório de Anne Carson para as demandas de novos conceitos de seriedade diante daquilo que resiste à tradução – assumimos com Eduardo Viveiros de Castro que uma das grandes urgências contemporâneas diz respeito a “levar a sério a questão de como levar a sério” aquilo que não somos capazes de entender [6: 113].

Metodologia

Realizamos uma análise crítica de um conjunto selecionado de traduções de Anne Carson para clássicos da literatura grega, a partir de um levantamento das surpresas que podem assaltar os seus leitores, tendo potencial para gerar dúvidas quanto à seriedade das traduções que têm em mãos. À guisa de breve exemplificação, poderíamos citar as liberdades que Carson toma na já citada *Antigonick*, a começar pela modificação do título da tragédia de Sófocles, para, entre outras coisas, incluir um personagem inédito, Nick, que não tem fala alguma e se limita a medir coisas ao longo da peça. Entre muitos outros exemplos possíveis que encontramos nesta mesma peça, o diálogo inicial entre Ismênia e Antígona inclui um debate sobre Hegel e Beckett, anacronismo defendido por Carson, sob o argumento de que se trata de um movimento semelhante ao que o próprio Sófocles, faz ao se referir por meio do coro à “longa tradição de catástrofes que envolveram a família de Antígona, para ajudar o público grego a se lembrar da lenda” – segundo Carson, “para nós, em 2012, a lenda de Antígona inclui

Hegel” [7]. Para dar só mais um exemplo, citamos os anacronismos trazidos em *Autobiografia do vermelho* [8], em que Carson faz menção a elementos como “taxi vermelho” e “fim de semana” em traduções de fragmentos atribuídos ao poeta lírico grego Estesícoro (640-556 a.C.), sendo este apenas mais um entre muitos procedimentos transgressores que lançam dúvidas sobre a seriedade de suas traduções.

Não nos aprofundamos em questões relativas ao trânsito da língua grega para o inglês, para o que nos faltaria conhecimento linguístico suficiente, embora tenhamos consultado fontes relevantes para a discussão mais propriamente idiomática em alguns casos pontuais. De um modo geral, no entanto, abordamos de forma parcial os textos, explorando procedimentos tradutórios transgressores que podem ser reconhecidos sem um conhecimento aprofundado de grego, mas destacam as surpresas, seu mistério. Abandonado o conceito de “texto definitivo”, a pesquisa aqui proposta se interessou em investigar as traduções de Carson como legítimas, um pouco como Jorge Luis Borges que, diante das diferentes traduções da *Ilíada* e da *Odisseia*, 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 diferentes traduções das obras gregas seriam, graças a seu “oportuno desconhecimento do grego (...), uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso” [9: 102-104].

Em paralelo à análise das traduções, estudamos as reflexões feitas por Anne Carson em ensaios e paratextos acerca da tradução¹, com foco especial nas suas considerações sobre a noção e os procedimentos da *catástrofe*, seja quando referidos de modo explícito, como em “Variations on the right to remain silent” [3], seja quando abordados sem menção explícita a esse conceito, como é o caso em “Cassandra Float Can” [10]. Nesse estudo, levamos também em conta os intercessores com Carson que dialoga, entre peles, por exemplo, Walter Benjamin (especialmente em um poema-prefácio à tradução da *Antígona*, provocativamente intitulado “A tarefa da tradutora de Antígona”), Francis Bacon, Hölderlin e Paul Celan (aos quais faz referência em [3]).

A pesquisa foi subsidiada também pelo exame de textos selecionados da fortuna crítica de Anne Carson que nos pareceram especialmente relevantes para nossos objetivos, destacando-se trabalhos de Helena Martins, Julia Nascimento, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Inês M. C. Moreira, Rafael Zacca Fernandes e Adrienne K. Rose.

Por fim, amparando-nos em discussões com grupo de pesquisa coordenado pela orientadora deste trabalho, realizamos uma leitura rente dos (difíceis) textos já citados de Walter Benjamin [4] e Eduardo Viveiros de Castro [5], para, em seguida, elaborar um diálogo pontual entre algumas proposições desses autores e o pensamento-práxis de Anne Carson sobre a tradução.

Análise e discussão

a. A noção de catástrofe

Como se disse, examinamos o pensamento e a práxis tradutória de Anne Carson com foco em sua proposta de *catastrofização* como resposta tradutória a um desafio na comunicação, a um silêncio profundo, que desestrutura mesmo quando ninguém está olhando, “como fazem os buracos negros no espaço” [3].

Ao explicitar essa postura diante da tradução, sobretudo no ensaio “Variações sobre o direito de permanecer em silêncio” [3], a autora promove uma ruptura com a acomodação provocada pelos clichês, em nome de uma resposta criativa, urgente e radical diante daquilo

¹ Observe-se que é notória a dificuldade de distribuir os escritos de Carson pelos gêneros textuais convencionais. Ver sobre isso, por exemplo, o ensaio “Escrever de volta: Emily Dickinson, Anne Carson” [30].

que resiste a se deixar traduzir. Carson descreve o gesto de *catástrofe* como uma manifestação de gênio disparada por uma experiência de “fúria contra o clichê” [3]. Segundo Helena Martins, em seu ensaio “Língua comum indecifrada”, trata-se de um “gesto de intensa e violenta concretude, fisicalidade” [11: 975] – a catástrofe é, de fato, para Carson, um modo benigno e potencialmente transformador de “arrancar a tampa das palavras” [3]

Nossa pesquisa reforça a percepção de um elo paradoxal entre a catástrofe e o que Carson descreve como uma *atenção aos fatos*, ao destacar o que há de luminoso, a possibilidade de liberar amarras da linguagem – atender aos fatos é, para ela, liberar, perceber e liberar movimentos, o que depende de uma investida catastrófica contra os clichês nos quais “a realidade está agrilhoada” [3].

Sobre a prática poética, Anne Carson diz que, quando os poemas funcionam, são “uma ação da mente capturada em uma página” [12]. Ao leitor – e ao tradutor – cabe embarcar nessa ação, que é um deslocar-se através de um pensamento, uma prática, um ato, um gesto intenso. Carson se aproxima da concepção de mimese aristotélica de um modo que não coloca a imitação como cópia do real, mas como *ação* – um pensar junto, mimese como prática, atividade produtora. Diante da ação capturada na página, o leitor é convidado a *praticá-la*. Quando abre as páginas de um livro e embarca na atividade de repetir uma ação e movimentar-se por meio dela, o leitor se desloca *por si mesmo* “através de um pensamento” – compartilha “artificialmente” uma ação com o autor [12]. E isso sem que jamais faça qualquer reivindicação de “conhecer exatamente o que o poeta quis dizer” ou fazer [13]. Da imitação dessa ação (*mimese praxeôs*), algo é criado.

Pintar com fatos e pensamentos. É assim que ela descreve em outra ocasião o seu processo poético – e fatos, aqui, não significam a verdade, a realidade objetiva, mas antes “um movimento no interior de algum evento ou coisa” [14]. Os fatos nos fazem ofertas. É por estar atenta a essas ofertas que Carson dispensa os excessos das palavras, em especial os elementos de coesão, e nos revela cenas, flashes, fatias, frestas. “A forma é uma aproximação rudimentar daquilo que os fatos estão fazendo” – o que a forma faz com os fatos é uma dança, um movimento de captura da superfície que implica no toque, o toque que implica na proximidade dos corpos, mas que nunca pode se aproximar o suficiente [14]. Algo escapa. Algo transborda. A pintura de Carson mistura leitura, tradução e escrita como instâncias simultâneas.

O que é, então, pintar na linguagem os fatos do impossível, do incerto, do impreciso, da existência monstruosa – catastrófica?

b. Forma e sentido: teoria benjaminiana

Existe uma cisão fundamental, hoje bastante desconstruída, mas ainda insidiosa, quando tratamos da tradução: o que será traduzido é a forma ou o sentido do texto? A duplicidade entre forma e sentido na tradução está intimamente ligada à persistência da divisão platônica do sensível e do não sensível aplicada à esfera da linguagem. A prática tradutória na antiguidade estava baseada no plano do sentido justamente porque, dessa perspectiva, o que se traduz a partir dos sentidos são as ideias. Em ensaio dedicado ao horizonte categorial que nos foi deixado pelo platonismo, Antoine Berman observa que, nesse âmbito,

[g]raças à tradução, o sentido de fato aparece como que apartável da letra. [...] Traduzir separa o “significante” do “significado”, o sensível do não sensível. [...] Essa separação, em sua própria violência indica que, na linguagem, o único elemento verdadeiro, ou seja, autônomo, imutável e invariável, é o sentido. Ao liberá-lo de sua canga linguajar, a tradução mostra e realiza a separação platônica. [15: 349]

A história da tradução é marcada por essa duplicidade. Partindo do paradigma platônico, e baseado em um trabalho prévio feito na tradição romana tanto por Cícero quanto por Horácio, São Jerônimo, pai e patrono da tradução na tradição romana, difunde essa superioridade do sentido ao revelar aquilo que há de comum entre uma língua e outra, o verdadeiro universal daquilo que é traduzível, sendo aquilo tudo o que resiste à tradução algo que não remete à sua verdade enquanto linguagem.

Entretanto, a partir do renascimento vemos uma mudança de paradigma. Em *As palavras e as coisas* [16], Foucault defende que é no contexto renascentista, e não na antiguidade, que a literatura surge. E, com ela, a noção de obra como totalidade. Isso faz com que a dimensão da forma do texto comece a se impor como exigência fundamental. A partir do romantismo alemão, que foi um momento de grande inventividade literária e linguística, o interesse pela tradução se intensificou e abriu espaço para um grande laboratório de traduções. Esse grande momento de experimentação propriamente dita fez com que o romantismo alemão se defrontasse radicalmente com a questão da forma.

Um grande estudioso e pesquisador do romantismo, Walter Benjamin escreve sua tese de doutorado sobre a teoria da crítica no romantismo alemão e é também em 1923 que publica a obra fundamental para este trabalho, o ensaio “A tarefa do tradutor” [4].

Na perspectiva de Benjamin, o que estava em jogo era que tanto a tradução renovava a obra de partida, a cultura e a língua de partida, de onde a obra vinha, era renovada. Assim, a obra ganhava um outro alento de vida e, ao mesmo tempo, pelo ato de tradução, a produção da obra em uma língua de chegada correspondia a um enriquecimento dessa língua que realizava a tradução. Conforme escreve Benjamin:

[...] cada tradução de uma obra representa, a partir de um determinado período da história da língua e relativamente a determinado aspecto de seu teor, tal período e tal aspecto em todas as outras línguas. A tradução transplanta, portanto, o original para um domínio – ironicamente – mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que não poderá mais ser transferido de lá para parte alguma por qualquer outra transposição; poderá apenas ser alçado a ele, sempre de novo e em outras partes. [4: 111]

Benjamin destaca aqui o aspecto da forma, não o conteúdo, criticando a exigência de uma tradução imparcial, objetiva, que se mantém o mais fiel possível ao texto traduzido, considerando-o como repositório de uma informação. Conforme a teoria da “transcrição” de Haroldo de Campos, fortemente influenciada pelas ideias de Benjamin, a tradução não é servil, sendo a tarefa do tradutor a luta contra a fidelidade em nome do recomeço do texto traduzido, ou seja, não mais a repetição de uma obra original, mas sua recriação. Se trata de um ato de “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiocracia.” [17: 56]

A traduzibilidade em Benjamin faz referência a esse movimento: por recriação, não por cópia, a tradução eleva o original, como uma forma própria e mais “definitiva” da língua. Encontra “na língua para qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” [4: 112]. Ao abandonar o literal, o tradutor pode voltar sua atenção àquilo que há de estranho, monstruoso no texto original, levando em consideração a diferença entre as línguas, aquilo que resiste a ser transposto de uma língua para outra. É a traduzibilidade a “conexão de vida” que confere ao original sua sobrevida.

Dessa forma, podemos compreender o destaque de Benjamin para as traduções de Hölderlin como morada do “monstruoso perigo originário de toda tradução: que se fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio” [4: 119]. Temos aqui a possibilidade do ato de tradução experimental como experimentação ontológica,

com o mundo, algo que solta as travas do ser e convida sentidos a se perderem nas profundezas sem fundo das línguas e das formas de vida.

c. Alteridade radical: perspectivismo ameríndio

Anne Carson, em sintonia com Benjamin, explora, como vimos, o lado experimental da tradução, que estabelece como luta contra o clichê. No ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, Carson enfrenta a monstruosidade e faz dela ponto de reflexão privilegiado para compreender o desejo da tradução pela catástrofe. Para isso, toma como principais interlocutores Joana D’Arc, Francis Bacon, Hölderlin, Paul Celan.

Como pensar a tradução à luz da catástrofe? O que revela a tradução das vozes que sopram nos ouvidos de Joana D’Arc? Ou a tela em branco diante de Francis Bacon? Ou a tradução literal de Hölderlin das tragédias sofocianas? O que revela a rejeição da alteridade contra a qual todos estes se insurgiram?

Quando lidamos com uma prática desestruturadora, que se coloca como oposto de uma pretensão de abarcar a totalidade unificadora e realizar uma transferência fiel entre línguas, temos o clichê como representação de um caminho rígido, totalizante. O clichê finca suas garras na linguagem e a pacífica, como um empecilho aos seus usos mais criativos. Lutar contra isso representa lutar contra uma possibilidade única de se dizer/fazer algo. O ato de tradução convida a pergunta que Carson faz em *Decreation*, ensaio em que analisa Safo, Marguerite Proete e Simone Weil: “Que voz tem o real? Qual é a face da coisa em si?” [18: 24]. Longe de buscar respostas a essas perguntas, Carson salienta o papel da poética: duvidar que exista sequer uma unidade do real.

Pensemos essa questão à luz de Eduardo Viveiros de Castro, que desafia, em seu ensaio “A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada”, as dicotomias já provocadas por Benjamin, como aparência e essência, natureza e cultura, sujeito e objeto. Ao ressaltar o que há de valioso no contato com o que é estranho, com o que não se entende, Viveiros de Castro estabelece que o que está em jogo na tradução perspectivista – modelo de tradução que ele busca derivar da imaginação ameríndia – não é encontrar sinônimos entre línguas – nossas e de outras espécies – “ao invés disso, o objetivo é evitar perder de vista a diferença escondida dentro de ‘homônimos’ equivocais entre nossa língua e a língua de outras espécies, já que nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas” [5: 252].

Evita perder de vista a diferença escondida a partir do que denomina de *perspectivismo ameríndio*, ao relativizar não a cultura, mas a própria natureza, os objetos, propondo um *multinaturalismo*. Aqui, não lidamos com diferença de sentidos, mas com uma diferença de seres, que *são* pontos de vista. Dessa forma, descarta-se um todo coeso de referentes ontológicos em nome de múltiplos referentes para a realidade, noção que dialoga com o pensamento de Carson.

Helena Martins, no artigo “Tradução e perspectivismo”, salienta que o estranhamento diante do outro – seja esse outro ameríndio ou grego antigo – é “a gagueira das palavras” que “promete instalar-se entre nós” [19: 143]. Nos vemos diante da tradução pensada como ato de experimentação, conforme destaca Anne Carson a respeito das traduções de Hölderlin de Sófocles, por exemplo, que instigam pela sua literalidade, fruto da fúria violenta de Hölderlin ao reescrever os próprios poemas de modo atento, como observa Martins, às “partes não ‘suficientemente vivas’, traduzindo-as para uma outra língua, também alemã, que jazia silenciosa dentro da própria língua” [11: 976].

A partir disso, pode-se aprofundar a noção de tradução em situações de alteridade radical, com as possibilidades que se abrem a partir do contato com o que não se entende. Trata-se de um elogio aos equívocos e não ao traço homogeneizante que tenta descobrir um referente universal entre representações distintas. Viveiros de Castro, como Benjamin e como Carson,

defende que “uma boa tradução [...] é aquela que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova” [5: 250].

Um pouco como Viveiros de Castro, ao dispensar um centro que defina a estrutura de um texto, de uma língua ou de uma cultura, Carson consegue rejeitar um referente já dado e explorar os mundos vistos por *outros pontos de vista* em suas traduções. Podemos pensar em sua tradução dos fragmentos de Safo em *If not, winter* [20], em que se vale de colchetes não, como é de praxe, para indicar a parte de uma referência acidentalmente perdida mas virtualmente recuperável e inteligível porque universal, mas antes para emoldurar um espaço vazio no centro, para indicar um silêncio de uma natureza outra. Ou ainda em *Autobiografia do vermelho* [8], em que Carson escolhe partir dos relatos do monstro vermelho alado Gerião e não dos do herói glorioso Hércules, para ver a guerra, como fez Estesícoro, sem repetir a velha história do triunfo da cultura sobre a monstruosidade – antes tomando a monstruosidade como um ponto de vista. Somos obrigados a parar.

Se pensarmos na atividade tradutória implicada nesse movimento, temos que a alteridade, o que é monstruoso – tanto o personagem-monstro quanto o romance-monstro, no caso da *Autobiografia do vermelho* – nos tira do eixo e nos escapa, nos desafia a sair do que nos é dado.

A linguagem treme, estremece, gagueja: que mundo é esse visto pelo monstro? Que mundo é esse visto pelo romance em versos? Sem cair na necessidade de racionalização, somos convidados a deixar essa multiplicidade de mundos nos invadir, a experimentar o movimento dentro das palavras e dos fatos. Deixamos de lado a busca pelo semelhante entre monstro e humano, deixamos de questionar como deve ser a estrutura de um romance. Em vez disso, somos entregues ao movimento que uma tradução como a de Carson propõe, como as ondas do mar que imprimem o ritmo de vai-e-vem dos versos que se alternam entre longos e curtos, entre a multiplicidade de gêneros, com entrevistas, relatos, impressões, mensagens, letras de música, pedaços de carne, chacoalhando a caixa até surgir algo novo [8: 12].

d. Se as palavras são véus, o que elas escondem?

Escrita por Ésquilo, a tragédia grega *Agamemnon*, que compõe a *Oresteia*, se passa logo após a queda de Tróia pelos gregos. Levada como concubina do general Agamemnon, a princesa troiana Cassandra é apresentada a nós a partir do silêncio. Sabemos, a partir da mitologia, que Apolo a amaldiçoa a ter visões verdadeiras do passado, presente e futuro sem que ninguém acredite em suas palavras. Em *Agamemnon*, diante do coro, Cassandra prevê o plano executado por Clitemnestra, esposa de Agamemnon. Depois de 270 versos em silêncio, ela se lança em um discurso fragmentado em grego metricamente perfeito, misturando gritos de lamento com visão e profecia, na qual conta o passado e o futuro da Casa de Atreu, expondo a tragédia que se engendra. Em *Agamemnon*, Cassandra morre.

Anne Carson, no ensaio lírico “Cassandra float can”, reflete a respeito da tradução e do fazer poesia, fala através da profeta Cassandra. Nos provoca: onde está a borda, a beirada, a margem, o limite, do novo? Onde está o limite da crença? É possível a crença em algo verdadeiramente inacreditável? Onde está a margem da tradução? Em disposição francamente catastrofizante, ela escreve:

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, impedindo a minha visão, uma sensação de véus voando para o alto. [...]. Eu chamo isso de sensação Cassandra. [21: 254]

Quando escreve sobre “a métrica grega dentro do silêncio troiano” [10], Carson nos estremece. Nos faz perguntar pelo limite, pelo que se esconde debaixo dos véus. Carson descreve as palavras traduzidas como “véus voando para o alto” [10], que revelam mais silêncios, camadas escondidas.

Carson explora a etimologia da palavra “etimologia” e a noção do etimologista como aquele que provoca rachaduras, cortes, rupturas, fendas, rasgos, que revelam “o Ser a flutuar dentro das coisas” [10]. Ela explica que a palavra “etimologia” vem de *etymos* e *logos*, e que *etymos* é uma palavra derivada do verbo “ser”, “existir”. Por carregar dentro dela esse significado de ser, a etimologia deve revelar o verdadeiro significado de uma palavra. Quando Cassandra revela a profecia, chama por Apolo seis vezes, e na sétima vez revela a etimologia do nome a partir de uma mudança de inflexão, associando Apolo à destruição, o verbo *apollesthai* em grego. Destruir completamente, matar, aniquilar, eliminar. Na sequência, o grito de Cassandra: “*Apollon emos*”, significa indecidivelmente “meu Apolo” e “meu destruidor” [10]. A “sensação Cassandra” é apresentada como experiência da tradução: véus sendo levantados para revelar o Ser flutuando dentro das coisas: em benigna catástrofe.

e. Carne vermelha

Em *Autobiografia do vermelho*, Carson apresenta uma contribuição valiosa da diferença para a tradução. A partir possibilidade de acessar essa consciência do impossível, imprevisível, somos abalados, nos permitimos ser destruídos.

No próêmio dessa obra Anne Carson se pergunta: “Que diferença fez Estesícoro?” [8: 9]. O poema narrativo de Estesícoro, que narra a morte do monstro Gerião por Hércules a partir do ponto de vista do monstro, descentraliza o eu para se fatiar em fragmentos, transgride a temporalidade quantitativa, inaugura uma linguagem de adjetivos insólitos. Sobre Estesícoro, Carson escreve, a respeito desse uso inventivo dos adjetivos, que são os “trincos do ser”, acrescentando que, “por nenhuma razão que se possa nomear, Estesícoro começou a abrir os trincos. Estesícoro libertou o ser. Todas as substâncias do mundo saíram flutuando.” [8: 10].

Isso remete a sua leitura de Hölderlin, quando afirma que o poeta, “arrancando a tampa das palavras e enfiando os braços lá dentro, encontrou sua loucura vindo na outra direção” [3]. Esse movimento de liberação, o abrir do lacre, das travas, dos trincos, são também os véus voando para o alto. Isso também nos remete à pergunta em “Onde está o limite do novo? Onde está o limite da crença?” [10]. Estesícoro se afasta do modo homérico de fazer poesia épica, esse modo que depois é descrito por Aristóteles na *Poética* – em que a poesia épica ou trágica é a mimese, imitação de ações humanas de caráter elevado, com toda uma engenharia que garante que o mecanismo poético se encaminhe para a catarse, purificação – princípios dos grandes dramaturgos, grandes poetas.

Do poema original só restam pequenos fragmentos. Ao traduzir o mito de Gerião de Estesícoro, Carson realiza uma experimentação com gêneros diferentes, que resiste a uma classificação fechada. Além do prefácio, a obra consiste em fragmentos traduzidos (em que apenas dois deles talvez façam de fato parte do original do Estesícoro), três apêndices, o próprio romance em versos, e, no final, uma entrevista fictícia entre um “I” e um “S”, I significando “eu” ou “entrevistador” em inglês, e S podendo significar Estesícoro ou Gertrude Stein.

Anne Carson instiga logo de cara com o título do próêmio: “Carne vermelha: que diferença fez Estesícoro?” [8: 9]. A carne vermelha paira sobre o leitor ao abrir a página, em todas as instâncias do vermelho autobiográfico: o lugar vermelho, Erítia; o monstro alado

vermelho; o rebanho vermelho; a guerra; as chamas. A *Gerioneida*, ela escreve, é lida “como se Estesícoro tivesse composto um substancioso poema narrativo, e depois o rasgado em pedaços e enterrado os pedaços numa caixa com algumas letras de músicas e anotações de aula e restos de carne” [8: 12]. Carne vermelha. Rasgada pela própria mão de Estesícoro, não pelo tempo.

Uma escrita do ponto de vista do monstro. Uma autobiografia que é também romance, uma disposição ordenada em versos para tratar do desordenado que produz luminescência. Ela apresenta o romance em verso como se fosse do próprio Estesícoro, habita o movimento que ele fez de retirar os ferrolhos, soltar o ser. E inclui os anacronismos: taxi, avião, “a fotografia da roseira da sua mãe sob a janela da cozinha” [8:100]. Carson coloca em suspenso a temporalidade da prática tradutória tanto em forma quanto em conteúdo. Insiste que é uma tradução, sendo esses elementos anacrônicos, destruidores, desestabilizadores, parte desse movimento. O Estesícoro de Carson carrega todo um sistema de referências contemporâneo, que inclui todos esses elementos. É uma experiência sensível, uma experiência outra do mundo. Uma caixa com os pedaços de carne, letras de música, notas de palestras. Ela agita essa caixa, como fez Estesícoro com a poesia grega, com o mundo homérico – a escolha pelo monstro, não pelo sucesso do herói.

Ao escrever que os fragmentos do poema “oferecem uma visão cruzada de cenas” [8: 10], que são de outra natureza, não uma história heroica dos grandes feitos, mas uma história que destrói essa trama autocongratatória. Isso que atrai, é irresistível. No fragmento IX, um dos tidos como originais de Estesícoro, intitulado “Histórico de Guerra de Gerião”, a experiência narrada nos coloca em contato com essa visão cruzada de cenas do ponto de vista de Gerião, uma visão que vem de muitos olhos, não apenas de um foco narrativo fechado no herói triunfante – são cenas, flashes, feixes.

IX. HISTÓRICO DE GUERRA DE GERIÃO

Gerião deitou-se no chão cobrindo as orelhas O som

Dos cavalos como rosas sendo queimadas vivas.

[8: 15]

O que se segue a isso, o romance em versos, preserva, vivifica, estremece, eletriza esses símiles incomuns, como na passagem: “o som dos cavalos como rosas queimadas vivas”, e os adjetivos potentes de Estesícoro. A dupla assinatura de Anne Carson, talvez. O poema que era tradução entra em outro momento como memória do personagem, retomando um projeto escolar de ciências na infância:

De noite ficava deitado na cama ouvindo a luz prateada das
estrelas golpeando
a janela telada. A maioria
das pessoas que entrevistou para o trabalho de ciências teve
de admitir que não ouvia
o grito das rosas
sendo queimadas vivas ao sol do meio-dia. *Como cavalos,*
dizia Gerião para ajudar,
como cavalos numa guerra.

[8: 100]

São, também, fraturas da linguagem que Gerião une com cola.

ele tinha rasgado uns pedaços de papel crispado que
encontrara na bolsa dela para usar como cabelo
e estava colando essas tiras no topo do tomate

[8: 39]

Ou com ficções, ao inscrever finais felizes para sua autobiografia:

NOVO FINAL

Pelo mundo inteiro as belas brisas vermelhas seguiram
soprando de mãos
dadas.

[8: 43]

Ressalto a força inaugural da desorganização que é a visita da loucura, que rejeita uma realidade hierárquica, que impõe uma perspectiva única. Na recriação, palavras são recortadas e espirram como líquidos quentes, como lava, provocando uma sensação vermelha de estremecimento que ressurge na memória.

Como é ser uma mulher
de ouvidos atentos no escuro? Negra mortalha de silêncio
estende-se entre eles
como pressão geotérmica.
A ascensão do estuprador pelas escadas parece lenta como
lava.

[8: 54]

no espelho cruel como um talho de batom – desligou a luz
com um golpe.
Já estivera aqui antes, balançando
Dentro da palavra *ela* como um penduricalho num cinto.
Raios vermelhos zuniram por suas pálpebras no pretume.

[8: 66]

Catastrofizar é o momento de retorno em que a tradução, a leitura e a escrita se embaralham em uma reciprocidade e viram esse monstro inclassificável, nesse movimento de dispersão, de multiplicidade. Tende ao pensamento de Viveiros de Campos de não se render à busca pela equivalência, mas sim ao equívoco. É reconhecer que mundo uma tradução vê.

Assim como Estesícoro recorta a história de uma forma própria a partir da perspectiva de Gerião, Anne Carson inventa e recorta os fragmentos originais e devolve algo novo. Rearranja e dispersa esse pensamento poético do mito, em vez de traduzir palavra por palavra, resistindo a uma pretensão da narrativa linear de contar a verdade. Trata-se de um convite à participação de criação do leitor, da reapropriação como parte da experiência de traduzir.

f. “Lições de luto”, fortuna e tragédia para os gregos antigos

A fim de uma análise mais profunda da compreensão de Carson sobre o mundo grego em suas traduções de tragédias gregas, farei um pequeno desvio em relação à prática mais diretamente tradutória para tratar dos temas recorrentes da *fortuna* e do *luto* na sociedade e nas tragédias da antiguidade.

Fortuna é tradução da palavra grega *Tykhe* (Τύχη). Em oposição a tudo aquilo que um agente humano faz por ele mesmo, planeja e executa, a fortuna é tudo aquilo que não controla, que é imponderável, que não pode tomar por certo, mas que o afeta, que acontece a ele. As tragédias são como “lições de luto”: é com essa percepção que Carson traduz quatro peças de Eurípedes em *Grief lessons* [22]. As tragédias refletem sobre as maneiras mais morais de lidar

com a fortuna e infortúnios. Dentro desse universo, o lugar do luto, especialmente o luto feminino, visto na sociedade grega arcaica como *desmedida*, ganha espaço de elaboração.

Martha Nussbaum, no ensaio “A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega” [23], sustenta que a filosofia socrático-platônica, diferentemente da tragédia, defende um planejamento racional que tem como produto a diminuição considerável da *fortuna* na vida humana.

Em contraste, Nussbaum desenha um Aristóteles que dá espaço ao socratismo, mas também à tragicidade. Embora não deixe de fazer jus a uma posição extremada de defender que a virtude de caráter de uma pessoa, quando bem consolidada, garante a boa vida, ou seja, a felicidade, afirmando que “a pessoa boa jamais será levada a fazer o que é verdadeiramente ‘odioso e vil’” [23: 368], Aristóteles valoriza imensamente a dedicação humana, o esforço humano de construir um caráter virtuoso. Destaca a virtude como elemento da felicidade, sendo os elementos estáveis que garantem a boa vida. Aristóteles se distancia de Sócrates e outros clássicos quando afirma que não basta a virtude, para ele é preciso contar com alguma dose de boa fortuna. Defende a “fidelidade de manter compromissos, tanto individuais como sociais, como a base para a verdadeira percepção flexível” [23: 370].

Essa visão contrasta com a filosofia socrático-platônica, em que a tentativa ampla de extinguir a nossa fragilidade humana, a fortuna, os infortúnios, a vulnerabilidade faz com que Platão, no *Protágoras*, estabeleça uma série de estratégias que tornam o ser humano extremamente autossuficiente, inabalável, invulnerável. Uma dessas estratégias para evitar o conflito e a escolha difícil e dilacerável é uma técnica que torna a escolha algo simples, preciso, frio: a metrética. A partir desse cálculo de prazeres e dores possíveis, é possível mensurar quantitativamente o que cada escolha vai produzir, e a escolha que der saldo maior de prazer é a escolha correta, a escolha a ser feita com júbilo.

O cálculo evita que não haja bens igualmente valorosos, mas sempre algo que vale mais e algo que vale menos, uma hierarquia que indica que a escolha mais moral e aceita é a escolha pelo maior montante.

Em Nussbaum, temos um Platão contrário à ideia de que somos vulneráveis à fortuna, partindo da tese de que o homem justo não deve temer a morte, e, por ser autossuficiente, não precisa de um vínculo com bens externos a ele mesmo, que podem ser tirados dele, incluindo amigos, família e amantes. Além da crítica ao conteúdo da poesia, feita a partir do critério pedagógico, político, que retira toda a autonomia da estética, há a defesa de uma determinada *melodia* a ser extirpada. Não existiria lugar para os gemidos e lamentos, especialmente os de homens célebres, que eram o paradigma a ser imitado.

Carson, no ensaio “O gênero do som” [24], escreve que a voz feminina, quando é descontrolada, ou seja, aguda, associada ao estridente, ao gemido e ao lamento, é tida como desagradável, inapropriada e deve ser retirada do alcance dos ouvidos masculinos e da polis. Esse som, na antiguidade, é associado a falta de civilidade, a selvageria, a barbárie. A noção grega de *sophrosyne*, quando associada ao masculino, qualificativa dos homens, significa autocontrole, autocontenção, autocensura, prudência. A *sophrosyne* masculina é um princípio organizador que mantém o homem dentro de certos limites, faz com que evite por si mesmo cometer faltas contra a moral, opera como espécie de freio contra os excessos.

Em contrapartida, para as mulheres, a *sophrosyne* significa obediência a um princípio moderador que está fora dela, ou seja, o controle dos homens, indicando uma ausência inerente de autocontrole. Carson aponta que é a partir disso que surge a “teoria de que o homem tem um compromisso cívico com as mulheres de controlar por elas os sons que elas produzem, já que elas não podem controlá-los sozinhas” [24: 124]. Um segundo significado para a *sophrosyne* associado à mulher é a castidade, outro é o silêncio, ambos embutidos no que é tido como virtude feminina. Para que isso fosse garantido, eram criadas leis que regulavam e proibiam os excessos, especialmente nos ritos fúnebres, tarefa tradicionalmente incumbida às mulheres.

Carson escreve que “de modo geral, as mulheres na literatura clássica são uma espécie entregue ao fluxo caótico e descontrolado de sons – gritos agudos, lamúria, soluços, lamentos estridentes, risadas altas, gritos de dor ou de prazer ou acessos de pura emoção” [24: 123]. O papel do teatro, da tragédia na sociedade grega, é dar espaço às mulheres e sua lamentação, seu barulho, seu luto de forma irrestrita em contraste com o silenciamento na vida cívica. Carson trata a tragédia como “uma forma curiosa de arte. [...] Por que a tragédia existe? Porque você está cheia de raiva. Por que você está cheia de raiva? Porque você está cheia de luto. [...] Luto e raiva – você precisa conter isso, colocar essa coisa numa moldura onde ela possa se desenrolar sem que você ou os seus precisem morrer” [18: 7].

A tragédia tematiza com frequência um confronto entre termos, leis e decretos mais novos, a democracia, por exemplo; e *nomoi*, leis ágrafas antigas, que têm fundamento religioso, ocupam lugar sagrado na ordenação social. Qual é a voz que defende os *nomoi* mais arcaicos? As mulheres, as divindades femininas, as mães; enquanto a legislação recente pertence ao mundo patriarcal, defendido por figuras masculinas.

Em *Antígona*, tragédia de Sófocles, o conflito trágico se dá entre o valor cívico e o valor familiar. Antígona faz parte da família que comanda a cidade e não deve honrar traidores que acabaram de pôr em risco as vidas dos civis. A iminência de uma guerra civil em conflito com seu papel como irmã, o de honrar os ritos fúnebres, enterrar seus mortos, provoca a perda da confiança de Antígona no *nomos*, na lei que preserva o bem comum, o que vale para todos, depois de ter o direito de sepultar o irmão negado. Deixar o cadáver insepulto é talvez a maior violação das leis ágrafas do mundo grego. Isso marca uma ruptura, um deslocamento.

Diante disso, somos retirados de uma condição de silêncio diante do convencional, que é abalado, rasgado, dilacerado por uma desmedida, por uma destemperança. Não se trata de um espírito nobre incorruptível, de um ser virtuoso que, mesmo passando pela maior das desgraças se mantém inabalável, mas de uma noção que revela que o infortúnio pode corromper a virtude, que existe um limite para o suportável, que os infortúnios podem deslocar até os mais virtuosos de um lugar de felicidade.

Carson escreve que é a tarefa da tradutora de Antígona é “não deixar você jamais perder seus gritos” [2: 6]. Há nessa afirmação o reconhecimento de que se há infortúnio grave, há dor – o que não é uma coisa prejudicial. A resposta sensível e emocional ao sofrimento parece uma resposta mais interessante do que se blindar contra toda e qualquer dor, como propôs Platão. Além disso, podemos pensar o grito a partir de todas as questões tematizadas até agora. Rafael Zacca Fernandes escreve que:

Em meio a essa ruína generalizada, Antígona se lamenta, muitas vezes, com gritos estranhos, ora semelhantes a uivos, ora semelhantes a um chilrear. O guarda explica a Creonte, por exemplo, que ela emite sons bizarros enquanto atira terra sobre o corpo do irmão, momentos antes de ser capturada. E é esse som que Anne Carson quer escutar aqui. O som que faz Antígona quando sua voz lutuosa tende ao sem sentido. [26: 271]

Diante de um ato tirânico, que nega o luto feminino diante da perda do irmão, o grito, o lamento, o gemido, o choro é a recusa de permitir que a memória seja apagada, tanto a memória do irmão morto quanto a memória de uma lei ancestral. Carson, em sua segunda tradução da peça sofocliana, fazendo referência às últimas palavras de Antígona antes de sua morte (“Eu fui pega em um ato de perfeita piedade”), explica que

tanto o substantivo (*eusebia*) quanto o verbo (*sebizo*) derivam do radical *seb-*, que se refere ao fascínio que os deuses irradiam para os humanos, e estes retribuem com adoração. Tudo neste radical tem a

ver com medo. Mas *eusebia* é um medo que se move em direção à devoção” [21: 256].

A dimensão da palavra “piedade”, derivada em inglês da palavra francesa para “pena”, perde, no seu uso moderno a profundidade e o temor manifesto no grego arcaico.

Portanto, constatamos que a preocupação excessiva em exercer controle político sobre os ritos fúnebres, sobre as mulheres e sobre o luto feminino expressa o temor de deixar que a dor e o sofrimento ocupem lugar central na vida, em uma sociedade que tinha como valor máximo a *sophrosyne* masculina, ou autocontrole, autocontenção, autocensura, prudência. A desmedida associada às mulheres, seus sons, sua dor, seu luto, se por um lado é fortemente regulada e represada por meio de leis, por outro lado ganha espaço na tragédia, que emoldura o lamento e permite que escoe, irrestrito, para que a cidade possa ensaiar suas perdas, como uma lição de luto.

Carson está em constante interação com essa tradição da antiguidade e de tudo que se sucedeu a isso, com dramaturgos, filósofos, grandes pensadores que interagiram com esses textos antes dela. No poema-carta introdutório em *Antigonick*, toda essa história é materializada, ela cita por nome os tradutores da Antígona, as diferentes representações dramáticas, e, a começar pelo próprio título, a prática da tradução.

g. A tarefa da tradutora de Antígona

“O que existe ao invés de ter nascido?”, pergunta Carson no prefácio à tradução de Antígona, de Sófocles, intitulado, como já se disse, “A tarefa da tradutora de Antígona” [2: 3].

Muito da recepção de *Antígona* desfila neste poema-carta-ensaio que Carson oferece à guisa de introdução: a porta amarrada nas costas na representação da peça escrita por Brecht, que é baseada na tradução de Hölderlin, a fala de George Eliot de que Antígona é “um exemplo de intelecto masculino e senso moral” [2: 3] (e George Eliot é, como se sabe, um pseudônimo masculino da autora Mary Ann Evans), Žižek e sua comparação entre a personagem grega e Tito da Iugoslávia, a recepção de *Antígona* pelo alto comando nazista e pelos líderes da resistência francesa, na montagem de Jean Anouilh. O poema introdutório cita ainda o próprio Creonte, quando este chama Antígona de “autônoma”, *autonomos*, “uma palavra feita de ‘próprio’ (*autos*) e ‘lei’ (*nomos*)”, autonomia que “soa como uma certa liberdade / mas você [Antígona] não está interessada em liberdade” [2: 5]. E atribui a Antígona um plano, a tarefa de “costurar-se em sua própria mortalha com os pontos mais diminutos” – como traduzir isso, pergunta o poema? [2: 5].

Novamente ela resgata a condição do silêncio que aparece em outros escritos: “você quer que escutemos o som do que acontece / quando tudo que é normal / musical/ cuidadoso/ convencional ou pio / é levado embora” [2: 6]

Esse prefácio carta-poema, e o prefácio das *Bacantes*, também um poema, abrem uma outra porta de significado e sensibilidade, permitem que escutemos o texto de um lugar deslocado.

Lembra o próprio movimento da tragédia, de certa forma, que nos retira de uma condição de silêncio diante do convencional, que é abalado, rasgado, dilacerado por uma desmedida, por uma destemperança. Podemos interpretar Nick, esse personagem inserido por Carson na peça de Sófocles, como um aceno ao ideal ascético, a estratégia de usar a metrética, alguém que mede as coisas durante a peça inteira. Qual é a escolha que produz o maior saldo de prazer? Qual é a escolha correta? Qual é a escolha a ser feita com júbilo? A pátria ou o *genus*?

Ao enumerar, no prefácio, os leitores de *Antígona* e outros grandes pensadores e artistas (como Hegel, Brecht, Beckett, Virginia Woolf), como aqueles que foram à tragédia querendo a

resistência, Carson expressa a urgência de resistir a nascer nessa ordem já constituída, que descreve como “um gigantesco clichê cacofônico” [3]. Parece indicar o desejo de traduzir algo que se interrompe – um grito inarticulado – sem língua organizada [11:974].

A perda da confiança da Antígona no *nomos*, na lei que preserva o bem comum, o que vale para todos, depois de ter negado o direito de sepultar o irmão, marca uma ruptura, o deslocamento. “Não deixar perder os gritos” nos remete à questão da temporalidade: a consciência desse diálogo que atravessa temporalidades é manifestada também na fala das personagens, quando Carson abre *Antigonick* com o diálogo entre Antígona e a irmã, Ismênia, em que fazem referência a Hegel. Quando, em uma entrevista, perguntam a Anne Carson por que teria preferido reescrever a peça de Sófocles ao invés de traduzi-la, a autora insiste tratar-se de uma tradução, não vendo aí “reescrita alguma” – segundo Carson, como já visto em citação anterior neste texto, “para nós, em 2012, a lenda de Antígona inclui Hegel” [7].

Outra instância disso é a do coro sofocliano. O coro da Antígona de Carson coloca a pergunta: “como um coro grego se compara a um advogado?” [2: 33] Evoca-se então a questão dos antecedentes: buscar no passado algo semelhante ao que acontece no presente. “Esta coisa terrível que estamos testemunhando agora / não é única você sabe / já aconteceu antes” [2: 33]. Mas mesmo isso não justifica esse extrapolar dos limites, não é possível testemunhar Antígona sendo enterrada viva e dizer que isso é “normal/ racional/ perdoável/ ou mesmo, em uma definição mais abrangente, justo” [2: 33].

Como destacam Julia Nascimento e Rodrigo Tadeu Gonçalves no artigo “A tradutora e o diálogo intermediático em *Antigonick* de Anne Carson”, o diálogo entre Ismênia e sua irmã, Antígona, ocorre fora do espaço cênico, algo que gera

[...] uma variação dramaturgica em que o diálogo em questão aparece como se se tratasse de um longo aparte à peça, um diálogo privado ocorrido diante dos espectadores, [o que] possibilita que o prefácio de Carson explore antecedentes ao enredo e a linhagem de recepção e crítica da própria peça fora da peça, embora escrito com o mesmo estilo de versos livres que serão usados ao longo da peça – gerando, mais uma vez, instabilidade quanto ao que pertence diretamente ao texto dramaturgico e o que não (rubricas, prefácios, tudo em Carson parece ser feito para o palco). Além disso, o prefácio funciona de diversas maneiras: como crítica teatral, ao recuperar referências teatrais de encenações anteriores pensando qual é mais “eficiente”; como mapa de leitura poético, já que revela parte do processo da leitura de Anne Carson da peça de Sófocles; como estudo de método, uma vez que expõe parte do projeto de tradução que a dramaturga constrói.” [25: 3]

São as camadas de significado, as portas se abrindo e se fechando, o movimento de deslocamento que ultrapassa uma tradução simplista e evoca toda uma potência de criação artística que pulsa dentro daquele texto. A imagem da tradução se revela como a abertura, a porosidade, o deslocamento por esses estados performáticos.

Retomando os ecos que Benjamin destaca na “Tarefa do tradutor”, não deixar que Antígona perca seus gritos, em Carson, além de reconhecer a dor de Antígona, é preservar essa qualidade destruidora da linguagem, que recusa o que é dado e enfrenta o desafio do exercício experimental. Dessa forma, apresenta uma prática tradutória que se constrói “junto aos fatos”, ou seja, que mergulha rumo a alteridade radical sem querer encaixá-la em algo já pré-estabelecido, clichê, reconhecendo seu potencial desestruturador.

h. “Eu queria ser dois cachorros assim poderia brincar comigo mesma”

Em *Bakkhai*, ou *Bacantes*, de Eurípides, o paratexto introdutório de Carson vem na forma de um ensaio-poema intitulado “Eu queria ser dois cachorros assim poderia brincar comigo mesma” [27: 7-10], em que escreve a respeito dos inícios, dotados de uma energia própria “ética, tonalidade, cor”, do esverdeado-azulado-púrpura semitransparente das uvas prontas para serem colhidas, a tonalidade da alteridade, da ruptura com o *status quo* – verde da cor do delírio, a fruta de Dioniso [27: 7-8]. Na tradução de Inês C. M. Moreira, ouvimos Dioniso dizer, no prólogo da peça:

Eu sou algo sobrenatural –
não exatamente deus, fantasma, espírito, anjo, princípio ou
elemento –
Não há um termo em inglês para isso.
Em grego chamam de *daimon* –
podemos usar essa palavra e pronto?
[21: 258]

A tradução que lida com os inícios, e os inícios que não nos ajudam a lidar com o presente. O tempo é uma ficção – então por que não se mover dentro dele? O choque da novidade, a violência que os inícios carregam, eis como Dioniso é apresentado por Carson no prólogo da peça. Temos novamente as aberturas para o próprio comentário sobre a tradução, uma porta dentro de uma porta, tensionando limites.

Diante da análise anterior sobre a importância do *nomos* na sociedade grega, constatamos que as bacantes abandonam o *nomos*, a lei, a convenção, e submetidas a esse frenesi dionisíaco, passam a ser governadas pela lei do desejo. Na canção das Bacantes, o vinho aparece como fuga do luto, do sofrimento: “*Wine is an escape from grief, / a slip into sleep, a cool forgetting of the hot pains of day. / What better cure for being human?*” [27: 27]. Podemos afirmar que essa não é uma fuga socrática, fria, calculada, racional. É uma fuga dentro do próprio desejo, induzida quando se honra o deus, uma espécie de recompensa por ter se rendido às leis de Dioniso. “*Bakchic states of mind are laced with prophecy: / When the god enters your body you’re suddenly / speaking the future*” [27: 28].

Ainda em *Bakkhai*, a noite aparece como lugar onde a alteridade tem espaço para se expandir: “*darkness is serious*”, “*seriously corrupting for women*”, “*can’t corruption be found in daylight too?*” [27: 37]. Se articulamos isso ao ensaio “O Gênero do som” – à questão da corrupção do caráter nas situações limite dentro de uma concepção patriarcal que reduz o papel da mulher –, é revelada toda uma camada da tragédia: são as mulheres enfeitadas pelo deus que se recolhem para as montanhas, entregues à loucura, à desmedida, ao contato com o Outro.

A recusa de Penteu e Agave, sua mãe, de se renderem a Dioniso – e o reconhecerem como o imortal que é – marca seus destinos. É por causa dessa recusa que Dioniso vai até Tebas. Novamente identificamos a marca da alteridade: o desgosto de Penteu pelos estrangeiros, em comparação com os costumes gregos, marca a repulsa ao dionisíaco, às perturbações, aos rasgos, aos abalos, ao choque provocado pelo novo. Essa marca pode ser encontrada, perturbada, nas traduções de Anne Carson.

Uma grande imagem de tradução em *Bakkhai* é justamente a alteridade, que chega pelo toque, Dionísio vai pessoalmente ensinar os mistérios, os costumes diferentes que abalam, quebram, fraturam, corrompem. A tradução é tida como força para tornar sensível a força insensível que já estava lá, como Zeus faz com Dionísio: “*When Zeus translated him from the fire / into his own thigh*” [27: 40]. (Ver também: “*But Ares will save you, / and translate you alive to the land of the blessed*” [27: 82]).

Diante da palavra desarticuladora, que desmembra, esmaga em pedaços – o deus que destrói é o mesmo deus da temperança, do equilíbrio: “*god of the intensities of terror, / god of the gentlest human peace*” [27: 55].

A palavra desarticuladora também atua no plano da tradução, quando pensamos no futuro colocado em jogo por Carson, ao sugerir uma maleabilidade temporal, inundada de referências como táxis, polícia, luminárias, advogados.

i. Catastrofizar a tradução: um exercício deliberado

O que é a tradução como catástrofe?

Ao final do ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, Carson se lança ao ato deliberado de catastrofizar a tradução – dispõe-se a traduzir o fragmento 286 de Íbico com “as palavras erradas” [3], esticando-o, cortando-o, destruindo-o, compondo-o, recriando-o. Usa para isso palavras tiradas de outros textos – de poemas, como “Woman’s Constancy”, de John Donne; arquivos de Brecht no FBI; de *Endgame*, de Beckett; de “Conversas com Kafka”, de Gustav Janouch; de nomes de estações e letreiros do Metrô de Londres; e do *Manual do Usuário* do seu micro-ondas. Apresento agora brevemente três das catástrofes e seus pontos de partida. Em todos os casos, a comparação em colunas traz os exercícios de catástrofe com cotejo a tradução mais “convencional” (à esquerda), que a própria Anne Carson oferece em [3].

I. O FRAGMENTO 286 DE ÍBICO TRADUZIDO COM AS PÁGINAS 136-37 de “Conversas com Kafka”, de Gustav Janouch [28].

In spring, **on the one hand**,
the Kydonian apple trees,
being watered by streams of rivers
where the uncut garden of the maidens **[is]**
and vine blossoms
swelling
beneath shady vine branches,
bloom.
On the other hand, for me
Eros lies quiet at **no** season.
Nay rather,
like a Thracian north wind
ablaze with lightning,
rushing from Aphrodite
accompanied by parching madnesses,
black,
unastonishable,
powerfully,
right up from the bottom of **my** feet
[it] shakes my whole breathing being.

In the end, **on the one hand**, all those who sit
behind us at the cash desks, **being** engaged
in the most destructive and hopeless
rebellion there could
ever be,
where everything human **[has been]**
betrayed]
and
beneath the burden of existence
stock phrases,
with a gentle indefinable smile,
arouse suspicion.
On the other hand,
One who is afraid should **not** go into the
wood.
Nay rather,
like modern armies,
accompanied by lightly spoken phrases in
Czech or German,
fearlessly,
patiently,
unfortunately,
against myself,
against **my** own limitations and apathy,
against this very desk and chair I’m sitting
in,
the charge is clear: one is condemned to life
not death.

II. O FRAGMENTO 286 DE ÍBICO TRADUZIDO COM NOMES DE ESTAÇÕES E LETREIROS DO METRÔ DE LONDRES

In spring, **on the one hand**,
the Kydonian apple trees,
being watered by streams of rivers
where the uncut garden of the maidens **[is]**
and vine blossoms
swelling
beneath shady vine branches,
bloom.
On the other hand, for me
Eros lies quiet at **no** season.
Nay rather,
like a Thracian north wind
ablaze with lightning,
rushing from Aphrodite
accompanied by parching madnesses,
black,
unastonishable,
powerfully,
right up from the bottom of my feet
[it] shakes my whole breathing being.

At the excess fare window, **on the one hand**,
the king's bakers,
ditching old shepherds for new elephants,
where east and west **[cross north]**
and beneath black friars forbidden from
barking in church,
angels
mind the gap,
On the other hand,
a multi-ride ticket does **not** send me padding
southwark
Nay rather,
gardening in the British Museum,
accompanied by penalties,
tooting,
turnpiked,
hackneyed,
Kentish,
cockfostered,
I am advised to expect delays all the way to
the loo.

III. O FRAGMENTO 286 DE ÍBICO TRADUZIDO COM O MANUAL DO PROPRIETÁRIO DO FORNO DE MICRO-ONDAS EMERSON 1000W, pp. 17-18

In spring, **on the one hand**,
the Kydonian apple trees,
being watered by streams of rivers
where the uncut garden of the maidens **[is]**
and vine blossoms
swelling
beneath shady vine branches,
bloom.
On the other hand, for me
Eros lies quiet at **no** season.
Nay rather,
like a Thracian north wind
ablaze with lightning,
rushing from Aphrodite
accompanied by parching madnesses,
black,
unastonishable,

In hot snacks and appetizers, **on the one hand**, **the** soy, barbecue,
Worcestershire or steak sauce,
being sprinkled with paprika,
where a "browned appearance" **[is desirable]**
and beneath the magnetron tube
soggy crackers,
wrapped in bacon,
toughen.
On the other hand, a frozen pancake
will **not** crust.
Nay rather,
like radio waves,
bubbling,
spattering,
accompanied by you rubbing your hands
together,

powerfully,
right up from the bottom of my feet
[it] shakes my whole breathing being.

without venting the plastic wrap,
without rearranging the pieces halfway
through,
without using the special microwave popper,
[it] will burn your nose right off.

Ao realizar uma leitura comparada, percebemos o gesto desestruturador de Carson. De que forma o poema original ganha sobrevida diante dessas traduções inusitadas? Como levá-las a sério?

Conforme aponta Adrienne Rose, no artigo “[it] shakes my whole breathing being”, “a interpretação do fragmento 286 depende do dispositivo estrutural que divide o poema em dois: *μεν...δε...* (“*on the one hand... on the other hand*”)” [29: 131]. É isso que marca a transposição de um cenário idílico, primaveril, para a tempestade arrebatadora da Trácia. Rose destaca algumas interpretações que aludem a um amor calmo, controlado, perturbado por um amor que irrompe sem avisos, uma força que compele o poeta a agir.

De todo modo, a estrutura do poema ao longo das seis catástrofes de Carson é mantida. Além de preservar o mesmo dispositivo “*on the one hand... on the other hand*”, bem como “*may rather*” e o uso dos colchetes, preserva o uso dos substantivos, por exemplo: “*end*”, “*excess fare*” e “*hot snacks*”; de verbos da voz passiva, como “*engaged*” e “*sprinkled*”; o uso da negativa como em “*should not go*”, “*does not send*” e “*will not crust*”; além de encerrar o poema com semelhantes atos de negligência: “*condemned to life not death*”, “*expect delays*” e “*burn your nose*”.

Carson testa, portanto, os limites da linguagem e provoca com seus experimentos catastróficos, monstruosos, irreverentes, inovadores ou inadequados. Diante dessas traduções do poema de Íbico, em que, ao eleger um manual de micro-ondas como ponto de partida, por exemplo, Eros se torna uma panqueca congelada, nos deparamos com uma natureza outra, sendo a prática da tradução uma renovação do original, perspectiva que nos remete à Benjamin. Livres de suas amarras, “as palavras quicam. As palavras, se permitirmos, vão fazer o que querem e o que têm de fazer” [8: 9].

Conclusões

Partindo da noção de tradução como catástrofe, no ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, de Anne Carson, e da análise dos ensaios-poema que antecedem obras como *Antigonick*, *Bakkhai*, *Grief Lessons* e *Autobiografia do vermelho*, em diálogo com a questão da tradução e do mundo grego que Carson apresenta em sua obra “O gênero do som”, pude compreender as contribuições singulares da interpretação criativa de Carson no debate que a pesquisa focaliza.

À luz da articulação entre a noção paradoxal de tradução proposta por Carson – que vê como prática ao mesmo tempo “atenta aos fatos” e catastrofizadora da linguagem e da vida – e a noção de “traduzibilidade” proposta por Benjamin, na obra “A tarefa do tradutor”, pude explorar os desdobramentos da emancipação da tradução que Benjamin realiza, no sentido de ressaltar a transformação do original diante da potência criadora da tradução, em vez de preservar sentido em detrimento da forma do texto.

A partir disso, a noção de tradução em situações de alteridade radical explorada nesse trabalho, com as possibilidades que se abrem a partir do contato com o que não se entende, com o que resiste à tradução, se apresenta como um elogio aos equívocos e não ao traço homogeneizante que tenta descobrir um referente universal entre representações distintas,

conforme descreve Viveiros de Castro no ensaio “A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada”.

O estudo permitiu uma investigação dos modos singulares pelos quais o pensamento e a práxis tradutória de Anne Carson se inserem na discussão aqui apresentada. A partir do diálogo com Walter Benjamin e Viveiros de Castro foram oferecidos insights sobre o estatuto da tradução em situações de alteridade radical – e sobre como levar a sério aquilo que não se entende, com possibilidade de contribuir com os estudos de tradução e com a fortuna crítica de Anne Carson.

Referências

- [1] STEINER, George. Anne Carson “translates” Antigone. **The Times Literary Supplement**, August 1, 2012, s.p.
- [2] SÓFOCLES; CARSON, Anne. **Antigonick**. Trad. Anne Carson. Nova York: New Directions, 2012.
- [3] CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. In: **Float**. London: Jonathan Cape, 2016, s.p.
- [4] BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: editora 34, 2011, p. 101-119.
- [5] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v.5, n.10, 247p, ago./dez. 2018.
- [6] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Zeno and the Art of Anthropology. **Common Knowledge**, 17: 1, 2011, p. 128-145. (São minhas todas as traduções sem outra indicação).
- [7] CARSON, Anne; DUEBEN, Alex. Anne Carson: Antigonick, Interview. **Suicide Girls**, July 27, 2012, s.p. Disponível em: <https://www.suicidegirls.com/girls/sash/blog/2680448/anne-carson-antigonick/> Acesso em 22/09/2021.
- [8] CARSON, Anne. **Autobiografia do vermelho: um romance em versos**. Trad. Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021. Trabalhei também com o original: **Autobiography of Red: A Novel in Verse**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1998.
- [9] BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: **Discussão**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008: 103-110.
- [10] CARSON, Anne. Cassandra Float Can. In: CARSON, Anne. **Float**. New York: Alfred A. Knopf, Publisher, 2016, s.p.
- [11] MARTINS, H. Língua comum indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes. In: **Revista Gragoatá**. Niterói: Periódicos UFF, v. 25, 2020. p. 972-992.
- [12] AITKEN, Will; CARSON, Anne. **The Art of Poetry**, Interview. Nova York: The Paris Review, n. 88, 2004, s. p.
- [13] CARSON, Anne. Ensaio sobre aquilo em que mais penso. Tradução de João Moita. Disponível em: <http://www.enfermaria6.com/blog/2013/12/2/ensaio-sobre-aquilo-em-que-mais-penso-anne-carson>. Acesso em 12/08/2021.
- [14] D’AGATA, John; CARSON, Anne. A ___ with Anne Carson. **The Iowa Review**, v.27, n. 2. 1997, s. p. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol27/iss2/2>>. Acesso em: 06 julho. 2022
- [15] BERMAN, Antoine. A essência platônica da tradução. In: CARDOZO, Mauricio Mendonça; PETRY, Simone (Orgs.) **Tradução em Revista**, n. 30, tradução de Gilles Jean Abes. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2021/1. p. 346-368
- [16] FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail, 1966. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [17] CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- [18] CARSON, Anne. **Decreation**. Jonathan Cape, London. 2006.
- [19] MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. In: **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 85, 2012. p. 135-149.
- [20] CARSON, Anne. **If not, winter: fragments of Sappho**. New York: Alfred A. Knopf, 2002.
- [21] Para algumas das passagens de obras de Carson citadas, uso, como neste caso, as traduções de Inês M. C. Moreira, que constam do artigo: MOREIRA Inês Cardoso Martins. **Tradução e comentário: Anne Carson e seus espelhamentos ensaísticos às traduções de tragédias gregas**. Florianópolis: Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas, vol. 2, nº 35, setembro de 2019, p. 249-62.
- [22] EURIPIDES; CARSON, Anne. **Grief Lessons: Four Plays by Euripides**. New York: New York Review of Books, 2006.
- [23] NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade: ética e fortuna na tragédia e na filosofia grega**. Tradução Ana Aguiar Cotrim. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- [24] CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução de Daniel Trench. In: **Revista Serrote**, n. 34, 2020. pp. 114-136.
- [25] NASCIMENTO, Julia; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. A tradutora e o diálogo intermediário em *Antigonick* de Anne Carson. In: **Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 32, n. 1, 2019. p. 79-91.
- [26] FERNANDES, Rafael Zacca. Os arquivos do luto e as lições patéticas: uma educação sentimental em Anne Carson. In: DASSIE, Franklin Alves; GANDOLFI, Leonardo (Orgs.) **Poesia e Arquivo**. ELYra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics, n. 18, 2022. pp. 265-283.
- [27] CARSON, Anee. **Bakkhai**. London: Oberon Books, 2015.
- [28] JANOUCHE, Gustav. **Conversas com Kafka**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- [29] ROSE, Adrienne K. Ho. **[it] shakes my whole breathing being: Rethinking Gender with Translation in Anne Carson’s “A Fragment of Ibykos Translated Six Ways”**. Iowa: University of Iowa, vol. 10, 2019.
- [30] MARTINS, Helena. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson, In: **Remate de Males**. Campinas-SP, v. 38, n. 2, p. 703–725, 2018.