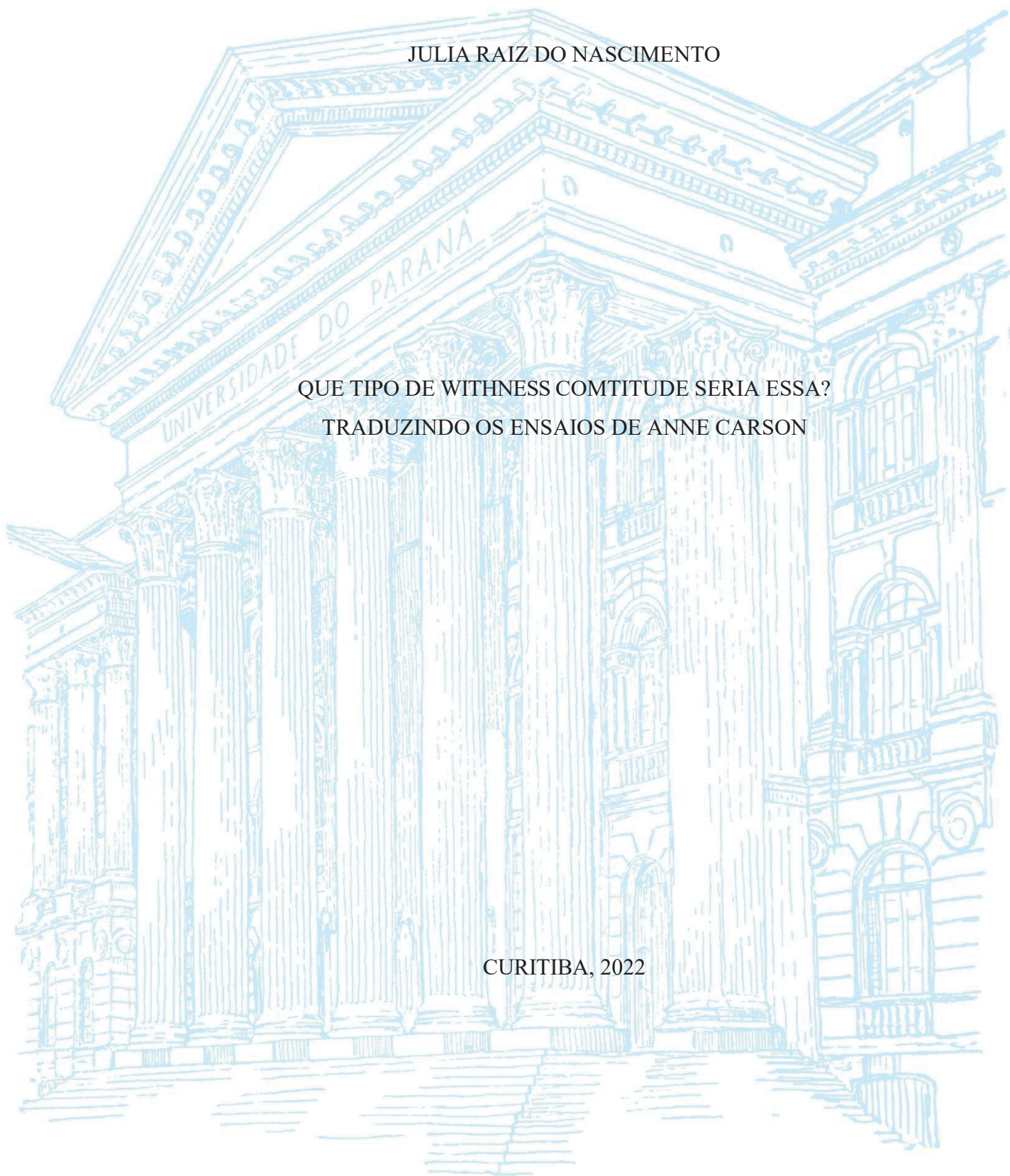


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIA RAIZ DO NASCIMENTO

QUE TIPO DE WITNESS COMTITUDE SERIA ESSA?
TRADUZINDO OS ENSAIOS DE ANNE CARSON

CURITIBA, 2022



JULIA RAIZ DO NASCIMENTO

QUE TIPO DE WITNESS COMTITUDE SERIA ESSA?
TRADUZINDO OS ENSAIOS DE ANNE CARSON

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA, 2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA
PUBLICAÇÃO (CIP)UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Nascimento, Julia Raiz do

Que tipo de witness comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de
Anne Carson. / Julia Raiz do Nascimento. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves.

1. Carson, Anne, 1950-. 2. Tradução e interpretação. 3. Ensaios.
4, Feminismo e literatura. 5. Literatura canadense. I. Gonçalves,

Bibliotecária : Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-

9/1607

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS

No dia vinte e cinco de julho de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala Virtual, Canal Pós Letras, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **JULIA RAIZ DO NASCIMENTO**, intitulada: **QUE TIPO DE WITNESS COMTITUDE SERIA ESSA? TRADUZINDO OS ENSAIOS DE ANNE CARSON**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO TADEU GONÇALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ), GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MERITXELL HERNANDO MARSAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA), LUCI MARIA DIAS COLLIN (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutora está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO TADEU GONÇALVES, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 25 de Julho de 2022.

Assinatura Eletrônica

25/07/2022 20:21:27.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/07/2022 15:48:32.0

OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ)

Assinatura Eletrônica

29/07/2022 08:47:04.0

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/07/2022 18:10:55.0

MERITXELL HERNANDO MARSAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

26/07/2022 09:09:47.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JULIA RAIZ DO NASCIMENTO** intitulada: **QUE TIPO DE WITNESS COMTITUDE SERIA ESSA? TRADUZINDO OS ENSAIOS DE ANNE CARSON**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Julho de 2022.

Assinatura Eletrônica

25/07/2022 20:21:27.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/07/2022 15:48:32.0

OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ)

Assinatura Eletrônica

29/07/2022 08:47:04.0

GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/07/2022 18:10:55.0

MERITXELL HERNANDO MARSAL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

26/07/2022 09:09:47.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Para Thais e Agnes

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pelo fundo de apoio ao desenvolvimento da ciência. A bolsa permitiu que eu realizasse a tese e me possibilitou ser uma agente cultural ativa na minha comunidade.

Agradeço ao Professor Rodrigo, meu orientador, por me deixar livre para experimentar em formato e conteúdo.

Agradeço às minhas amigas de vida & tradução, Emanuela Siqueira e beatriz rgb, pela escuta atenta, aprendizados compartilhados, trabalho coletivo, revoltas e risadas. Sem vocês a minha coragem para enfrentar a pesquisa acadêmica seria bem menor.

Agradeço à minha família e ao meu companheiro André com quem divido os momentos mais felizes e os mais difíceis.

Agradeço às camaradas e companheiras feministas que me ensinam tanto sobre estratégias criativas de luta e sobrevivência.

Agradeço a todas as profissionais de saúde da unidade de saúde Mãe Curitibana, conquista da rede feminista de Curitiba, por possibilitarem que eu tivesse uma gestação saudável, em um momento de profunda crise sanitária. As conversas que partilhamos estão presentes neste trabalho e vão permanecer comigo.

Isso significa que a poeta tem que apagar o seu próprio eu para se transformar na figura da dissidente. Aqueles que estão muito presos às suas identidades, aqueles que nunca produziram um único som sequer de dissidência, não são capazes de entender a exaustão que essa transformação provoca. Essa transformação é jigar-kharash. Rompe o corpo de quem vive. Entre a existência silenciosa do trauma dentro do corpo e a transformação desse silêncio em linguagem nos lábios, muito se perde.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta a tradução de quatro ensaios do livro *Decreation* (2006) da escritora canadense Anne Carson (1950 -) e comenta os ensaios a partir das noções de *witness* comitidade e *wrongness* erritude. A tese é uma tentativa de escrever em comitidade com a autora, por isso formulada em primeira pessoa e em forma de ensaios que tecem – como faz Carson com Virginia Woolf, Emily Dickinson, Safo, Simone Weil e Marguerite Porete – uma rede afetiva de escritoras que são também tradutoras e professoras. A fim de mostrar como a dinâmica gênero-poder marca o projeto de escrita da autora desde o começo, são apontadas relações entre a autora e os estudos feministas da tradução. Para além de evidenciar estratégias feministas de tradução, procura-se construir uma coerência entre teoria e prática, apresentando traduções feministas. Mesmo diante da escassa bibliografia sobre o livro *Decreation* e sobre a produção ensaística de Carson, esta pesquisa se ampara em uma ampla revisão da fortuna crítica sobre a autora, escrita majoritariamente em língua inglesa. O objetivo principal é oferecer ao público leitor e à comunidade acadêmica em geral a oportunidade de ler em português brasileiro os ensaios, conhecer mais sobre as operações criativas e insistências filosóficas da escritora e relacionar-se com as possibilidades de viver ensaisticamente. Para a crítica especializada sobre Carson no Brasil, esta pesquisa espera oferecer pontos de partida para futuras investigações, instigando novas traduções e maneiras outras de fazer pesquisa acadêmica. Para demais agentes nas áreas de tradução e ensino, espera-se que encontrem aqui novas proposições de trabalho, no que concerne, principalmente, escrita de ensaio, tradução feminista e práticas pedagógicas.

Palavras-chave: Anne Carson. Comitidade. Ensaio. Estudos feministas da tradução. Pedagogia.

ABSTRACT

This research presents the translation of four essays from the book *Decreation* (2006) by Canadian writer Anne Carson (1950 -) and comments on the essays based on the notion of witness and wrongness. The thesis is an attempt to write witness with the author, therefore formulated in the first person and in the form of essays that weave – as Carson does with Virginia Woolf, Emily Dickinson, Sappho, Simone Weil and Marguerite Porete – an affective net between female writers who are also translator and pedagogues. In order to show how the gender-power dynamic marks the author's writing project from the beginning, common elements between the author's work and feminist translation studies are pointed out. In addition to highlighting feminist translation strategies, we seek to build coherence between theory and practice, presenting feminist translations. Even in the face of the scarce bibliography on the book *Decreation* and on Carson's essay production, this research is supported by a broad review of the critical fortune, written mostly in English. Its main objective is to offer the reading public and the academic community in general the opportunity to read the essays in Brazilian Portuguese, learn more about the writer's creative operations and philosophical insistences and relate to the possibilities of living essayistically. For specialist criticism of Carson in Brazil, this research hopes to offer starting points for future investigations, instigating new translations and other ways of doing academic research. For other agents in the areas of translation and teaching, it is expected that they will find here new working propositions in contexts of pedagogical exchange, with regard, mainly, to essay writing, feminist translation and pedagogical practices.

Keywords: Anne Carson. Witness. Essay. Feminist Translation Studies. Pedagogy.

SUMÁRIO

1. QUE TIPO DE INVESTIGAÇÃO FEMINISTA É ESSA?	10
1.2 Viver ensaisticamente: Montaigne e <i>wrongness</i> erritude.....	47
2. TODA SAÍDA É UMA ENTRADA	61
2.1 Sobrou pra mim o bagaço da laranja.....	82
2.2 Cega mas agora você vê.....	88
2.3 Como assim você não tem dinheiro pra catuaba?	93
2.4 E que estrago que cê fez lá na minha cama.....	99
2.5 Não quero ser uma pessoa, quero ser insuportável	106
3. ESPUMA	113
3.1 Era uma vez uma Robin Hood	122
3.2 Documentando o excesso	132
4. TOTALIDADE: A COR DO ECLIPSE	138
4.1 O que é natural ou antinatural se a Natureza muda?	143
4.2 Corre a lua porque longe vai/ Sobe o dia tão vertical/ O horizonte anuncia com o seu vitral/ Que eu trocaria a eternidade por esta noite	157
5. DECRIAÇÃO	169
5.1 Devemos nos educar na espontaneidade	189
5.2 Que tipo de mulheres são essas?	194
5.3 Nós adoramos e nos ressentimos da Ousadia Absoluta	202
5.4 Carson tem prazer na Coisa em Si	208
5.5 A tradutora não pode ir até o texto em amor sem se levar junto	217
6. AGIR DE MANEIRA A INUTILIZAR O CENTRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	224
REFERÊNCIAS.....	231

1. QUE TIPO DE INVESTIGAÇÃO FEMINISTA É ESSA?

Quando era adolescente, a escritora canadense Anne Carson (1950-) gostava de se vestir de Oscar Wilde (1854-1900) para ir às festas. Não era só uma fantasia: ela sentia que podia ser a reencarnação do poeta irlandês. Carson fala sobre experienciar, em diferentes momentos da vida, uma mobilidade dentro do espectro de gênero. Nunca se sentiu inteiramente mulher, como muitas pessoas também não se sentem, e não diria que se sentiu exatamente como um homem. Carson diz que gostaria que todas as pessoas, inclusive ela, pudessem *descansar* no gênero “flutuante”. Para ela, o gênero neutro não dá conta do que vive. Ela não se sente neutra, se sente errada. Errada em relação ao gênero que deveria ter, errada em relação ao outro gênero oposto: então o que sou?¹, ela se pergunta. Não é angústia que Carson expressa, é um estado permanente de experimentação. Ela não propõe respostas não ambíguas para nenhuma das perguntas que levanta.

Mais jovem, Carson também usava o mesmo tipo de botas que o pai usava, tentava andar como ele, imitando seu jeito, que ela chama de viril e reservado. Nada a ver com o jeito de Oscar Wilde. Para ela, o pai e Wilde admirariam um ao outro como dois monstros que são diferentes.² Carson estava experimentando expressões distintas de gênero. Essa pesquisa não pretende usar informações biográficas para tentar nomear uma nova identidade de gênero para Carson. Mas está interessada na expressão *flutuante* que caracteriza sua fala sobre gênero e seu trabalho pessoal e colaborativo como escritora, tradutora e professora. E, principalmente, em mostrar a atenção que Carson tem na sua produção escrita às relações de poder que concernem a questão de gênero. Anne Carson começou a ser publicada em livro em 1984 com *Canicula di Anna*, obra vencedora do Prêmio da Revista QRL (Quarterly Review of Literature) para autores iniciantes. Estava em atividade literária desde 1981, quando lançou a tese *Odi et amo ergo sum* pela Universidade de Toronto, trabalho que vai dar origem ao livro *Eros the Bittersweet: An Essay* (1986), considerado um dos cem mais importantes livros de não-ficção de todos os tempos, de acordo com a lista de 1999 criada pela editora estadunidense Modern

¹ FOULKES, Bob. **Anne Carson: Ambiguity, Uncertainty, Ecstasy.** Disponível em: <https://ormsbyreview.com/2021/03/20/1067-foulkes-anne-carson/>. Acesso em: 10.fev.2022.²

² WACHTEL, Eleanor. **An Interview with Anne Carson.** Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>. Acesso em: 10.fev.2022.

Library. Nesses mais de trinta anos de publicações lançou – entre poesia, ensaios, prosa, crítica literária, traduções, ficção em diversos formatos e não ficção – aproximadamente vinte e seis livros. Em média, não se passam mais de três anos entre uma publicação e outra. Nas curtas biografias que aparecem nas contracapas e em diversas entrevistas Carson ressalta seu papel como professora de grego há mais de três décadas.

É, portanto, uma autora, tradutora e professora muito ativa, reconhecida por premiações internacionais e apontada, por listas norte-americanas, como uma das escritoras mais importantes da atualidade. Na antologia “Penguin Book of Prose Poems”, de 2018, seu nome aparece no subtítulo “From Baudelaire to Anne Carson”³, e foi a primeira mulher a ganhar o

T.S. Eliot Prize. Essas informações são relevantes no sentido que mostram o lugar que Carson ocupa hoje dentro de uma estrutura de poder, que é responsável por creditar ou desacreditar a relevância de autoras ou autores com base em critérios como origens geográficas e étnicas, temas de interesse e afiliações políticas. Quando Carson é considerada uma autora “genial”, isso quer dizer que seu trabalho foi considerado por critérios institucionais operantes na chamada literatura internacional, que não só reforçam o mito da meritocracia quanto possibilitam que seu trabalho chegue até mim, uma leitora brasileira. Saber disso exige de mim uma abordagem política em relação ao seu trabalho.

Carson além de tudo é uma poeta que vende bem, considerando ainda que sua poética é cheia de referências aos estudos clássicos. É uma autora-professora universitária que conseguiu um feito difícil, o de circular simultaneamente e organicamente dentro e fora dos espaços acadêmicos. É reconhecida por um trabalho marcado por multiplicidades temáticas e de gênero. Carson parodia, subverte, interroga os diversos gêneros em que ela escolhe criar – novela, épica, lírica, autobiografia, fotografia, tradução, ensaio acadêmico, e outros⁴. Participa, junto com seu marido, o artista multimídia Robert Currie, de diversos trabalhos colaborativos em parceria com uma lista grande de artistas de diferentes áreas e atuações. Além disso, é uma agitadora cultural, já que frequenta, promove e performa seu trabalho em festivais, eventos e demais acontecimentos artísticos.

³Apesar do que faz parecer o subtítulo, o último nome da lista não é de Carson, mas do poeta sírio-kurdo Golan Haji.

⁴Joshua Marie Wilkinson na introdução do livro *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (2015) fala que Carson opera uma polinização cruzada de gêneros.

No último ano, lançou dois livros *H of H Playbook* (2021) sobre *Héracles* de Eurípides, e o quadrinho *Trojan Women* (2021), realizado em parceria com a artista visual e quadrinista Rosanna Bruno. Antes deste vieram, em ordem cronológica: *Canicula di Anna* (1984), *Eros the Bittersweet: An Essay* (1986), *Glass, Irony, and God* (1992), *Short Talks* (1992), *Plainwater: Essays and Poetry* (1995), *Autobiography of Red: A Novel in Verse* ⁵ (1998), *Economy of the Unlost* (1999), *Men in the Off Hours* (2001), *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* (2001), *Electra* (tradução, 2001), *If Not, Winter - Fragments of Sappho* (tradução, 2003), *Wonderwater Alice Offshore*, em parceria com a escritora e artista visual Roni Horn (2004), ***Decreation*** (2005), *Grief Lessons: Four Plays by Euripides* (tradução, 2006), *An Oresteia* (tradução, 2009), *Nox* (2010) com tradução de trechos do poeta romano Catulo, *Antigonick* (tradução, 2012), *Red Doc* (2013), *Nay Rather* (livro 21 na série Cahier Series, 2013), *Iphigenia Among the Taurians* (tradução, 2014), *The Albertine Workout* ⁶ (livro 13 da série da editora New Directions, Poetry Pamphlet Series, 2014), *Antigone* (tradução, 2015), *Bakkhai – The Bacchae by Euripides* (tradução, 2015), *Float* (2016), *Norma Jeane Baker of Troy* (2020).

Diante de uma produção tão diversa e que continua surpreendendo até hoje pelas temáticas e formatos, não foi fácil escolher qual seria o foco desta pesquisa. Me concentrei nos últimos quatro anos na tradução dos quatro ensaios presentes em *Decreation*⁷, de 2005. Trata-se de uma tradução acompanhada de leitura dos ensaios e notas de trabalho escritos em forma de ensaio e em primeira pessoa. Os ensaios que compõem esta tese foram provocados por minha tradução de Carson; pela retradução das várias citações usadas pela autora; e por elementos-chave que se repetem ao longo dos quatro ensaios. Considerando que Carson publicou vinte e seis livros, me perguntei diversas vezes durante o processo por que escolhi *Decreation*? O que Carson faz nos ensaios de *Decreation* que me fez ter vontade de traduzi-los? A primeira coisa, depois do encantamento inicial que acende o desejo de compartilhamento via tradução, foi perceber lacunas significativas na fortuna crítica.

⁵ Temos uma tradução em português brasileiro *Autobiografia do Vermelho* feita por Ismar Tirelli Neto, que saiu nesse ano, 2022, pela editora 34.

⁶ Primeiro livro de Carson publicado no Brasil, *O método Albertine*, com tradução de Vilma Arêas e Fernando Guimarães pela editora Jabuticaba (2017).

⁷ Para diferenciar o livro *Decreation* do ensaio de mesmo nome vou usar o título do livro em inglês *Decreation* e o ensaio que traduzi em português “Decriação”.

Os quatro ensaios – “Toda Saída é uma Entrada (Um Elogio ao Sono)”; “Espuma (Ensaio com Rapsódia): Do Sublime em Longino e Antonioni”; “Totalidade: A Cor do Eclipse”; “Decriação: Como mulheres como Safo, Marguerite Porete e Simone Weil narram Deus”⁸ – retomam pontos de interesse e estratégias que são recorrentes na escrita de Carson desde o começo da sua trajetória: uso de matéria dos sonhos; investigação do funcionamento de eros: amor e desejo; notas especulativas sobre formulação de pensamento; reflexões sobre o luto; uso manipulado de citações; tradução como dispositivo para escrita; escrita que desafia as concepções de narrativa e identidade. Além disso, *Decreation* se destaca por ser um espaço de expressão de Carson como pedagoga, parte tão importante do seu trabalho, que movimenta sua criação em literatura: “sou uma pedagoga, é inescapável”⁹, ela disse em entrevista a Sarah Moore do portalliterário Lit Hub¹⁰

Assim, ao longo da pesquisa, foi se revelando a importância de pensar como operam **gênero, tradução, pedagogia e ensaio**, em conjunto, na escrita de Carson. Essa multiplicidade de atividades tem a ver com as lacunas que encontrei na fortuna crítica. São poucos os trabalhos que investigam a questão de gênero ou de pedagogia ou de ensaio. Ainda que seja de se esperar que existam muitas lacunas nos trabalhos acadêmicos sobre Carson. É totalmente compreensível e justificável porque estou tratando de uma autora viva, ainda em atividade, quando para de produzir. *Decreation* é um livro que desafia os limites conhecidos e abre novas possibilidades poéticas. Ali, temos poesia, ensaio, rapsódia, oratório, ópera, roteiro. Na contracapa da edição de 2006, o jornal inglês *The Economist* usa a expressão *gathering of material* para descrever o livro. E, realmente, boa parte do livro já tinha saído antes em diversas publicações, que foram coletadas nos anos seguintes na forma de *Decreation*. Um *ajuntamento de material* é uma boa maneira de descrevê-lo se tivermos em mente que os motes, elementos-chave, pontos de interesse, ideias – todo esse conjunto de pensamentos que Carson articula ali – costumam uma relação interna que torna o ajuntamento um de ordem semântica, formal, sintática. Assistimos às ideias serem afetadas umas pelas

⁸ Em inglês: *Every Exit is An Entrance (A Praise of Sleep)*; *Foam (Essay with Rhapsody): On the Sublime in Longinus and Antonioni*; *Totality: The Color of Eclipse*; *Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete and Simone Weil Tell God*.

⁹ As biografias nas quarta capas e orelhas dos livros de Carson são sempre sucintas, geralmente oferecem duas informações: Carson nasceu no Canadá, é professora de grego. Ela já deu aulas na Universidade McGill, Universidade de Michigan e na Princeton.

¹⁰ MOORE, Sarah. **Anne Carson on Marilyn Monroe and Helen of Troy**. Disponível em: <https://lithub.com/anne-carson-on-marilyn-monroe-and-helen-of-troy/>. Acesso em: 30.mar.2022

outras numa ação recíproca. Existe sempre um conjunto de elementos de uma parte do livro retornando em outra, reconfigurados, reinventados, que dá origem a neologismos, rearranjos sintáticos, combinações ainda mais inusitadas do que as que percebemos anteriormente.

O livro começa com “Stops”, um conjunto de poemas que giram em torno da doença, enfraquecimento e morte da mãe. Alguns poemas desta e de outras partes do livro já tinham sido publicados em revistas como *The New Yorker*, *The Paris Review*, *Raritan*, *London Review of Books*, *Fence*, no começo dos anos 2000. Logo depois, temos o primeiro ensaio “Toda Saída é uma Entrada”, publicado primeiro na revista *Prairie Fire* em 2004; o segundo ensaio, “Espuma”, junto com a rapsódia, foi primeiro publicado na *Brick Magazine*. Seguidos pelas seções de poemas “Sublimes”, investigações de Carson deste conceito, sublime, que ela empresta do autor antigo Longino¹¹¹ e “Gnosticisms”, poemas de especulação mística e filosófica. “Sublimes” é apresentado junto de uma cena do filme “O Deserto Vermelho” (1964), do diretor italiano Michelangelo Antonioni, com um verso como legenda: “Tudo pode vazar”. É a primeira de três imagens que aparecem no livro.

Decreation continua com “Seated Figure with Red Angle (1988) by Betty Goodwin”, poema longo, espécie de exercício especulativo em que todos os versos começam com *If*, a partir da pintura de Goodwin (1923-2008), artista canadense. Este texto foi primeiro publicado na *ArtForum* em 1999. Depois temos “Lots of Guns: An Oratorio¹² for Five Voices”, originalmente escrito como contribuição ao “Tributo a Gertrude Stein” organizado pela ensaísta estadunidense Susan Sontag para o Pen American Center. Foi lido em 2003 em leitura pública e publicado na *Gulf Coast* em 2004. A seguir aparece “Quad”, texto em forma de conversa/aula num esquema de perguntas e respostas sobre a peça de Samuel Beckett “Quadrat II”, performada sem palavras em preto e branco para a TV alemã *Süddeutsche Rundfunk*. Primeiro publicado em *Threepenny Review*. O texto acompanha uma cena com a legenda: “Estes são experts em marcas transparentes”, é a segunda ilustração do livro.

Em seguida temos “H & A Screenplay”, um roteiro que mostra Heloísa e Abelardo, amantes famosos do século XII, gravando juntos um documentário. Depois aparecem o terceiro e quarto ensaios “Totalidade: A Cor do Eclipse” e “Decriação”. Quase acabando temos “Decriação (Uma Ópera em Três Partes)”, a primeira parte chamada “Forja do Amor” sobre um triângulo

¹¹ “Data do séc. X o mais antigo códice com o tratado *Do Sublime*. Durante muito tempo atribuído a Cássio Longino (séc. III), o opúsculo é hoje geralmente considerado obra do séc. I, escrita por um anônimo ou por um Dionísio Longino do qual muito pouco se sabe” (VÁRZEAS, 2015, p.11).

¹² Um oratório é um gênero musical dramático, essencialmente narrativo.

amoroso formado por Hefesto, Afrodite e Ares; a segunda parte, “Dela o Espelho de Almas Simples”, interação entre a mística do século XIII Marguerite Porete, Deus e um coro de inquisidores papais no julgamento da autora; e a terceira parte, “Cerejas de Luta”, protagonizada pela escritora e filósofa mística Simone Weil (1909 – 1943), sua mãe Madame Weil, seu pai Monsieur Weil e o Coro do Vazio, composto por dez dançarinos de sapateado invisíveis. A ópera¹³ foi realizada por Guillermo Galindo, performada na California College of Arts and Crafts em setembro de 2001.

Decreation acaba com “Longing: a Documentary”, um roteiro de duas páginas e meia que descreve cenas com legendas de uma mulher com um equipamento áudio-visual que dirige à noite por uma estrada vazia. Este texto foi primeiro publicado na revista *Art on Paper*. A legenda final: “Como sempre, ela tinha gostado da sensação de trabalho, de ter trabalhado. Outros medos retornariam em breve”. É com a saída de cena dessa mulher que o livro termina. São, portanto, treze partes, três ilustrações e cinco textos que envolvem, de alguma maneira, performances alheias sobre as quais Carson escreve ou realizadas por ela em parceria.

Essas treze partes de *Decreation* vão aparecer ao longo dos comentários que faço sobre os ensaios. No decorrer do trabalho será possível perceber as relações que operam entre os textos dentro do livro, por mais que os ensaios, e sua tradução, sejam o foco. No último capítulo apresentarei uma retomada dessas relações para revelar as insistências que se repetem ao longo do livro. Com exceção de “Totalidade”¹⁴, os outros três ensaios acompanham um texto de outro gênero literário. “Toda Saída” é apresentado junto do poema “Ode ao Sono”; “Espuma” junto da rapsódia “O Dia em que Antonioni Chegou no Manicômio” e “Decriação” junto da ópera de mesmo nome.

Decidi não traduzir a ópera. Primeiro por acreditar que o poema e a rapsódia complementam os ensaios e precisam deles para serem (mais completamente) compreendidos. O que não acontece com a ópera, na qual se repetem muitas citações já utilizadas no ensaio, e que se sustenta como trabalho autônomo. Segundo porque a tradução de uma ópera, que foi escrita não apenas como exercício formal, mas de fato para ser performada no palco, não é meu objetivo no momento.

¹³ Em entrevista a Peter Streckfus, Carson conta como foi a colaboração com estudantes para a montagem da ópera *The Mirror of Simple Souls*. Ela diz que a turma curtiu a experiência porque podiam fazer o que quisessem com o roteiro e na universidade geralmente não se confia aos estudantes tanta liberdade de criação. A ópera foi assistida por mais de quatrocentas pessoas da comunidade (STRECKFUS, 2015, p.215).

¹⁴ Como já apresentei o nome completo dos ensaios, de agora em diante por uma questão de praticidade, citarei os títulos abreviados: “Toda Saída”; “Espuma”; “Totalidade”; “Decriação”.

Acredito que um trabalho como esse extrapola o que pretendi fazer na tese e exigiria parceria e estudo para traduzir um gênero tão específico e transdisciplinar.

Recapitulando, decidi traduzir *Decreation* por acreditar que o estudo sobre esse livro revela procedimentos e temáticas típicas da escrita de Carson ao longo de sua trajetória literária. O que destaca esse livro dentro de uma produção tão vasta é que ele apresenta formulações que nos conduzem a pensar a prática pedagógica da autora. Acredito que os ensaios apresentam estratégias frescas, excitantes e emancipadoras de como se relacionar com os textos literários (e, portanto, com o mundo) via leitura, tradução e ensino. Durante a revisão bibliográfica encontrei poucas resenhas e nenhuma pesquisa mais extensa sobre o livro *Decreation* ou sobre a produção ensaística de Carson. Os poucos trabalhos que escrevem sobre os ensaios (de *Decreation* ou qualquer outro livro) costumam focar apenas em um texto de cada vez, diferente do que pretendo fazer aqui.

Quero defender a prática do ensaio, como escrita criativa e criadora, em espaços de troca pedagógica por acreditar que é um gênero em que podemos expressar criativamente nossas experiências, afetos e reflexões com maior vulnerabilidade e proximidade com quem está lendo. Acredito também que o ensaio é um ótimo suporte para levantarmos discussões pertinentes sobre nossas ações como tradutoras feministas, como metatexto. Apontamentos que, de outra maneira, ficariam apenas em arquivos pessoais ou rapidamente elaborados em notas de rodapé.

Evidente que, considerando a volumosa produção da autora, não surpreende que muita coisa fique de fora da fortuna crítica. O que me chamou mais atenção, por outro lado, foram as poucas pesquisas que usam os estudos feministas da tradução e/ou a crítica literária feminista ou ainda estudos sobre gênero para ler Carson. Isso salta aos olhos, principalmente, porque a produção da autora é fortemente marcada pela questão de gênero. Em todos os livros publicados que citei acima, e muito frequentemente em suas traduções, Carson coloca em destaque as relações de poder que operam dentro das dinâmicas marcadas por gênero. O universo ficcional e não ficcional de Carson é um universo genderizado, ainda que, por vezes, tente alcançar como se para *descansar* um estado *flutuante* dentro ou fora do espectro de gênero. E isso não só por meio das personagens, mas principalmente na linguagem.

Com o acúmulo da pesquisa bibliográfica combinada a uma visão mais ampla das três décadas de produção de Carson, é surpreendente que a maioria das pesquisas sobre a autora nem sequer mencionem a questão de gênero. Mesmo que ela recorrentemente acione seus conhecimentos dos estudos clássicos para investigar o discurso sobre o corpo genderizado em

ensaios como: “The gender of sound”¹⁵, “Dirt and Desire: Essay on the Phenomenology of Female Pollution in Antiquity”, “The Task of the Translator” como prefácio da peça *Antigonick*, “A Symposium on Translation”, além de um variado número de poemas e textos em prosa.

Então, por que será que existem tão poucos trabalhos que mobilizam instrumentos (textos teóricos, relatos de experiência, estudos de caso) feministas para falar sobre a produção de uma autora tão marcadamente interessada pela questão de gênero? Várias hipóteses poderiam ser levantadas e que exigiriam uma análise cuidadosa, considerando quem são as pessoas que pesquisam e/ou escrevem sobre Carson; a quais instituições essas pessoas estão vinculadas; em que condições as pesquisas que se desdobram sobre a produção de uma autora contemporânea são realizadas; quais áreas de conhecimento fazem parte da formação dessas pessoas pesquisadoras, e demais outras informações a respeito de gênero, classe e raça que precisam ser analisadas em conjunto.

Mesmo que a intenção desta pesquisa não seja levantar esses dados, vale mostrar duas informações básicas sobre as pesquisas sobre Carson: a maioria são escritas em língua inglesa em instituições da América do Norte ou Europa; a maioria são escritas por pesquisadores da área de estudos clássicos ou que acionam um referencial teórico dos estudos clássicos. Nenhuma dessas informações surpreende, considerando o contexto em que está inserida a autora, canadense, que trabalha nos EUA, e professora de estudos clássicos. Suas referências são fortemente ancoradas no mundo grego antigo e suas traduções corroboram isso, vide a lista de publicações que apresentei acima.

É totalmente compreensível que trabalhos que se debruçam sobre a produção de Carson estejam inseridos em contextos de pesquisa que se aproximam da formação da autora. Essas características básicas conferem um padrão reconhecível dos estudos sobre Anne Carson até o momento. Acredito que revelar esses dados é relevante porque esta é a primeira tese sobre a autora defendida em uma universidade brasileira. Por isso, o foco das referências bibliográficas são justamente pesquisas, textos, entrevistas sobre Anne Carson. É uma escolha intencional, portanto, apresentar essa revisão bibliográfica, com a intenção de colaborar para novas entradas teóricas na sua produção, além de apontar futuros caminhos para além do que conseguirei realizar aqui. Me deparei com algumas dificuldades em relação às fontes primárias e secundárias, por causa do preço dos livros de Carson, o que é um fator limitante para futuras pesquisas sobre a autora no Brasil. Alguns artigos relevantes, como os escritos pela pesquisadora e professora assistente da

¹⁵ Esse ensaio foi traduzido pela tradutora e poeta Marília Garcia como “O Gênero do Som” e publicado na Revista Serrote, número 34, de março de 2020.

Universidade Livre de Bruxelas Helena Van Praet, que está agora escrevendo proficuamente sobre Carson, são difíceis de acessar por causa do valor. Ainda assim, a bibliografia que apresento aqui, com estudos sobre a autora, estudos feministas da tradução e demais artigos que orbitam os pontos de interesse da tese, poderão ajudar outras pesquisadoras a continuar o percurso.

Outra hipótese deve ser considerada sobre a questão: por que existem tão poucos trabalhos que mobilizam instrumentos feministas para falar sobre a produção de uma autora tão marcadamente interessada pela questão de gênero? O mal-estar que ainda existe – causado por falta de informação, conveniência/conivência, concepções limitadas sobre literatura e/ou outras motivações políticas – de afirmar uma autora como feminista. Li todas as entrevistas com Carson que pude encontrar – citarei algumas delas durante a pesquisa – e encontrei pouquíssimas perguntas que levantassem, com sagacidade e a partir do trabalho estético, questões feministas. As perguntas mais comuns feitas a Carson envolvem o estudo do grego antigo, a mistura de gêneros e formatos textuais/literários diversos em seu trabalho, as colaborações com outras pessoas artistas, perguntas sobre o processo e principalmente sobre as referências que ela usa. A grande maioria delas bastante relevantes, mas a ausência de perguntas envolvendo gênero é gritante.

Será que isso acontece porque Carson nunca se autodeclarou uma autora *feminista*? Mas ela também nunca disse que não era: “Não é que eu não fosse feminista, ou não entendesse o feminismo – mas eu só não entendia o que era ser humano”. Essa é a resposta dada ao escritor e jornalista Will Aitken¹⁶ em entrevista ao Paris Review em 2004, quando Aitken tenta apontar

uma mudança ao contar que Carson, quando chega a Montreal jovem, estava, nas palavras dele, “cética, até hostil, porque outras mulheres [do clube de leitura que ela começou a participar] eram bastante feministas”. E daí ele completa “Mas alguma coisa aconteceu e quando eu vi você estava escrevendo sobre mulheres e sujeira”¹⁷. Essa entrevista é de longe a mais citada em estudos acadêmicos sobre a autora.

É verdade que em outra entrevista é Carson que apresenta relutância em desenvolver comentários sobre esse aspecto da sua produção. O professor e crítico Kevin McNeilly, em uma

¹⁶ Aitken escreveu sobre Carson no livro *Antigone Undone* (2018). A ideia para o livro começou quando Anne Carson, sua amiga, e o marido convidaram Aitken para assistir em Luxemburgo a estreia da nova tradução de Carson, *Antigone*. Ele assistiu à peça cinco vezes em três dias. No livro quis explorar a ideia de Antígona como uma das primeiras “mulheres rebeldes”, uma das primeiras a dizer não para o poder. Ele acredita que Antígona é assustadoramente universal, e muitos grupos hoje ao redor do mundo identificam as suas causas com a dela. Para saber mais ver: <https://www.cbc.ca/books/why-will-aitken-wrote-a-book-about-anne-carson-s-adaptation-of-antigone-1.488419>. Acesso em: 10.jun.2022.

¹⁷ AITKEN, Will. *Anne Carson, The Art of Poetry n° 88*. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>. Acesso em: 10.jun.2022.

edição especial do periódico “Canadian Literature” dedicado à autora, pergunta: “Várias pessoas com quem você colaborou ao longo de sua carreira eram mulheres; você pode falar um pouco sobre as políticas de gênero, ou o surgimento de vozes femininas bastante assertivas e fortes em seu trabalho?”. A resposta de Carson parece indicar que a autora não quer que esse seja o foco da discussão: “Bom, eu tenho que fazer isso, né? Essa sou eu. Na verdade, acho que colaborei tanto com homens quanto com mulheres, na mesma proporção”. O entrevistador insiste: “Eu sei que *Eros the Bittersweet* começa com Safo, e *Men in the Off Hours*, apesar do título, começa com Virginia Woolf e Tucídides, mas passa de Safo para Woolf para Akhmatova e Catherine Deneuve”. Carson não cede: “Sim, mas tem Artaud e Hopper. Acho que está equilibrado. Se você quer escrever sobre “bittersweet eros” tem que começar com Safo porque ela que inventou a frase; é o lógico. Não sei, não parece... Não vejo uma questão aí” (CARSON, 2003, p.24). McNeilly, parecendo constrangido, termina comentando “Talvez eu corte essa parte”.

Ainda bem que ele não cortou, porque essa interação levanta questões que nos interessam. Ao mesmo tempo que tenta evitar um comentário mais longo sobre o que foi perguntado, Carson parece querer mostrar que para ela não é nada demais citar essas autoras mulheres como ela cita autores homens. Sua atitude quase indiferente parece devolver a questão: por que citar e colaborar com mulheres parece digno de nota? Por que isso tem que ser recebido com estranhamento ou visto como algo especial?

Quando cito essas entrevistas, também está em jogo a maneira com que Carson lida com o formato entrevista. Frequentemente ela não responde diretamente o que é perguntado, torce a pergunta e devolve outra ou oferece respostas ainda mais confusas e misteriosas. Na mesma conversa com McNeilly, Carson diz que evita a maioria das entrevistas, que não acha a forma muito útil e que acaba mentindo. Ela se sente pressionada a dizer algo minimamente inteligente, afirma. Acha que uma boa entrevista é tão difícil quanto uma boa conversa. É preciso também considerar que ao longo dos anos – ela dá entrevistas e declarações públicas há trinta anos – é absolutamente compreensível que a posição da autora, sobre qualquer assunto, simplesmente mude. O que não mudou, por outro lado, é a constância com que a questão de gênero aparece nos seus trabalhos.

Em maio de 2020, na conversa conduzida por Sarah Moore, encontrei uma das únicas vezes que a palavra feminismo foi usada e formulada de maneira direta em uma entrevista a Carson. A pergunta: “Seu trabalho sempre foi pautado no feminismo e na experiência das mulheres. *Norma Jeane Baker of Troy* reinterpreta abertamente a história e uma narrativa existente em torno dela, por meio da voz de uma mulher. Até que ponto eventos recentes como o movimento #MeToo e o escândalo envolvendo Harvey Weinstein foram catalisadores para este texto?”. A resposta: “Nem

um pouco, na verdade. Comecei a traduzir essa peça décadas atrás. Mas estas questões são perenes. As duas [Helena de Troia e Norma Jeane] tinham o mesmo poder – de deixar o Desejo sem fôlego”. Essa última frase é desconcertante e por mais misteriosa que seja, é com certeza uma frase sobre poder e violência.

Talvez esta, assim como as respostas dadas a McNeilly, não seja a resposta esperada, mas a discussão que pode surgir a partir dela é mais do que suficiente para justificar que investiguemos o impacto das questões que Carson chama de perenes na sua escrita e tradução. Questões feministas, sobre as quais ela escreve, atravessaram a história, desde a Grécia Antiga chegando ao ícone da cultura pop estadunidense, por isso a possibilidade de escrever um livro que junte Helena de Troia e Norma Jeane Baker. Norma Jeane Mortenson é nome de nascimento da atriz e produtora Marilyn Monroe. Carson decidi usar Baker, sobrenome da mãe da atriz.

A feminista anglo-australiana Sara Ahmed, editada recentemente pela editora Ubu no livro “Viver uma Vida Feminista”, traduzida por Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda e Mariana Ruggier, diz que ser feminista, tornar-se feminista, falar como feminista, em suma, viver uma vida feminista, pode significar fazer perguntas éticas sobre como viver melhor em um mundo injusto e desigual. Por isso que, mesmo que eu considere as perguntas e respostas destas e outras muitas entrevistas com bastante atenção, é também independente destas respostas que podemos, com boa vontade e honestidade intelectual, levantar perguntas éticas a partir da obra de Carson.

Dentre as pesquisas que levantam questões feministas na escrita da autora, destaco o artigo “Discarded Histories and Queer Affects in Anne Carson’s Autobiography of Red” de Dina Georgis, professora de estudos da mulher e gênero da Universidade de Toronto. Georgis coloca em conversa os escritos de Julia Kristeva, Judith Butler, Jasbir Puar, Frantz Fanon e Gilles Deleuze. É uma pesquisa que se desdobra sobre os efeitos queer na escrita de Carson e que defende que, treinada como classicista, a autora perturba a posição sacrossanta dos mitos gregos e os limites da própria narrativa histórica. Escrito em português brasileiro também temos o artigo “Anne Carson tradutora de Antígona: performance e tradução de um grito” do professor Otávio Guimarães Tavares da UFPA. Tavares apresenta como interlocução diferentes leituras feministas de Judith Butler e Moira Fradinger sobre Antígona. Além de um artigo importante, mais panorâmico sobre os estudos feministas de tradução, de um nome que é referência na área da tradutologia feminista transnacional, a professora galega Olga Castro.

Outros dois estudos, apesar de não usarem referências feministas, citam explicitamente a influência da teoria feminista na escrita de Carson. É o caso do professor canadense Andre Furlani, que ressalta que a poesia da autora reflete um forte engajamento não somente com poetas líricos gregos da Idade do Bronze, mas também com Gertrude Stein. O trabalho da professora da PUC-RJ

Helena Franco Martins “Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson” mostra como Carson em *Autobiography of Red* se move entre escrita poética- crítica-tradução criando um transbordamento bastante peculiar entre essas atividades.

Pelo apresentado até aqui, reafirmo esta tese como um trabalho propositivo no sentido em quemobiliza os estudos feministas de tradução, ao mesmo tempo que localiza esses ensaios dentro de escopo maior que é o projeto de escrita de Anne Carson. Gostaria agora de apresentar quais são as bases feministas que fundamentam essa pesquisa¹⁸.

Quando uso o termo “gênero”, o faço em uma tentativa de redefinir, de maneira teórica e política, o que tradicionalmente foi o conceito de “sexo” e a suposta determinação natural entre sexo biológico, anatomia e fisiologia dos corpos. Ao contrário do que se pode pensar à primeira vista, o gênero é usado para marcar o feminino como o único gênero em contraposição ao masculino “geral” e “universal”. Os estudos feministas denunciam essas construções histórico- sociais que criam realidades distorcidas e exigem estratégias violentas de manutenção. O conceito de gênero serve aqui para desnaturalizar as identidades e evidenciar a dimensão social do que foi construído como diferenças sexuais. Gênero é, portanto, uma categoria relacional.

Nesse sentido, quando uso a palavra *mulher* durante a pesquisa, ou me coloco como uma pesquisadora-*mulher*, estou usando uma categoria sócio-política. O foco não é uma essência inerentemente feminina, mas uma experiência histórico-cultural diferenciada que pretende a produção de um contradiscurso. Uma linguagem feminista é forjada diariamente na luta política, na construção de epistemologias feministas, e essa é uma das dificuldades ao tentar conceitualizar o campo em que se funda um conhecimento sobre mulheres, já que a reflexão teórica não precede a prática teórica e a luta social. As categorias de pensamento feminista não nascem dentro de um sistema de pensamento já definido. E uma pesquisadora feminista deve estar atenta à intencionalidade e aos usos de seus estudos. O contradiscurso feminista coloca a perigo a todo momento inclusive as categorias que agora apresento aqui como adequadas a um projeto dito feminista, porque reconhece a circunstancialidade na produção de qualquer conhecimento. Assim, o sujeito-mulher é considerado, nesta pesquisa, dentro de um campo complexo de relações, em movimento dinâmico de denúncia e manutenção de condições culturais.

¹⁸ Um dos textos feministas de referência que informam a abordagem desta pesquisa é o da filósofa e professora Sandra Harding. Em “Is There a Feminist Method?”, introdução do livro *Feminism and Methodology: Social Science Issues* (1988) Harding explicita as diferenças entre método, metodologia e epistemologia para depois estabelecer três critérios fundamentais de trabalho feminista: ser realizado a partir da experiência de mulheres (ela não deixa de reforçar a impossibilidade de existir um único conceito de mulher fora das experiências específicas de classe e raça); a favor das mulheres; situar quem é a pessoa que está investigando.

As classes sociais e o racismo são desde sua gênese fenômenos genderizados, nos ensinam as estudiosas Luciana Fonseca, Liliam da Silva e Dennys Silva-Reis no artigo “Apontamentos basilares para os estudos da tradução feminista na América Latina”, retomando o pensamento da socióloga marxista Heleieth Saffioti. Saffioti desenvolveu a metáfora do nó, anterior ao conceito de interseccionalidade, para denunciar a fusão entre a dominação patriarcal e a exploração capitalista. A imagem do nó é especialmente interessante para pensar essa fusão por causa de sua mobilidade, possibilitando que percebamos a organização dessas subestruturas na estrutura global e as contradições dentro do novelo patriarcado-racismo-capitalismo.

Como prática, dentro da formulação do pensamento, os estudos feministas questionam os parâmetros que definem quem pode ou não ser sujeito de conhecimento; o que é entendido como conhecimento; quem detém a autoridade epistêmica. O problema principal não é apenas criar melhores condições para mais mulheres produzirem conhecimento dentro de um sistema de investigação científica, mas repensar, reatualizar os esquemas interpretativos e a maneira como construímos simbolicamente nossa realidade compartilhada. Esse compromisso que os estudos feministas têm com as mudanças sociais desafiam as falsas noções de neutralidade, separação entre teoria e prática, abrindo espaço a outros esquemas de reflexão. E enfrentando por isso resistências diversas dentro dos espaços de saber.

A vida social é a nossa arena de investigação e é impossível entendê-la, mesmo que abstratamente, sem considerar as transformações efervescentes que não param de acontecer. Essas transformações precisam ser encaradas a partir de pressupostos conceituais e metodológicos, mas não podemos esperar, ou exigir das pesquisadoras, que os estudos feministas apresentem apenas conceitos teóricos coerentes e estáveis. E que, ainda mais difícil, não se choquem dentro de várias correntes de pensamento dentro dos próprios feminismos. Até porque não existem pesquisas científicas que não enfrentem os mesmos desafios que os estudos feministas admitem enfrentar, porque sabemos que o conhecimento é parcial, circunstancial, experimental. Defendemos que é apenas pelo reconhecimento da contextualização do conhecimento, e das afinidades parciais de quem está pesquisando, que pode existir objetividade.

Ainda assim, é evidente que, além das rupturas com os modelos de conhecimento dominantes, os estudos feministas operam diversas permanências em relação à tradição científica, o que torna a autocrítica um dispositivo fundamental. É preciso reafirmar nosso compromisso político, para além da identidade sob a qual nos reconhecemos, e pensar as diferenças, inclusive internas aos estudos e lutas feministas, para mantermos nossa potencialidade emancipatória. Sem desconsiderar as tensões, os debates polêmicos, os conflitos, as contradições. Assim, só é possível falar, no plural, em epistemologias feministas ou projetos feministas de conhecimento.

É de se esperar que os estudos feministas estejam em constante reatualização, revisando as premissas consideradas mais básicas dentro da construção do pensamento. Por mais que não seja possível, como coletividades feministas, alcançarmos o consenso, o compromisso com as mudanças sociais se reafirma como um esforço intelectual que orienta a prática. E talvez seja essa total impossibilidade de consenso – se combinada ao compromisso com a transformação social – o que torne as reflexões feministas tão frescas, excitantes e perigosas. Não acredito que estejamos pleiteando uma hegemonia na interpretação do mundo, mas buscando parâmetros conceituais alternativos e integrativos da dimensão subjetiva, emotiva e intuitiva da produção do conhecimento.

Aliás, as epistemologias feministas têm maior potencial transformador se fizerem parte de uma ampla crítica cultural, teórica e epistemológica junto de outras áreas como a teoria crítica marxista, o desconstrutivismo, a teoria decolonial, a psicanálise. E têm uma capacidade renovadora quando operada dentro dos estudos da tradução, criando espaço para o que chamamos de estudos feministas de tradução. A pesquisa interdisciplinar no encontro entre tradução, feminismo e cultura beneficia todas essas áreas, abrindo novas possibilidades para abordar e entender problemas complexos que já conhecemos, além dos novos que vão surgindo. Um dos objetivos dos estudos feministas de tradução é criar conhecimentos que sejam emancipadores dentro da nossa sociedade atual, explorando simultaneamente a questão do gênero e da tradução dentro daquele nó conceitualizado por Saffioti. Nesse sentido, podemos falar, ecoando Fonseca, Silva e Silva-Reis em uma tradutologia feminista que tem sido essencial para o deslocamento teórico analítico e crítico dos feminismos. “A localização geopolítica, posicionamento do sujeito (Mouffe, 1993), conhecimento situado (Haraway, 2009) e ponto de vista particular (Collins, 1997) desse tráfego de teorias (e igualmente de ativismo e de militância) se unem para compor o horizonte de tradução feminista” (FONSECA et al., 2020, p.211)

A prática de tradução, que aparece nos ensaios de *Decreation* e no trabalho de Carson de maneira geral, é um gerador criativo para a escrita da autora: “Muitas vezes acontece quando estou tentando traduzir algo em latim ou grego, eu encontro um fragmento que não faz sentido, mas ainda assim parece verdadeiro, parece ser o nó de alguma coisa que eu deveria alcançar, então eu escondo aquilo na escrita e espero que este pedaço trabalhe sua verdade por si mesmo, sem que eu possa controlá-lo”¹⁹. Por isso mesmo, a não ser quando Carson usa citações explícitas, destacadas

¹⁹ Na entrevista referenciada anteriormente conduzida por Eleanor Wachtel para o portal literário Brick.

em relação ao corpo do texto ou entre aspas, é impossível identificar todas as referências e fragmentos de traduções que aparecem no seu trabalho.

Existe um efeito político, por mais que a intenção não seja todas as vezes consciente, tanto na seleção destes fragmentos quanto na junção destes com outras citações. Podemos observar em vários trabalhos de Carson que o resultado final desemboca em uma rede de conexões afetiva entre autoras. Essa rede podemos dizer que ecoa o chamado de Antígona em sua tradução *Antigonick*: ~~“IF YOU JOIN ME IF YOU JOIN IN MY ACTION”~~ “SE VOCÊ SE JUNTAR A

MIM SE VOCÊ SE JUNTAR À MINHA AÇÃO”²⁰. Pouco interessa saber agora o que vai acontecer depois de “você se juntar a mim”. O juntar, a comititude, é o que importa – pelo menos agora – para que realizemos qualquer coisa juntas. Essa é uma das razões para eu defender o neologismo **comititude** como um dos pilares do projeto criativo de Carson, é principalmente no ato de colocar **com** que podemos perceber toda a potência criativa e disruptiva da autora.

A justificativa de Carson sobre esse trecho revela, mais do que uma definição fechada sobre tradução, sua perspectiva de trabalho como tradutora: “Não tenho nenhum modelo, eu só queriacriar um som claro e enfático que diz exatamente o que o grego faz”²¹. Acredito que é aqui que encontramos o compromisso político tradutório de Carson, manter a radicalidade dos textos gregos antigos, por acreditar que eles abordam questões perenes, sendo a violência contra as mulheres uma delas.

Querer entender e recriar o que o grego ou latim fazem no/pelo/com o texto é pensar toda a prática tradutória como um gesto relacional em ação contextualizada. O contexto e o suporte em que a tradução vai aparecer informa fortemente as estratégias de tradução. O poema 101 do poeta romano Catulo, por exemplo, aparece traduzido no livro *Nox* de uma maneira totalmente diferente do que poderia aparecer numa antologia ou outro suporte. *Nox* é estruturado pela tradução de palavra por palavra do poema de Catulo, cada palavra ganha sua própria página à esquerda, enquanto a poesia, pensamentos, imagens e outras criações de Carson ficam na página à direita. Essa estrutura é resultado de uma vida inteira dedicada à tradução. Carson passa muito tempo olhando para livros em que a página à esquerda está em grego ou latim e a página à direita está em inglês. Seus livros são canalizados nesse pequeno espaço entre duas páginas de um mesmo livro.

²⁰ Vou fazer uso do tachado quando for traduzir termos e trechos de Carson, e apenas dela, como uma estratégia para manter o inglês no texto quando estiver discutindo tradução. Aprofundarei a discussão sobre essa escolha no subtítulo 1.1 ~~Witness~~ Comititude.

²¹ KING, Andrew David. **Unwriting the books of the dead: Anne Carson and Robert Currie on translation, collaboration and history**. Disponível em: <https://kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>. Acesso em: 20.dez.2021.

Outro exemplo do processo tradutório estruturando a forma é o livro *Nay Rather*, em que Carson intercala, página por página, o ensaio “Variations on the Right to Remain Silent” com o poema “By Chance the Cycladic People”, que foi fragmentado e recomposto a partir de um gerador de números inteiros aleatórios. No final do livro, a tradução do fragmento 286 do poeta lírico grego Íbico é apresentada com a seguinte descrição do autor: “Íbico, século VI a.C, conhecido por seu amor por meninos, amor por meninas, amor por adjetivos e advérbios, e pelo pessimismo” (CARSON, 2013, p.34).

Junto do poema em grego e da primeira tradução, Carson apresenta mais seis versões, cada uma usando apenas palavras retiradas de, respectivamente: o poema “Woman’s Constancy”²² do poeta e pastor anglicano John Donne (1572 – 1631); o arquivo #100-67077 do FBI do poeta, dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht; a página 47 da peça “Fim de Partida”²³ do poeta, dramaturgo e encenador irlandês Samuel Beckett²⁴; o livro “Conversas com Kafka”²⁵ do escritor esloveno Gustav Janouch; placas de trânsito do metrô de Londres; as páginas 17-18 do manual do usuário do seu novo micro-ondas Emerson 1000W.

No trabalho de Carson tudo é matéria possível para escrita e tradução; quando estou lendo a autora, me sinto dentro de uma atmosfera excitante com múltiplas possibilidades de trabalho. Acho que essa é uma sensação especialmente incentivadora para quem está aprendendo ou começando sua trajetória na área dos estudos literários.

Outra coisa que chama a atenção na perspectiva da autora sobre tradução, literatura e o sistema literário de maneira geral, é sua consciência das condições materiais de trabalho. É fácil encontrar comentários de Carson sobre o mercado editorial mesmo quando a conversa não está se direcionando para o assunto. Ela enxerga o sistema literário formado por pequenos grupos, “panelinhas”: “ (...) é muito uma questão de com quem você encontra por aí, e não quero acusar a cultura canadense de ser lenta, Deus me livre...Mas é um esquema diferente aqui, um arranjo diferente de panelinhas. O mundo da literatura está cheio de panelinhas – então você entra em

²²A ideia central do poema, expressa pela correlação entre inconstância/mudança e falsidade com a figura da mulher, é retomada por Carson no ensaio “Decriação” quando ela retoma o julgamento da mística francesa medieval Marguerite Porete, que foi acusada de ser uma *pseudo-mulier*/ falsa mulher.

²³ Em inglês *Endgame* (1957), a tradução para português saiu pela Cosac Naify em 2002 com tradução de Fábio de Souza Andrade.

²⁴ Beckett é uma referência bastante recorrente em *Decreation*, aparece nos poemas e no texto “Quad”, do qual falarei mais pra frente.

²⁵ Em inglês *Conversations with Kafka* na tradução de Goronwy Rees, em português saiu pela editora Novo Século com tradução de Celina Luz em 2008.

certo grupinho, você começa a conhecer aquelas pessoas, e é assim que acontece”. Quando perguntada se acredita que poemas sejam presentes, Carson responde: “idealmente”,

Acho que o circuito presente-troca foi meio que rompido na nossa cultura, simplesmente porque a cultura é grande demais. Hoje em dia, quando você está escrevendo um livro para a Knopf [editora], que é propriedade da Random House [grupo editorial] que é propriedade da Viacom [conglomerado de mídia] que é propriedade dos irmãos Bertelsmann [multinacional] da Alemanha, é difícil entender esse contexto tão expandido; enquanto que alguém como Píndaro estava falando para vinte e cinco pessoas, as quais ele conhecia a vida toda. Uma troca de presentes é muito abstrata quando a gente está falando de uma audiência que inclui pessoas que você nunca nem vai saber que existem. Então não acredito que, em um sentido real, ainda exista uma troca, com exceção de quando está acontecendo uma leitura. Existe alguma coisa que acontece quando você está presente fisicamente fazendo uma leitura, é uma troca, mas as múltiplas cópias que chegam a um zilhão de pessoas, é difícil sentir isso como uma experiência sensual e emocional, enquanto que alguém como Píndaro tinha essa experiência, e sentia o peso dela (CARSON, 2003, p.15).

Ela continua o assunto dizendo que a tentativa de fazer sentido, de alguma maneira, está sempre envolvida na sua intenção de troca, e a poeta pode querer chamar essa intenção de presente porque pretende fazer sentido para outra pessoa. Existe, portanto, uma consciência social nessa atividade, mas Carson acha que é um contexto muito mais distante, emocional e psicologicamente, do que era para um poeta antigo. Para o poeta antigo, existia consciência, em um sentido pessoal, da mentalidade da audiência e ele respondia a essa consciência. No artigo “Tradução como cultura”, Spivak insere a tradutora nessa rede:

O mercado editorial internacional é um mercado subserviente às leis do mercado mundial. É a rede implantada que movimenta livros como objetos por um circuito que ativa sua própria errância e, portanto, propagação. Em uma ponta, inicia-se a constituição do sujeito da reparação; na outra, a troca generalizada de mercadorias. Nós traduzimos em algum lugar entre essas extremidades (SPIVAK, 2005, p.51).

Apesar da diferença entre o que fazemos hoje e o que fazia o poeta antigo, Carson não acredita que a beleza tenha desaparecido, nem para ela, nem para as pessoas que continuam comprando livros de poesia. A beleza da arte faz parte do presente que você oferece a quem

vai receber, ouvir, observar, para fazer valer a pena o tempo que a pessoa gasta tentando se relacionar com aquilo, entender:

Isso faz sentido para mim, porque é assim que os gregos pensam – talvez não seja uma maneira moderna de se pensar – mas para os gregos a palavra para “a beleza de um poema” é um termo que também pode ser econômico, um termo que podemos traduzir por “graça”. Portanto, significa tanto a beleza que o rosto de alguém tem, ou a beleza que as linhas de uma estátua têm, ou que um poema ou música tem, mas também pode significar a mais-valia de um presente, o valor para além e acima da Troca monetária, porque é dado de graça (CARSON, 2003, p.19).

As trocas literárias mais significativas que a autora viveu ainda adolescente, e que marcaram para sempre sua trajetória como escritora e tradutora, foram com a sua professora Alice Cowan. Em entrevista a Eleanor Wachtel da revista *Brick*, Carson faz uma declaração de amor a Alice: “Devo minha carreira e felicidade a Alice Cowan do Colégio Port Hope²⁶”. Em 1965, aos quinze anos, Anne estava fuçando os livros de uma livraria dentro de um shopping na cidade de Hamilton, Ontário, quando encontrou uma edição bilíngue de Safo do tradutor e editor Willis Barnstone. A edição apresentava o grego à esquerda e o inglês à direita, e Anne ficou fascinada, teve vontade de aprender mais. No ano seguinte, ela se mudou para Port Hope – sua família trocava bastante de cidade por causa do trabalho como bancário do pai, Robert Carson – e foi parar em um colégio onde existia uma professora de latim que sabia grego. Quando Alice Cowan descobriu o interesse de Anne, ofereceu-se para ensiná-la na hora do intervalo. Essa troca pedagógica encaminhou Carson para a tradução.

Alice Cowan é mais uma dessas personagens misteriosas da vida de Anne – como foi seu irmão mais velho que ficou desaparecido por mais de trinta anos (depois de ter sido preso por tráfico de drogas e fugido do país) e para quem ela escreveu *Nox* – depois do ano em que ensinou grego a Anne, Cowan desapareceu e alguém disse que ela tinha ido morar em algum lugar da África. Décadas depois, durante uma leitura em Montreal, Carson mencionou a professora e uma mulher foi procurá-la dizendo que Alice Cowan era sua mãe e morava em uma fazenda no nortede Ontário. Ela tinha se tornado quase uma eremita. Anne escreveu uma carta para Alice mas não recebeu resposta.²⁷

²⁶ Escola secundária da cidade de Port Hope na província canadense de Ontário.

²⁷ A relação das duas, e fotos da época, está descrita no site do colégio onde Alice foi professora e Anne aluna: <https://www.porthopehistory.com/cowan/>. Acesso em: 17.dez.2021.

Quanto ao uso do termo pedagogia, tenho a intenção de pensar construções alternativas que se constroem na pedagogia, indo ao encontro do formulado por teóricas decoloniais: “Catherine Walsh (2013) e Rita Segato (2018) (...) empregam o termo ‘pedagogia’ para se referir a estratégias, práticas e metodologias que se entrecruzam e constroem tanto na resistência e na oposição como na insurgência, na cimarronagem, na afirmação, na (re)existência e na (re)humanização” (FONSECA e outros, 2020, p.211). Rita Laura Segato, antropóloga feminista argentina, apresenta uma proposta de contra-pedagogias da crueldade, que são todas relacionadas à questão de gênero e envolvem uma atuação contra o poder do patriarcado; recuperação da experiência histórica de mulheres para encontrar outras formas de pensar e atuar coletivamente; reflexão sobre um projeto histórico dos vínculos, a fim de instalar uma reciprocidade que produz comunidade e afetos. As contra-pedagogias da crueldade aspiram à construção de uma sociedade mais receptiva e menos violenta²⁸ (FONSECA et al, 2020, p.211).

Em uma palestra²⁹ oferecida na Universidade de Harvard sobre o livro *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (2011), a professora e teórica do feminismo e do pós-colonial, Gayatri Spivak, localiza mais uma vez seu interesse dentro do complexo emaranhado entre ética, estética e política. Seus ensaios sobre teoria, tradução, marxismo, gênero e literatura defendem a urgência social das disciplinas dentro das ciências humanas e renovam os estudos literários. Para Spivak a educação estética pode treinar a imaginação para performances epistemológicas alternativas, rearranjar desejos, demandar novas maneiras de pensar – e não só coisas novas a se pensar.

Entretanto, não existe uma fórmula global para a educação estética, ela é no sentido mais profundo uma tarefa de sabotagem. Essa tarefa envolve que, como professoras, tenhamos a consciência que aprendemos a aprender como ensinar dentro de uma tessitura histórico-cultural. Precisamos sabotar essa tessitura para que nossas alunas possam escapar à situação histórica que somos levadas a acreditar como a única possível. Para além do histórico familiar aos estudantes, a ética pedagógica, para Spivak, é entender que o que caracteriza o ser humano

²⁸ Ainda que, como nos ensina Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia* (1996): “Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração um papel altamente formador” (p.41). Para Simone Weil em *O peso e a graça* a não-violência só serve se for efetiva.

²⁹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Vimeo, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/34600153>. Acesso em: 23.nov.2021.

é estar inclinado em direção aos outros. A autora recupera Antonio Gramsci como figura de filósofo democrata, aquele que entende que sua personalidade não está limitada a si mesmo como indivíduo físico, mas está em relação ativa de modificação com o ambiente cultural. Sob esta perspectiva, deve-se produzir e instrumentalizar o intelectual subalterno, e a literatura é uma das maneiras de treinar – apesar de não assegurar que isso aconteça – os reflexos intelectuais.

Como tradutora, Carson também está interessada na tarefa de sabotagem. No texto “A Symposium on Translation”, ela trata de personagens mulheres que encontram maneiras de dizer o que querem usando uma linguagem própria que é desconhecida ou estranha para outras pessoas. Elas conseguem – embora estejam presas em uma forma de vida que as mantém isoladas do mundo das conversas normais – atravessar, perturbar e modificar esse mundo. Electra e Níobe são admiradas por exercerem esse poder significativo, o de sabotar o mundo das conversas normais. Electra tem inclusive uma palavra especial para se referir a essa ação de sabotagem, o verbo *lupein* (CARSON, 1997, p.10).

Spivak entende a tarefa pedagógica como uma tarefa genderizada, isto é, que precisa investir na repetição de diferença em vez da tarefa que se repete dentro de uma seguridade teórica. Paratai, defende a potência da intraduzibilidade e do erro, recuperando Immanuel Kant, para quem filosofar é um erro intencional em que a intenção é uma direção/vontade/impulso³⁰. Só a diversidade linguística pode curvar o globo. Essa frase parafraseada de Jacques Derrida é usada para defender a riqueza da diversidade linguística: “a torre de Babel é nosso refúgio”, diz Spivak. Em seguida, a professora questiona o uso do termo gênero, que começou a ser usado apenas há quarenta anos e precisa, segundo o seu ponto de vista, ser sexualizado, pois, na prática, não se sustenta apenas como abstração. Spivak afirma que não quer fazer “*good genderpolitics*”, política de boa vizinhança em relação ao gênero, o que pode significar positivar o “feminino” e reforçar o sistema metafórico: representação sensorial (mulher) x razão (homem) ou arte com o belo (mulher) x filosofia (homem). Essa relação metafórica³¹ é utilizada por Friedrich Schiller quando afirma que a estética pode salvar o mundo de si mesmo. Para Spivak, essa mulher de Schiller é a mulher de alta classe.

Seguindo o exemplo de Spivak, que sempre traz para suas discussões filosóficas experiências de sua articulação coletiva e luta política tanto em seu país de origem quanto nos

³⁰ Spivak usa a palavra *drive* mas em seguida questiona esse uso ao dizer que é um termo freudiano demais, e decide, então, retomar a palavra em alemão usada por Kant, estratégia recorrente durante a palestra.

³¹ Mais adiante apresentarei as sabotagens feministas desse sistema metafórico.

territórios em que leciona, quero situar essa pesquisa dentro da minha própria trajetória política como agitadora cultural e ativista feminista. A possibilidade de realizar esta pesquisa com financiamento público via CAPES durante quatro anos permitiu que eu continuasse atuando como agente cultural na comunidade em que estou inserida, tanto como profissional autônoma quanto junto com os coletivos literários Membrana (de escrita), Pontes Outras (de tradução de literatura escrita por mulher e pessoas não-binárias)³² e Totem & Pagu (blog de produção atual de literatura escrita por mulher e outras poéticas dissidentes)

Durante os últimos anos estivemos envolvidas em ações literárias por meio de publicações individuais e coletivas independentes, eventos, feiras, oficinas, leituras públicas e demais produções culturais. A bolsa também possibilitou que eu dispensasse mais energia para a militância feminista socialista atuando na Pasta de Comunicação do PCdoB, da Pasta de Formação da UBM (União Brasileira de Mulheres), na qual estou Secretária e no CMCC (Conselho Municipal de Cultura de Curitiba), em que estou Conselheira de Literatura, eleita por voto popular. Acredito que essa atuação seja uma maneira de reafirmar meu compromisso feminista com a universidade pública como pesquisadora bolsista.

Com essa noção de teoria-prática que não se separam em mente, busquei trazer para discussão textos de tradutoras falando sobre o próprio trabalho de tradução, escolhi tradutoras que teorizam e escrevem relatos de experiência sobre o próprio trabalho; tradutoras que teorizam ou teóricas que traduzem para se juntarem aos comentários de Carson sobre seu próprio trabalho.

Meu compromisso com esta tese é colocar em evidência as estratégias formais e pedagógicas de Carson para fazer deste trabalho um instrumento para pessoas professoras/autoras/tradutoras brasileiras. Um instrumento que incite outras maneiras de trocar conhecimentos sobre literatura em espaços pedagógicos como a sala de aula, oficinas de escrita criativa, debates públicos e outros. É também uma pesquisa propositiva de maneiras de encarar a pesquisa acadêmica e a escrita de ensaios. Anne Carson ao fundar seu trabalho de tradução dentro das dinâmicas de perda/preservação, citação e repetição, formula uma epistemologia feminista no trabalho interpretativo e mediador como tradutora. Simultaneamente, registrando e perturbando a tradição clássica. Não se trata de defender as temáticas ou a forma de trabalho de Carson como exemplares ou prescritivas, mas perceber e se manter aberta a esse potencial perturbador, ou nos

³² Como coletivo, Emanuela Siqueira, beatriz rgb e eu, publicamos a tradução da coletânea de ensaios *Bash Back: ultra violência queer* pela crocodilo edições em parceria com a editora n-1. Gostaria de deixar aqui minha gratidão pela amizade e companheirismo de Manu e beatriz. Isso é importante ter registrado porque este, e vários outros momentos que vivemos ao longo dos anos, exemplificam a construção da nossa comunidade feminista pela e em torno da prática tradutória.

termos de Spivak, investir na tarefa de sabotagem dos discursos de autoridade, para construir novas maneiras de pensar as textualidades que encontramos no nosso cotidiano. E não poderia ser diferente, porque a tarefa de sabotagem é uma estratégia pedagógica e *Decreation* é um livro que Carson dedica a suas alunas³³.

Assim, pelo que apresentei até aqui, posso dizer que este trabalho é uma investigação feminista³⁴ não (só) porque está sendo formulada por mim, uma pesquisadora-mulher, nem porque pretende apontar outras pesquisas sobre a escrita de Carson que não considerem gênero. É feminista porque se esforça para se alinhar aos pressupostos que citei anteriormente neste capítulo; porque aciona um diálogo com outras pesquisadoras feministas dentro da tradução; porque traz para discussão a experiência de outras autoras-tradutoras com a mesma importância com que trata a teoria; porque considera e valoriza o que a própria Carson afirma sobre seu trabalho; porque como pesquisadora me situo dentro da pesquisa, deixando evidente minhas parcialidades; porque investiga como a escrita ensaística e a tradução de Carson operam ênfases da questão de gênero formuladas na linguagem; porque é um trabalho que está comprometido com uma prática emancipatória, tendo como estratégias para tal reflexões e práticas em tradução, ensaio e pedagogia. Pretendo exercitar aqui não só uma interlocução teórica, mas também a prática do que aprendi nos últimos anos com a luta e os estudos feministas: outras maneiras de fazer, maneiras diferentes de endereçar problemas e experimentação de soluções criativas e disruptivas.

Durante a elaboração da pesquisa foram identificadas questões-problemas que orientam a investigação: de quais maneiras opera a tradução como operador criativo no trabalho de Carson como autora/tradutora/professora? Como as relações entre gênero e poder são formuladas nos ensaios? Como Carson elabora, simultaneamente, tradução, ensaio e gênero? Como os estudos feministas da tradução podem oferecer maneiras diferentes de ler a escrita da autora? Quais são as contribuições dos neologismos³⁵ *wit(h)ness* comitudo e *wrongness* erritude para a formulação de novas leituras feministas? Quais as possíveis aproximações dos quatro ensaios entre si? O que a tradução, e o comentário crítico da tradução, destes ensaios informa sobre o projeto de escrita de Anne Carson como um todo? Como a forma ensaística se relaciona com a questão de gênero e com a ideia de pedagogia que coloco em uso? Essas questões-problemas foram encaradas com método por meio da revisão bibliográfica da crítica especializada combinada com textos teóricos.

³³ Ela escreve na dedicatória: “for my students”.

³⁴ Agradeço ao comentário da Professora Meritxell Hernando Marsal que, durante a banca de qualificação, reforçou a necessidade de eu deixar explícitas minhas intenções e compromissos feministas com esta pesquisa.

³⁵ Explico o surgimento e uso desses neologismos nos próximos subcapítulos 1 e 2. Decidi não usar palavras já existentes no português brasileiro como: conjunção e junção (para *wit(h)ness*) e errância (para *wrongness*).

Os comentários da tradução são elaborados a partir de disparadores³⁶ encontrados nos ensaios. Meu método de pesquisa é altamente impactado pela tradução, não só pela minha tradução dos textos de Carson, mas pela análise do uso que Carson faz das suas traduções e das traduções alheias. Durante os ensaios de *Decreation* a autora usa citações que, originalmente, são de três línguas: inglês, grego (com tradução dela) e francês (com tradução alheia e adaptações, torções, que Carson faz para compor sua argumentação). O que decidi fazer é, para todas as três línguas, procurar traduções já existentes em português, cotejar com as traduções que Carson fez e retraduzir quando necessário. Cada caso é um caso porque Carson toma muitas liberdades com as citações alheias, como veremos ao longo da pesquisa. Considero que essa é a maneira mais honesta de fazer, ao invés de traduzir várias autorias do zero, sem base de estudo, seja do inglês, sejam retraduições do grego e francês para o inglês. Assim, crio um paralelismo: Carson usa sua língua nativa (inglês) + traduções próprias (do grego antigo) + traduções alheias com adaptações (do francês); a tese também usa uma língua nativa (português brasileiro) + traduções próprias (do inglês) + traduções alheias com adaptações (do grego e do francês).

Durante o manejo com as várias referências em três línguas, fui captando disparadores, provocações, insistências, investindo deles para enxergar relações dentro e entre os quatro ensaios. Cada um dos ensaios do livro apresenta uma gama de disparadores, como: sono, sonho, espelho, pronome e advérbio *else*, subterrâneo/superfície, colchetes, visão, nada/algo, incógnito, vazio e vacuidade, duplo (em “Toda Saída”); espuma, sublime, contaminação, poder, sintaxe, vazamento, documento, bandidagem, monstruosidade, grandeza (em “Espuma”); totalidade, eclipse, cor, reversão, derrota, erritude, incongruência, bissexualidade, queer (em “Eclipse”); decriação, colapso, espiritualidade, Deus, triangulação, ciúme, amante, desejo, dança, ousadia, absoluto, especulação, pobreza, contradição, fome, falsidade, pedagogia (em “Decriação”). E perpassando todos os ensaios a noção de comititude que vai sendo elaborada ao longo da tese.

A tese é formada por seis capítulos. Cada ensaio de Carson traduzido é seguido por um ensaio composto por notas de trabalho sobre a tradução e comentários a partir dos disparadores apresentados. É assim a composição dos capítulos dois, três, quatro e cinco, cada um dedicado a um ensaio de *Decreation*. O sexto e último capítulo será uma retomada das relações entre os quatro ensaios, e é também nele que desenvolvo comentários finais sobre a pedagogia no trabalho de Carson. É minha intenção que esta tese revele estruturas e padrões que se repetem em escalas variadas tanto dentro do livro *Decreation* como em todo o projeto de escrita da autora. É um

³⁶ Prefiro não usar a palavra conceito, porque Carson não costuma conceitualizar esses termos nem os neologismos que ela usa. O próprio livro *Decreation* é escrito a partir de uma ideia emprestada, decriação, de Simone Weil. Decriação não é explicado por Weil e possui uma grafia e semântica inconstantes

exercício crítico provocado desde dentro da obra, que se esforça para ler Anne Carson **com** Anne Carson, prestando atenção de perto à voz da autora e ao coro de vozes que ecoam dentro dessa voz.

Apostei na revisão da crítica especializada e embasamento teórico feminista para conferir rigore de pesquisa científica à escrita dos ensaios, sem que eu precisasse abrir mão de compartilhar sensações, experiências, especulações criativas, escritas em primeira pessoa. A escrita em primeira pessoa foi indispensável para mim durante a pesquisa porque a partir dela pude compartilhar memórias, sonhos, experiências que dispararam reflexões enquanto eu estava lendo e traduzindo os ensaios. Apresento essas ligações mentais, que aconteceram durante a pesquisa, como uma maneira de defender o ensaio como formato especial para escrita sobre literatura e tradução. Para mim foi uma forma de articular meu próprio pensamento sobre a tradução, além de uma maneira de formular perguntas e sugestões. E isso se provou particularmente útil, foi um estímulo valioso para o aprendizado. Essa tese se tornou uma ode ao gênero ensaio porque escrever ensaios é uma maneira prazerosa de aprender.

Além de tudo, acredito fortemente que traduzir e escrever sobre nossos processos de tradução, como tradutoras feministas, contribui para a discussão, revisão e atualização de princípios e práticas. Em direção a uma prática tradutória não conivente às relações de poder e construtos de gênero. Ao compartilhar em primeira pessoa minhas vivências como pesquisadora – durante a pesquisa me tornei mãe³⁷, enquanto escrevia sobre Carson que escreve sobre a mãe – estou me colocando dentro de um processo criativo que celebra escritoras/tradutoras e que forja uma comunidade de afetos políticos, literários e pedagógicos.

1.1 ~~WITNESS~~ COMTITUDE

A primeira vez que vi a palavra *witness* foi no poema “Teoria de Deus sobre Cristo”, da série “A Verdade sobre Deus”³⁸. Quando surgiu a oportunidade de publicar a tradução de poemas de Anne Carson em um dossiê, organizado pelo Professor Rodrigo Tadeu Gonçalves, para a revista

³⁷ Em “Tradução como Cultura”, Spivak escreve uma declaração de amor à mãe, sem quem, ela diz, não conseguiria ter escrito o que escreveu: “E minha mãe? Eu jamais poderia dizer o suficiente sobre ela nessa ocasião específica. Tendo se casado aos quatorze anos e tido filhos dos seus quinze aos vinte e três anos, essa esposa e mãe ativa e dedicada, a cada instante maravilhada pelo simples fato de estar viva, estudou por conta própria e se formou em Literatura Bengali na Universidade de Calcutá em 1937. Ela lê tudo que escrevo e nunca reclama da obscuridade de meu estilo. Sem seu interesse e apoio constantes e, de fato, sem a liberdade que ela me deu durante os anos 50, quando ela era uma jovem viúva, para conduzir minha vida para onde quer que minha mente errante me levasse, eu não seria capaz de escrever essas palavras para vocês hoje” (SPIVAK, 2005, p.55).

³⁸ Essa série foi publicada no livro *Glass, Irony and God*, 1995, p.51.

acadêmica Belas Infiéis da UnB, submeti a tradução em processo de três poemas dessa série³⁹. Quando a figura de Cristo surge no poema, existe uma transformação da paixão em **compaixão**. *Com*, em inglês *with*, gera o enigma teológico: “*What kind of witness would that be?*”⁴⁰. A resposta não aparece, mas o verso seguinte é um pedido/comando: “~~Translate it~~” “Traduza”. O verso é mesmo um enrosco de tradução. Traduzi: “Que tipo de comititude seria essa?”.

O poema, a partir desse verso, dá uma virada inesperada, como se obedecesse ao pedido/comando de traduzir com uma história. Somos apresentadas ao amigo Jesus do México. Ele se chama Jesus como seu pai e o pai do seu pai. Eles acham que o *eu* do poema é uma boba com suas perguntas sobre salvação. Jesus e o pai Jesus estão salvando/economizando/*saving* dinheiro para irem morar em Los Angeles. Depois de trabalhar nessa primeira versão, entendi que existia, neste poema curto, um procedimento de condensação de Deus-Cristo-Jesus(filho)-Jesus(pai)-Jesus(avô) e na dupla salvação (da alma)/salvar (dinheiro), que dizia muito mais sobre o projeto de escrita de Carson do que poderia parecer à primeira vista *Witness*, segundo o dicionário Merriam-Webster, significa estado ou fato de estar próximo ou conectado com alguém ou alguma coisa por associação próxima ou proximidade. É um substantivo com composição pouco comum, pois é formado por preposição *with* e o sufixo *-ness*. O sufixo *ness* indica estado, condição, qualidade e, geralmente, forma substantivos a partir de adjetivos, como em: *weakness* (fraqueza), *calmness* (tranquilidade), *goodness* (bondade). É possível perceber, a partir destes exemplos, que o sufixo *-ness* não tem uma tradução única, pode variar entre várias opções de sufixos formadores de substantivos em português. A tradução de *witness* para comititude mantém a estrutura do substantivo em inglês, a preposição **com** se junta ao sufixo **-tude**, usado na formação de substantivos abstratos indicando estado, condição, qualidade.

Apesar de dar origem a um neologismo em português (comititude), *witness* não é uma palavracriada por Carson. O uso mais conhecido do termo, dentro da pesquisa acadêmica, foi o do psicólogo John Shotter (1937-2016), professor emérito na área de comunicação da Universidade de Nova Hampshire. O termo *witness-thinking* foi criado como uma abordagem que as pessoas se envolvem responsivamente em relacionamentos e processos, a partir de dentro. Esse *witness-thinking*, ou “pensamento em comititude” se opõe ao *aboutness-thinking*, “pensamento sobre”, neste último as pessoas se relacionam com o seu entorno a partir de uma abordagem mais afastada e

³⁹ NASCIMENTO, Julia Raiz. **Anne Carson e a verdade sobre Deus**. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/29652/25747>. Acesso em: 22.jun.2022.

⁴⁰ Outras perguntas similares encontradas na escrita de Carson são: “que tipo de necessidade é essa?”, “que tipo de Liberdade é essa?”, “que tipo de monstro ele é?”.

objetificante. Uma pesquisa acadêmica formulada **com** ao invés de **sobre** acarreta, portanto, atitudes metodológicas diferentes.

Referência na área da Psicologia Social, Shotter se alia especificamente à corrente do Construcionismo Social, que acredita no conhecimento como sendo socialmente construído. O Construcionismo Social é resultado de uma série de incorporações teóricas das teses desconstrucionistas de Jacques Derrida, relativistas linguísticas de Ludwig Wittgenstein e neo-pragmáticas de Richard Rorty. No trabalho de John Shotter o termo *witness-thinking* aparece ao lado de conceitos como co-produção, diálogo (em interlocução com o dialogismo de Mikhail Bakhtin), pesquisa ativa, pensamento em processo, co-criação, participação, construção de conhecimento. Todos estes termos têm como foco a ação conjunta em processo para identificar e criar soluções para problemas sociais estruturais. Para Shotter, a Psicologia deve ser pensada como uma ciência moral da ação. Quando traçamos um paralelo dessa perspectiva em comitudo com a pedagogia, é possível dizer que, por mais que possamos nos preparar para o desenvolvimento de trocas pedagógicas por meio do estudo, prática, treino, nunca conseguimos planejar para o que é estar em uma conversa dialógica. Cada momento é único e demanda uma atitude responsiva em relação à alteridade e às diferenças.⁴¹

A comitudo, como termo dentro dos estudos literários, descreve um conjunto de procedimentos formais (de escrita, tradução e ensino) utilizados por Carson, que vão ao encontro do envolvimento responsivo em relacionamentos e processos. Por isso comitudo, apesar de ser um substantivo, não é um termo estático, carrega dentro de si um movimento dialético entre pessoas e textualidades que não cessa, não para de vazar, retroalimentando-se enquanto houver **com**. Assim, o par centro x margem é perturbado pela comitudo, que chama a atenção para a potencialidade de estar, em constante movimento, com. Mais do que um conceito, comitudo é uma prática relacional.

No texto “Your Soul Is Blowing Apart: *Antigonick* and the Influence of Collaborative Process”, a artista visual Bianca Stone conta como foi o processo colaborativo na feitura de *Antigonick*. Stone foi responsável pelas imagens do livro: “Embora alguém possa argumentar que as imagens não têm ligação direta com o texto, isso não é verdade. No espírito da obra de Carson no interesse de ‘pensar junto’, a arte não aparece no livro para reafirmar o que já está no texto, mas sim para se comunicar com ele” (STONE, 2015, p.154). Carson tem uma forte relação com as artes visuais, ela já disse em entrevistas que pensa no seu trabalho como pintura, que é

⁴¹ Para saber mais, ver SHOTTER (2010).

mais artista visual do que verbal. Não porque seu trabalho seja ilustrativo do que ela vê, mas porque, emprestando a ideia do poeta francês Stéphane Mallarmé, ela usa as palavras para criar uma superfície que deixa impressões na mente de quem lê, independente do que essas palavras significam. Não é sobre o significado de cada palavra que juntas levam a uma proposição; é a maneira com que elas interagem umas com as outras como pinceladas de sentido, do mesmo jeito que as cores impressionistas interagem nas pinceladas de tinta. É possível, então, dar um passo para trás e observar a história que emerge da maneira como as coisas foram colocadas umas do lado das outras. Você também pode fazer isso com a linguagem (CARSON, 2003, p.22). Carson nos ensina a dar um passo para trás e assistir a comitudo em ação.

Decidir escrever é uma constante reafirmação do compromisso com a comitudo e as mudanças que trabalhar e viver **com** acarreta. A comitudo não pode existir sem a outridade. A escritora e tradutora Yoko Tawada⁴² fala sobre a sua escrita e oferecer outras possibilidades de enunciação do “eu”. Para ela, é importante estar interessada em outras pessoas que não são você. Ela sente que sua escrita precisa ir além da perspectiva de uma mulher japonesa, por isso cria protagonistas que experienciam outro gênero, outras territorialidades, outras animalidades. Isso é expresso pelo fato de ela ser uma escritora japonesa, radicada na Alemanha, escrevendo em japonês e alemão e se auto traduzindo num vaivém entre línguas.

Escrever na língua da outra opera uma abertura tanto na escrita, quanto no idioma estrangeiro:

Nos anos 1980, quando estudei em Hamburgo, pessoas como Libuše Moniková [escritora tcheca] e Herta Müller [escritora romena] eram importantes para mim. A língua alemã não é uma língua nacional. Franz Kafka também não era alemão, Paul Celan era romeno. Existiam pessoas que escreviam em alemão fora da Alemanha, ou vieram para a Alemanha e usaram a língua – e então a língua se abriu.

Tawada cita Moniková que disse que, como mulher, não era fácil para ela escrever sobre as suas piores vivências na língua materna, mas na língua estrangeira ela se sentia livre, por isso escreveu em alemão suas experiências como vítima de violência. Para Tawada, às vezes mulheres escritoras se sentem mais fortes ou livres usando a língua estrangeira porque estão fora do sistema em que foram criadas.

⁴² TAWADA, Yoko. **Language is a living thing**. Disponível em: <https://lithub.com/yoko-tawada-language-is-a-living-thing/>. Acesso em: 11.nov.2021.

A escritora e tradutora japonesa Mieko Kawakami⁴³ fala sobre a forte influência de Tawada em sua escrita, que a inspirou a acreditar que as pessoas estão constantemente traduzindo, mesmo se estiverem lendo em sua língua materna. A ideia de língua materna sempre foi fascinante para Tawada, mas hoje ela tem dúvidas de que algo, que possa ser chamado de língua materna, de fato exista. Tawada diz que, em certas casas, mães e pais falam línguas diferentes. A mãe pode falar em dialeto Kansai enquanto as crianças usam o japonês padrão. Uma língua materna verdadeira, então, é um conceito ilusório de contornos sempre cambiantes. E se estamos constantemente traduzindo mesmo a língua chamada materna, precisamos aprender a trabalhar com ela, assim como aprendemos a trabalhar com a língua estrangeira:

Mesmo se você quiser aprender uma língua estrangeira, não pode comprá-la. Você não pode pegar uma palavra, e depois outra, e comê-las, nada disso. [Risos] você não consegue tocar em uma língua. Mas existem muitas palavras e possibilidades para formar frases. Você precisa, sabe, entrar na linguagem e ver o que a linguagem faz. Você não consegue controlar as línguas, elas têm esquemas próprios. O que você tem são suas emoções, seu pensamento, o que você quer dizer. Você não pode *usar* as línguas para expressar algo, mas você pode trabalhar com elas, porque, talvez, elas também sejam animais.

Ainda sobre a relação entre tradução e trauma, a escritora e tradutora premiada, radicada no Canadá, Janet Hong⁴⁴, levanta uma questão pouco discutida na área: como a tradução afeta a saúde mental da tradutora. Hong expressa um compromisso político como tradutora de buscar trabalhos densos protagonizados por pessoas negligenciadas e marginalizadas, porque quer dar voz a esses tipos de personagens.

Ela comenta quais são suas estratégias para encarar a tradução de textos que relatam experiências de trauma e violência extrema, que começa com entrar no texto gradualmente. Primeiro ela traduz em um nível superficial, abordando o texto à distância, depois a cada revisão vai se aproximando e se conectando usando todos os sentidos. No final, seu objetivo é se identificar com as personagens, sentindo como elas sentem e tentando entender o que isso significa:

⁴³ KAWAKAMI, Mieko e TAWADA, Yoko. **Writing in (M)other Tongues**. Disponível em: <https://www.i-house.or.jp/eng/programs/ihj-world09/>. Acesso em: 10.jun.2022.

⁴⁴ BIALER, Rose. **To translate trauma and violence: an interview with Janet Hong, translator from Korea**. Disponível em: <https://www.asymptotejournal.com/blog/2021/10/13/to-translate-trauma-and-violence-an-interview-with-janet-hong-translator-from-korean/>. Acesso em: 22.jun.2022.

Mas eu faço isso em ondas – eu entro e saio. Uma vez que está feito, tento não me demorar nas seções mais densas e pesadas. Se eu fizesse isso, não conseguiria trabalhar. Alguns anos atrás, traduzi *Grass* de Keum Suk Gendry-Kim, um romance gráfico de memórias de uma mulher coreana que foi forçada à escravidão sexual pelo Exército Imperial Japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Foi muito difícil. Não quero me expor muito, mas um dos meus mecanismos de defesa é compartimentar as experiências; não é saudável para a minha vida pessoal, mas ajuda quando estou lidando com narrativas dolorosas.

Existem muitas maneiras interessantes de pensar o trabalho de escritoras, que também são tradutoras, abordando a questão do trauma e trabalhando na fronteira entre línguas. Carson elabora a dor e luto pela morte do irmão tecendo o poema 101 de Catulo (que trata da morte do irmão do poeta) com passagens autorais, desenhos, anotações e recortes em *Nox*. Neste trabalho, a tradução informa inclusive o formato do objeto-livro. A percepção da comitidade como procedimento, dentro dos ensaios de Carson, também só foi possível via tradução. Inclusive, só

depois de traduzir o poema de Deus e Cristo, me encantar pela pergunta misteriosa: que tipo de *witness* seria essa?, testar versões diferentes até chegar a comitidade, que percebi que *witness* aparece no ensaio “Decriação”. Em uma frase contundente que confirmou minhas suspeitas sobre o termo: “O problema não são as pessoas. Comitidade é o problema”.

Essa relação tão próxima com o texto que a prática tradutória oferece permitiu que eu prestasse atenção nesses procedimentos-com dentro do livro. Tenho certeza que minha leitura de *Decreation* não seria a mesma se eu tivesse focado apenas na análise, sem a tradução dos ensaios. A tradução, além de oferecer entradas úteis para discutir escrita e literatura, traz à tona muitos aspectos que formam nossas concepções do que é literatura, e especialmente, o que a literatura pode ser.

A decisão de escrever a tese em comitidade com Carson não foi só um desejo meu, outras escritoras⁴⁵ se sentiram à vontade para escrever com e não apenas sobre, misturando procedimentos e histórias próprias com procedimentos e histórias de Carson⁴⁶ Um dos maiores

⁴⁵ Destaco os textos de LIU (2015) e CARR (2015). Com insinuações eróticas Liu insere uma provocação de ordem racial em sua conversa com Carson: “é verdade que seu amante em Plainwater era asiático? E não estou falando do livro, mas na vida real”. Carr fala da perda de memória da sua mãe enquanto escreve sobre a primeira vez que leu a autora.

⁴⁶ Aproveito para dizer que os títulos e subtítulos da tese são um resultado da mistura de referências utilizadas na pesquisa, vou indicar quando a frase não for minha.

desafios desta pesquisa é, portanto, mostrar como a escrita ensaística em comititude pode ser um recurso relevante à pesquisa acadêmica e potencializador em contextos de troca pedagógica. Espero provar que essa é uma maneira de trabalhar com a própria língua, nos termos de Tawada, duplicando os ensaios em inglês em traduções para depois duplicar as traduções em outros ensaios.

Além de aparecer no poema mencionado e no ensaio “Decriação”, comititude também está no prefácio do livro *Economy of the Unlos*⁴⁷, novamente partindo da polissemia das preposições para chegar ao enigma teológico:

Pense na preposição grega πρὸς. Quando usada com o caso acusativo, essa preposição significa ‘em direção a, sobre, contra, com, pronto para, cara a cara, envolvente, preocupante, comovente, em resposta a, relativo a, em comparação com, de acordo com, como acompanhamento de’. É a preposição escolhida por João o Evangelista para descrever a relação entre Deus e A Palavra no primeiro versículo do primeiro capítulo da sua Revelação/Apocalipse: πρὸς Θεόν ‘E A Palavra estava com Deus’ é como geralmente fica a tradução. **Que tipo de comititude é esta?** (CARSON, 1999, p.viii, grifo meu).

A pergunta em destaque, que surge do encontro entre Deus e a Palavra, está contaminada pela ênfase que ganham os binários de gênero nos textos aos quais temos acesso da doutrina judaico-cristã. Na série “A Verdade Sobre Deus” encontramos versos como “Deus deu uma qualidade de onomatopeia para a linguagem das mulheres/ Esses eternos sons desastrosos eternamente/desastrosos tropeçam nas palavras reais” (CARSON, 1995, p.46). A seguir no poema, aparece o som do “zíper Dele se abrindo”.

Em *Float*, a comititude aparece no poema de três partes “Short Talk on the Withness of the Body”. Na parte dois, tem um verso assim: “O que se desprende na morte são 19 gramas de você irradiando uma luz azul suave. O que fica pra trás é muita coisa”. Carson é atraída pelo que sobra, os restos (*remains*), depois da morte. No final de *Men in the Off Hours*, ao falar da morte da mãe, Carson empresta o uso que Virginia Woolf faz do ~~tachado~~ em seus diários como uma maneira visual de marcar os restos imortais que permanecem depois da morte de uma pessoa amada. Para Carson, a resistência das palavras, que podem ser vistas através do risco, dá uma sensação de esperança. Riscar no meio da palavra deveria significar o cancelamento da ideia, mas a ideia permanece não

⁴⁷ O subtítulo do livro é: “Reading Simonides of Keos **with** Paul Celan”.

cancelada porque podemos ainda ler o que está escrito. É uma maneira de comititude entre o que foi dito e o que está sendo dito agora. Estou usando esse recurso na escrita da tese como uma maneira de manter o texto em inglês de Carson, simultaneamente, enquanto apresento minha tradução.

Comititude também aparece em um comentário sobre a segunda tradução feita pela autora de Sófocles, *Antígona*. Antígona está sempre no lugar errado, para Judith Butler em um permanente *elsewhere* (outro lugar). Carson traça um paralelo entre o estado de exceção que vive a personagem com a existência da Prisão de Guantánamo e denuncia a perpetuação dos não-lugares, dos entre-lugares. Mas se afirma tradutora e não analista social, então volta para o texto, colocando na voz de Antígona frases como: “Sou uma estranha que vive no entre das coisas, não sou? Não estou em casa nem com os vivos nem com os mortos”.

Carson diz que os gregos não gostavam de misturas, achavam anti-higiênico. A sujeira (*miasma* em grego) quer dizer matéria fora do lugar, matéria que cruzou uma fronteira que não deveria ser cruzada. A mistura confunde as categorias. Esse é o ponto de partida do ensaio “Dirt and Desire: Essay on the Phenomenology of Female Pollution in Antiquity” de *Men in the Off Hours* que situa as mulheres como matéria fora do lugar. Pelo olhar masculino, as mulheres são poluídas, poluidoras e poluídas de várias maneiras ao mesmo tempo. O que resulta no medo patriarcal de seus eus sem forma que não têm limites, como unidades de perigo, as mulheres são penetráveis, porosas, mutáveis e sujeitas à contaminação. Portanto, o que no começo surgiu como uma intuição, a comititude no trabalho de Carson, provou ser uma estratégia de elaboração e trabalho feminista que desafia o sistema binário.

O rei Creonte, na tradução da autora, é um grande defensor de categorias: nós/eles, patriota/traidor, homem/mulher. Quando seu filho morre, ele pergunta algo como: imunda morte, quem pode te limpar? E depois: estou perfeitamente misturado à dor. Carson escreve: ~~witness~~ comititude é a moralidade de Antígona, o desejo de Antígona, o desastre de Antígona. Para a personagem, a reversão da comititude é lugar nenhum. A tradução dessa peça, segundo a perspectiva de Carson, não dá conta das complexas interações vividas dentro do sistema metafórico que leva ambos Antígona e Creonte, opostos na maneira com que falam e pensam, à inevitabilidade da catástrofe. Todos os temas levantados pela peça de Sófocles interessam por como se interligam uns com os outros, e não em forma de lista. A comititude é algo enigmático que corre pela peça, em

diferentes níveis de linguagem, criando um padrão complexo e inevitável, no qual as personagens estão apenas escorregando⁴⁸.

Considerando os anos de publicação dos livros *Economy* 1999, *Decreation* 2005, a entrevista sobre *Antigone* de 2015 e *Float* 2016, posso afirmar com segurança que comititude é uma noção de escrita, tradução, colaboração e ensino que atravessa o trabalho da autora desde o começo. Inclusive o título *Eros The Bittersweet*⁴⁹ (1986), segundo livro publicado pela autora, é inspirado em um neologismo de Safo *glukupikron* – originalmente traduzido por Carson como *sweetbitter*, numa tentativa de emular a progressão da doçura à amargura do grego.

Ecoando *Eros*, o poeta inglês Martin Corless-Smith diz que a tensão do termo vem do paradoxo inerente de justapor emoções opostas, de sensação ou paladar, e esse frisson da simultaneidade de contrapartes dissonantes é essencial à investigação de Carson (MARTIN, 2015, p.22). Um ato virtuoso de imaginação, como o neologismo de Safo, reúne duas coisas, expõe sua incongruência, mostra uma nova congruência, ao mesmo tempo que continua a reconhecer a incongruência anterior por meio da nova congruência (p. 27).

Espero que, depois do apresentado até aqui, o lugar da comititude no trabalho de Carson esteja evidente, porém quando comecei a investigação a respeito do termo – encontrado em um verso do poema de um outro livro – com a intenção de propor leituras dos ensaios de *Decreation*, essa escolha ainda parecia bastante incerta. Foi quando ainda estava experimentando com a tradução de *withness*, que encontrei o artigo “Reading Paul Celan with Anne Carson: ‘What kind of withness would that be?’” (2003), publicado na revista *Canadian Literature*, do escritor e pesquisador de poesia moderna e contemporânea em língua inglesa Andre Furlani. Esse é o único artigo que consegui encontrar de Furlani, que dá aulas na Universidade Concórdia em Montreal, sobre Carson. Destaco a relevância desse artigo não só porque ele ajudou a confirmar minhas intuições sobre os procedimentos em comititude, mas também porque é o único trabalho encontrado que descreve e aponta para uma definição de *withness* como conceito.

⁴⁸ KETENJIAN, Tania. **Anne Carson on translating Antigone for Ivo van Hove’s Brooklyn Academy of Music production - audio**. Disponível em: [+https://www.theguardian.com/stage/audio/2015/sep/24/bam-antigone-anne-carson-juliette-binoche-podcast](https://www.theguardian.com/stage/audio/2015/sep/24/bam-antigone-anne-carson-juliette-binoche-podcast). Acesso em: 22.jun.2022.

⁴⁹ *Eros*, o Doce-Amargo. Primeiras tentativas de tradução: em português se forma um DoceAmar interrompido pela sílaba *go*. A sílaba é como uma terceira parte indesejável. Seria possível também: *Eros*, DoçurAmarga ou *Eros*, MelAmargo. Retomo esta última versão no capítulo 4.

Ao contrário do que era de se esperar a partir do título, Furlani começa seu texto apontando diferenças no estilo de escrita em Carson e Celan. Para ele, Carson é engraçada, alusiva e cotidiana, enquanto Celan é elegante, oblíquo e prodigioso. Carson estuda grego antigo, Celan hebraico. Celan volta-se para o surrealismo francês e o expressionismo alemão, Carson para Gertrude Stein e a arte de colagem estadunidense. E em contraste à lírica introspectiva típica do poeta, o modo característico da escritora é narrativo.

No entanto, ambos foram acusados de copiarem o trabalho de outra pessoa:

a viúva de Yvan Goll acusou Celan, em 1953, de furto de versos de seu marido; em uma diátribe recente David Solway acusa Carson de furto tanto de Celan quanto do estudioso de Celan, John Felstiner (cujo trabalho *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* descreve as consequências devastadoras deste escândalo sobre Celan) (FURLANI, 2003, p.85).

Segundo Furlani, Carson começou a ler Celan em meados da década de 1990 e parece que isso fortaleceu a confiança de Carson nas técnicas que ela desenvolveu antes de encontrar o poeta, na publicação de seus dois primeiros livros de poesia. Ela provavelmente construiu ao longo do tempo sua apreciação por Celan – assim como Celan construiu a sua por Goll – traduzindo o poeta, escrevendo **com** ele, como é possível ver em trechos de *Men in the Off Hours* e *Economy of the Unlost*. Ao contrário do que afirma o crítico David Solway por meio de um vocabulário de propriedade e posse, o envolvimento de Carson com o trabalho de Celan pode ser entendido a partir dos termos de complementaridade que tanto Celan quanto Carson aplicam aos seus compromissos criativos:

Em *Begegnung* (encontro) Celan encontrou um termo primitivo para estabelecer discriminações nítidas entre exposição, leitura, tradução e influência (...) O local do encontro oferecia-lhe uma margem de licença, onde convergiam o anseio de auto-anulação e o desejo de auto-ampliação por meio da vitalidade alheia. Nem a autonegação masoquista nem a exploração vampírica estavam envolvidas nesta cooperação (...) (FURLANI, 2003, p.86).

O encontro como *Geheimnis* (mistério), cria uma abertura para fora da angústia da influência ou do plágio. Permite a Celan recuperar o ideal clássico e medieval do poeta como membro de associações como uma guilda ou sodalidade, e estendê-las ao domínio da recepção,

incluindo quem lê e quem traduz. *Begegnung* fornece uma recuperação metafísica das condições que a maioria dos outros poetas (incluindo Carson) podem assumir com segurança – aquelas de casa, comunidade, audiência – mas que não estavam disponíveis para Celan, um emigrante órfão, apátrida na França, escrevendo em alemão, língua dos assassinos. O que Celan mostra – e Carson compreende – é esse amplo “mistério do encontro” (FURLANI, 2003, p.87). Furlani enxerga em *Begegnung* um modelo de contato para o *witness*, Celan está com Carson que responde aproximando-se, envolvendo-se, tocando, respondendo, respeitando e acompanhando a obra de Celan.

Outra pessoa que responde a crítica de David Solway é a estudiosa em literatura canadense Tina Northrup no texto “Lyric Scholarship in Controversy: Jan Zwicky and Anne Carson” (2012). Como Carson, Zwicky é poeta e professora. Northrup começa expondo as bases do trabalho de Jan Zwicky que insiste na ideia de que a sensibilidade acadêmica e a sensibilidade emocional não precisam ser diferentes. Suas estratégias pedagógicas se esforçam para colocar coisas diferentes uma do lado da outra até que as semelhanças surjam (NORTHRUP, 2012, p.196). A seguir, a autora relaciona *Eros the Bittersweet* e *Lyric Philosophy* de Zwicky como livros que reconhecem a dissolução do eu como resultado do ápice da experiência lírica. E afirma que pormais que as duas tenham atraído um público apreciativo com as ressonâncias que existem em seus trabalhos, outros leitores enxergam suas escolhas deliberadas como mal-entendidos, traduções erradas ou omissões enganosas (p.200-201).⁵⁰

Solway, por exemplo, no texto “The Trouble with Annie: David Solway Unmakes Anne Carson” (publicado no portal Books in Canada, 2004), vocaliza preocupações contemporâneas a respeito da politização das universidades norte-americanas, cujos departamentos de humanidades estão sendo remodelados por novos estudos em teorias feminista, pós-coloniais, raciais e queer a partir das últimas décadas do século XX. Solway não só critica Carson e seu trabalho como reage contra a conscientização, em curso na academia, sobre a inadequação de critérios que medem quem são os poetas brilhantes e quem são os maus poetas. Quem são os intelectos memoráveis e quem são os medíocres. Para o crítico, a fama da autora canadense é justamente o resultado de um sistema educacional fracassado. O mesmo acontece na crítica do poeta Zach Wells a Jan Zwicky que atribui sua abordagem lírica a uma postura intelectual feminina e ingênua. Tanto Solway quanto Wells consideram as abordagens das duas autoras como resultados de ignorância, deseducação e uma

⁵⁰ Outras críticas ao trabalho de Carson são comentadas em “Who's afraid of Anne Carson?” de Sandra Martin. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/whos-afraid-of-anne-carson/article4130651/>. Acesso em: 20.mai.2022.

tendência cultural passageira. A tentativa das autoras de colocar o pensamento lírico para funcionar dentro da universidade levanta questões a respeito das representações de gênero (NORTHRUP, 2012, p.193).

Além do mais, o uso condescendente que Solway faz do diminutivo Annie no título do texto não só infantiliza Carson como faz referência à comédia de Alfred Hitchcock “The trouble with Harry” (1955). No filme o cadáver de Harry é escondido, revelado e depois escondido de novo. A representação de Hitchcock dessa dinâmica mórbida é a metáfora predominante no ataque de Solway que representa Carson como uma moribunda apesar da aparente mobilidade. Por isso a acusa de apropriação intelectual, ainda que não use o termo plágio, e contesta seu trabalho como pesquisadora e professora assim como seu “talento” poético (p.201).

Tanto Solway quanto Wells, em suas críticas a Carson e Zwicky, relacionam capacidade intelectual, erudição e modos alternativos de poesia com o gênero de quem está escrevendo. Para eles, o feminismo está tão institucionalizado dentro da universidade que criticá-lo é um ato libertador, não conservador. O que está sublinhado nos ataques dos dois críticos é que as abordagens de crítica, filosofia, poesia e erudição formuladas pelas duas autoras canadenses não são apenas femininas como também representam o fracasso da literatura e da cultura acadêmica no Canadá. Essas não são apenas perspectivas conservadoras, mas revelam preconceitos de gênero enraizados nos métodos analíticos, pressupostos hierárquicos e estereótipos culturais que moldaram o campo acadêmico (p.209).

Voltando a Andre Furlani, somos apresentadas em seu texto a uma série de técnicas encontradas anteriormente em Celan que estão na escrita de Carson. Destaco dois dispositivos que aparecem nos ensaios de *Decreation*: apelo a quem está lendo e criação de neologismos. Segundo Furlani, é comum Celan apelar para um ouvinte não identificado, um “você” ao mesmo tempo íntimo e desconhecido. O “você”, por mais misterioso que seja, assume formas que a poeta pode entender e dá a ela um lugar para elaborar o luto (FURLANI, 2003, p.90-92). Carson também invoca esse ouvinte, especialmente nos ensaios de *Decreation* que se parecem com aulas não expositivas e que mantêm um tom conversacional com a turma.

Para Furlani, o neologismo que é convincente parece, ao mesmo tempo, um casamento arranjado e uma fuga. Deve parecer uma fuga não autorizada para uma nova possibilidade. O dicionário se recusa a reconhecer a união, mas essa violação verbal, embora seja um desafio à propriedade linguística, é também uma ampliação das propriedades da linguagem. De fato, essa aberração intencional torna-se a encarnação lexical do encontro: um modelo não de assimilação ou integração, mas de equilíbrio, troca e cooperação.

Os neologismos são compostos não naturalizados, os dois elementos mantêm sua integridade mesmo gerando combinações imprevistas⁵¹. Carson diz que os neologismos levantam questões preocupantes sobre nosso próprio domínio verbal, rompem o equilíbrio econômico de palavras e coisas que nos orgulhamos de manter. Uma nova palavra composta, por exemplo, evoca algo que agora de repente parece real, embora não existisse antes e seja alcançável apenas por meio dessa palavra. É no amontoado de palavras que a incompatibilidade esconde profundas afinidades secretas (FURLANI, 2003, p.90). Vale a pena reproduzir o veredito final de Furlani sobre a acusação feita por David Solway a Carson:

O uso que Carson faz não são plágios de uma admiradora inescrupulosa ou meros empréstimos para gerar efeito, mas encontros, esforços para superar os obstáculos formidáveis dentro de um corpo de trabalho [o de Celan] estranho, mas exemplar. Carson, como qualquer poeta que admira o trabalho de Celan, ouviu o poeta abordar a si mesma no poema e respondeu (...) com mensagens poéticas colocadas nas próprias garrafas que recebeu dele. Esse encontro é para Carson o mais próximo que um poeta pode alcançar da “comtitude”: uma proximidade humilde e compassiva, livre de ansiedades paternalistas em relação à precedência ou derivação, e finalmente inseparável de uma devoção superior. A devoção de Carson é uma abordagem, um compromisso com, uma resposta a e um acompanhamento com Celan. Carson rouba de Celan? Sim e Não (FURLANI, 2003, p.102).

A relação poética, que Furlani percebeu de maneira sagaz entre Goll-Celan e Celan-Carson, aparece formulada em *Decreation* entre Carson, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Annie Dillard, Safo, Simone Weil, Marguerite Porete e, principalmente, Virginia Woolf. Durante a tradução dos ensaios, não parei de imaginar como nossas trocas literárias e pedagógicas seriam diferentes se incentivássemos entre nós não a angústia de influência ou plágio, mas a comtitude como dispositivo e maneira de encarar vida e trabalho.

Apresento no próximo subcapítulo, outro termo que, assim como *withness*, não é um neologismo de Carson: *wrongness*. Também como *withness*, *wrongness* dá origem a um neologismo em português: **erritude**. A comtitude opera como procedimento linguístico na geração de novos significantes, tanto na escrita de Carson quanto na tradução para o português brasileiro. Gosto que, em comtitude, a preposição com coloca a consoante “m” antes da consoante “t”, que não

⁵¹ WEIBERG (2015) cita a criação do termo *blackbright*, uma tradução literal da palavra grega usada por Eurípides, não encontrada em nenhum outro lugar da poesia grega ou de língua inglesa

é bilabial como são “m”, “p” e “b”. Isso é uma quebra da regra gramatical e é considerado um erro. De certa maneira, isso aproxima os dois neologismos criados via tradução: comtitude e erritude.

1.2 VIVER ENSAISTICAMENTE: MONTAIGNE E ~~WRONGNESS~~ ERRITUDE

A primeira citação que aparece em *Decreation* é do ensaísta Michel de Montaigne (1533 – 1592). É a epígrafe “*I love a poetical kinde of a march, by friskes, skips and jumps*”⁵², com tradução creditada ao tradutor e linguista inglês John Florio (1552 – 1625), em 1603, de um ensaio de Montaigne chamado “Sobre versos de Virgílio”. Li o ensaio de Montaigne sobre os versos de Virgílio porque a epígrafe pareceu um ponto de partida seguro, dentro de um livro de

difícil classificação como é *Decreation*, composto por treze partes com gêneros literários diferentes, variados pontos de interesse e técnicas argumentativas.

Ao terminar de ler o ensaio, que tem quase noventa páginas, e ter feito uma série de anotações tentando relacionar a lista de assuntos sobre os quais trata Montaigne e as centenas de citações que ele usa com os ensaios de Carson, descobri que a frase que abre *Decreation* não estava ali. Em nenhum momento me passou pela cabeça que a citação não fosse do ensaio indicado. Procurei pela citação em outros ensaios e descobri que ela estava em “Sobre a Vaidade”. Por causa do desencontro entre epígrafe e referência, Montaigne foi duplicado na minha mente em Montaigne errado e Montaigne certo.

O curioso deste percurso foi que, depois de ler o ensaio certo, percebi que o errado tinha informações mais relevantes para a pesquisa. O erro realmente pode ser uma maneira de aprender. A partir da epígrafe errada, comecei a olhar com desconfiança para as citações que Carson usa ao longo dos ensaios e isso me ofereceu uma perspectiva mais atenta em relação às torções/adaptações que ela faz das citações. Também comecei a perceber que ~~wrong/mistake~~ erro e a noção de ~~wrongness~~ erritude se destacavam em sua escrita, principalmente, quando relacionados a ideia de pedagogia.

O próximo passo foi buscar a tradução de Montaigne feita por Florio. Consegui encontrar, escaneada, uma edição de 1892 da tradução de Florio, com comentários do escritor britânico William Ernest Henley, que tinha inclusive uma etiqueta da biblioteca da Universidade de Toronto, onde Carson se formou. Talvez ela tenha lido essa mesma cópia que encontrei. Só que aí é que a

⁵² Eu amo um tipo poético de marcha, com pinotes, pulos e saltos.

história se complica: na lista de cinquenta e sete ensaios que Florio traduziu de Montaigne, não estão nem “Sobre os versos de Virgílio”, nem “Sobre a Vaidade”. Na nota bibliográfica desta edição de Henley, encontramos que a tradução de Florio foi editada três vezes em: 1603 (ano citado por Carson), 1613 e 1632.

Será que Florio algum dia traduziu esses dois ensaios de Montaigne que não estão na lista? Será que nessas reedições “Sobre a Vaidade” e “Sobre os versos de Virgílio” foram cortados? Não consegui respostas. De onde Carson tirou a epígrafe? Sabemos que é de fato uma frase de Montaigne, mas será uma tradução/adaptação dela? Não consegui achar essa frase, como está em inglês, em nenhum lugar. Em francês de Montaigne temos: “*J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades*” que, na tradução de Ivone Benedetti, está:

Passei os olhos por um diálogo de Platão, que é partido ao meio por uma fantástica disparidade: a parte da frente para o amor e toda a parte de baixo para a retórica. Eles não temem essa variação e com maravilhosa graça deixam-se assim levar pelos ventos, ou assemelham-se. Os nomes de meus capítulos nem sempre abarcam a matéria de que tratam; amiúde a denotam apenas por alguma marca (...) **Aprecio o andamento poético, com saltos e cabriolas** (MONTAIGNE, 1998, p.23, grifo meu).

A tradução da frase do francês, ao pé da letra, poderia ser “Eu amo o caminhar poético, aos saltos e cambalhotas”. *Allure* em francês está ligado à maneira de uma pessoa olhar, caminhar, estar, a postura que é própria a tal pessoa, por isso também está associada a caminhar/ritmo/movimento. Não longe disso, em inglês *allure* significa fascínio, sedução. Temos na epígrafe um campo semântico marcado por Eros: ritmo/movimento de amor, fascínio, sedução. Em português, o verbo apreciar, usado por Benedetti, ainda pertence ao mesmo grupo, mas não com tanta intensidade. Mesmo não sabendo quem foi a pessoa que traduziu a frase de Montaigne para o inglês da forma que aparece na epígrafe (será que foi a própria Carson se fazendo de Florio?), podemos dizer que aqui encontramos o grande tema de Carson: Eros (amor/desejo)⁵³.

O amor aparece em *Decreation* já pela epígrafe e vai ser explorado no livro de diferentes maneiras: amor da autora por suas alunas, amor pela mãe, amor entre casais, amor das escritoras por Deus, triângulos amorosos e mais. Chama atenção o alongamento da tradução em inglês da frase de Montaigne, o adjetivo *frisky*, geralmente usado em relação a cavalos, quer dizer vivaz, brincalhão,

⁵³ Montaigne também é um grande escritor do amor e do erótico, tem frases belíssimas, como: “O amor é uma agitação esperta, viva e alegre” (MONTAIGNE, 2010, p.437).

animado. O verbo *march* em inglês pode apontar de novo para o cavalo, a marcha é um tipo específico de passo ensinado ao animal⁵⁴. Em sentido informal, também pode ser usado para falar de uma pessoa que está excitada. O francês *allure* corrobora mais uma vez essa ligação com o cavalo porque é um termo usado na equitação, análogo à andadura do animal. É provável que eu nunca descubra o motivo do erro da epígrafe, que pode muito bem não ter sido algo intencional. Talvez seja apenas uma frase anotada em um caderno, do seu tempo de estudante na Universidade de Toronto, que foi recuperada enquanto ela estava escrevendo *Decreation*. Concordo com Carson quando ela diz: “E eu não sou favorável a qualquer reivindicação de se conhecer/ exatamente o que a poeta quis dizer”⁵⁵. Mas gosto de imaginar o erro com uma brincadeira de Carson com estudantes, a quem ela dedica o livro: uma forma de incentivar a leitura de dois ensaios de Montaigne em uma epígrafe só. Um aviso para que a gente desconfie das citações e referências e uma maneira de apontar para o erro como um novolugar a ser explorado pela mente.

No texto “Essay on What I Think About Most” (2001), do livro *Men in the Off Hours*, aquilo em que Carson mais pensa é o erro e suas emoções. O ensaio é um elogio ao erro como um evento mental interessante e útil, escrito em diálogo com Aristóteles. Segundo a *Retórica* de Aristóteles, existem três tipos de palavras: estranhas, vulgares e metafóricas. As palavras estranhas nos confundem, as vulgares expressam o que já sabemos, mas por meio das metafóricas alcançamos uma coisa nova e revigorante. A metáfora torna a mente consciente de si mesma no momento em que comete um erro. *Decreation* está cheio de ações reflexivas, principalmente no último ensaio, em que a escritora precisa tirar a si mesma do caminho, para que Deus possa passar. No momento do erro, a mente volta-se para si mesma e essa ação reflexiva pode levar à aprendizagem: “Dos verdadeiros equívocos da metáfora pode-se aprender uma lição”.

Talvez seja óbvio, mas o que Carson está dizendo é que podemos aprender com os erros. O que não é tão óbvio é que, para Carson leitora de Aristóteles, a metáfora ensina a mente a sentir prazer com o erro e a aprender a justaposição entre aquilo que é e aquilo que não é assim. Para Carson, o bom erro é aquele que desenha dois caracteres na mesma pincelada. A imitação (*mimesis* em grego) é o termo de Aristóteles para os verdadeiros erros da poesia: “O que eu gosto neste termo/ é a facilidade com que ele aceita/ que o que nos fascina quando fazemos poesia é um erro,/ a consciente invenção do erro,/o deliberado ímpeto e complexificação dos erros/dos quais pode

⁵⁴ Na rapsódia que segue o ensaio “Espuma”, Carson vai descrever *tittup* como uma palavra que descreve mulheres promíscuas, derivada do som que os cascos do cavalo fazem ao bater na estrada à noite.

⁵⁵ Em “Essay on What I Think About Most”.

sobrevir/o imprevisível”. As emoções, que normalmente associamos ao erro, medo, ansiedade, vergonha, remorso podem ser substituídas pelo prazer da justaposição. E o erro opera mudanças nas nossas expectativas.

No ensaio “Variations on the Right to Remain Silent”⁵⁶, Carson comenta sobre erro e tradução. O ponto de partida é o método de tradução da *Antígona* de Sófocles pelo poeta lírico alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) em 1796. Hölderlin trabalhava com um literalismo mortal do verso, cada elemento do original era transformado para o alemão mantendo exatamente a mesma sintaxe, ordem de palavras e sentido lexical. O resultado foram versões de Sófocles que fizeram Goethe e Schiller rirem alto, diz Carson. Revisores listaram mais de mil erros e chamaram as traduções de desfiguradas, ilegíveis, trabalho de um louco. Em 1806 de fato Hölderlin foi considerado louco e internado em uma clínica psiquiátrica, da qual um ano depois foi liberado como uma pessoa incurável.

Carson nos conta que ele passou os próximos trinta e sete anos da sua vida em uma torre com vista para o rio, em variados estados de indiferença e êxtase, andando pra cima e pra baixo dentro do quarto, tocando piano, escrevendo em pedaços de papel, recebendo a visita de uma voz estranha. Morreu em 1843, ainda considerado louco:

É um clichê dizer que as traduções de Hölderlin de Sófocles o mostram à beira do colapso e que a estranheza luminosa, retorcida e impronunciável dessas traduções derivam de sua condição mental (...) Uma coisa que me impressiona em Hölderlin como tradutor, em Francis Bacon como pintor, e também em Joana d'Arc como soldado de Deus, é o alto grau de autoconsciência presente em suas manipulações da catástrofe (CARSON, 2008).

O que foram considerados erros de um homem maluco, pelos revisores e críticos das traduções de Hölderlin, é lido por Carson como uma autoconsciência da catástrofe. Por mais que tenha começado a tradução de Sófocles em 1796, o poeta não publicou suas versões de *Édipo* e *Antígona* até 1804. Ele submeteu seu trabalho a anos de revisão compulsiva, forçando o texto a escolhas cada vez mais estranhas. Escolheu sempre a palavra mais violenta, costurando um vocabulário do excesso. O que fascina Carson nesse procedimento é observar a manipulação da catástrofe como um método extraído da tradução, um método organizado pela violência contra o

⁵⁶ Posteriormente, o ensaio foi incluído no livro *Nay Rather* em 2013.

clichê, já que nada não foi dito antes. A autoconsciência, a percepção da mente sobre ela mesma, é um estado que se pode alcançar a partir do erro.

A intraduzibilidade que é foco de atenção desse ensaio também é derivada de uma ação reflexiva: a palavra interrompe a si mesma, não tem a intenção de ser traduzível. Se o silêncio, como uma das expressões do vazio, tivesse sido uma possibilidade para Joana d’Arc, talvez ela não tivesse sido queimada viva – o mesmo aconteceu com Marguerite Porete, que ficou presa por quase um ano e meio e permaneceu calada, mesmo quando lhe foi oferecido o sacramento da absolvição desde que humildemente ela o pedisse (NOGUEIRA, 2019, p.195). O método dos inquisidores era reduzir tudo o que Joana D’Arc dizia a doze acusações. As acusações foram lidas e ela teve que responder a cada uma com “Acredito que sim” ou “Acredito que não”. Uma pergunta que só admite sim ou não proíbe que a palavra interrompa a si mesma:

“A intraduzibilidade é ilegal”.

Carson parece bastante consciente do limite do que se pode dizer sobre outras pessoas no lugar delas. Em *Nox*, ela lida com maneiras de não destruir as barreiras que o irmão quis que estivessem ao seu redor. Ele escolheu permanecer distante e incógnito e a forma do livro tenta reproduzir essa sensação de tatear o escuro, de passar a conhecer um quarto pouco a pouco no escuro. De certa maneira, a mesma sensação de incapturabilidade que ela sentia em relação ao irmão é o que motiva seu amor pelo poema 101 de Catulo – que foi usado no livro: “Sempre achei que [o poema] era uma das melhores coisas do mundo e ainda acho. Ali se mantém, intraduzível”⁵⁷.

O direito ao silêncio e o assassinato cruel de Joana d’Arc me lembra um alerta feito pela professora Patrícia Hill Collins: a tradução pode ser uma maneira de controle dos grupos subordinados, não podemos nos entregar de bandeja em nome de um ativismo bem-intencionado: “Traduzir as ideias das mulheres, das pessoas negras e dos povos indígenas numa linguagem que os grupos dominantes compreendam pode nos ajudar em nossas carreiras acadêmicas. Mas a que custo para nós mesmos e para as pessoas cujas ideias traduzimos?” (COLLINS, 2019, p.235). Nos ensaios encontramos opções contra o clichê e a violência via tradução: manter o silêncio; encarar a palavra que interrompe a si mesma; continuar tentando traduzir o indizível; manipular de maneira autoconsciente a catástrofe; aprender pelo prazer do erro.

Em *Decreation* a noção de *wrongness* erritude aparece no ensaio “Totalidade” relacionada à experiência de reversão total causada pelo eclipse solar. Quando o sol perde a corrida contra a lua

⁵⁷ Na entrevista já referenciada para o portal Brick

e é encoberto por ela, o mundo fica invertido e toda a noção de realidade é rompida. Algo inédito acontece na mente das pessoas que vivenciaram o eclipse. Considerando que a palavra grega *katastrophé* significa reviravolta, uma virada de 180°, um verdadeiro capotamento⁵⁸, a reversão causada pelo eclipse pode ser vista como uma catástrofe. Portanto catástrofe e erro estão do lado oposto do clichê.

Assim, o erro na epígrafe abre possibilidades interessantes para pensar a associação entre *Decreation* e Montaigne. A maior referência ensaística dentro do livro, entretanto, não é Montaigne, é Virginia Woolf. Em um ensaio chamado “Montaigne”, Woolf, que também era ensaísta, elenca uma lista de procedimentos do autor francês que é, para ela, um mestre da arte da vida: “É a vida que emerge cada vez mais claramente à medida que esses ensaios alcançam seu final, mas sua suspensão, a toda velocidade” (WOOLF, 2016, p.24). Nenhum fato é insignificante para Montaigne e ele tem a capacidade de transformá-los com a força da imaginação. Por meio da experimentação e observação contínuas conseguiu agarrar a beleza com todos os dedos: “A beleza do mundo é suficiente ou existe, em outro lugar, alguma explicação desse mistério?”, pergunta Woolf. Uma questão que Montaigne deixa em parte sem resposta como tantas outras: “‘Talvez’ é uma de suas expressões favoritas; ‘talvez’, ‘eu acho’ e todas aquelas palavras que atenuam as precipitadas suposições da ignorância humana” (WOOLF, 2016, p.20).

Aprendi muito sobre o ensaio com esse “mestre da arte da vida” ao cair no erro da epígrafe, essa armadilha pedagógica. Montaigne defende uma junção indissociável entre corpo e espírito, faz um elogio à saúde do corpo físico e do espírito. Sua atitude é em prol do prazer. Seus ensaios são conhecidos por misturarem histórias muito pessoais, escritas em primeira pessoa em linguagem corriqueira, e centenas de citações eruditas. Montaigne defende que não existe nada em nós puramente corporal nem espiritual e que sustentar o contrário seria injustamente desmembrar uma pessoa viva: “(...) juntas, misturadas, nossas delícias e nossas imundícies” (MONTAIGNE, 2010, p.417).

Para o autor, um estado desconcertante de junção entre opostos é intrínseco ao ser humano. Para abrandar esse fardo, é preciso viver a favor do prazer, valorizando o humor, a sabedoria alegre, sociável, fugir da austeridade. Não existe divisão entre corpo e espírito para Montaigne, como não existe divisão entre o que se pode ou não falar em um ensaio: “De resto, impus-me dizer tudo o que ousou fazer, e até me desagrada ter pensamentos impubescíveis” (MONTAIGNE, 2010, p.368). Durante a leitura de “Sobre os versos de Virgílio” senti que estava sentada do lado de um vizinho,

⁵⁸ *Decreation* tem várias referências aos acidentes de carro (e mortes) que acontecem nos filmes do diretor italiano Michelangelo Antonioni.

contador de causo que, reclamando da velhice, mistura a fofoca que tinha escutado sobre o casal monarca da Polônia com intimidades da própria filha. Parecia estar ouvindo, ao mesmo tempo, um fofoqueiro e um leitor obsessivo, que conseguia citar uma lista enorme de obras enquanto comentava sobre os costumes em relação ao erótico. Eram tantos assuntos e personalidades diferentes, que é divertido tecer ligações entre eles.

Montaigne é conhecido como um dos precursores das escritas de si, em primeira pessoa, característica que marca o que conhecemos como o gênero ensaio hoje. É muitas vezes considerado extremamente “centrado em si mesmo”, diz que escreve sobre a própria metafísica: “Santo Agostinho, Orígenes e Hipócrates publicaram os erros de suas opiniões: eu, de meus costumes. Tenho fome de me dar a conhecer, e pouco importa a quantos, contanto que seja verdadeiramente” (MONTAIGNE, 2010, p.370). Nesta fome de se dar a conhecer, não tem como levar Montaigne tão a sério, pelo menos não o tempo todo, principalmente quando ele fala sobre o próprio pênis flácido ou uma ereção curta demais. No ensaio “Sobre a Vaidade”, em que encontrei a epígrafe citada por Carson, os dois primeiros parágrafos são, respectivamente, sobre divindade e sobre merda.

A necessidade de escrever sobre si mesmo parece ter relação com o peso que Montaigne confere à troca: “Ora, nada tem de generoso um homem que pode receber prazer quando não dá: é uma alma vil aquela que quer ser devedora em tudo e que se deleita em alimentar relações com pessoas para as quais é uma carga” (MONTAIGNE, 2010, p.442). A fome de se dar a conhecer, da qual fala Montaigne, também é um apetite por outras pessoas: “Quem quer que seja que eu observe com atenção me imprime facilmente algo de seu. Aquilo que observo, usurpo: uma atitude tola, uma careta desagradável, uma forma ridícula de falar. Os defeitos, mais: pois me instigam, agarram-se a mim, e só se vão se eu me sacudir. Mais vezes viram-me praguejar por imitação do que por temperamento” (MONTAIGNE, 2010, p.415). Combinada à narrativa em primeira pessoa, aqui encontramos a operação de comitudo como usurpação e pilhagem do que é escrito, traduzido, sentido, vivido por outras pessoas. O mesmo processo acontece nos ensaios de Carson que vai, inclusive, trabalhar com a noção de citação como bandidagem.

As citações, do jeito que são usadas por Montaigne, não são atestados de veneração a quem está sendo citado. As relações que são estabelecidas entre quem cita e quem escreve são mais complexas, muitas vezes angustiantes: “Quando escrevo, dispenso a companhia e a lembranças dos livros: de medo de que interrompam meu pensamento. E também porque, na verdade, os bons autores me abatem demais e quebram meu ânimo. Recorro de bom grado ao truque daquele pintor que, tendo miseravelmente representado uns galos, proibia seus aprendizes de deixarem entrar em seu ateliê qualquer galo natural” (MONTAIGNE, 2010, p.413). Apesar da dificuldade de estar junto

com outros autores, Montaigne conta da sua incapacidade de se livrar de Plutarco, a quem não consegue deixar de roubar.

Estar com outros autores, citá-los e roubar deles, abre espaço para trocas eróticas em que o sentimento de posse e ciúme são ativados. O ciúme, que vai aparecer como uma parte indispensável na relação entre a escritora e Deus no último ensaio *Decriação*, aparece em Montaigne como a pior e mais violenta das doenças da alma humana: “Tendo o pastor Crátis se apaixonado por uma cabra, o bode foi por ciúme bater a cabeça na dele e a esmagou enquanto ele dormia” (MONTAIGNE, 2010, p.397).

Por mais que neste, e em outros exemplos de ciúmes como motivo para violência, os assassinos sejam seres masculinos, para Montaigne as mulheres são mais atormentadas por esse vício por terem almas fracas e sem resistência. Montaigne ao estabelecer a mulher como a mais atormentada pelo ciúme por ter uma natureza impregnada de suspeita, frivolidade e curiosidade, prenuncia a relação das escritoras e Deus, no último ensaio de Carson. Ao contrário do que encontramos aqui em “Sobre os versos de Virgílio”, não são as mulheres que são ciumentas, mas o Deus descrito por Marguerite Porete, e retomado por Carson, que é o Grande Ciumento. Veremos no último ensaio de Carson como o Deus masculino de Porete vai gradualmente sendo esvaziado de sua masculinidade e começa a ser tratado por *She Ela*. Não porque muda sua figura para a de uma mulher, mas porque está envolvida, junto com as escritoras, em um esquema contraditório, sendo o estopim para: a escrita de si simultânea à decriação do eu em oposição ao poder patriarcal que investe toda a sua violência contra essas escritoras. *Ela* não é uma identidade, é uma marca, na linguagem, de um contradiscurso.

Terminei de ler o ensaio errado, “Sobre os versos de Virgílio” gostando de Montaigne, achando ele uma figura possível de rir de e com. Tirar um sarro de Montaigne é compatível com a própria maneira do autor de enxergar e escrever o mundo. Montaigne vive ensaisticamente e ensaia com a vida. O ensaio correto, “Sobre a Vaidade”, ainda que não seja tão divertido, também é um texto cheio de passagens bem-humoradas de escrever a si mesmo de maneira honesta. Talvez a leitura desse segundo ensaio tenha sido menos prazerosa porque a morte é um dos assuntos principais. Montaigne fala de como sente a morte próxima por causa da idade, e como gostaria de morrer sem tantas despedidas, quieto e solitário. Depois segue descrevendo diversos tipos de morte, das mais calmas às mais violentas. É um ensaio de final de vida, de um homem que presente o fim.

Como já mencionado, os primeiros poemas de *Decreation* são sobre a doença e morte da mãe, e o primeiro ensaio, “Toda Saída”, sobre a doença e morte do pai. Deixar que a melancolia da finitude própria ou alheia seja contaminada pelo humor é algo que tanto Montaigne quanto Carson sabem fazer. Veremos que em “Toda Saída” a morte do pai é catalisadora da primeira lembrança

de infância de Carson, sua relação com o sono e novas possibilidades de ler textos clássicos. Em Montaigne, pressentir a proximidade da própria morte leva ao desejo por um ajuntamento festivo: “(...) nenhuma frase de consolo, nenhuma menção de testamento, nenhuma afetação ambiciosa de coragem, nenhum discurso sobre sua condição futura, mas sim entre jogos, festins, facécias, entretenimentos comuns e populares, com música e versos de amor. Não poderíamos nós imitar essa resolução com conduta mais decente?” (MONTAIGNE, 1998, p.64).

Mesmo falando sobre a própria morte, Montaigne segue bem-humorado e provocador. Defende uma lei contra escritores inúteis, como ele e outros cem. Essa suposta inutilidade do escritor de ensaio me faz pensar em como é possível construir uma pedagogia, pelo e sobre o ensaio, que nos contamine de maneiras ensaísticas de viver, que não estejam comprometidas com a não-contradição⁵⁹. Muitas afirmações de Montaigne são desditas, contraditas e remendadas no parágrafo seguinte, e essa é uma característica das mais peculiares do gênero ensaio: a espontaneidade combinada com a falta de comprometimento em viabilizar conclusões parafraseáveis. Sua escrita não é estável ou capturável, é construída como investigação, especulação criativa, comitudo erótica entre referências.

Além de se contradizer, Montaigne pula freneticamente de assunto em assunto. Comentários sobre a vaidade são misturados a notas sobre a guerra civil, sobre as viagens que já fez, com destaque a Paris e Roma, e comentários sobre os próprios defeitos. Além disso, Montaigne, que detesta a retratação, só retorna a contragosto a algo que tenha lhe escapado e não gosta de repetições. Dá para imaginar como essa postura impacta sua maneira de escrever, editar e revisar (ou não) os próprios textos antes de publicá-los. Sobre as falas públicas, acredita que não se deve revelar nada que demonstre qualquer tipo de preparação prévia, para não criar expectativas e, por consequência, obrigações. Sobre sua própria trajetória na escrita diz o seguinte:

Minhas primeiras edições foram de 1580. Transcorrido tanto tempo, envelheci, mas por certo não ganhei mais nenhuma polegada de sabedoria. É verdade que eu agora e eu então somos dois; mas qual é o melhor não sei dizer. Seria bonito envelhecer se só caminhássemos para a correção. Mas o movimento é de bêbado: titubeante, vertiginoso, informe; ou dos juncos, que o ar maneja ao acaso, segundo sua vontade (MONTAIGNE, 1998, p.33).

⁵⁹ Simone Weil escreveu em seus cadernos que a contradição é a prova de que não somos tudo.

Para além da espontaneidade, Montaigne admite ser um grande preguiçoso: “Quem souber quão pouco laborioso eu sou, como é particular o meu feitio, acreditará mais que eu preferiria ditar de novo outros tantos ensaios a aceitar refazer estes, para uma correção pueril” (MONTAIGNE, 1998, p.33). Aqui o trabalho displicente, preguiçoso em relação à correção, reforça a ideia do ensaio como um terreno instável, não comprometido com uma trajetória cognitiva linear, admitido na contradição. E, por outro lado, de forte potencial pedagógico, uma vez que é território de justaposições antes não imaginadas e lugar de experimentação formal e argumentativa.

André Comte-Sponville, prefaciador da edição que uso como referência, conta que Montaigne folheava os livros ao acaso, caçando citações e as combinando entre si, mesmo que não tivessem uma ligação evidente. A preguiça também pode ser uma maneira de leitura, ecoa a defesa que faz Montaigne da sabedoria alegre, não rígida, característica principal das pessoas que praticam a vagabundagem: “Vou mudando, com inconstância e desordem. Meu estilo e meu espírito também vão assim vagabundando. Precisaré de um pouco de loucura quem não quiser mais estupidez, dizem os preceitos de nossos mestres e ainda mais os seus exemplos” (MONTAIGNE, 1998, p.82). O movimento errante do vagabundo é o que seduz o ensaísta, que passa boa parte do tempo escrevendo sobre seu amor pelas viagens, principalmente por aquelas que não estão presas a objetivos ou obrigações. Seu compromisso é com narrar, descrever os movimentos, tal qual eles se desenham em seu pensamento.

Os procedimentos de Montaigne, principalmente ao que se refere ao uso das citações, são parecidos com o de Carson. No último parágrafo do ensaio “The Gender of Sound”, Carson descreve e defende o seu modo de ensaiar: “Lancei longe minha rede e misturei evidências de diferentes períodos de tempo e diferentes formas de expressão cultural – de uma maneira que críticos do meu trabalho gostam de dispensar como ‘ingenuidade etnográfica’. Acho que há um lugar para a ingenuidade na etnografia, no mínimo como um elemento irritante” (CARSON, 1995, p.136). Carson acredita que as coisas que você pensa em juntar não estão sob o seu controle, são apenas sinais de quem você é, quando esbarra com o que existe no mundo. Mas **como** você liga essas coisas é o que mostra a natureza da sua mente⁶⁰. Como você junta **com** é a expressão da sua mente. Ainda que colocar alguma coisa com outra possa ser feito por acidente, de maneira não intencional, a contitide provoca efeitos.

Em “Sobre a Vaidade”, a vaidade se encaixa junto das virtudes de preguiça e vagabundagem. A vaidade e certa burrice permitem a condição ideal para a escrita: em meio ao

⁶⁰ Na entrevista já referenciada a Will Aitken para o Paris Review.

prazer e ao divertimento. Montaigne tem desgosto pela razão, que chama de desmancha-prazeres, como tem dos objetivos extravagantes e das opiniões esmeradas que, segundo ele, só dificultam a vida. Buscar a verdade também é tarefa árdua e trabalhosa, é melhor deixar-se levar por inclinações naturais sem tanta vigilância: “Talvez não haja vaidade mais clara do que sobre ela escrever de maneira tão vã” (MONTAIGNE, 1998, p.3).

Montaigne admite que há vaidade no divertimento, mas acredita que também há vaidade na sabedoria. Mostra que, apesar de adorar as citações, não é uma pessoa deslumbrada com os discursos prescritivos de autoridade, ainda mais se eles desconsideram o prazer como elemento indispensável: “De que servem esses elevados cumes da filosofia sobre os quais nenhum ser humano pode assentar-se e essas regras que excedem nossos usos e nossa força? Vejo que amiúde nos são propostas imagens de vida que nem o proponente nem o ouvinte têm qualquer esperança ou, o que é mais grave, vontade de observar” (MONTAIGNE, 1998, p.72). Contra a sabedoria sisuda, reconhece a perspicácia da cortesã Laís: “Não sei que livros escrevem – dizia a cortesã Laís –, qual é sua sapiência e sua filosofia, mas esses homens vêm bater à minha porta com a mesma frequência que os outros” (MONTAIGNE, 1998, p.74).

A atitude jocosa em relação a si e às outras pessoas, para além de ser uma forte característica sua como autor e influenciar o gênero ensaio como o conhecemos hoje, pode ter ligação com sua posição social de elite. Em “Sobre a Vaidade”, Montaigne fala sobre não sentir a necessidade de multiplicar a riqueza, ainda que reclame da irritação que geram os problemas da casa e o fato de ser o proprietário. Os homens com posses parecem sempre achar que sua vida é mais trabalhosa do que a vida de servos e criadas. Neste ensaio, Montaigne defende que todos devem amar a condição do Estado onde Deus te fez nascer, se é monarquista ou popular, não deveríamos tentar modificá-lo. Seu conservadorismo político, que parece contraditório com os comentários em que defende uma maior liberdade social para as mulheres⁶¹, é só uma prova da sua complexidade como pessoa e das ideias de classe que ele reproduz. Experimental na linguagem de seus ensaios, espontâneo na citação de exemplos, preguiçoso como escritor, politicamente conservador como sujeito político e, por vezes, progressista nos costumes, Montaigne é uma figura ensaística. Uma hora está elogiando o prazer e a preguiça, brincando sobre criar uma nova lei para punir escritores vagabundos como ele mesmo, e na outra escreve algo como:

⁶¹ Para saber mais a respeito da escrita de Montaigne sobre as mulheres, veja texto da professora Telma de Souza Birchal. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/montaigne-ensaios-mulheres-birchal/>. Acesso em: 22.abr.2022.

Nada perturba tanto um Estado quanto a inovação: só a mudança dá forma à injustiça e à tirania. Quando alguma peça se desmantela, podemos reforçá-la: podemos opor-nos a que a alteração e a degeneração naturais a todas as coisas nos afastem demasiado de nossos começos e princípios. Mas empreender a refundição de tão grande massa e a mudança das fundações de tão grande edifício é obra de quem, para limpar, apaga tudo, de quem quer corrigir os erros particulares por meio duma confusão universal e curar as doenças com a morte (MONTAIGNE, 1998, p.23).

Porque podia, Montaigne escreveu e viveu ensaisticamente. Isso com certeza foi facilitado por sua condição de gênero, raça e classe. Ampliar o acesso e a prática da escrita ensaística e, conseqüentemente, de maneiras de viver ensaisticamente, tem o potencial de fortalecer a autonomia criativa e de expressão em contextos de troca pedagógica. E é aqui que a comitudo, ao mesmo tempo, equivale e amplia os procedimentos de justaposição/simultaneidade/junção/contaminação, porque além de ser um dispositivo estético (de leitura, escrita e tradução) se desdobra em uma maneira de viver, compartilhar vida e vivências, ensaisticamente, pedagogicamente.

Nos últimos anos tenho tentado viver na prática o que defendo nesta pesquisa, realizando, além de apresentações acadêmicas, oficinas que foram convites para ler (Anne Carson + outras) e escrever em coletivo. Foi o caso de um encontro presencial realizado na UFPR em 2019, em que lemos o ensaio “Totalidade: A Cor do Eclipse” inteiro, e escrevemos juntas. Também meu estágio de docência no doutorado, à distância em 2020, foi uma oficina⁶² de escrita com trinta horas de atividade, que tinha como ponto de partida os poemas da série “A Verdade Sobre Deus” lidos em relação com a produção de outras pessoas poetas escrevendo hoje em Curitiba⁶³. A ideia era que a gente criasse a partir de um mesmo ponto de interesse (Deus) em diferentes níveis.

Nessas ocasiões de troca, o foco não era a transmissão de conteúdo, as oficinas eram uma oportunidade coletiva de sermos contaminadas pelo prazer, curiosidade e auto-permissão criativa a partir dos poemas e ensaios de Carson. A intenção era fortalecer a sensação de que é possível escrever ensaios, poemas, textos teatrais etc, além de cavar novas entradas de leitura em textos literários clássicos. Os ensaios de Carson são tão diversificadamente ricos em estratégias formais, pontos de interesse e justaposições inusitadas, que a principal coisa que eu podia fazer como

⁶² O nome da oficina é “Deus mora hoje na boca dos ministérios e o que a poesia tem a ver com isso?”.

⁶³ Levei junto textos de minhas amigas: Rei Seely, Francisco Mallmann, Gal Freire, Desireé dos Santos.

facilitadora, nessas oficinas, era sugerir os primeiros fios condutores e estar atenta às respostas que poderíamos desenvolver juntas. O material que o grupo produziu durante a oficina é muito potente, ainda estou pensando em maneiras de como publicá-lo e fazê-lo circular.

Gosto de pensar em Carson como uma autora que inaugura novas comitides na nossa cabeça, alargando nosso horizonte de expectativas. Acredito na tarefa proposta por ela, no prefácio/carta a Antígona de *Antigonick*, de tentar entender não tudo ou alguma coisa, mas outra coisa. Como pesquisadora que trabalha junto de coletivos de escrita e tradução, enxergo na ideia de comitide uma possibilidade mais amorosa e criativa de ler, escrever, traduzir, entender outras coisas, enquanto se tenta criar comunidade. Me interessa vivenciar experiências de interdependência (estar com) que constroem intenção e autonomia.

Além dessas experiências em oficinas e coletivos, durante a pesquisa, experimentei o estado de maior comitide que se pode ter com outro ser humano. A gestação inesperada remoldura a pesquisa e vaza para a escrita uma série de dores, desconfortos, intensidades emocionais, deslumbramentos e aprendizados. Escrevendo em intervalos curtos, enquanto amamentando, me pergunto: como se lê, escreve e traduz diferente como uma bebê junto do corpo? Esta pesquisa, com seus méritos, lacunas e erros, é a materialização de uma resposta.

2.

TODA SAÍDA É UMA ENTRADA

(Um Elogio ao Sono)

Eu quero fazer um elogio ao sono. Não como praticante – admito nunca fui “boa de sono” e talvez possamos voltar depois a essa expressão curiosa – mas como leitora. Existe tanto sono para ler, existem tantas maneiras de lê-lo. Na visão de Aristóteles, o sono requer um tipo de leitura “daimônica não divina”. Kant se refere ao conteúdo do sono como “poesia involuntária em um estado saudável”. Keats escreveu “Soneto ao Sono”, invocando seu poder contra o analítico do dia:

Ó suave bálsamo de serena
noite!(...)
Então me salve, ou o dia findo vai
brilharSobre meu travesseiro, causando ais;
Salve-me da consciência curiosa, que ainda
senhora de força obscura, cava como toupeira;Gire ágil
a chave nas alas oleadas,
E sele o caixão mudo de minha alma.⁶⁴

Minha intenção neste ensaio é cavar, como uma toupeira, diferentes maneiras de ler o sono, cavar em diferentes tipos de pessoas que leem o sono, cavar tanto em quem está a salvo, saudável, daimônico, que é “bom de sono”, quanto em quem não é. Keats atribui ao sono uma ação embalsamadora. Isso significa duas coisas: que o sono acalma e perfuma nossas noites; que o sono pode disfarçar o fedor de morte que é inerente a nós. Ambas ações são salvíficas navisão de Keats. Ambas merecem (eu acho) serem elogiadas.

Minha primeira memória é de um sonho. Foi na casa onde morávamos quando eu tinha três ouquatro anos de idade. Sonhei que dormia na casa, no quarto de cima. Que acordava e descia asescadas e ficava em pé na sala de estar. As luzes estavam acesas na sala, embora tudo estivesse quieto e vazio. O mesmo sofá verde-escuro e cadeiras junto das mesmas paredes verde-pálidas. Era a mesma velha sala de sempre, que eu conhecia bem, nada fora do lugar. E ainda assim elaestava

⁶⁴ Tradução livre minha.

completamente, certamente, diferente. Dentro de uma aparência normal, a sala de estar estava tão transformada que parecia ter enlouquecido.

Mais tarde, quando eu estava aprendendo a lidar com meu pai, que sofria e depois morreu de demência, esse sonho se recuperou em mim, acho que porque parece falar sobre como é olhar para um rosto bem conhecido, cuja aparência está exatamente como deveria ser em toda feição e detalhe, exceto pelo fato de que também está, de uma maneira profunda e evidente, estranho.

O sonho da sala de estar verde foi minha primeira experiência com tamanha estranheza e achoele tão esquisito hoje quanto achava quando tinha três anos. Mas eu não conhecia um conceito de loucura ou demência naquela época. Então, pelo que me lembro, eu explicava o sonho a mim mesma dizendo que eu tinha flagrado a sala dormindo. Eu tinha entrado pelo lado do sono. E levou anos para eu reconhecer, ou até mesmo formular uma questão a respeito disso, por que achei essa entrada na estranheza bastante consoladora. Porque apesar do susto, da inexplicabilidade e da referência trágica da sala verde, foi e continua sendo para mim um consolo pensar nela deitada lá, afundada em seu verdor, respirando sua própria ordem, sem dar satisfação a ninguém, aparentemente inteira penetrável e ainda assim disfarçada perfeitamentena propaganda de uma vida desperta como para se tornar, no sentido mais verdadeiro da palavra, algo *incógnito* no coração da nossa casa adormecida.

É nesses termos que quero fazer um elogio ao sono, como um vislumbre de algo *incógnito*. As duas palavras são importantes. *Incógnito* significa “não reconhecido, escondido, desconhecido”. Alguma coisa significa não-nada. O que é *incógnito* se esconde de nós porque tem algo que vale ser escondido, ou assim julgamos.

Como exemplo desse julgamento cito para vocês duas estrofes do poema de Elizabeth Bishop “O Homem-Mariposa”. O Homem-Mariposa, ela diz, é uma criatura que vive a maior parte da vida debaixo da terra, mas faz visitas ocasionais à superfície, onde tenta escalar fachadas de edifícios e alcançar a lua, porque entende a lua como um buraco no topo do céu por onde pode escapar. Falha toda vez em alcançar a lua, cai mais uma vez e retorna aos caminhos pálidos de sua existência subterrânea. Aqui está a terceira estrofe do poema:

Sobre as fachadas,

medroso, arrastando como um pano de
fotógrafosua sombra, e pensa que dessa vez vai conseguir
meter a cabeça naquele furo bem redondo

e sair, como de um tubo, em dobras negras na luz.
 O Homem-Mariposa tem de fazer o que mais teme, e fracassa,
 é claro: cai, assustado, mas inteiro.⁶⁵

O Homem-Mariposa não está dormindo, nem é ele um sonho, mas pode representar o sono emsi – uma ação do sono, ao escalar as fachadas do mundo à noite em uma busca bizarra. Ele oculta um conteúdo secreto, um conteúdo valioso, que é difícil de extrair, mesmo se você conseguir capturá-lo. Aqui a estrofe final do poema:

Se você o pegar,
 aponte uma lanterna para o seu olho. É só
 pupila, uma pequena noite, cujo horizonte estreito
 se apreta quando ele olha, e fecha-se. Então uma só lágrima,
 seu único pertence, como o ferrão da abelha, brota.
 Discreto, ele a colhe e, se você se
 distrair, engole. Mas se você olhar, ele a entrega,
 fresca como água de fonte, potável de tão pura.

Beber a lágrima do sono, separar o prefixo “in” de “familiaridade” e de seus propósitos subterrâneos, tem sido o projeto de muitas tecnologias e terapias – do antigo templo de Asclépio em Epidauros, onde pessoas doentes passavam a noite para sonhar com a sua própria cura, às álgebras psicanalíticas de Jacques Lacan, que entende o sono como um espaço a partir do qual a pessoa que dorme pode viajar em duas direções, ambas uma espécie de despertar. Se eu fosse fazer um elogio a qualquer um desses métodos de cura eu faria isso com base nos níveis de esperança. Tanto sacerdotes de Asclépio quanto analistas lacanianos postulam uma continuidade entre os domínios do despertar e do dormir, pela qual uma fração de algo *incógnito* pode atravessar da noite para o dia e mudar a vida de quem está dormindo. Aqui, um relato antigo de uma das curas pelo sono em Epidauros:

⁶⁵ BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Tradução: Paulo Henriques Britto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.89.

Um homem veio como suplicante ao deus, caolho a tal ponto que um de seus olhos tinha apenas a pálpebra, sem nada na órbita, apenas um vazio. Algumas pessoas que estavam no santuário riram de sua ingenuidade de achar que poderia ver com um olho que não estava lá. Durante o sono, ele viu uma aparição: pareceu-lhe que o deus preparava um medicamento, em seguida, abria suas pálpebras, e derramava o medicamento dentro delas. No dia seguinte, ele saiu com a visão restaurada enxergando com os dois olhos⁶⁶

O que poderia dar mais esperança do que essa história de um olho vazio preenchido com o ato de ver enquanto dorme? Uma análise do tipo lacaniana pode dizer que o homem-de-um-olho só escolhe viajar em direção ao sonho e depois desperta para uma realidade mais real que o mundo desperto. Ele mergulha no nada do olho e é acordado por muita luz. Lacan elogiaria o sono como uma cegueira que, contudo, nos encara de volta. O que o sono vê quando nos encarade volta? Essa é uma questão levantada por Virginia Woolf em *Ao Farol*, um romance que, nomeio, cai no sono por vinte e cinco páginas. A história tem três partes.

As partes I e III tratam do planejamento e execução da viagem da família Ramsay ao farol. A parte II é contada inteiramente pelo lado do sono. Chama “O Tempo Passa”. Começa com uma noite que cresce em muitas noites, depois se torna estações e anos. Durante este tempo, mudanças transbordam na casa da história e penetram na vida das personagens enquanto elas dormem. Essas mudanças são vislumbradas como se por debaixo; a narrativa principal de Virginia Woolf é um catálogo de quartos silenciosos, cômodas imóveis, maçãs esquecidas na mesa de jantar, o vento espiando pela persiana, o luar planando sobre as tábuas do assoalho. Através desses fenômenos aparecem fatos do mundo desperto, como pessoas nadando suavemente em um lago à noite. Os fatos são breves, drásticos e capturados em colchetes. Por exemplo:

O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços, mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, continuaram vazios]⁶⁷

ou:

⁶⁶ O trecho apresenta palavras-chave como: vazio, nada, sono, derramar. Usei como referência a tradução do grego de: FEITOSA, João Vinícius Gondim. **Sonho e cura: o culto de Asclépio entre os séculos IV e II a.C.** 2014. 228 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

⁶⁷ WOOLF, Virginia. **Ao farol**. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.110.

[Uma granada explodiu. Vinte ou trinta jovens cavalheiros foram feitos em pedaços na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, misericordiosamente, foi instantânea]⁶⁸

ou:

[O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que teve um sucesso inesperado. A guerra, diziam as pessoas, tinha reavivado o interesse pela poesia]⁶⁹

Estes colchetes contêm informações surpreendentes sobre a família Ramsay e suas amizades, mesmo assim flutuam pela narrativa como se fossem o som de um choque abafado de um som que se escuta enquanto se dorme. Ninguém acorda. A noite afunda, absorvida em seus próprioeventos. Não existe troca entre a noite e as pessoas que ela cativa, não existe alteração nas pálpebras, nem lágrima do sono sendo bebida. A cavidade de um olho vazio, vista pelo lado do sono, é só mais um fato sobre alguém, não é um desejo a ser realizado, nem um desafio terapêutico. Virginia Woolf nos oferece, por meio do sono, um vislumbre de certo tipo de vacuidade que a interessa. É a vacuidade das coisas anterior ao uso que damos às coisas, um vislumbre da realidade antes da eficácia. Algumas de suas personagens procuram por esse vislumbre também quando estão acordadas. Lily Briscoe, que é uma pintora em *Ao Farol*, diante das telas, pensa como “aquilo no qual queria pôr a mão era aquele choque mesmo nos nervos, a coisa mesma antes que tivesse se tornado uma coisa”⁷⁰ Em uma famosa passagem do seu diário, Virginia Woolf compartilha do mesmo anseio:

Se eu pudesse agarrar essa sensação, eu o faria: o cantar do verdadeiro mundo, à medida que somos conduzidos pela solidão & pelo silêncio para longe do mundo habitável⁷¹

⁶⁸ Idem, p.114.

⁶⁹ Idem, p.115.

⁷⁰ MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. **O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura**. 2018. 665 p. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 2018, p.131.

⁷¹ WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p.255.

Como soaria o cantar do verdadeiro mundo? Como seria a aparência da coisa em si? Tais questões são levantadas pela personagem Bernard, no final de *As Ondas*:

“Assim, agora, tomando a meu cargo o mistério das coisas, poderia ir embora como um espião, sem deixar este lugar, sem me mexer da cadeira (...) Os pássaros cantam em coro; a casa fica branca; quem dormia se espreguiça; gradualmente tudo se põe em movimento. A luz inunda o quarto e leva uma sombra atrás da outra para o lugar em que pendem em dobras inescrutáveis. O que a sombra central segura? Alguma coisa? Nenhuma? Não sei.”⁷²

Ao longo de toda sua escrita de ficção Virginia Woolf gosta de meter o dedo na fronteira entrenada e alguma coisa. Pessoas “boas de sono” são agentes ideais para esse trabalho. Então em seu primeiro romance, *A Viagem* (a história em que Clarissa Dalloway e seis outras pessoas viajam para América do Sul num barco), ela coloca a heroína, durante um parágrafo memorável, flutuando entre o despertar e o sono:

“Muitas vezes”, pensava Clarissa na cama, diante do pequeno volume branco de Pascal que ia com ela a toda parte, “fico imaginando se é realmente bom para uma mulher viver com um homem moralmente superior a ela, como Richard é em relação a mim. Isso nos deixa tão dependentes. Acho que sinto por ele o que minha mãe e as mulheres de sua geração sentiam por Cristo. Isso apenas mostra que não se pode passar sem *alguma coisa*”. Ela então adormeceu, o sono extremamente firme e reparador de sempre; mas visitada por sonhos fantásticos com grandes letras gregas caminhando pelo aposento, acordou e riu de si mesma, lembrando onde estava e que as letras gregas eram pessoas de verdade, adormecidas perto dali. Depois pensando no escuro lá fora, balouçando sob a lua, ela teve um calafrio e pensou no seu marido e nos outros companheiros de viagem. Os sonhos não estavam confinados nela, mas iam de um cérebro a outro. Todos sonharam uns com os outros naquela noite, como era natural, levando em conta como eram tênues as divisórias entre eles e como tinham sido estranhamente erguidos da terra para se sentarem perto uns dos outros no meio do oceano (...)”⁷³

Eu acho que Virginia Woolf quer que a gente se divirta com este experimento marital gentil, em que Clarissa condensa o marido (Richard) com Cristo e então Cristo com *alguma coisa* – ela coloca em itálico para nos lembrar da proximidade com *nada*. Mas não sei o quanto é “natural” os sonhos saltarem de cérebro em cérebro num transatlântico, ou as letras do alfabeto grego antigo

⁷² WOOLF, Virginia. **As ondas**. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p.255.

⁷³ WOOLF, Virginia. **A viagem**. Tradução: Lya Luft. 1ª ed. Osasco: Novo Século, 2018, p.70-71.

serem identificadas como pessoas de verdade. Está começando a ser conjurado aqui algo sobrenatural. Um pouco mais assustadora é a história que Virginia Woolf publicou em 1921 chamada “Casa Assombrada”, em que um par de fantasmas aparece deslizando de quarto em quarto numa casa onde tinham vivido séculos atrás. Os fantasmas parecem felizes, mas o trânsito deles pela casa é perturbador, principalmente por causa dos pronomes. A voz narrativa muda de “nós” para o pronome apassivador “se”, para “você” para “eles” para “elas” para “eu”, como se ninguém na história conseguisse manter-se dentro de uma pele estável, e a história termina com uma mulher que acorda assustada por fantasmas que se inclinam sobre suacama:

E eu, despertando, grito: “Oh, é isto o *seu* — tesouro enterrado? A luz no coração”⁷⁴

Não sei exatamente o que essas duas frases finais significam. Parece prestes a começar uma transação de certa importância. Entre os domínios do sono e do despertar, da vida e da morte, Virginia Woolf lança uma possibilidade de despossessão e então a deixa estar ali, entreaberta, como se não tivesse certeza de qual lado gostaria de estar. A história, apesar de leve e quase cômica, deixa um gosto amargo na boca. Vamos comparar esses efeitos sobrenaturais aos de um autor anterior. Homero posiciona o clímax psicológico de *Iliada* em uma cena no começo do vigésimo terceiro livro, na qual Aquiles cai no sono e é visitado pela *psique* do amigo morto Pátroclo. Aquiles conversa com Pátroclo e tenta abraçá-lo em vão. Ao esticar os braços, em sono, em direção ao amigo morto, Aquiles nos lembra do coitado Sr. Ramsay de *Ao Farol*, esticando os braços, em colchetes, para alcançar a esposa morta. Mesmo assim, a metafísica do sono de Homero é muito menos pesada que a de Virginia Woolf. Na épica, fantasmas são tristes, mas também eficazes. Enquanto Pátroclo sai, tagarelando de volta para o submundo, Aquiles pula da cama para performar os ritos funerários ordenados a ele pelo sonho, junto disso faz um comentário cauteloso:

“Alma e fantasma certamente são *alguma coisa!*”⁷⁵

⁷⁴ WOOLF, Virginia. **Casa assombrada**. In: A marca na parede e outros contos. Tradução: Leonardo Frões. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.54.

⁷⁵ As citações que Carson faz de Homero são traduções próprias. Traduzi as traduções de Carson usando como referência: HOMERO. **Iliada**. Tradução: Frederico Lourenço. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

As pessoas que dormem, em Virginia Woolf, não negociam transações sublimes dessa forma. Sua narrativa nos aconselha a não ter esperanças com essas transações:

(...) e caso algum adormecido, imaginando que possa encontrar na praia uma resposta para suas dúvidas, um comparsa para sua solidão, se desfaça de suas roupas de cama e desça sozinho para caminhar na areia, nenhuma imagem, com atitude de ajuda e divina presteza, acorre prontamente para trazer a noite à ordem e fazer o mar refletir a bússola da alma. A mão encolhe-se em sua mão; a voz grita em seu ouvido. Parece quase inútil fazer à noite, nessa confusão, estas perguntas referentes ao quê, e ao porquê, e ao para quê, que tiravam o adormecido de seu leito para buscar uma resposta.⁷⁶

Em Homero, por outro lado, com frequência encontramos respostas, camas e pessoas “boas de sono” interligadas entre si, especialmente na *Odisseia*. Poderíamos dizer que *Odisseia* é uma saga de quem dorme com quem, por causa do impulso condutor mítico que segue em direção a Penélope e se distanciando de Helena, por causa da fantástica elaboração de tipos de cama, culminando no famoso “truque da cama” pelo qual Penélope e Odisseu provam quem são. Ao longo do poema, Homero orchestra um plano de sono mestre que puxa todas as personagens principais para um ritmo noturno que está logo ali embaixo da superfície da narrativa desperta. Vamos olhar mais de perto para como as pessoas dormem e onde estão suas camas neste épico.

Telêmaco, para começar, é um insone. Das sete ocasiões na *Odisseia* em que vemos ele indo para cama, somente uma vez ele “aceita o presente do sono”, nas palavras de Homero. Geralmente ele fica acordado preocupado, como no fechamento do Livro 1:

Lá a noite inteira, embrulhado em lã de ovelha,

Telêmaco refletiu sobre o caminho que lhe mostrara Atena OU NO

começo do Livro 15:

O doce sono não se apossou de Telêmaco, mas em seu coração

durante a noite ambrosial, preocupações pelo pai o mantinham acordado.

A preocupação pelo pai inclui, acima de tudo, preocupação por quem é seu pai. Quando Atena pergunta se ele é o filho de Odisseu, o rapaz responde malcriado, tipicamente adolescente:

⁷⁶ WOOLF, Virginia. **Ao farol**. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.109-110.

Bom, minha mãe diz que sou filho de Odisseu,
mas eunão sei: ninguém nunca conhece a própria
linhagem.

Mesmo assim, ele gostaria de ter certeza. Nessa história, o conhecimento sexual ondula por todos os lados, só que fora do alcance de Telêmaco. Ele senta entre os pretendentes “mordendo o próprio coração” enquanto eles dão pinotes⁷⁷ se exibindo em frente à sua mãe. O rapaz viaja para a casa de outros casais casados, Nestor e sua esposa, Menelau e Helena, onde passa a noite num colchão alinhado à cama marital. Apesar de ser perseguido por cenas primitivas e dúvidas primárias, ele consegue chegar até o décimo sexto livro e até a cabana de Eumeu, o criador de porcos, onde finalmente encontra e conhece seu pai. Aqui Telêmaco “aceita o presente do sono”, deitado na cabana do criador de porcos ao lado de Odisseu. Essa noite idílica, impossível que vive como substituto de Penélope ao lado do seu próprio pai, é o momento mais feliz de Telêmaco na *Odisseia*. O começo da noite seguinte observa ele retornar à infância e à insônia: de volta à casa de Penélope, enquanto Odisseu planeja a derrota dos pretendentes ele manda Telêmaco subir para o seu quarto sozinho:

Então Telêmaco lá se deitou
e ficou à espera da aurora radiante.

Enquanto isso, Odisseu: sem dúvida esse homem de muitas voltas é um mestre da realidade desperta, mas sua relação com o sono é problemática. Frequentemente precisa se esforçar para se manter acordado, como quando animais predadores ou humanos gananciosos o cercam (5.473; 8.445), ou porque uma sala cheia de ouvintes impacientes quer escutar mais um capítulo de suas histórias (11.379). Sempre quando ele tira um cochilo, catástrofes acontecem. O rei da ilha de Éolo lhe deu uma bolsa com todos os ventos dentro, ao sair velejando da ilha Odisseu dorme no convés e seus companheiros ficam curiosos:

Então abriram a sacola e os ventos saltaram todos para fora.

⁷⁷ Dar pinote é um movimento que cavalos fazem, uma espécie de coice quando agitados. Aqui Carson usa a palavra *cavort* que tem ligação com a palavra *cavault* que se refere justamente a esse movimento que o animal faz.

Os ventos da tempestade agarraram o navio e levaram-nos com o coração na bocapara alto mar, para longe de casa. Mas eu acordei e refleti com meu nobre coração se deveria me lançar do navio e morrer ali no mar, ou aguentar em silêncio, permanecendo vivo entre os vivos.

Odisseu vive outro momento suicida ocasionado pelo sono, no Livro 12 quando uma sonolênciatoma conta dele na praia de Trinácia e seus companheiros matam o gado do sol. Odisseu acordae chora aos céus:

“Zeus pai e os outros deuses que vivem para sempre!
para minha ruína vocês me embalaram em um sono impiedoso”

Então podemos dizer que, em geral, Odisseu não é amigo do sono. Seja o que isso signifique para a caracterização do herói de maneira geral, fico impressionada com a forma com que Homero usa isso para subjugar Odisseu a Penélope no final do poema. Porque ninguém pode negar que Penélope é uma mestra do sono. Ela vai para cama dezenas de vezes ao longo da história, os deuses derramam muito sono sobre ela, Penélope experiencia um conjunto de revelações e sonhos eficazes que chega a desenvolver uma teoria própria de como lê-los.

Além disso, Homero nos mostra logo cedo, já no Livro 4, que o sono é o contrato mais profundo que ela compartilha com o marido. Com quilômetros de distância, anos de distância, consciente ou inconscientemente, os dois giram uma chave um no outro. Então Penélope no Livro 4, deitada acordada no quarto, enquanto os pretendentes fazem bagunça lá embaixo, é comparada por Homero a um leão encurralado por um círculo de caçadores. Daí ela cai no sono, para sonhar com o marido, “nobre Odisseu, coração de leão”, e desperta profundamente calma. O sono *funciona* para Penélope. Ela sabe como usá-lo, divertir-se com ele, teorizar sobre ele e até parodiá-lo, se for preciso. Como na famosa “cena do reconhecimento” com Odisseu (que ocupa os Livros 19-23 do poema).

O propósito de Penélope nessa cena é seduzir e superar Odisseu, ou seja, seduzir *ao* superar Odisseu. Chega pelo lado do sono, porque ali pode ganhar. Como já vimos, e como ela provavelmente sabe, o sono não é o território dele. A sedução tem dois aspectos, primeiro um prático, a questão da cama: Quem dorme onde? Essa questão culmina no Livro 23 no chamado

“truque da cama”, com o qual Penélope manipula Odisseu (ainda disfarçado como um estranho) a revelar sua identidade. Ela insinua que a cama do quarto conjugal pode ser movida ao corredor para acomodar um visitante. Odisseu fica indignado: já que sabe, melhor que ninguém, que a cama do quarto foi entalhada por ele mesmo, no meio da casa, vinte anos atrás, com o tronco de um carvalho. A indignação dele é a última prova que ela precisa para confirmar quem ele é. Mas antes desse reconhecimento as pessoas dormem, ou são impedidas de dormir, de maneiras que valem ser comentadas.

Vejam os Livros 18 e 19, que tem a forma de uma longa conversa entre marido e mulher antes deles se recolherem para camas separadas, na noite anterior ao clímax da trama. Depois de conversarem, Penélope instrui as criadas a darem banho em Odisseu e preparem para ele um estrado de cama luxuoso. Odisseu rejeita esses arranjos, insiste em ser banhado por uma mulher velha e quer que lhe ofereçam um lugar no chão para dormir. Então Odisseu sai, toma seu banho e depois retorna e senta do lado da esposa. Só que, em vez de dizer boa noite, ela lança sua interpretação de sonhos (voltaremos a isso em instantes). Finalmente, desejam boa noite um para o outro e se retiram – ela subindo as escadas até seu quarto, ele no chão do pátio de entrada. Então lá estão os dois, em cômodos separados da mesma casa, deitados mas acordados. Atena derrama sono sobre Penélope no final do Livro 19, depois derrama sono sobre Odisseu no começo do Livro 20. Assim que Odisseu cai no sono, Penélope acorda, lamentando e chorando alto. Sua voz vaga pela casa chegando até onde dorme Odisseu, entra no sonho do marido e o convence de que a esposa está na sua frente, em carne e osso, reconhecendo-o e dando-lhe as boas-vindas. Odisseu acorda, recebe um presságio de Zeus e se regozija no pátio de entrada. Homero teceu uma estranha simbiose entre essas duas pessoas, juntas e separadas numa mesma noite, entrando e saindo da mente uma da outra, quase compartilhando a mesma consciência – especialmente no momento em que Penélope penetra a membrana do sono do marido e o enche de alegria. É o que eu chamaria de uma sedução bem-sucedida.

Para saber mais sobre o aspecto teórico dessa sedução, voltemos à longa conversa do Livro 19. A conversa tem duas partes. Primeiro, marido e esposa compartilham narrativas sobre o que fizeram nos últimos vinte anos; aqui Odisseu, na maioria das vezes, mente, Penélope conta a verdade. Então, acontece uma pausa enquanto Odisseu toma banho. Agora, um banho na épica normalmente é um mecanismo de transição a novas condições. Depois do banho, Penélope toma a iniciativa na conversa, conta uma narrativa complexa (e quase certamente ficcional) sobre um sonho que ela tinha tido e exige que Odisseu interprete o sonho. Com certeza é uma exigência peculiar. No sonho, uma águia desce do céu, massacra os vinte gansos domésticos de Penélope, então anuncia que não é uma águia, nem um sonho, mas o verdadeiro Odisseu que voltou para salvar o lar. O

sonho é tão óbvio quanto um filme com áudio e legendas na mesma língua, e Odisseu, educadamente, diz isso. Mas por que Penélope pede a cumplicidade de Odisseu na leitura do sonho?

Porque agora é o jogo dela que eles estão jogando: raciocinam pelo lado do sono, onde a mestra é ela. Olha o que ela faz depois. Expõe sua teoria sobre sonhos. Sonhos são dúbios, diz, uns verdadeiros, outros falsos. Os sonhos verdadeiros emergem dos portões feitos da matéria dos chifres, os sonhos falsos dos portões de marfim. Essa teoria é tão fingida quanto o sonho dos gansos. Penélope está inventando coisas. Mas, de repente, no meio de tudo isso, Penélope solta uma bomba. Amanhã, anuncia, vou organizar um torneio, para ver qual dos pretendentes consegue atirar através de doze eixos com o arco de Odisseu. O vencedor vai me levar para casa como esposa. Está aí uma solução repentina e prática para o dilema doméstico. Odisseu imediatamente concorda que é uma ótima ideia. Penélope orquestrou a conversa de tal maneira que a ótima ideia pareceu ter surgido de um sonho – de fato lançada pelos portões de chifre. Ela envolveu o marido na necessidade interpretativa dos sonhos como Odisseu já tinha envolvido a esposa na necessidade autobiográfica das mentiras.

Ela correspondeu às ambiguidades de Odisseu e usou seu conhecimento sobre o sono para envolvê-lo em um ato de sedução que ele não conseguiria superar – que ele não desejaria superar. Penélope convida Odisseu a ver como a mente dela funciona. Um pouco como a lua no espelho do poema “Insônia” de Elizabeth Bishop:

A lua
no espelho da
cômoda está a mil
milhas, ou mais
(e se olha,
talvez com orgulho,
porém não sorri
jamais)
muito
além do sono, eu
diria, ou então só
dorme de dia.

Se o
Mundo a
abandonasse, ela o

mandava pro
 inferno, e num
 lago ou num
 espelho faria seu
 lar eterno.

—

Envolve em gaze
 e jogatudo que te
 faz sofrer no

poço desse mundo inverso

onde o
 esquerdo é que é o
 direito, onde as sombras
 são os corpos,

e à noite ninguém se deita,

e o céu é

raso como o oceano

é profundo, e tu me

amas.⁷⁸

Quando o assunto é o amor, a única verdadeira rival de Penélope dentre o grupo de mulheres da *Odisseia* é Nausícaa, a menina *muito* solteira que Odisseu encontra do Livro 6 na ilha de Feácia. Ela está dormindo quando primeiro a conhecemos:

(...) a moça

dormia em forma e imagem como as imortais. Era Nausícaa, filha do bom de coração Alcínoo,

e com ela dormiam duas escravas, de beleza vinda das Graças,

uma de cada lado das colunas. Mas as portas brilhantes estavam fechadas.

⁷⁸ BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Tradução: Paulo Henriques Britto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.193.

Homero nos mostra a menina dormindo protegida por camadas e camadas de defesa. Mostra ela deitada por trás de portas, pilares, criados. Então nos mostra como passar por essas portas, na pessoa de Atenas, que atravessa a casa como uma rajada de vento e chega ao pé da cama de Nausícaa, sussurrando:

Nausícaa, como teve sua mãe uma filha tão folgada?
Olha, suas roupas resplandecentes emboladas na
bagaço. Mas seu casamento está próximo: nesse dia
não só você precisa estar bem vestida, como também
os que te servem. (...) vamos lavar roupa, assim que
surgir a aurora.

Atena coloca dentro de Nausícaa uma palavra que condensa lavanderia com casamento (limpeza com sexo), uma palavra cuja lógica de sonho nomeia a pureza perfeita de Nausícaa, no momento exato em que vemos essa pureza exposta à violação. Pois existe outra presença imóvel nesta página. Nausícaa está dormindo lado a lado com Odisseu, não no espaço do quarto, mas em justaposição narrativa. Dois versos descrevendo Odisseu (que está deitado nu sob uma pilha de folhas nos arredores da cidade de Nausícaa) imediatamente precedem nossa visão de Nausícaana cama:

Ali deitava o muito-sofredor e divino
Odisseu, vencido pelo sono e exaustão.

A exaustão de Odisseu envolve e abraça o sonho de Nausícaa (ela aparece no v. 50, mas ele não acordará até o 117). O sono dos dois prefigura tudo o que vai acontecer entre o homem e a moça nos dias seguintes – um sistema de contradições fazendo curvas dentro e fora da impossibilidade, sem alcançar a refutação, oxímoro de macho e fêmea – enquanto esse homem de muitas voltas, selvagem, velho, sujo, nu, casado e sem teto se encolhe perto da onde está a moça, que permanece esticada atrás das nove molduras de sono seguro e limpo.

Ela é a moça mais limpa desse poema épico. E a sujeira de Odisseu enfatiza isso, sem mencionar a opacidade brutal do seu sono – enquanto ela permanece transparente: assistimos ao sonho em sua mente, conhecemos sua ação antes que ela conheça, vemos seu desejo antes de ele ser desejado. Seu desejo é achar um pretexto e viajar para longe da cidade, onde estão os banhos públicos. Mas é exatamente lá onde está Odisseu. Na noite anterior, no final do Livro 5, ele deitou no “limite da terra” para dormir o sono da vida elementar. Só o que lhe restou foi a vida. Esposa,

filho, pais, casa, navio, camaradas, propriedades, roupas, juventude, força e fama pessoal, tudo está perdido. Ele teve que se cobrir com uma pilha de folhas para sobreviver à noite:

E quando ele viu [a pilha de folhas]

o muito-sofredor e divino Odisseu riu

e se deitou e pôs um amontoado de folhas por cima do corpo.

E tal como alguém que esconde um tição em escuras cinzas preservando ardente a primeira brasa, para que não tenha que acendera chama em outro lugar,
assim Odisseu cobriu-se com folhas.

No “limite da terra” é uma descrição simbólica. “Terra” significa terra agrícola, espaço de cultivo. Odisseu está encalhado à margem da cultura: voltou da selvageria e preserva dentro de si (quase no limite) os meios para dar início à civilização novamente. Mas ninguém consegue iniciar sozinho a civilização. E o sono do fogo exige um despertar cuidadoso. Homero parece se divertir ao atribuir essa tarefa a uma moça cujas principais preocupações giram em torno de água fresca e uma higiene aristocrática.

Logo que acorda, Odisseu considera a ilha de Feácia um lugar desconcertante. Quase todo mundo que encontra presume que ele chegou para se casar com Nausícaa, herdar o reino da moça e viver feliz para sempre. É como se ele tivesse acordado dentro do sonho de outra pessoa, apenas para se descobrir protagonista deste sonho. Porque esses feácios oníricos sabem quem é Odisseu, mesmo que ele esconda tanto quanto possível a notícia de que *ele* é Odisseu. E enquanto poetas locais performam canções da tradição épica, que conta as façanhas de

Odisseu em Tróia, ele senta e chora por ser aclamado na terceira pessoa. Ele esbarrou na sua própria *persona* heróica, como uma sombra que encontra seu corpo.

Ou como Rosencrantz e Guildenstern na peça *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, em que dois cortesãos shakespearianos aparecem no meio da tragédia de *Hamlet* sem bem entender quem os escreveu no roteiro. Mesmo assim, eles se viram para viver seus papéis, conseguem dizer as falas certas e terminam mortos na Inglaterra, como a encenação de Shakespeare exige. Não fica evidente se estão acordados ou dormindo – falam sobre terem sido despertados ao amanhecer, mas agem como se estivessem presos em um pesadelo. É um sonho familiar. Stoppard usa a familiaridade da peça de Shakespeare para nos trancar na maldade do sonho mau. Ele nos coloca,

como público, no lado do sono da peça junto com Rosencrantz e Guildenstern, enquanto outras personagens de *Hamlet* perambulam dentro e fora de cena resmungando passagens do texto de Shakespeare. Stoppard usa o texto de Shakespeare para capturar Rosencrantz e Guildenstern dentro de um texto que é seu, de certa maneira é o que faz Virginia Woolf quando usa colchetes para capturar a família Ramsay e suas amigadas em uma longa noite de sono. Como público leitor, sentimos nesses arranjos um *guilty pleasure*, um prazer misturado com culpa. Já que quase gostaríamos de ver Rosencrantz e Guildenstern escapar do imbróglio, mas isso estragaria a trama de *Hamlet*. Como pessoas “boas de sono”, quase não queremos acordar.

A peça de Stoppard faz um elogio ao sono, de maneira funcional, por causa de sua necessidade. Nenhuma outra experiência, além do sono, nos dá uma impressão tão profunda de estar sob o governo de leis externas a nós. Nenhuma outra substância pode saturar uma história com tanta compulsão, inevitabilidade e pavor quanto pode o sono. O Sr. Ramsay, entre colchetes, não tem a opção de trazer a esposa de volta da morte, nem Rosencrantz e Guildenstern de reescrever a tragédia de *Hamlet*. Como disse Virginia Woolf, é inútil fazer à noite tais perguntas. Stoppard permite que sua personagem Guildenstern pergunte mesmo assim. Guildenstern é uma espécie de filósofo amador; no meio da peça, ele encontra consolação em uma famosa parábola taoísta sobre acordar e dormir:

GUIL Engrenagens foram acionadas, e elas têm lá seu ritmo, a que nós estamos...condenados. Cada movimento é ditado pelo anterior – é isso que ordem quer dizer. Se nós começarmos a ser arbitrários vai virar tudo uma zona: pelo menos, vamos esperar que sim. Porque se nós por acaso, por mero acaso, descobríssemos, ou mesmo, suspeitássemos, que a nossa espontaneidade fazia parte da ordem deles, nós íamos saber que estávamos perdidos. (ele senta) Um chinês da dinastia T’ang – e, por essa mesma definição, um filósofo – sonhou que era uma borboleta, e a partir daquele momento ele nunca mais teve certeza de que não era uma borboleta sonhando que era um filósofo chinês. Tenha inveja dele; na sua dupla segurança.⁷⁹

Existe algo de cafona na inveja de Guildenstern, no uso que ele faz da parábola da borboleta e do sábio (tradicionalmente atribuída a Zhuang Zi, que não era da dinastia T’ang), e no seu filosofar de maneira geral, o que me deixa feliz em recorrer a outro filósofo amador para o

⁷⁹ STOPPARD, Tom. Rosencrantz e Guildenstern morreram in **Rock ‘n’ roll e outras peças**. Tradução: Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.480.

exemplo final de elogio ao sono. Sócrates, indiscutivelmente o mais amador e diferente dos filósofos da tradição ocidental, mostra, nos diálogos platônicos que descrevem os últimos dias de sua vida, uma certa consideração por aquele resíduo sublime, a lágrima do sono.

Consideremos *Critão*. Platão começa o diálogo no escuro, Sócrates chega direto do sono e o seu sonho ainda está fresco. Aqui estão as linhas de abertura do diálogo:

Sócrates – Por que já chegou? Não está muito cedo?
Critão – Sim bem cedo.

Sócrates – Que horas são?
Critão – Quase dia.

Sócrates – Me surpreende que o guarda tenha deixado você entrar.
Critão – Ah ele já me conhece. E eu dou gorjeta.

Sócrates – Você acabou de chegar ou já está aqui faz tempo?
Critão – Faz tempo.

Sócrates – Por que não me acordou?⁸⁰

E então ficamos sabendo que Critão ficou sentado observando Sócrates dormir porque ele parecia feliz dormindo e Critão não tinha por que acordá-lo, ainda mais no dia da sua morte. Talvez eu tenha que explicar qual é a situação aqui. *Critão* é o terceiro de uma tetralogia de diálogos a respeito do julgamento, prisão e morte de Sócrates. Nesta altura Sócrates já foi julgado culpado e está na cadeia esperando a execução. Sua morte foi adiada porque o julgamento coincidiu com a missão ateniense anual a Delos, durante a qual nenhuma pessoa prisioneira podia ser executada. Critão chegou para anunciar a Sócrates que o navio para Delos tinha sido avistado e, portanto, sua morte aconteceria no dia seguinte. Ao que Sócrates responde:

Sócrates – Sabe, eu não acho. Não vai ser amanhã.
Critão – Do que você está falando?

Sócrates – Tive um sonho ontem – ainda bem que você não me acordou.
Critão – Que sonho?

Sócrates – Uma mulher bonita se aproximou de mim, vestida de branco, me chamou pelo nome e disse: *Sócrates, no terceiro dia você chegará à rica Ftia.*

⁸⁰ Tradução minha.

Critão – Que sonho estranho, Sócrates! Sócrates – Bom, me pareceu um sonho óbvio.

Platão construiu a abertura desse diálogo de tal forma a alinhar os reinos do despertar e do dormir, chamando nossa atenção a uma fronteira ativa entre os dois – ativa porque vaza. Sócrates traz consigo um pouco de diferença quando volta do lado do sono. As palavras da mulher de branco contém uma pista do argumento que vai carregar Sócrates durante todo o percurso, desde essas frases sonolentas até sua morte no final do *Fédon*. Ela diz a Sócrates que ele vai alcançar Ftia no terceiro dia. É uma citação de Homero. No nono livro da *Iliada*, Aquiles recebe um embaixador dos gregos enviado por Agamemnon para persuadi-lo a voltar para a guerra, prometendo um monte de presentes se ele aceitar. Ele responde com uma denúncia de 114 linhas sobre presentes, guerra e Agamemnon, incluindo uma ameaça de retornar para casa uma vez por todas:

“No terceiro dia, poderei chegar à rica Ftia.”

Ftia é a terra natal de Aquiles. É também um nome cognato ao verbo grego para morte (*phtiein*) mas isso pode ter sido acidental. Observemos algumas analogias entre esses dois heróis rumo a Ftia no terceiro dia: ambos Sócrates e Aquiles são cavalheiros excêntricos que desafiam as regras da vida em sociedade e frustram as esperanças de um círculo intenso de amigos.

Enquanto Aquiles está cercado por aqueus insistindo que ele retome sua vida como guerreiro, Sócrates está cercado por atenienses insistindo que ele escape da prisão e retome sua vida no exílio. Os dois dizem *não* aos amigos. Os dois defendem essa escolha com base em um entendimento idiossincrático da palavra *psique*, “alma, espírito, princípio de vida”. Então Aquiles repudia a oferta de presentes de Agamemnon nestes termos:

“Todos os presentes e tesouros de Tróia não valem a minha alma!”

E Sócrates explica sua escolha pela morte, no final de *Fédon*, ao dizer

“Já que a alma parece ser imortal...um homem [que viveu uma boa vida] afinal é melhor que fique contente enquanto faz sua saída ao Hades.”

Quem sabe o que qualquer um dos dois heróis quer dizer com *psique* ou se “alma” é uma tradução razoável. Ainda assim podemos dizer que ambos usam essa palavra para indicar uma espécie de valor imortal, algum tipo de atrator transcendental, que exerce uma pressão tão forte em suas vidas e pensamentos mortais, a ponto de atraí-los a uma escolha, que parece a todo mundo, insana. Acredito que Platão, em seus diálogos envolvendo Sócrates, tem em certa medida o mesmo problema literário que Homero na *Iliada*, a saber, expressar o herói em sua *diferença* das outras pessoas, um herói cujo poder sobre outras pessoas surge em parte por algo *incógnito* em seu próprio ser. Nos diálogos que registram seus últimos dias, o Sócrates platônico parece, cada vez mais, uma pessoa incapturável em frases comuns, uma pessoa que está (para usar uma expressão corrente) *vindo de um outro lugar*.

Em *Critão*, Platão mostra Sócrates chegando pelo lado do sono. Como se tivesse dormido no templo de Asclépio, Sócrates emerge do sonho “vendo com os dois olhos”. E não hesita em acreditar no que a mulher de branco permitiu que ele visse, embora Critão desconsidere. No final a mulher de branco estava certa. Quando comparado a outros filósofos, Sócrates tem inclinação por acreditar, e acerta ao fazer isso, em diferentes fontes de conhecimento – como seu *daimon* louco, ou o oráculo de Apolo, sem mencionar as boas frases do sono. Sócrates também bota fé na sua própria imaginação poética – seu poder de transformar nada em algumacoisa. Então na última parte do *Critão*, já que Critão não consegue pensar em mais nada para dizer, Sócrates conduz os dois lados de uma conversa imaginária entre ele como Sócrates e uma projeção ventriloquizada das *Nomoi*, as Leis de Atenas. Essas Leis ventriloquizadas são tão bizarras quanto fantasmas que Virginia Woolf lançou para farfalhar e sussurrar pelos cômodos de “Casa Assombrada”, procurando pelo tesouro enterrado. Se você se lembra, a história da casa assombrada termina com um momento assustador de despossessão, quando os fantasmas se debruçam sobre a cama da mulher que dormia e descobrem o tesouro *deles* enterrado no coração *dela*. Sócrates também sofre um momento de despossessão no final de *Critão*. As vozes das Leis, ele diz, inundam sua cela na prisão e afogam todos os outros sons. Ele precisa parar de falar:

“Meu amado amigo Critão, parece que são essas vozes que ouço – como os coribantes. imaginam ouvir flautas – e o som dessas palavras é tão alto para mim, que estou surdo para todo o resto”

Então Sócrates cai no silêncio, dominado pelo que Virginia Woolf poderia chamar de “o cantando verdadeiro mundo”.

Resumindo.

Vou manifestar minhas conclusões na forma de uma “Ode ao Sono”.

ODE AO SONO

Pense na sua vida sem.

Sem o concreto do criminoso tempo pontuando todos os travesseiros – sem travesseiro.

Sem a cozinha grande e preta e o fogão borbulhante

onde você arranca nacos

das pernas e braços do seu próprio pai

só para assistir eles formarem uma frase

que – *you cry with sudden joy* – vai

te salvar se você conseguir se lembrar dela

mais tarde! Mais tarde,

pouco resta além do *y* verde pálido embalsamado entre *butter*

and *fly*⁸¹ – mas o que é isso que ele está pingando no seu olho?

É o momento em que o arrepio para.

Um arrepio é um servo

perfeito. Vindo dela o amém

acalenta.

“Na verdade”, ela confia numa nota de rodapé, “foi um erro tipográfico de *mammoth*⁸².”

⁸¹ Decidi manter em inglês para acompanhar o *mammoth* logo ali no final. Em nenhum outro momento dos ensaios mantenho o jogo de palavras em inglês.

⁸² *Man Moth* (Homem Mariposa), portanto, seria um erro tipográfico de *Mammoth* (mamute) no poema de Bishop, por isso me parece importante manter em inglês.

Me dói saber disso.
Ferimento de saída⁸³, é como eles chamam.

⁸³ Expressão médica para descrever a perfuração causada por um projétil que atravessa a carne.

2.1 SOBROU PRA MIM O BAGAÇO DA LARANJA⁸⁴

“Toda saída é uma entrada” é uma citação, uma fatia da laranja de Tom Stoppard que Carson chupa e em vez de jogar o bagaço e a casca fora, deixa ali à nossa vista como resíduo. É um bagaço ao avesso, como a própria citação: a frase que aparece na peça *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, de Stoppard, “Toda entrada é uma saída para um outro lugar” é invertida para “Toda saída é uma entrada para um outro lugar”. Anne Carson gosta das sobras (*leftovers*), as sobras funcionam para ela. Em um dia quente, as personagens Heloísa e Abelardo conversam sobre as sobras: será que elas vão durar? Essa é a cena 7 de outro texto do livro, “H&A”. O que sobra do incógnito quando acordamos? Qual é o valor/validade desse novo conhecimento?

Porque presta atenção nas ~~leftovers~~ sobras e nos ~~remains~~ restos do incógnito, Carson tem interesse nessa palavra que cava entradas no desconhecido: *else*. Outro lugar, outra pessoa, outra coisa: outro entendimento. O *else*, que comumente traduzimos para outro, aparece com frequência na escrita de Carson. Em “Toda Saída” é relacionado a Sócrates: “Nos diálogos que registram seus últimos dias, o Sócrates platônico parece, cada vez mais, uma pessoa incapturável em frases comuns, uma pessoa que está (para usar uma expressão corrente) *vindo de um outro lugar*”. Que outro lugar é esse que marca o filósofo pela diferença? “Sócrates tem em certa medida o mesmo problema literário que Homero em *Iliada*, a saber, expressar o herói em sua diferença das outras pessoas, um herói cujo poder sobre outras pessoas surge em parte por algo *incógnito* em seu próprio ser”.

O incógnito, o que separa Sócrates das outras pessoas, tem relação com o sono. Não apenas porque ele dorme e sonha, mas porque dorme, sonha, acorda “vendo com os dois olhos”, narra o sonho e, principalmente, acredita nele. Sócrates se fia no sono: “Sócrates tem inclinação por acreditar, e acerta ao fazer isso, em diferentes fontes de conhecimento quando comparado a outros filósofos – como seu *daimon* louco, ou o oráculo de Apolo, para não mencionar as boas frases do sono”. O que marca a diferença de Sócrates é sua capacidade de estar em comitudo com o que há de incógnito nele mesmo, por isso consegue sonhar e voltar para contar. Além disso, Sócrates consegue inaugurar uma maneira fascinante e subversiva de pedagogia, uma maneira de encarar o mundo que chegará até nós pelo seu discípulo Platão. A pedagogia socrática é realizada em

⁸⁴ Verso do samba “Bagaço da Laranja”, composição de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho.

comititude com Platão. Sócrates está livre do dilema de quem escreve: o que fazer com as mentiras que você conta quando se depara com a verdade do mundo. Platão está colado a esse problema e lida com isso de maneiras ardilosas, criando mitos e chamando os mitos de mitos, para tentar transmitir a verdade de uma pessoa que existiu, Sócrates, e que não estava mentindo (CARSON, 2003, p.16).

O que Carson está destacando no ensaio é o estado de diferença que separa Sócrates de outras pessoas e o torna capaz de perceber as coisas de outra maneira, de transformar *nothing* nada (vislumbres de sonho) em *something* alguma coisa (previsão do adiamento da própria morte). A transformação de nada em alguma coisa é fascinante para Carson, é uma maneira de aprender com o incógnito. Nada e alguma coisa aparecem em diferentes textos literários que Carson se propõe a ler neste ensaio. Em *As Ondas* e *A Viagem* de Virginia Woolf aparecem na voz de Bernard e Clarissa Dalloway, respectivamente: “A luz inunda o quarto e leva uma sombra atrás da outra para o lugar em que pendem em dobras inescrutáveis. O que a sombra central segura? Alguma coisa? Nenhuma? Não sei” e “Acho que sinto por ele o que minha mãe e as mulheres de sua geração sentiam por Cristo. Isso apenas mostra que não se pode passar sem *alguma coisa*”. Na Odisseia, na fala de Aquiles depois de acordar de um sonho com Pátroclo: “Alma e fantasma são certamente *alguma coisa!*”.

Isso mostra que Carson tira dos próprios textos literários os termos que vão orientar seus procedimentos de leitura, descentralizando os textos teóricos como únicos fornecedores de conceitos. Nos ensaios nada é dispensável, não se separa a teoria dos objetos de análise: o fragmento de um poema parcialmente perdido; o parágrafo obscuro em um ensaio que promete, mas não cumpre, a continuação; a fala de um personagem secundário num romance; a memória de um sonho de infância, tudo oferece ferramentas de trabalho.

Na mesma esteira de *else*, a escritora Vanessa Place, ao comentar *Antigonick*, dá destaque a outro termo circunstancial, usado para expressar o desconhecido, o pronome demonstrativo aquilo (*that*):

Enquanto Lacan coloca Antígona como aquela que nunca desiste de seu desejo, parece que em Carson o desejo é, nesse sentido, não por isso ou aquilo, mas por *aquilo*. Sendo esse *aquilo* algo que deseja não algo maior, a Lei além da lei, como geralmente se sugere, mas algo muito menor – a lei além da Lei além da lei. O amor estúpido e singular que comprova o que existe de mais característico do amor no próprio amor (PLACE, 2015, p.167).

É extrapolando as leituras conhecidas – seja a Antígona desejante situada por Lacan, seja a defesa ferrenha de Antígona pela Lei (dos deuses) sobre a lei (dos homens, de Creonte) – e

investindo no incógnito (*that*) que a tradução de Carson se torna um terreno especulativo, em que é possível propor e apreender leituras-*elses*, críticas-*elses*, maneiras-*elses* de traduzir.

O poeta e crítico Dan Beachy-Quick entende que a própria operação do poema é o enraizamento do nada que deseja: “Um poema planta uma semente em terreno inesperado. Nem no solo, nem na terra. A semente cresce no nada, enraíza no nada – esse desejo-nada se aprofunda em nós, esse lindo vazio de desejar. Bem aí ele se enraíza (...) o cuidado com o que é depende do desejo que brota do que *não é*” (BEACHY-QUICK, 2015, p.20)”. Cuidar desse solo-nada, dentro de nós, exige desapego das maneiras já conhecidas de fazer (clichê) e abertura ao incógnito. É um desafio angustiante se pretendermos captar, domar, capturar o sentido dos textos com os quais trabalhamos. A proposta de Carson é outra: olhar para o singular a fim de tentar sentir algo característico (expresso pelo sufixo *-ness*): o que existe de mais característico do amor no próprio amor.

A autora sugere um processo de leitura que nos permite entrar na experiência pelo lado do sono, isso nos coloca em contato com o incógnito dentro de nós e nos confere poder. É isso o que acontece com o herói pelo menos. Ela chama esta nova entrada, pelo lado do sono, de um “problema literário”. Pretende expressar a diferença, a saída do conhecido, para entrar num ~~somewhere else~~ outro lugar pelo lado do sono. Uma maneira de assumir o problema literário é cavar possibilidades pelo sono. Não é um problema que precise de solução, mas que provoca novas leituras nos textos clássicos. Se é possível propor novas leituras a partir do incógnito, do qual o sono faz parte, então o magnetismo e o poder da diferença não ficam restritos ao herói. Pelo contrário, a diferença se torna uma espécie de contaminação que gera outras maneiras de ler o mundo.

Podemos encontrar o mesmo procedimento – esse de cavar novas entradas no texto clássico a partir de um tema único – em outro texto de Carson chamado “Contempts” (2009). Nesse ensaio, Homero, seu personagem Odisseu e o cineasta francês Jean-Luc Godard são agrupados como homens que conhecem o *lucro*. O filme de Godard citado é “Il disprezzo” [O “desprezo” ou em inglês “Contempt”] baseado em um romance do italiano Alberto Moravia. A partir da ideia do homem que conhece o lucro, o ensaio explora uma noção do feminino como um conteúdo informe que só toma forma quando é ativada pelo masculino. Carson diz que essa noção está no romance de Moravia e que faria sentido também para Homero, Aristóteles e para a maioria dos homens gregos. Em sua *Metafísica*, Aristóteles divide os componentes da realidade em duas linhas opostas: de um lado o conceito masculino junto do conceito de fronteira ou limite; do lado oposto os conceitos de feminino e ilimitado. A mulher é considerada aqui como uma criatura de fronteiras instáveis. É acompanhada pela deformação: a mulher se expande, encolhe, vaza, é penetrada. Quem tem o poder de controle sobre elas? O ensaio nos lembra dos monstros da

mitologia grega, que são na maioria mulheres com limites desordenados, como Cila, Medusa, as sereias, as harpias, a esfinge. Veremos diversas ocasiões em que Carson reforça que, segundo essa perspectiva, o autocontrole é uma virtude física, mental e moral que as mulheres não possuem. Emilia permanece para Riccardo (personagens de Moravia e depois de Godard) um *locus* de ambiguidade (CARSON, 2009, p.7).

Já vimos que o título do ensaio é uma fatia da laranja de Stoppard, mas é em outro lugar de *Decreation* que encontramos o procedimento de leitura do ensaio. O procedimento é uma fatia da laranja de Beckett: “Fazer um buraco atrás do outro nela [linguagem] até que aquilo que habita atrás, seja algo ou nada, comece a vazar”. Como uma leitora que faz buracos, Carson está atenta ao movimento de entradas e saídas. Em “Quad”, texto sobre o espetáculo de Beckett, Carson nota a regularidade com que as pessoas em cena saem e entram em cena, numa sequência 1 2 3 4 3 2 1. É uma estrutura quiástica chamada de *ringkomposition*, ou composição de anel, usada em cenas de batalha em Homero. Derivada da tradição oral e amplamente utilizada nas escrituras sagradas hebraicas, é uma estrutura que consiste em narrar de forma retilínea, de vez em quando afastando-se temporariamente do tema principal. Depois retorna-se a ele, simulando um anel. Observar as entradas e saídas é, portanto, observar o movimento narrativo.

Montaigne diz que quem fala tudo nos cansa e quem fala parcialmente nos faz pensar em mais do que existe de fato. No “não dizer tudo” Montaigne encontra – além de um caminho para a imaginação – revelações, ou seja, informações exclusivas que conferem poder. O sonho é que vai conferir poder de negociação a Penélope contra Ulisses. Penélope raciocina a partir do sonho: “Porque agora é o jogo dela que eles [Penélope e Ulisses] estão jogando: raciocinam pelo lado do sono, onde ela é a mestra”. Carson não escorrega na dualidade racional/irracional; o irracional aqui não é um tipo de estratégia pouco sofisticada de negociação e nem a racionalidade é louvada. É por isso que Carson diz que o sonho funciona para Penélope. Não são só os heróis Odisseu e Aquiles que se aproximam de Sócrates: Penélope também é uma figura de diferença porque assim como o filósofo raciocina pelo lado do sono.

Na construção desse racional que funciona pelo incógnito, Carson admite o incerto e a impossibilidade de captura total do sentido: “Não sei exatamente o que essas duas frases finais significam. Uma transação de certa importância parece prestes a começar. Entre os domínios do sono e do despertar, da vida e da morte, Virginia Woolf lança uma possibilidade de despossessão e então a deixa estar ali, entreaberta, como se não tivesse certeza de qual lado ela gostaria de estar”. Contaminada pela possibilidade, pela não certeza, pela proposta entreaberta de Woolf, Carson anuncia: me acompanhe no caminho que faço, atravessando a penumbra, este é o trajeto que estou fazendo, mas muito bem, poderia ser outro. Essa é uma característica do gênero ensaio, sua força

está justamente em sua peculiaridade. Sabemos que existem várias outras maneiras de escrever sobre a mesma coisa, mas estamos encantadas com a trajetória que se desenrola na nossa frente.

Desposseção é uma das palavras mais misteriosas de “Toda Saída”. Remete àquele verso de “Conversa Breve sobre a Comtitude do Corpo”: “O que se desprende na morte são 19 gramas de você irradiando uma luz azul suave. O que fica pra trás é muita coisa”. Uma saída do próprio corpo é uma entrada para onde? E o que fica para trás vai para onde? Vamos ver o que aconteceu no momento de desposseção descrito por Woolf: “(...) a história da casa assombrada termina com um momento assustador de desposseção, quando os fantasmas se debruçam sobre a cama da dormente e descobrem o tesouro *deles* enterrado no coração *dela*. Sócrates também sofre um momento de desposseção no final do *Crítion*”. Neste momento, existe algo que sai da posse de alguém para ir para posse de outrem.

A transação de coisa *deles* em coisa *dela* é um dos exemplos de transação sublime via sono: tanto dos fantasmas de Woolf com a personagem que dorme; quanto de Sócrates com uma misteriosa mulher vestida de branco que lhe transmitirá uma informação preciosa sobre sua morte. A transação é uma espécie de comtitude em sonho que questiona os limites do corpo, do eu, da identidade: meu inconsciente é meu? Até onde eu sonhando continuo eu? Eu me transformo dormindo? As coisas se transformam enquanto eu durmo a ponto de me transformar quando eu acordo? No conto de Woolf, “a voz narrativa muda de ‘nós’ para o pronome apassivador ‘se’, para ‘você’ para ‘eles’ para ‘elas’ para ‘eu’, como se ninguém na história conseguisse manter-se dentro de uma pele estável”. A instabilidade identitária dos fantasmas é um desafio de linguagem no conto, um desafio de gênero que aponta em direção ao estado *flutuante*. Pessoas todas vestidas de branco, como fantasmas, aparecem em “Quad”. Alguém (uma estudante) pergunta sobre a presença dessas entidades fantasmagóricas em cena: “o sexo importa” e Carson (uma professora) responde “o sexo é indiferente, disse Beckett”.

Em outra parte do livro, “Lots of Guns”, somos apresentadas a uma antiga tradição chinesa na qual fantasmas escrevem um gênero específico de poemas. A linha que separa isto de aquilo, direita de esquerda, muito de muito pouco possui a escuridão de ambos. A escuridão em que eu estou suspensa, em que você está suspensa. As águas da escuridão são vendidas como espelhos. O espelho d’água turva os contornos do eu e de tudo que está à sua volta. A autobiografia é mais como uma miragem, talvez uma oportunidade feliz de sentir a ausência de delimitação.

Os fantasmas de *Decreation* adicionam uma nova e instigante camada a uma resposta que Carson deu em entrevista. Quando perguntada como é ser traduzida para o grego moderno e como foi sua viagem para Grécia, Carson responde simplesmente: só tem fantasmas agora. À primeira vista, a resposta me pareceu melancólica, mas talvez exista mais a aprender com os fantasmas se

olharmos para trás e prestarmos atenção. É o que a autora parece sugerir em *Short Talks*. Aqui vai uma tradução inicial para o poema “Sobre Andar de Costas”:

Minha mãe nos proibia de andar de costas. É assim que os mortos andam, ela dizia. Da onde ela tirou essa ideia? Talvez de uma tradução errada. Os mortos, afinal, não andam de costas mas andam sim atrás de nós. Eles não têm pulmão, não conseguem nos chamar, mas iam amarse a gente virasse pra trás. São vítimas do amor, a maioria.

Os fantasmas estão com a gente, andando logo atrás, por isso a sabedoria popular das nossas mães aconselha a nunca sair de costas do cemitério. A poeta Kristi Maxwell, em sua leitura de *Plainwater*, diz que o livro é um estudo sobre **estar com**: estar com textos, com linguagem, com corpos de água, com corpos de terra. Mas comitudo não é completude. Tem a ver com como nos movemos em direção *a* e *em* afastamento das pessoas, lugares, coisas e ideias. Para Maxwell, os papéis sociais variados que Carson experimenta dentro de *Plainwater* sugerem que a identidade existe de maneiras significativas apenas em contextos relacionais:

A própria sensação autobiográfica do texto brinca com a autobiografia como invenção e investigação da individualidade: o sujeito autobiográfico já é sempre uma falsificação, seu sucesso ou fracasso é resultado do quão autêntico ele parece ser como ser humano; há uma alegria em falsificar, em se passar por, em conseguir atravessar – a brincadeira é com o senso de limites e fronteiras (MAXWELL, 2015, p.57).

O herói, como figura de diferença, consegue ir além dos limites do seu eu desperto. Acredita no sono e no sonho, no *daimon*, na própria imaginação poética, na parte de si que permanece inescrutável até a ele mesmo, e isso lhe confere poder tanto sobre outras pessoas quanto capacidade de prever o que está por vir. Nós podemos fazer o mesmo ao entrar pelo lado do sono na literatura: esse é o convite do ensaio para nós como alunas. Acreditar no sono oferece ao herói um terceiro ângulo de visão. Para acessar esse poder, talvez seja melhor que ele não esteja enxergando tão bem.

2.2 CEGA MAS AGORA VOCÊ VÊ

A intenção de “Toda Saída” é cavar como uma toupeira diferentes maneiras de ler o sono. A toupeira é quase cega e careca como uma criança recém-nascida que se orienta pelo cheiro da mãe para se alimentar. Quando estamos suspensas na escuridão do incógnito, não enxergar bempode

ser uma vantagem? As toupeiras têm um olfato e tato extraordinários e vivem a maior parte do tempo debaixo da terra. O seu nariz é um órgão tátil super poderoso, pode tocar o chão em dez lugares diferentes por segundo, tem cinco vezes mais sensores de toque do que a mão humana. Com o nariz, a toupeira filtra o solo encharcado abanando a cabeça em constante movimento. É também um dos únicos animais no mundo que consegue cheirar debaixo d'água: forma e depois inala bolhas de ar.

No mundo subterrâneo em que vive este animal carnívoro, a visão é um sentido inútil, em vez de ver, ela sente as suas presas pulsando. O mais surpreendente sobre a toupeira, especificamente as nariz-de-estrela, é que elas têm uma visão estelar cerebral. Um padrão gigante em forma de estrela está impresso na anatomia do seu cérebro, cada vez que a toupeira pressiona seu nariz-estrela contra o solo, isso lhe dá uma visão em forma de estrela do que a rodeia e essas imagens se juntam no cérebro como peças de um quebra-cabeça.

A relação do sono com o olfato, para o poeta inglês John Keats (1795-1821), é que o sono tem uma ação embalsamadora: “Isso significa duas coisas: que o sono acalma e perfuma nossas noites; que o sono pode disfarçar o fedor de morte que é inerente a nós”. O cheiro agradável do sono, se não oferece de fato uma sobrevida, pelo menos afasta ou adia, como no caso de Sócrates, o fedor da morte. O cadáver tratado com ervas que disfarçam o odor da decomposição parece mesmo que está apenas dormindo. No poema de Keats, sua consciência curiosa é como uma frenética toupeira que só pode ser aquietada pelo bálsamo da noite serena. Carson usa a figura da toupeira do poema de Keats como método de leitura: “cavar como uma toupeira diferentes maneiras de ler o sono”.

Quando escreveu esse poema, Keats não era um poeta valorizado por seus pares – ele enxergava algo que não era enxergado pelos outros – e estava morrendo de tuberculose. O sono, como uma morte momentânea, um esquecimento divino, alivia a dor e os pensamentos perturbadores. No poema, estar consciente durante o dia é uma das coisas mais terríveis e tanto o sono quanto a morte permitem o acesso a um novo conhecimento. A morte também é uma saída, portanto uma entrada, para um outro lugar, isso sabe Sócrates: “Já que a alma parece ser imortal...um homem [que viveu uma boa vida] afinal é melhor que fique contente enquanto faz sua saída ao Hades”.

A visão turva é recorrente no trabalho de Carson na figura do espelho d'água, de reflexo opaco, não confiável, que reflete de volta um eu de contornos móveis. O poeta e tradutor Andrew Zawacki, ao ler *Antigonick*, compara Tirésias e Antígona, chamando atenção para experiência do primeiro com a androginia: “O vidente [cego] encarna uma temporalidade dual por meio de uma androginia performada por Antígona” (ZAWACKI, 2015, p.158). Tirésias performa um

transbordamento das barreiras de gênero, é um adivinho que encarna a simultaneidade de presente e futuro. Zawacki associa a visão da diferença que essas personagens têm com o fato de performarem sobreposições de gênero conflituosas e ameaçadoras.

Várias pessoas, nos textos de Carson, enxergam mal ou não enxergam o que outras pessoas enxergam, veem uma outra coisa. Prestar atenção em outra coisa pode ser uma dádiva. No poema de Bishop, o Homem-Mariposa engole seu bem mais precioso, a lágrima do sono, se você se distrair. Porém, se você estiver prestando atenção, ele a entrega, fresca como água de fonte, potável de tão pura. No relato antigo de uma das curas no templo de Epidauros, um paciente recebe a solução do seu problema de visão – de um olho que não estava lá – pelo sono:

“Algumas pessoas que estavam no santuário riram de sua ingenuidade de achar que poderia ver com um olho que não estava lá. Durante o sono, ele viu uma aparição: pareceu-lhe que o deus preparava um medicamento, em seguida, abria suas pálpebras, e derramava o medicamento dentro delas. No dia seguinte, ele saiu com a visão restaurada enxergando com os dois olhos”. É o sonho que cura o paciente, e mais do que isso é sua crença, como a de Sócrates no incógnito, que o faz transformar *nenhum* olho em *alguma* visão. Mesmo da cavidade oca, da ausência do olho, surge a visão. A nova visão conquistada no templo de Epidauro não é apenas a visão dos olhos, mas uma nova maneira de ver a vida e se comportar perante o sagrado. O que se está testemunhando aqui é a cura como uma nova relação entre o corpo e o sagrado – uma das expressões do incógnito. O único cego é aquele que não quer ver o mistério.

Assim, a visão pode ser entendida, dentro do trabalho de Carson, como um senso potencializado pela parcialidade. Os vislumbres de sonhos, que são sobras de uma viagem pelo lado do sono, nos oferecem poder, capacidade de negociação, se soubermos como nos relacionar com eles. Vislumbres, resíduos, fragmentos, Carson ama as coisas interrompidas porque ama o espaço que se cria entre elas: “(...) a maneira com que o poema é interrompido leva a um pensamento que não pode ser capturado. Você não consegue alcançá-lo. Eu amo esse espaço. É por causa desse espaço que eu gosto de trabalhar com fragmentos. Porque não interessa como o pensamento seria se ele estivesse inteiro apresentado ali, não seria tão bom quanto a sugestão, que pode ser tão atrativa, tão assustadora” (CARSON, 2004).

Se o sono pode transformar *nada* em *alguma coisa*, pode o amor esta loucura, contra todas as expectativas, ser uma maneira de ver melhor? Em *Eros*, Carson pergunta que modo de percepção é esse, tão diferente da percepção comum, que é descrito como loucura? Como é que, quando você se apaixona, sente como se de repente estivesse vendo o mundo como ele realmente é? Parece que você sabe o que é real e o que não é.

Para a tradutora que ama o espaço deixado entre fragmentos, a sugestão é mais poderosa do que o pensamento totalmente realizado. Além de lindo, esse pensamento de *Eros* nos pede, como tradutoras, que resistamos à armadilha de tentar preencher todos os espaços. Como tradutora, preciso me relacionar de outra maneira com as incompletudes que encontro, não posso tentar criar conexões textuais mais sólidas em lugares em que a autora quis que elas fossem frouxas. Dá para perceber nos ensaios como Carson prefere pilhar informações, exemplos, argumentos, às vezes dispensando conectores textuais. Apaixonar-se pelos espaços, ver melhor, neste caso,

é admitir os pontos cegos do texto. Existe uma generosidade envolvida no trabalho da autora como classicista, ao trazer o que está ausente (porque perdido, não resolvido, múltiplo) à presença, envolvendo-se amorosamente com os vazios desses textos esburacados, em vez de querer eliminá-los. Como a tradutora inventiva que é, Carson amplia o público desses textos. Eu mesma não teria lido Sófocles com tanto prazer se não fosse pelas intervenções feministas de Carson.

Virginia Woolf nos oferece um vislumbre de certo tipo de *emptiness* vacuidade que lhe interessa e faz isso pelo sono. Diferente do que acontece com a cura no templo de Epidauros, dos fantasmas na épicica ou da revelação de Aquiles depois do sonho com Pátroclo – o sono para as personagens de Woolf não têm eficácia. A vacuidade de Woolf é a das coisas antes de sua funcionalidade, com ela espiamos a realidade antes da eficácia. Nas narrativas de Woolf não se deve ter esperanças nas chamadas “transações sublimes” que envolvem o sono: “Parece quase inútil fazer à noite, nessa confusão, estas perguntas referentes ao quê, e ao porquê, e ao para quê”. Esperança é uma palavra que aparece três vezes durante “Toda Saída”. Os métodos de cura pelo sono, por exemplo, conferem esperança às pessoas curadas. Mesmo que o sono, nas narrativas de Woolf, não seja eficaz (não cura e nem confere esperança ou poder a ninguém) tem seu lugar no elogio de Carson ao sono. Existe um presente esperando por você no silêncio da noite: “o nada é um presente da noite” (*Nox*).

O vislumbre da realidade, da aparência que tem a coisa em si, antes de ela ser transformada em qualquer coisa, é o que a pintora Lily Briscoe, de *Ao Farol*, gostaria de alcançar. Em seu diário, Woolf faz uma pergunta – assim como o personagem Bernard em *As Ondas* – sobre essa realidade anterior à eficácia: “Como seria o canto do mundo verdadeiro?”. Eu não saberia nem começar a responder esse mistério. Mas podemos encontrar algumas pistas do que Woolf estava querendo dizer com “cantar do mundo verdadeiro” em seus diários – que vão ser fonte para Carson nos próximos ensaios “Espuma” e “Totalidade”.

No diário, Woolf descreve uma luta angustiante. Se ela pudesse agarrar essa sensação do cantar do mundo verdadeiro seria mais fácil resistir à medida que é conduzida pela solidão e pelo silêncio para longe do mundo habitável (WOOLF, 2018, p.506). Antes ela lutava contra algo,

enquanto escreve essa entrada luta contra o pior, o nada: “Como eu sofro, & ninguém sabe como sofro, caminhando por essa rua, enfrentando minha angústia, como fazia logo depois que Thoby morreu – sozinha; lutando sozinha contra algo. Mas naquela época eu lutava contra um demônio, & agora nada” (WOOLF, 2018, p.505); “(...) & esse negócio de celebridade é bastantecrônico – & sou mais rica do que nunca – & hoje comprei um par de brincos – & apesar de tudo, há vacuidade & silêncio em alguma parte das engrenagens” (WOOLF, 2018, p.505).

Ecoando o cantar do mundo verdadeiro, Carson também sabe o poder que existe em se agarrara um som. Sua tarefa como tradutora é manter os gritos. A poeta e crítica feminista Angela Hume investe na noção de lírica para ler as traduções de Carson das tragédias gregas. A lírica é usada em referência à poesia musical e/ou à poesia musicada, incluindo as passagens cantadas pelo coro. Angela Hume propõe uma leitura das formas sonoras das lamentações como lírica porque várias personagens mulheres da tragédia referem-se a seus próprios lamentos como canções, e na antiguidade esses choros às vezes também eram cantados (HUME, 2015, p.207).

Segundo Hume, em *An Oresteia* – que inclui a tradução de *Agamemnon* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles e *Orestes* de Eurípides – Carson apresenta uma definição própria de lírica, que ecoa não por Apolo – tradicionalmente associado à música de lira – mas pelos gritos de lamento profético de Cassandra, Electra e do coro. Na tradução de Carson de *Agamemnon*, por exemplo – diferente de outras versões em que a invocação de Antígona é mais um apelo – Cassandra se define contra Apolo: “Eu vou andar por aí com a minha canção rasgada”⁸⁵. De certa maneira, por ser excessiva, selvagem, desarmônica, se opor a Apolo, a lírica de Cassandra é anti-lírica. O que interessa a Angela Hume é o fato dessa “canção sem lira” entender a si mesma como profecia. Uma profecia que ninguém pediu.

O cego Tirésias vê o futuro, e a mulher anti-lírica canta o futuro. Nas traduções de Carson, a lírica é uma profecia não solicitada e, em última instância, ignorada. Aqui a eficácia da profecia é dispensada como um conhecimento sem valor. As vozes das Leis se sobrepõem violentas a outros sons, tanto na vida dessas mulheres, quanto na de Sócrates na prisão: “As vozes das Leis, ele diz, inundam sua cela na prisão e afogam todos os outros sons. Ele precisa parar de falar”. Sócrates se diz surdo a ~~everything else~~ qualquer outra coisa/ a todo o resto.

Felizmente, o mesmo não acontece com Penélope, que consegue conduzir uma negociação pelo sono, sua moeda de troca é a manipulação que faz das revelações que chegaram até ela pelo sonho. Isso revela uma estratégia de leitura feminista que cava outra nova maneira de ler a

⁸⁵ “I will walk with my song torn open”.

personagem épica. O poder exercido por Penélope não está vinculado a alguma característica intrínseca de ser mulher, mas à manipulação que ela faz do discurso via sonho, território que Odisseu não domina. O fato de ela conseguir raciocinar pelo lado do sono mostra sua fluidez entre os estados desperto e de sono e borra a separação irracional/racional. Operar perturbando os limites e as categorias é uma política da sujeira (matéria fora do lugar), da impureza, é uma política feminista. Ao juntar e friccionar partes heterogêneas, Carson mostra, simultaneamente, a diferença e a semelhança das coisas. Expressa um desejo pela incongruência que se manifesta em seus trabalhos inter-gêneros, em seu comprometimento com a especulação tradutória e filosófica e na união de uma imensa gama de fontes fazendo colidir temas próprios e alheios.

2.3 COMO ASSIM VOCÊ NÃO TEM DINHEIRO PRA CATUABA?

Enquanto traduzia “Toda Saída” tive um pesadelo com a minha mãe. Sonhei que gritávamos uma com a outra sem nos vermos, em cômodos separados da última casa em que moramos juntas. Quando saí do quarto e entrei no corredor vi minha mãe com o rosto transtornado de raiva, eram os olhos de uma mulher louca. Eram e não eram mais os olhos da minha mãe. O que me fez perceber que tudo estava perdido foi o absurdo da frase que ela disse: “como assim você não tem dinheiro pra catuaba?”. A falta de sentido insuportável da palavra “catuaba”, saída da boca da minha mãe, me acordou. Eu estava segurando minhas mãos juntas e elas estavam formigando. Para me acalmar, e conseguir voltar a dormir, pensei que poderia no sonho ter ridada cara dela, ter feito uma careta ou devolvido uma pergunta mais absurda ainda. De manhã, entendi que pensei em sair daquela situação pelo lado do humor por causa de Carson. Acho que ela entende o poder de tirar sarro, o poder de tomar de volta para si a possibilidade de perturbar em vez de ser apenas perturbada.

Minha mãe está aqui em casa, nos visitando. Entra agora mesmo pela porta, me interrompendo, para contar do sonho que teve com o pai falecido. Ela pediu várias vezes que ele virasse para que ela pudesse ver o seu rosto e o abraçar. Quando ela finalmente consegue convencê-lo, tocou seu cabelo. E diz que o cabelo do pai tem a mesma textura da boneca de lã da minha filha. No momento ela pensa que vai demorar para vê-lo de novo. Os primeiros versos de *Decreation* são “Quem pode dormir quando ela” e “Lá vamos nós mãe no oceano sem navio” (p.3).

O nome desse primeiro poema é *Sleepchains*, estamos acorrentadas às nossas mães e pais pelo sonho.

Talvez estaríamos salvas se conseguíssemos lembrar, acordadas, da sentença que aparece em sonho, uma frase feita de nacos das pernas e braços dos nossos pais. Choraríamos com repentina alegria, é o que diz “Ode ao Sono”, poema que encerra o ensaio.

Mas vamos voltar ao começo do ensaio, “Dentro de uma aparência normal a sala de estar estava transformada que parecia ter enlouquecido”, essa é a primeira memória de infância de Carson: um sonho com a sala de estar verde que parecia ter enlouquecido. Tão inquietante quanto o sonho em si foi o que provocou o retorno dessa primeira lembrança: a demência e posterior morte do pai. Em “The Glass Essay” de *Glass, Irony and God*, livro dedicado à mãe e ao pai, encontramos mais informações sobre o pai doente:

Meu pai mora em um hospital para pacientes que precisam de cuidados crônicos, acerca de 80 quilômetros daqui. Ele sofre de um tipo de demência caracterizada por dois tipos de alteração patológica registrada pela primeira vez em 1907 por Alois Alzheimer.

A primeira é a presença no tecido cerebral de uma formação esférica conhecida como placa neurítica, consistindo principalmente de células cerebrais em degeneração. A segunda, rosnados neurofibrilares

no córtex cerebral e no hipocampo. Não tem causa nem cura.

Minha mãe vai de táxi visitá-lo uma vez por semana há cinco anos (CARSON, 1995, p.24).

A demência produz no pai uma linguagem própria que não comunica, formada por uma mistura de sons não-humanos, apelos selvagens, algo inescrutável para o resto das pessoas em volta, incluindo a filha: “Ele conversa com alguém que está no espaço entre nós. Faz comentários veementes. Usa uma linguagem que só ele conhece, feita de rosnados e sílabas e apelos súbitos e selvagens” (CARSON, 1995, p.26).

Também a sala verde vive um estado próprio: “ (...) afundada em seu verdor, respirando sua própria ordem, sem dar satisfação a ninguém, aparentemente inteira penetrável e ainda assim tão bem disfarçada em toda a propaganda de uma vida desperta como para se tornar, no sentido mais verdadeiro da palavra, algo *incógnito* no coração da nossa casa adormecida”. Carson diz que apesar do susto e inexplicabilidade, este estado próprio da sala verde, estado incógnito, foi e continua

sendo uma lembrança profundamente consoladora para ela. O sonho com a sala verde instaurou nela um estado de erritude, que é quando a mente toma conhecimento de si mesma.

A explicação que ela deu a si mesma, quando ainda era menina, é que tinha encontrado a sala dormindo. Existe aqui algo correndo no subterrâneo que vaza para a superfície. É assim que Carson associa a sala ao pai: “Mais tarde, quando eu estava aprendendo a lidar com meu pai, que sofria e depois morreu de demência, esse sonho se recuperou em mim, acho que porque parece falar sobre como é olhar para um rosto bem conhecido, cuja aparência está exatamente como deveria ser em toda feição e detalhe, exceto pelo fato de que está, de uma maneira profunda e evidente, estranho”. Como os olhos da minha mãe no pesadelo, o rosto do pai de Carson passa, simultaneamente, a ser e não ser o rosto do pai. O pai real está agora no vácuo formado entre o *ainda pai* e o *já não mais pai*, dirigindo-se a “alguém entre nós”.

Essa estranheza é característica em pacientes neurológicos, cujas novas identidades “(...) atingidas, em graus diversos, nos pontos indutores de emoção, manifestam uniformemente essa ausência frequentemente insondável (...) A questão então é saber como pensar o vazio da subjetividade, o afastamento do indivíduo que setorna esse apátrida ontológico, intransitivo (elenão é o outro *de* alguém), sem correlato, sem genitivo, sem país de chegada” (MALABOU, 2014, p.26). A filósofa Catherine Malabou em “Ontologia do Acidente” escreve sobre a plasticidade destrutiva, essa mudança sem outra significação além da estranheza, que cria uma pessoa nova indiferente a si e aos outros. Em “The Glass Essay”, o pai é descrito como alguém que nunca mais vai chorar enquanto encara o rosto da filha, que chora. Para Malabou, é preciso admitir a existência de um elemento de indiferença no próprio ser, revelado pelo sofrimento específico do cérebro. Sua defesa é que o cérebro seja reconhecido como um objeto filosófico.

Guiando-se pela memória do primeiro sonho e pelo rosto (in)familiar do pai, Carson parece querer subir até o quarto escuro que é o cérebro e especular o que acontece quando nossa partelúcida, acordada, consciente está, por uma razão ou outra, desligada. E, mais, o que sobra para nós dessa experiência, nós que conseguimos voltar do sono. As especulações ensaísticas de Carson emaranham-se com suas leituras filosóficas. Como vimos, descer ao subterrâneo, subir até o mistério do cérebro, investigar o que escapa “da mente de quem dorme, os sonhos (...) escorrem de cérebro em cérebro” podem ser movimentos de revelação, vislumbres do incógnito. Podem nos conferir poder. O Homem-Mariposa, criatura que vive debaixo da terra e sobe para a noite, no poema de Elizabeth Bishop⁸⁶, escala as fachadas do mundo para alcançar a lua – que ele enxerga

⁸⁶ Ver leitura queer de “Homem-Mariposa” em “O Não-lugar em Elizabeth Bishop: marcas do exílio *queer* em um Eu vacante” (2013) de Tiago Barbosa da Silva (UEPB)

como um buraco, uma possibilidade de escape. Carson diz que o poema de Bishop funciona como o sono em si. O sono é um buraco, uma saída que também é uma entrada. Entre o mundo desperto e o mundo do sono algo vaza. Vaza do olho (escuro como a noite) do Homem-Mariposa um líquido puro, a lágrima do sono. Vamos lembrar que no poema de Bishop a lágrima do Homem-Mariposa é comparada ao ferrão de uma abelha, é seu único pertence, sua defesa, perdê-la significa a morte. Descobrir e usufruir da eficácia desse líquido precioso tem sido o projeto de muitas tecnologias e terapias.

Aparecem no ensaio várias tentativas de alcançar o que vaza do subterrâneo (do sono/ do funcionamento não conhecido do cérebro) para a superfície. Carson destaca no romance *Ao Farol* de Woolf uma marcação gráfica desse vazamento: os colchetes. O que está sendo narrado entre colchetes, da vida de personagens que estão entre o mundo desperto e o sono, mostra o que está fora dos limites do conhecido, para além do nosso alcance, o drástico. Existe algo mais drástico do que a morte? “[O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços, mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, continuaram vazios]”; “[Uma granada explodiu. Vinte ou trinta jovens cavalheiros foram feitos em pedaços na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, misericordiosamente, foi instantânea]”.

Assim como fez com o risco no meio da ~~palavra~~ em *Men in the Off Hours*, Carson toma para si os colchetes de Woolf. Eles aparecem, por exemplo, em *Antigonick*. Não à toa, no começo do único monólogo da esposa morta Eurídice, aparece a personagem de Woolf, a Sra. Ramsay:

Esse é o monólogo
de Eurídice é a única fala dela
na peça talvez você não saiba
quem ela étudo bem
assim como a coitada da
Sra. Ramsay que morreu entre
colchetes
em *Ao Farol*
ela é a esposa de
um homem cujo
temperamento tensionam o
mundo desta história
o mundo rasgado por *ela*

eu digo rasgado por *ela*
 aquela moça com o morto-vivo amarrado nas
 costas(CARSON, 2012).

Para Andrew Zawacki, o texto todo poderia ser lido entre colchetes, como “(...) uma história à parte, borda externa do relato oficial. Um estado de exceção, observa Eurídice, marca o limite dalei” (ZAWACKI, 2015, p.161). Ao contrário do que acontece no romance com Andrew Ramsay - sua morte é o escape absoluto, a explosão do “eu” literalmente –, *Antigonick* amplia a metáfora da saída do palco como morte (toda saída da vida é uma entrada para o desconhecido): “[Eurídicenão sai]. Morrer entre colchetes é a morte sem morte – dissolver, em sentido hegeliano: ser cancelado e mantido” (ZAWACKI, 2015, p.156). Carson provoca um novo uso dos colchetes. De certa forma, ela junta os dois sinais gráficos roubados de Woolf, o risco e os colchetes, elaborando visualmente no texto a questão: que tipo de comitidade seria essa? Morrer ainda em vida? Viver mesmo depois da morte? É por isso que Carson, ao traduzir *Antígona* pela segunda vez, chega à conclusão de que a maior questão da peça é a comitidade.

No final de *Antigonick* todo mundo sai de cena, exceto o personagem mudo Nick, que fica, entrecolchetes. O emaranhado entre morte/vida e o que resta, sobra, vaza para o mundo dos vivos mefaz pensar no que Bianca Stone, artista que colaborou com Carson e seu marido em *Antigonick*, diz sobre ter aprendido com o casal. A lição foi desviar o foco da personagem e prestar mais atenção no espaço. Andrew Ramsay explode, uma quantidade violenta de ar separa pedaços do seu corpo. O Sr. Ramsay estende os braços para abraçar a esposa e abraça o vazio.

O amor de Carson pelo espaço entre colchetes começa pelo fato de ela ser uma escritora e tradutora que trabalha com fragmentos. É um recurso comum nas traduções usar colchetes para marcar vazios ou inserir trechos que se imagina estar no original, principalmente em textos clássicos incompletos, mas o que Carson faz com os colchetes destaca a interação entre o que está e o que não está (mais) ali. Para o crítico John Melillo, os colchetes mimetizam lacunas, quebras. A organização espacial de vários papiros que preservam a linguagem de Safo enfatizam o sinal gráfico “(...) [os colchetes] implicam um espaço livre de aventura imaginária (...) um gesto estético em direção ao evento papirológico em vez de um registro preciso” (MELILLO, 2015, p.189). Esse gesto estético marca e performa as rasuras da história. Cavar como uma toupeira os textos clássicos pressupõe enchê-los de buracos, espaços, vazios.

Essas aberturas que aparecem no ensaio – por exemplo, a lua enxergada como um buraco pelo Homem-Mariposa – aparecem na escrita de Carson como enigmas/charadas (*riddle*) que

nunca param de perguntar: “(...) eu acredito que um enigma, como um pai, nunca acaba” (MEYER, p.15, 2016). O enigma da vida/morte e todos os seus desdobramentos (o que vai e o que fica?) pode ser a única coisa que os mortos deixam para trás. Talvez porque Antígona tenha um irmão morto amarrado às costas que ela se torne a mensageira desse tipo de enigma que é a comitidade. Carson aumenta exponencialmente o volume desse tipo de comitidade indizível ao insinuar a relação incestuosa entre Antígona e o irmão: “verdade, irmã, mas quão doce seria deitar sobre o corpo do meu irmão, coxa colada com coxa”. O desejo de estar colada ao corpo do irmão é simultâneo à impossibilidade de fazer brotar do chão um novo corpo irmão: “quem pode me cultivar um novo irmão?”. Tirésias é quem diz a Creonte que ele cometeu um erro estrutural coma vida e a morte ao colocar a pessoa viva debaixo da terra e a morta na superfície.

O vazio e os colchetes formam uma abertura [] para a aventura imaginativa performada pela tradução. Em *Antigonick*, ferida, corte e vagina são palavras colocadas juntas. A investigação da abertura resulta em um vocabulário relacionado à masturbação de mulheres e pessoas com vulvas: quando o guarda diz a Creonte que encontrou Antígona *fiddling* com o túmulo, Creonte quer saber: *fiddling* o que você quer dizer com *fiddling*. O rei pede detalhes da cena para o guarda. O guarda descreve Antígona enterrando o irmão. *Fiddling* sugere uma conotação sexual para a cena, ela estava dedilhando, se masturbando – metafórica ou literalmente – enquanto manipulava o corpo do irmão morto. Creonte diz que Antígona é autônoma, autárquica, autodidata, automática, auto empática, auto terapêutica, auto-histórica, auto metafórica e, finalmente, auto erótica e completa: “vocês mulheres e suas camas me dão nojo” (CARSON, 2012).

No ensaio “The Gender of Sound”, Carson já tinha comentado sobre a ansiedade cultural envolvendo a ejaculação vaginal na literatura grega antiga, citando a história de Medusa e a ninfa Eco. Carson traça um paralelo entre a boca de cima e a boca de baixo para mostrar que as mulheres eram relacionadas a falas insuportáveis. Um ditado frequente de Sófocles era “O silêncio é o cosmos das mulheres”. A investigação da abertura como masturbação e tradução nos leva de volta ao uso dos colchetes e vazios, “(...) Carson produz uma espécie de **erótica textual**: não apenas na mimese pseudopornográfica de tocar o papiro (o corpo textual de Safo), mas também dentro de um campo sussurrante de contato e conteúdo em potencial” (MELILLO, 2015, p.202, grifo meu).

2.4 E QUE ESTRAGO QUE CÊ FEZ LÁ NA MINHA CAMA⁸⁷

O que é feito na cama de mulheres, por mulheres e com mulheres, que enoja Creonte em *Antigonick*, vai ser explorado na erótica textual de Carson. Em “Toda Saída” e em “Totalidade”, a autora trabalha com o erotismo bissexual de Woolf, meter o dedo vira um procedimento estético que vai além dos sentidos mais imediatos de apontar/denunciar/delatar: “Ao longo de

toda sua escrita de ficção Virginia Woolf gosta de meter o dedo na fronteira entre nada e alguma coisa”. Meter o dedo (*dedar*) a fronteira entre nada e algo, entre os reinos do sono e do despertar, entre a vida e a morte é uma forma de especulação criativa erótica das delimitações.

Para Carson, a Odisseia é uma saga de “quem dorme onde” e “quem dorme com quem”. O erótico desafia as máximas “ponha-se no seu lugar” (relações de poder) e “se ponha no meu lugar” (afirmações de identidade), sublinhando as questões de poder, despersonalização, desobediência, gênero. Quem acredita em e manipula o sono tem poder, quem tem conhecimento sexual tem poder, como Penélope que consegue tanto manipular Odisseu – ainda disfarçado como um estranho a revelar sua identidade – quanto manter os pretendentes afastados, ainda que interessados, por anos. Quem não tem conhecimento onírico ou sexual não tem poder, como é o caso do insone Telêmaco: “Nessa história, o conhecimento sexual ondula por todos os lados, só que fora do alcance de Telêmaco”. O ensaio mostra que o rapaz, apartado da possibilidade de dormir e do conhecimento sexual, está preso entre os desejos alheios: dorme alinhado à cama marital de Nestor e sua esposa, depois de Menelau e Helena. E também preso entre seus próprios desejos incestuosos ora pela mãe, ora pelo pai. Telêmaco senta entre os pretendentes, enciumado, enquanto eles dão pinotes, como cavalos, se exibindo na frente de Penélope ou vivendo seu momento de maior felicidade dormindo ao lado do pai Odisseu como substituto da mãe. Mãe, pai e filho compõem a primeira triangulação erótica que vai se repetir nos outros três ensaios.

A dinâmica do casal sem o filho é diferente, envolve uma fluidez aquosa entre as duas mentes e níveis complexos de negociação: “Homero teceu uma estranha simbiose entre essas duas pessoas, juntas e separadas numa mesma noite, entrando e saindo da mente uma da outra, quase compartilhando a mesma consciência – especialmente no momento em que Penélope penetra a membrana do sono do marido e o enche de alegria”. Em *penetra a membrana* do sono de Odisseu, o ensaio reafirma o poder erótico de sedução de Penélope, que complementa sua capacidade de

⁸⁷ Verso da canção “Que estrago” performada por Letrux (Letícia De Novaes), composta por Arthur Braganti, Bruna Beber e Leticia Pinheiro De Novaes.

manipulação via sono/sonho. O poder de Penélope rompe um limite, a membrana, e pressupõe um vazamento. Substâncias líquidas, aquosas, fluidas estão em movimento entre os limites do sono e o erotismo. Penélope é tão habilidosa na arte dos sonhos que Carson sugere que ela tem uma teoria própria de como ler os sonhos, um conhecimento eficaz que dá origem à “Interpretação de Sonhos”. É curioso notar que a ideia do torneio entre os pretendentes, que Penélope diz ter origem em um sonho, é anunciado no ensaio com uma mistura entre a voz de Carson e a da personagem, juntando discurso indireto e direto: “Amanhã, anuncia, vou organizar um torneio, para ver qual dos pretendentes consegue atirar por entre doze eixos com o arco de Odisseu”.

Penélope, ao envolver Odisseu em um ato de sedução, consegue fazer o marido sair do disfarce e se revelar como ele mesmo, diz Carson: “(...) fico impressionada com a forma com que Homero usa isso [o fato de Odisseu não ser amigo do sono] para subjugar Odisseu a Penélope no final do poema”. O disfarce sugere que algo que não pode ser visto corre no subterrâneo abaixo da superfície. Essa dinâmica subterrâneo (o que não pode ser visto)/superfície (o que pode ser visto), é descrita no ensaio como a operação por excelência de Homero na Odisseia; o autor “orquestra um plano mestre de sono que puxa todas as personagens principais para um ritmo noturno que está logo ali embaixo da superfície da narrativa desperta”.

Outras duplicidades (verso e reverso/casca e bagaço) se repetem ao longo do ensaio via citação: na citação de Lacan o sono é um espaço a partir do qual a pessoa que dorme pode viajar em duas direções; o poema de Bishop duplica o mundo ao criar uma versão invertida onde a sombra é o corpo, onde ficamos acordadas à noite, os céus são rasos e a pessoa do poema é amada; Odisseu, ao chegar na ilha de Feácia, esbarra na sua persona heróica como uma sombra que encontra o corpo; Odisseu duplica sua superfície diversas vezes, enrolado em lã de ovelha, deitado nu sob folhas. Comparado à menina Nausícaa, que está deitada no seu devido lugar, limpa, de sono transparente e esticada, Odisseu é visto nu e sujo, dormindo um sono opaco, encolhido nos limites da cidade, um homem complicado, de muitas voltas. Existe muita fricção entre opostos, materializados na dupla Odisseu e Nausícaa, que é reforçada pela justaposição de seus corpos dormindo. Uma figura de pensamento é usada para descrever o par: “oximoro de macho e fêmea”, o oximoro acontece quando palavras de sentidos opostos são combinadas de maneira a parecerem contraditórias, mas que na composição final reforçam a expressão.

Os sonhos são difíceis de decifrar pelo seu caráter duplicado: para Penélope os sonhos são dúbios, uns verdadeiros, outros falsos. O professor Rodrigo Gonçalves, orientador desta pesquisa, levantou um ponto intrigante “no sonho [de Penélope] a águia matava os cisnes dela e ela ficava muito chateada/triste/desconcertada. É o contrário de um sonho premonitório feliz, e mais próximo de um pesadelo”. O fato de ela expressar tristeza com a morte dos gansos, que representariam os

pretendentes, é inesperado⁸⁸. Carson levanta a hipótese que esse sonho auto-explicativo que Penélope contou nem tenha sido realmente sonhado por ela. Talvez a tristeza também compunha o disfarce. Penélope finge que não sabe interpretar o sonho corretamente: “O sonho é tão óbvio quanto um filme com falas e legendas na mesma língua, e Odisseu, com educação, diz isso. Mas por que Penélope pede a cumplicidade de Odisseu na leitura do sonho?”. Independente de o sonho ser inventado ou não, Penélope pede a cumplicidade de Odisseu para que ele sinta que a ideia surgiu de um sonho, ela envolve o marido na “necessidade interpretativa dos sonhos como ele já tinha a envolvido na necessidade autobiográfica das mentiras”. Penélope está em uma situação perigosa com os pretendentes, precisa fazer uma escolha e escolhe agir pelo sonho. Mesmo com táticas diferentes, tanto Penélope quanto Odisseu manipulam a ficção ou do sonho (inventado) ou da mentira sobre si.

No ensaio, outro animal predador, como a águia do sonho de Penélope, chama a atenção: o leão. Deitada em seu quarto, enquanto os pretendentes estão lá embaixo fazendo bagunça, Penélope é comparada por Homero a um leão encurralado por caçadores. Quando ela cai no sono, sonha com o marido, descrito como “coração de leão”. Os dois se ligam pelo sono a ponto de serem comparados a um mesmo animal, o mais nobre e também o mais feroz. A cumplicidade que alcançam Penélope e Odisseu faz com que os dois consigam alcançar o mesmo objetivo de leão-predadores diante da presa-pretendentes.

O que Carson está defendendo aqui é que o reconhecimento e a vitória de Odisseu sobre os pretendentes não é (apenas) resultado de uma cadeia de acontecimentos à revelia de Penélope, sua agência é expressa pela manipulação do sono/sonho. A duplicidade da personagem, portanto, não é da ordem da indecisão, mas da capacidade de fluir pelo lado desperto e pelo lado do sono, raciocinar pelo sono. Penélope é a mestra do sono. Odisseu não só não tem a mesma capacidade como o sono causa a ele o que Carson chama de “momentos suicidas”. Ele descreve a sensação de ouvir o povo da ilha de Feácia falar dele, sem saber que ele é *ele*, como estar acordado dentro do sonho de outra pessoa. Esse estar dentro do sonho alheio duplica Odisseu entre o estrangeiro anônimo e o herói louvado por todo mundo da ilha, isso o incomoda, “ele senta e chora por ser aclamado na terceira pessoa”.

⁸⁸ O professor André Malta, no artigo “Penélope e a arte da indecisão na Odisseia” (2012), compila várias hipóteses levantadas por estudiosos sobre esse episódio específico do sonho de Penélope. Inclusive a de Joseph Russo que defende que, em um nível mesmo que inconsciente, Penélope gostava de ser cortejada pelos pretendentes, por issoteria ficado triste com a morte dos gansos. No final do texto, Malta compara Penélope a Capitu de *Dom Casmurro*, reforçando o que ele acredita que seja a marca das duas personagens: suspeição e duplicidade. Disponível em

Carson fala de outras duas personagens que sentem estarem presas dentro de um sonho alheio. Na peça de Tom Stoppard, aquela da qual Carson tira o título do ensaio, a angústia de Rosencrantz e Guildenstern tem como base a sensação de estarem revivendo uma narrativa familiar – eles já tinham passado por tudo aquilo como personagens no texto de Shakespeare – o sonho aqui é uma armadilha de captura. Stoppard usa Shakespeare para nos prender na maldade⁸⁹ do sonho mau. O pesadelo da familiaridade remete ao rosto do pai doente, “cuja aparência está exatamente como deveria ser em toda feição e detalhe, exceto pelo fato de que também está, de um maneira profunda e notável, estranho”.

Guildenstern inveja Zhuang Zi, da parábola da borboleta e do sábio, por sua segurança de duascamadas por nunca ter certeza se é ou não uma borboleta em vez de um sábio. Os sonhos, como vazamento entre o mundo do sono e o despertar, anunciam às vezes de maneira assustadora que algo pode não ser o que parece. Nesse sentido, o sonho pode ter o mesmo efeito na mente de quem sonha do que o erro tem na mente de quem erra: a metáfora ensina a mente a sentir prazer com o erro e a aprender a justaposição entre aquilo que é e aquilo que não é assim. Observar a justaposição é um procedimento de Carson para investigar a narrativa via sono. Por isso no ensaio aparecem várias duplas agindo simultaneamente, mas não no mesmo espaço: Telêmaco e Odisseu; Penélope e Odisseu; Odisseu e Nausícaa; Aquiles e Pátroclo; Sócrates e Aquiles.

Como tradutora do grego clássico, Carson dá atenção à duplicidade que caracteriza o mito. Em sua escrita, o retorno de personagens dos mitos clássicos dá espaço a um processo de renomeação. Como observado por Lily Hoang em sua leitura de Gerião e Hércules em *Red Doc*: “Carson define mito como algo que leva uma vida dupla, então faz sentido que os personagens de *Red Doc* não sejam réplicas – reproduções – de Gerião e Hércules. Sim, o tempo passou, a vida foi vivida, eles mudaram, com certeza, mas Carson enfatiza a vida duplamítica renomeando-os”. (HOANG, 2015, p.174). Carson traz de volta de *Autobiografia do Vermelho* um Gerião adulto, que agora em *Red Doc* é chamado de “G”. G viaja com seu amigo e amante Sad, abreviação do nome Sad But Great. Neste processo de renomeação existe uma mudança radical da noção de eu e identidade:

Se o papel do mito é explicar alguma faceta do inexplicável, oferecer conforto e segurança ao que assusta, *Red Doc* existe como sua oposição, um mundo de muitas nomeações equivocadas. Homero descreve Odisseu como o homem de mil faces —

⁸⁹ Maldade vai reaparecer no ensaio “Decriação” quando Carson cita Weil. Para a filósofa, reconhecer a maldade como a principal característica do ser humano é a única maneira de conhecermos a realidade.

ele é astuto, tem uma máscara para cada ocasião — mas por trás de cada avatar, ainda havia o homem, Odisseu, ansioso por encontrar o caminho de volta para Penélope. G e Sad já eram. Entre aqui no sublime virtual, não existe mais Gerião, não existe mais Hércules, seus mitos e legados e identidades foram deformados, esvaziados, são holográficos (HOANG, 2015, p.177).

Ouvimos o Hércules de Eurípides sair do palco, enlouquecer e matar sua esposa e filhos, pensando que são filhos de seu maior inimigo. Hércules passa o resto de seu tempo no palco lutando com o eco vazio da palavra “Salvador”. Hércules se tornou o personagem Sad But Great de Carson. Também em “Alceste”, peça que Carson escolheu para encerrar sua tetralogia de Eurípides, Eurípides descasca a pele das palavras, como falsas ervilhas, para mostrar o vazio que cresceu dentro delas (WEIBERG, 2015, p.214). O que Carson faz com o retorno de G e Sad em *Red Doc* faz parte da investigação da escritora em relação aos limites de identidade, individualidade, autoria. Isso aparece em “Toda Saída” nas figuras da diferença, principalmente Sócrates e Penélope, que conseguem expressar o poder e ultrapassar os limites do seu eu imediato, da sua consciência desperta. Essa investigação de fronteiras e seus apagamentos, que acontece nesse ensaio via sono, vai continuar ao longo do livro, e alcança o máximo da sua expressão no conceito de decriação no último ensaio.

Dentre as interações entre os pares de personagens, para mim as mais interessantes envolvem Atena. Dois verbos, associados à ação da deusa, são bastante reveladores dos procedimentos de escrita nos ensaios: derramar/vazar e condensar/juntar. Atena junta Penélope e Odisseu ao derramar sono sobre a esposa no final do Livro 19 e sobre o marido no começo do 20. No ouvido da jovem Nausícaa, que dorme, a deusa sussurra palavras que condensam *laundry* roupas sujas e casamento, ou seja, sujeira com sexo. Como comentei anteriormente, na perspectiva da cultura grega, a mistura era entendida como uma espécie de sujeira. Se considerarmos a sujeira como matéria fora do lugar, a mistura é algo que perturba as delimitações. É também nesse sentido que a condensação é um procedimento que compõe a erótica textual.

Vamos lembrar o procedimento de condensação no poema “A Teoria de Deus Sobre Cristo”. Deus, como não pode sentir emoções, se traduz para sua versão em carne, Jesus. Jesus, ao mesmo tempo filho e Deus encarnado, se transforma no final do poema em um amigo humano Jesus. Esse Jesus mexicano, por sua vez, faz parte de uma cadeia avô, pai e filho que têm o mesmo nome, Jesus. A condensação aqui lembra o procedimento metonímico da tradução, temos cinco “seres” diferentes sob o nome Jesus. O último Jesus, o amigo migrante mexicano, acumula camadas e camadas de significação, apresenta uma noção diferente para a palavra “salvação”, sua Jerusalém é traduzida para Los Angeles. Em “Toda Saída” a condensação é, novamente, enfatizada pela

preposição **com**: “Clarissa condensa seu marido (Richard) com Cristo e então Cristo com *algo*”. Existe um processo de condensação dos sentidos (roupa suja

+ casamento) e identidades (Richard + Cristo + *algo*) para que esses elementos sejam vistos por um outro ângulo. O uso que Carson faz do verbo condensar no ensaio revela um procedimento de escrita da autora, uma das expressões de como ela trabalha a comitute.

Paul Meyer, na sua tese na área de filosofia, propõe uma análise fractal do primeiro livro de Carson, *Canicula di Anna*. Meyer descreve seu percurso de busca da origem de uma frase usada no livro e depois repetida em entrevistas: seu objetivo como pintor é proporcionar sensação sem o tédio da transferência⁹⁰. O autor nos conduz durante várias páginas nessa busca polifônica, para descobrir que Carson, na verdade, estava citando o pintor Francis Bacon que, por sua vez, estava citando livremente, em uma entrevista, o poeta Paul Valéry.

Quando não consegue achar a fonte da frase, as questões de Meyer se multiplicam: teria Bacon pegado essa frase de um livro na estante? Ou estava repetindo o que alguém lhe disse ou o que ele ouviu na TV? Ele está citando o que outra pessoa havia citado por escrito antes? Ele está traduzindo a citação? Ele falou em francês e o entrevistador traduziu para nós? O entrevistador acabou de inventar? Ou há reiteraões da citação em outro lugar? (MEYER, p.25, 2016).

O problema ganha mais uma volta quando Meyer descobre que Valéry parece estar citando um capítulo de *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll. O percurso, até onde chegou Meyer, ficou assim: Carson → Bacon → Valéry → Carroll. Mas esse caminho não é unidirecional. A citação de Carson é a explicação de Bacon da citação de Valéry de Carroll? Meyer não vai chegar em nenhuma conclusão sobre a autoria da frase, e a conclusão não interessa na verdade. O que interessa é justamente colocar em evidência algo característico no trabalho da autora: a comitute de pessoas/vidas/pensamentos sobrepostos em camadas que misturam estratégias de tradução e escrita, a ponto de não conseguirmos mais falar em uma autoria unívoca no texto. Mais fecundo do que o unívoco é o equívoco. O equívoco cria um espaço em branco, uma brecha por onde escorrega o possível da tradução. Meyer entende que o que pode ser encontrado em *Canicula di Anna* encontramos em toda escrita de Carson: estruturas que se repetem em escalas sempre variadas, como os círculos que se formam na água quando atingida por uma pedra.

Nos dois momentos em que Atena age em condensação, observamos os movimentos de fluidez líquida. A característica do sonho é ser líquido, por isso ele pode fluir de uma consciência à

⁹⁰ O termo usado é *conveyance*, em sentido mais comum quer dizer simplesmente transporte de uma coisa ou pessoa para outro lugar. Na área jurídica, é o ato de transferir propriedade de uma pessoa para outra, por isso pode também ser traduzido como “tradição”. No contexto jurídico brasileiro, tradição é o ato que simboliza a transferência da propriedade de uma pessoa para outra.

outra à noite no romance de Woolf. E por isso ele é representado como a lágrima do Homem-Mariposano poema de Bishop. Aristóteles em “Da adivinhação durante o sonho”, texto usado por Carson no ensaio, diz que a pessoa mais hábil na interpretação de sonhos é aquela que tem a capacidade de observar semelhanças na diferença. Para o filósofo, as expressões dos sonhos são análogas às formas refletidas na água, habilidosa é quem consegue compreender os fragmentos dispersos e distorcidos de tais formas. Aristóteles diz que até os médicos aconselham prestar atenção aos sonhos, essa é uma prática razoável tanto aos praticantes, quanto aos filósofos especulativos. Quando Carson abre o ensaio dizendo que quer fazer um elogio ao sono não como praticante (diz que não é “boa de sono”), mas como leitora, uma leitora que especula filosoficamente.

Outro filósofo, que para Carson é indiscutivelmente o mais amador e diferente dos filósofos da tradição ocidental, Sócrates, expõe, nos diálogos platônicos que descrevem os últimos dias de sua vida, uma certa consideração pelo resíduo sublime, a lágrima do sono. Ler o sonho é uma tarefa análoga a ler a água, matéria tão radicalmente alterada por elementos externos, sempre em transformação. Estudar o sonho e estudar a água é debruçar-se sobre algo inapreensível, que escorrega pelos dedos e que reflete de volta um reflexo distorcido do que foi projetado em sua superfície. Como ler e escrever a fluidez da água e dos sonhos? Como ler e escrever uma pessoa? Carson faz isso pelo ensaio, admitindo períodos com várias voltas e encadeamentos inusitados. O aspecto relacional está marcado na linguagem, Carson utiliza “palavras de situação”, termo usado pelo linguista Said Ali, como *então*, *agora* e convites “Vamos olhar mais de perto para (...)”. Sua forma ensaística não se separa da pedagogia, os ensaios podem ser lidos como trajetórias de pensamento construídas a partir de e para a sala de aula e/ou outros contextos de trocas pedagógicas.

2.5 NÃO QUERO SER UMA PESSOA, QUERO SER INSUPORTÁVEL

A frase deste subtítulo é um verso do poema “Stanzas, sexes, seductions” que está na parte de *Decreation* chamada “Sublimes”. O poema começa assim:

É bom ser neutro.

~~Eu quero ter pernas~~
sem sentido. Existem coisas
insuportáveis (...)

Minha poesia pessoal é
um fracasso. Eu não quero ser uma
pessoa.

Quero ser insuportável (p.72).

Aqui a sala verde do sonho reaparece como uma das coisas insuportáveis. O amor é verdejante como a sala, igualmente insuportável. A terra não suporta tal *greenness* verdor.

O que quer dizer “não quero ser uma pessoa”? O que é, afinal, uma pessoa? O poema pergunta: “Quem não acaba personificando uma mulher?”. O verso sugere que ser mulher é sempre um disfarce a ser performado e que todo mundo acaba, vez ou outra, performando “ser mulher”. Que tipo de performance seria essa? As pernas sem sentido são pernas que se livraram do gênero? É bom ser neutro, se uma pessoa é sempre uma pessoa com gênero, é melhor não ser uma pessoa. É melhor não ser suportável, estar além do suporte, sem limites. Gênero, sentido, acerto são suportes dos quais é melhor se livrar. Assim como faz a sala verde, é melhor “respirar sua própria ordem”.

Carson é fascinada por coisas insuportáveis – que desafiam os suportes, os limites. Ela quis ser uma artista visual e começou pintando vulcões porque eram, para ela, as coisas mais fáceis de pintar. Vulcões entram em erupção, transbordam, cospem para fora o que existe dentro. Pensei em vulcões quando li o ensaio “The Gender of Sound”. Na capa do livro em que foi publicado o ensaio tem uma pintura de Carson chamada “Volcano Talk”. No ensaio, ela tece uma rede de citações que expõe um insistente ataque à fala das mulheres como incompatível à vida pública⁹¹.

Para Heródoto, por exemplo, as mulheres colocam o dentro para fora, elas entram em erupção deixando escapar uma tradução direta do que deveria ser formulado indiretamente. O ensaio mostra como a fala das mulheres desafia as fronteiras e regras que mantém cada matéria, principalmente o *eu*, em seu devido lugar. São recorrentes, tanto em “Toda Saída” quanto no livro todo, prefixos que expressam os movimentos de vazamento, transbordamento das margens: **overcome**, **outwit**, **overwhelmed**, **exhaustion**; na tradução tentei acompanhar investindo nos prefixos super, supra, ex e trans.

⁹¹ No ensaio, Carson comenta que Margaret Thatcher treinou por anos com um coach vocal, mas mesmo assim foi apelidada de Attila a Galinha, referência a uma música do programa infantil Vila Sésamo. Em contexto brasileiro, destaco a tese de doutorado de Perla Haydee da Silva intitulada “De louca a incompetente: construções discursivas em relação à ex-presidenta Dilma Rousseff” (UFMT). A professora Silva analisou 3 mil comentários direcionados à presidenta e verificou que giravam em torno de quatro termos principais: louca, burra, prostituta e nojenta. Fez parte da sua pesquisa a análise do livro *Dilmês - O idioma da mulher sapiens* de Celso Arnaldo Araújo que, segundo o autor é uma sátira política que realiza uma “viagem ao centro do Saara cerebral de Dilma Rousseff”.

Além de operar movimentos de erupção e transbordamento, o interesse da autora pelas sobras, restos e resíduos faz com que sua escrita possa ser entendida, ao mesmo tempo, como histórica e contra-narrativa: “Fatos são substitutos da história. Fatos são úteis para mim porque eu não tenho histórias na minha cabeça, então na ausência de história você sempre pode falar sobre fatos para preencher o tempo” (CARSON apud MEYER, 2016, p.5). Não existe tentativa de reconstituir sentidos a partir da montagem: “Heródoto é considerado o primeiro historiador, o que ele inventou foi uma imagem da história formada por migalhas de dados que não fazem sentido. Ele recolhe esses dados e os apresenta” (CARSON, 2014). O procedimento de Carson é histórico no sentido herodotiano da palavra.

Aqui, história e elegia se encontram como maneiras de dar contornos a uma pessoa ou a um evento por meio da investigação, fazendo perguntas, sem chegar. É a não-chegada que aproxima história e elegia. Apresentar o máximo que é possível descobrir e deixar quem for ler fazer o sentido que fizer: essa é a tônica do trabalho da autora.

Descobrimos em “Toda Saída” que um erro pode ser mais factual do que um fato. No final do poema “Ode ao Sono”, um erro tipográfico é revelado. O Homem-Mariposa (*Man Moth*) era inicialmente um Mamute (*Mammoth*). Saber disso dói, diz o poema. O ferimento que se abre quando o projétil atravessa a carne e sai do outro lado é chamado de “ferimento de saída”, mas ele não é causado pelo projétil diretamente e sim pela massa de tecidos que é empurrada à frente do projétil em virtude de sua ação contundente. Abre-se uma nova saída na carne que é uma entrada à potência criativa do erro. Assim como em “Sobre Andar de Costas”, escrito a partir do conselho da mãe de não andar de costas, o conselho talvez tenha origem em um erro de tradução. Como classicista, os textos com os quais Carson trabalha são, na maioria das vezes, incompletos, com longos trechos presumidos e cheio de erros. Para os gregos, diz ela, mentir e erro são a mesma palavra, “estar errado” pode ter várias causas: você queria mentir ou simplesmente não sabe a verdade ou esqueceu, e tudo isso faz parte de um mesmo conceito. O que interessa à autora é o empilhamento dos sentidos e olhar para a situação do ponto de vistas das consequências e não da motivação (CARSON, 2003, p.17). Olhar as consequências, os efeitos e não a motivação, é um procedimento de leitura que incentiva uma relação de maior proximidade com o texto.

Contudo, ainda que a atenção ao erro possa ser uma estratégia de leitura/escrita/ensino com desdobramentos muito interessantes para o processo criativo, é preciso estar em alerta a como os erros de tradução também criam realidades históricas e sustentam versões hegemônicas da história. E especular, sim, as motivações políticas por trás da perpetuação desses erros. No artigo “A tradução e a falha”, a tradutora Regina Helena de Oliveira Machado, a partir do pensamento do filósofo e teórico da tradução francês Antoine Berman, discute uma tradutologia que engloba ética,

poética e filosofia, e defende a análise crítica de traduções existentes e suas falhas. Para Berman, o nível da analítica das traduções deve garantir a meta da tradução ética, poética e filosófica. No final do artigo, Machado recupera o comentário da rabi francesa Delphine Horvilleur para mostrar como a mitologia do gênero está relacionada a erros de tradução.

O exemplo refere-se à criação do homem e da mulher no livro do *Gênesis*. Ehyeh Elohim [Deus] fez cair um sono pesado sobre o homem, e este adormeceu; tomou-lhe, então, uma das costelas, e fechou a carne em seu lugar; e da costela que Ehyeh Elohim lhe tomara, formou a mulher e a trouxe ao homem. Então disse o homem: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; ela será chamada mulher, porquanto do marido foi tomada. Vale a pena reproduzir o comentário de Horvilleur:

A palavra hebraica utilizada no Gênesis e traduzida por “costela” na maior parte das edições bíblicas é *Tzela*. Ora, essa palavra, utilizada em outras passagens da Bíblia, é sempre traduzida por “ao lado” e não “costela”. A tradução pode parecer anódina, mas ela tem repercussões pesadas. Num caso, a mulher “costela” é um objeto construído, um osso, isto é, uma estrutura parcial esculpida fora do corpo de um homem completo. Ela se encontra no limite de seu ser, elemento de apoio que toma vida, mas fica, por sua origem, dependente do corpo primeiro, masculino. No outro caso, a mulher “ao lado” é uma cisão de um ser original andrógino daí por diante dividido em dois. Ela é um outro sujeito, e não um objeto, saído do organismo primeiro com dois gêneros, da mesma forma que o homem. Nessa versão, os dois gêneros são, cada um deles, divididos, separados da entidade primeira e indivisa que eles constituíam (HORVILLEUR apud MACHADO, 2021, p.329).

“Costela”, que é *côte* em francês, se diferencia de “lado” *coté* apenas por um acento. Mas o sentido as aproxima: *côte*, costela, é o osso lateral do corpo. Diz-se “estar ao lado de alguém” = *être à coté de quelqu’un*. Mas também: “andar lado a lado” = *marcher côte à côte*. Nos dois casos trata-se então de estar “ao lado”. A teorização da relação homem-mulher em nossa civilização foi construída e alimentada ao longo dos séculos pela primeira tradução e não pela segunda: de um modelo feminino lateral/costela e não ao lado de Adão, percebido como um corpo completo. Uma (má) tradução foi o suficiente para criar essa realidade. Um erro pode ser mais factual do que um fato.

_____ Vimos que para Carson o processo de escrita é pensado como pintura, pintura com pensamentos efatos, que é uma coisa que a narrativa linear não consegue fazer. Na narrativa linear é

preciso usar muitas palavras, muitas outras palavras que vão além dos fatos. O que não é fato é difícil de pintar. Em *Canicula di Anna* encontramos um aviso a esse respeito: “Não se demore aqui, imaginando histórias. Atenha-se aos fatos”. Em outro momento, o aviso aparece de novo: “Ande. Não se demore em torno deste corpo morto aqui deitado, procurando por uma história”(CARSONapud MEYER, p.5 e 14, 2016)⁹².

Quando digo que o trabalho da autora é contra-narrativo estou ecoando Meyer, para quem a aversão à narrativa é filosófica:

Sócrates, então, continua falando no *Fédon* (...) para evitar a morte? De maneira nenhuma. Ele está pronto pra vazar (...) Na verdade, o diálogo existe apenas para preencher o tempo anterior à sua execução. Filósofos anseiam pela morte. Eles praticam a morte. São apenas aqueles em sua companhia que se demoram e procuram histórias que querem evitar a morte. Critão, por exemplo, gostaria de servir um copo de vinho a Sócrates e fazê-lo continuar falando (MEYER, 2016, p.7).

Segundo Meyer, Martin Heidegger escreveu no começo de *Ser e Tempo* (1927) que o primeiro passo filosófico é entender que o problema do Ser consiste em evitar *mython tina diēgeisthai*, contar uma história (p.6). Mas Sócrates deixou aos ouvintes mais uma história antes de ir, uma história sobre a jornada que começa depois da morte: de um aqui para um lá. O eco dessa jornada ao incógnito dá título ao ensaio: toda saída é uma entrada (para um *outro lugar*), talvez este seja o motivo de Carson inverter a frase de Stoppard (que originalmente era toda entrada é uma saída), colocando a saída primeiro. A morte como saída da vida abre uma entrada ao incógnito.

Para Meyer, *Canicula di Anna* é um poema, sem história, sobre a morte. Ou seja, o poema evita falar sobre a morte por meio de uma história direta. É um paradoxo, o poema conta uma história de morte ao não contar uma história de morte. Como alguém conta uma história sem contar? Com pinceladas, pintando com pensamentos e fatos. Somos forçadas a olhar para o processo performativo, o poema resiste a entregar um produto final (MEYER, 2016, p.9). Ao mesmo tempo, por mais que evite contar histórias, como tradutora de textos antigos, Carson sabe que as palavras contam suas próprias histórias, etimologicamente. *Ftia* é a terra natal de Aquiles e é também, Carson aponta, o nome cognato ao verbo grego para morte (*phthiein*). Mesmo que essa relação não seja proposital em Homero, aciona em “Toda Saída” uma analogia entre Sócrates e Aquiles, dois

⁹² Não consegui ter acesso ao livro *Canicula di Anna* por isso estou citando os trechos de acordo com a tese de Paul Meyer.

heróis rumo a Ftia no terceiro dia. Rumo à terra natal/rumo à morte. Sócrates e Aquiles desafiam as regras da vida em sociedade e ousam dizer *não* aos que estão à sua volta.

O *não* de Sócrates e Aquiles me lembra a impossibilidade que Joana d’Arc e Marguerite Porette ficarem em silêncio durante os julgamentos que vão culminar no assassinato das duas em praça pública, queimadas vivas. Elas tinham apenas duas opções de resposta enquanto ouviam as acusações: sim ou não. Uma terceira via, o silêncio, não lhes foi permitida. Carson diz que a benevolência da tradução é que ela nos oferece um terceiro lugar para se estar, um lugar em que é possível escapar da exatidão e entrar em contato com o resíduo.

Ela diz que foi treinada para a exatidão, para acreditar que o conhecimento rigoroso do mundo, sem qualquer resíduo/sobra/ponta solta, é possível. Pensar no resíduo é um refresco, pensar como o resíduo compartilha o espaço com as camadas encharcadas de nada, pensar em seu movimento, em como o resíduo nunca para de se mover porque estamos em movimento com ele. Pensar nessas coisas é como sentir um raio de luz que vaza debaixo da porta do quarto no qual Carson esteve trancada por anos (FISHER, 2015, p.15). A autora não só não almeja uma tradução sem resíduos como investe em deixar rastros atrás. A observação dos procedimentos de comitudo revelam a tradução como colaboração entre texto e tradutora, tanto no sentido cooperativo quanto no subversivo.

Na atenção ao resíduo, investigando possibilidades outras de ser insuportável aos limites de gênero, sentido e narrativa, Carson pergunta e não para de perguntar, cavando aberturas []. Sua pedagogia é a do exemplo. Oblitera o gênero (*gender + genre*) de dentro para fora, ecoando Simone Weil para quem a infelicidade extrema é a destruição de fora para dentro, ao contrário da decriação que é de dentro para fora. Carson tenta imaginar se não seria possível uma outra ideia de humano além da repressão, outra noção de virtude humana além do autocontrole, outro tipo de eu humano diferente daquele baseado na dissociação entre dentro e fora. Ou, de fato, uma outra essência humana além do eu (CARSON, 1995, p.137). Carson sugere que o desejo, em sua potência de abertura [] é o que pode suplantar o eu. O desejo, porém, como uma qualidade/condição/estado do ser não está confinado no indivíduo, parece mais água sendo derramada de um vaso a outro.

A desestabilização do eu de dentro para fora é um problema literário. É um problema ensaístico⁹³. É um problema narrativo. “Como mulheres como Safo, Porette e Weil narram Deus” é o

⁹³ “Dizer ‘ensaio’ é o mesmo que dizer ‘pesagem exigente’, ‘exame atento’, mas também ‘enxame verbal’ cujo impulso liberamos” (STAROBINSKI, 2018, p.13). Enxame está relacionado ao verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar.

subtítulo do último ensaio “Decriação”. É por isso que tecer uma leitura que leve em conta os quatro ensaios do livro, apontando semelhanças, variações e insistências dentro da diferença, é revelador do projeto de trabalho de Carson como um todo, de sua especulação literária e filosófica. Nada acaba na escrita de Carson, os resíduos de uma tradução, de um outro texto, aparecem reformulados em novos trechos. Mesmo os ensaios não acabam em si mesmos, “Toda Saída” desemboca em um poema “Ode ao Sono”; “Espuma” na rapsódia; “Decriação” na ópera de mesmo nome.

O buraco é sempre mais embaixo. Agora, vamos olhar mais de perto como os pontos levantados em “Toda Saída” são recuperados no próximo ensaio, ganham outras variações e provocam novas entradas nos textos literários.

3.

ESPUMA

(Ensaio com Rapsódia)

Sobre o Sublime em Longino e Antonioni

VAZAMENTO

O Sublime é uma técnica documental. “Documentário: de, relacionado a ou baseado em documentação; objetivo, factual”. Veja o tratado de Longino *Do Sublime*, por exemplo. É um trabalho de agregação de citações. Tem argumentos lamacentos, pouca organização, sem conclusões parafraseáveis. As tentativas de definição do tratado são incoerentes ou tautológicas. O tópico-chave (paixão) é adiado para outro tratado (que não existe). A gente termina de ler os quarenta capítulos (inacabados) sem ter certeza do que é o Sublime. Mas fica deslumbrada pela documentação. Longino patina de Homero a Demóstenes a Moisés a Safo sobre lâminas de pura bravata. O que é uma citação? Uma citação (em inglês *quote* cognato de *quota*) é um corte, uma seção, uma fatia da laranja de outro alguém. Você chupa a fatia, joga fora a casca, segue patinando. Parte do que você desfruta de uma técnica documental é o senso de bandidagem. De furtar a vida ou as frases de outra pessoa e fugir com um ponto de vista, que é chamado de “objetivo” porque você pode transformar qualquer coisa em objeto ao tratá-la como objeto, é excitante e perigoso. Vejamos quem controla o perigo.

No Capítulo 20 de *Do Sublime*, Longino parabeniza o orador grego Demóstenes porque ele sabefazer os substantivos choverem feito golpes quando reconta uma cena violenta:

“Pela atitude! pelo olhar! pela voz! o homem que golpeia podia fazer muitas coisas, algumas das quais a vítima nem seria capaz de descrever.”⁹⁴

⁹⁴ Traduzi as traduções de Carson para Longino usando como referência: LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: Annablume, 2015.

“Ao falar assim” – Longino sorri – “o orador não faz mais do que agir como o agressor: agrideamente dos juízes golpe atrás de golpe.” – e cita de novo:

“Pela atitude! olhar! gesto! quando ele com insolência, quando ele como um inimigo, quando ele com os próprios punhos, quando ele acerta com um tapa a lateral da sua cabeça–”⁹⁵

O argumento de Longino é que, por uma justaposição brutal de substantivos coordenados ou cláusulas substantivas, Demóstenes transpõe a violência dos punhos para a violência na sintaxe. Os fatos vazam para fora das molduras do contexto original e acertam como socos a mente dos juízes. Assista ao vazamento, que se move desde o homem que bate, às palavras de Demóstenes descrevendo-o, aos juízes ouvindo essas palavras, à análise de Longino de todo o processo, atéu relembrando a discussão de Longino e, finalmente, até você lendo meu registro. O momento passional ecoa de alma em alma. Cada uma controla temporariamente o momento. Cada uma desfruta do momento citação por citação.

Por que uma alma desfruta desse momento? Longino responde a essa questão abordando a psicologia do assistir, ouvir, ler, ser audiência. Essa psicologia envolve uma mudança e abertura para dentro do poder:

Tocada pelo verdadeiro sublime, nossa alma naturalmente se eleva, suspendendo-se a uma altura altiva, se enche de prazer e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu.

Sentir o gozo do Sublime é estar, por um momento, dentro do poder criativo, compartilhar com invenção do artista um pouco da vida elétrica, que sobra, é vazar estando com ele. Considere outro exemplo. Quando Michaelangelo Antonioni estava filmando *Cronaca di un amore* [*Crimes da Alma*] com a atriz Lucia Bosé em 1950, achou que precisava sair de trás da câmera, atravessar o set e ajustar ele mesmo a psicologia dela:

⁹⁵ Importante dizer que a insistência no pronome *he* *ele* aparece no inglês.

Quantos golpes Lucia levou na cena final! No final do filme, ela foi espancada, acabou a cena soluçando, encostada na porta. É que ela estava sempre feliz, era difícil para ela fingir desespero. Ela não era uma atriz. Para alcançar os resultados que eu queria, tive que insultar, abusar, dar tapas fortes. No final, ela desabou e chorou feito uma criança. Ela desempenhou o papel maravilhosamente bem.⁹⁶

O espaço entre Antonioni e Lucia, na frente da porta de entrada, é uma área de perigo. É um perigo documental. Isso tem dois sentidos. “Documental” implica, cinematicamente, uma preferência por matéria factual em vez de ficcional na preparação do filme. Quando ele sai de trás da câmera e atravessa para dentro de *Cronaca* para melhorar Lucia Bosè com seus tapas maravilhosos, Antonioni furta o limite entre ela e o papel. “Documental” também se refere a uma dependência a documentos. Quem conheceria esse incidente se Antonioni não tivesse contado a um repórter do *Corriere della Sera* em 1987 e reimprimido no seu livro *The Architecture of Vision* [A Arquitetura da Visão] – agindo como o próprio Demóstenes e depois como o próprio Longino? Da mesma maneira talvez nunca ficaríamos sabendo do efeito de Demóstenes no tribunal se Longino não tivesse elogiado a cena em *Do Sublime*. Talvez nunca teríamos conhecido a violência do “homem que golpeia” se Demóstenes não tivesse denunciado no discurso *Contra Mídias*. Em cada caso, um momento passional é criado, citado, vazado. Você talvez sinta suas mãos formigando, a alma elevada.

O primeiro especialista desse tipo de vazamento do poder, Longino diz, era Homero. Aqui Longino descreve como Homero atravessa o próprio poema para se tornar tão sublime quanto o assunto:

Veja, esse é o verdadeiro Homero que esbraveja como o vento ao lado dos combatentes, ninguém menos do que Homero:

“Enlouquece como Ares brandindo a lança ou
como, nas montanhas

e nas profundezas de uma densa floresta, alastra o fogo
enlouquecido; e a espuma surge à volta da sua boca.”⁹⁷

⁹⁶ Tradução minha.

⁹⁷ **Do sublime**. Tradução: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: Annablume, 2015, p.51-52. Adaptada.

Espuma é o sinal de um artista que afundou as mãos na própria história, e também de um crítico invadindo e devastando as dobras das profundezas da própria teoria. É visível para a maior parte das pessoas que o leem que Longino se move pelos capítulos de *Do Sublime* coberto ele mesmamente espuma. “Longino é o grande Sublime sobre o qual fala”, diz Boileau. “O que é mais Sublime, a batalha dos deuses de Homero ou a apóstrofe de Longino sobre ela?” pergunta Gibbon. É como Longino diz “A natureza do Sublime raramente é clara!”. Tapa.

PAUSA

O Sublime é grande. “Grandeza”, ou “magnitude”, é um dos sinônimos de Longino para sublimedurante o tratado. Sua grandeza sempre ameaça sair do controle, submergir e derrotar alma que busca desfrutar da grandeza. A ameaça fornece a estrutura essencial ao Sublime, uma alternância entre perigo e salvação, da qual outras experiências estéticas (por exemplo, beleza) não parecem compartilhar. A ameaça também fornece ao Sublime o conteúdo necessário – coisas graves (vulcões, oceanos, êxtases) e reações graves (morte, pavor, transporte) dentro das quais a alma sublime é *tudo menos perdida*.

A espuma é um sinal da proximidade da ameaça. De fato, uma alma sublime é ameaçada não só por fora, mas também de dentro, já que a própria natureza dessa alma é muito grande até para ela mesma. O orador sublime, o poeta sublime, o crítico sublime, é um homem descontroladamente perdido na própria arte, apressado para fora de si mesmo, negligente, precipitado, errado – “deixam um rastro de destruição atrás de si enquanto são impulsionados adiante” – Longino insiste no êxtase, no gênio espiralando fora do controle, como o Reno ou o Danúbio ou até mesmo Etna, “cuja erupção faz subir das profundezas rochas e montanhas inteiras, e algumas vezes derramam rios daquele estranho e espontâneo fogo que vem das entranhas da terra.” Ao mesmo tempo ele gosta de fazer uma pausa à beira do Etna, observar o monstruoso vazamento do vulcão, brincar com o controle conceitual:

“Poderíamos dizer que dentre tantos exemplos...o monstruoso sempre suscita espanto!”

Os filmes de Antonioni envolvem maneiras diferentes de jogar com o momento passional, diferentes maneiras de vazar seus conteúdos. Ele gosta, por exemplo, de chamar a atenção para o espaço fora do enquadramento colocando um espelho no meio da cena para a gente vislumbrar

ali um pedaço desviado do mundo. Ou gosta de mostrar duas tomadas sucessivas da mesma porção de realidade, primeiro um close up, depois um quadro um pouco mais afastado, as duas quase nada diferentes e ainda assim marcadamente não iguais. Ele também usa um procedimento, chamado *temps mort* pela crítica francesa, no qual a câmera é deixada operando depois que o elenco acredita que já terminou de atuar:

Depois que tudo tenha sido dito, quando as cenas parecem ter terminado, aí vem o que vem depois ... o elenco continua por inércia e entra em momentos que parecem “mortos”. O ator comete “erros”.⁹⁹⁸

Antonioni gosta de documentar esses momentos de erro, quando atores fazem coisas não planejadas ou atuam “de trás pra frente” como ele diz. Possibilidade de espuma. Ele começou a abrir o enquadramento desta forma enquanto trabalhava em *Cronaca di Amore*. Depois deixava a tomada rodando mesmo depois que os atores já tinham saído. Como se por um tempo algo ainda pudesse estar perambulando por ali na entrada vazia diante da porta.

Independentemente de serem sublimes ou não os filmes de Antonioni, o uso que Antonioni faz de Antonioni é sublime. Como é o uso que Longino faz de Longino. “O sublime é o eco de uma grande mente – como acredito ter escrito em outro lugar”, diz Longino, gentilmente fazendo eco. Em Antonioni também se tem um efeito de eco, especialmente quando ele conta a história do dia em que esteve no manicômio, que é repetida em toda entrevista, conversa ou estudo sobre seu trabalho. Ele diz que a primeira vez que colocou o olho numa câmera foi dentro de um manicômio. Estava decidido a fazer um filme sobre pessoas loucas. O diretor do manicômio também parecia louco, ou foi isso que achou Antonioni quando o conheceu no dia da filmagem. Mas as pessoas internadas foram eficientes e úteis na montagem de adereços e equipamentos e ajudando a arrumar a sala. “Devo dizer que fiquei surpreso com a boa vontade deles”, ele disse. E então ligou as grandes luzes.

A sala “se transformou num inferno”. Pacientes começaram a gritar. Eles se curvavam, se contorciam e rolavam no chão, tentando escapar. Antonioni ficou paralisado, o *cameraman* também. Por fim o diretor do manicômio gritou, “Apaguem as luzes!”. O silêncio cresceu na sala acompanhado de um lento e fraco movimento de corpos deixando para trás a agonia.

⁹⁸ Tradução minha.

Antonioni diz que nunca esqueceu essa cena. Se ele tivesse filmado naquele dia, seria um documentário sobre espuma. Mas as pessoas loucas, que entendiam o vazamento, não queriam ser citadas. Temos que admirar as pessoas doidas. Elas sabem como valorizar um momento passional. Longino também sabe. Seu tratado acaba assim:

“Mas é melhor deixar estas coisas”⁹⁹e passar ao que se segue, isto é, às emoções, acercadas quais prometi antes escrever um tratado em separado...¹⁰⁰

– aqui o manuscrito de *Do Sublime* é interrompido. A próxima página está tão danificada que não dá para ler e também não dá para saber o quanto está faltando depois. Longino patina pra longe.

DIA EM QUE ANTONIONI CHEGOU NO MANICÔMIO

(Rapsódia)

Foi um momento de inquietação. Ele se aproximou.

– Lucia Bosè

Foi o som dela escrevendo que me acordou. Já que você pergunta, é disso que me lembro. A mesa dela fica logo na saída do meu quarto. Tem dias que ouço sons muito altos. Tem dias que escuto uma multidão e não tem multidão.

⁹⁹ Citação de *Electra* de Sófocles.

¹⁰⁰ **Do sublime**. Tradução: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: Annablume, 2015, p.103.

Na mesa ela guarda anotações. Lista nossos medicamentos. Faz palavras-cruzadas ou dá um tiquenas margens da página de classificados. Um sonzinho insistente seco. Ninguém mais percebe. Essas diferenças são difíceis de suportar.

Aí surgiu o motim. Disseram que a gente precisava descer cedo até o salão e “participar”, então tiramos nossas roupas. Dezoito pessoas nuas no corredor. Ela não abriu a boca. Foi isso que assustou a gente. Nos vestimos de novo. Com macacões, não mais mulheres e homens.

O que o olho viu foi uma pilha de documentos, na mesa dela, com parágrafos minúsculos e assinaturas e grampos. Esses documentos não foram mais vistos nem no salão nem em qualquer outro lugar. Eu fico de olho nos documentos. É por causa dos documentos que a maioria de nós veio parar aqui. *É ele*, alguém disse enquanto a gente descia as escadas. Antonioni estava usando um suéter marrom apertado e parecia um gato. Eu queria dar uma lambida nele ou uma palmadinha.

Desmaiante era o humor eu diria do cômodo. Um homem bonito que chega de repente não engana as pessoas, pelo contrário mantém todo mundo acordado – bêbados dentro do nosso próprio despertar corríamos de lá pra cá atendendo às suas vontades. Muitos sonhavam com estar acordados, enquanto continuavam dormindo por anos, como a famosa princesa no caixão de vidro. Uma vez abri um biscoito da sorte chinês que dizia, *Alguns vão alcançar o desejo de seus corações, ó, que pena!*

Ele foi pra trás da câmera Bell & Howell 16mm. Dois dos seus homens davam instruções. Patty Bates e eu tiramos as cadeiras do caminho. Os grandes cabos pretos tinham que estar ligados nas tomadas. Não cometemos erros. Estávamos sendo extremamente cuidadosos. Nada de brincadeira. Sem cair no sono. Sem ficar encarando. E ela, no seu lugar perto da parede, dobrava a revista de palavra-cruzada e tentava parecer calma. Porque tem a palavra “hissopo”, o 51º é meu Salmo favorito.

Hissopo é (como talvez você saiba) uma erva purificadora que cheira a menta extraterrestre. *Criaem mim, Ó Deus, um coração puro*. Senti um leve cheiro de hissopo bem quando os grandes cabos pretos foram ligados (a luz quando é demais começa a cheirar) e uma radiação inesperada me alinhou aos tapetes no chão. Então lá estávamos nós todos no chão e Patty gritou *Continuem girando* e a gente obedeceu (para afastar a morte) e toda vez que Bates passou por mim a gente se beijou, que é um dos nossos acordos internos em atividades em grupo (que são muitas por aqui), porque a vida é curta e o desejo que arde é o desejo que arde.

Na visão da Patty se eu não estivesse nesse lugar não teria tempo para alguém como Bates. Eu disse pra ela que sou um cara prático e Bates é a minha prática no momento. “Ter tempo para” é exatamente a questão – aqui os dias duram duzentos anos. Gente de fora (Antonioni) chega com a velocidade errada. Tenho certeza que ele sabia disso. Dava pra ver na cara dele, parecia que

eletinha entrado numa sala que não tinha chão. Enquanto isso rolamos até a parede e logo depois do sinal de Patty invertemos e rolamos de volta – coisa linda, pensei, era tipo jogar boliche. Antonioni parecia ferido pelos nossos uivos.

Aqui, gritar é regra – regra de gente maluca – disfarça os beijos e nos deixa menos tristes.

Antonioni abriu os olhos. Ela saiu de perto da parede e foi até ele. *Os pacientes têm medo da luz*, ela explicou, *pensam que é um monstro*. Esse tipo de desinformação espontânea é típica da profissão médica. Bom, suponho que seria difícil ela dizer *Os pacientes, sempre que podem, adoram Afrodite, aquela que dá a vida, obrigada por fornecer essa oportunidade*. Em todo caso, não sei se ela é uma pessoa inteligente. Um dia conversei com ela sobre a evolução – como no começo as pessoas não tinham eu como nós temos eu, só existiam braços cabeças dorsos que você imaginar vagando pelas ondas da encosta da vida, tornozelos soltos, olhos precisando de sobancelhas, até finalmente o que fez todas as partes se juntarem como criaturas inteiras foi o Amor – e ela disse, *Você conhece uma palavra de sete letras para mulher solta elasciva, derivada de ramos que se colocavam à porta para avisar homens que passavam com seus cavalos descendo a estrada de noite?*¹⁰¹ Ao que respondi, *Sim, sei e posso tomar banho com o Bates hoje à noite, né?*

Sempre pensando à frente, esse sou eu, prático como o purgatório minha mãe dizia. *Faz-me ouvir de novo júbilo e alegria; e os ossos que esmagaste exultarão*. Mas agora lá estávamos nós, dezoito pessoas terríveis num mesmo cômodo tentando não olhar uns para os outros enquanto nos levantávamos do chão. Antonioni se sacudiu feito um gato todo arrumadinho e retomou a postura. O diretor do manicômio estava do lado, murmurando baixo num tom de Vamos Ver O Que Aprendemos Hoje. Movimentos sóbrios se espalhavam pela sala. Gostaria de ter ouvido Antonioni. Os gatos não se estressam, mas prestam atenção em tudo. Vi que ele notou Bates. Por um instante, muito de perto, nossos destinos se roçaram.

Lá fora, a nova neve alva tinha caído por cima da neve derretida e escura. De manhã, Patty expressou decepção em tom e conteúdo. *Que trampo de merda, cara* – foi, acredito, sua colocação. Mesmo assim, podemos colher bênçãos em qualquer situação. Uma hora de ginástica logo de manhã é perfeito para melhorar a vida em comunidade. A gritaria se manteve controlada ao longo do dia. *Purifica-me, e ficarei puro, lava-me, e ficarei mais branco do que a neve*. E era Sexta, ia ter bolo na janta, banho quente mais tarde e por lá quem sabe quais outros acordos internos. Desde o dia que eu dei pra ela a palavra “rameira”, ela me trata com todo cuidado. *Para com essa*

¹⁰¹ Ampliei a descrição para manter elementos importantes do trecho em inglês (mulher lasciva/ sons dos cavalos) e alinhar pergunta/resposta da palavra-cruzada.

cara de velório, diz e se joga para trás, a cadeira quase flutuando, apoiada sobre as duas pernas de trás.

3.1 ERA UMA VEZ UMA ROBIN HOOD¹⁰²

Vimos que a frase de Montaigne não foi retirada do ensaio citado na epígrafe do livro. Comecei afalar de “Toda Saída” achando que o período: “Uma citação (em inglês *quote* cognato de *quota*) é um corte, uma seção, uma fatia da laranja de outro alguém” estivesse naquele ensaio. Mas me confundi. Não é em “Toda Saída”, mas aqui em “Espuma” que Carson compara uma citação a uma fatia de laranja. A confusão não foi de propósito. É fácil se perder nas referências da autora, os elementos se repetem, em textos diferentes de gêneros diferentes, numa variação embriagante, difícil de rastrear. Ela mistura pedaços de tradução com citações diversas com detalhes da sua história familiar com reflexões sobre tradução com impressões de leitura com sonhos atuais com frames de filmes com relatos médicos antigos... são mais de trinta anos de colagem. Às vezes eu me sinto desorientada com toda essa pilhagem. Às vezes me lembro daqueles programas de TV dos EUA protagonizados por pessoas acumuladoras que, quando morrem, alguém acha um gato morto embaixo de um mar de caixas, papéis, bonecas quebradas e restos de comida.

Citar é chupar a fatia de laranja que pertence a outra pessoa. Envolve apropriação, ou, em termos mais envolventes, roubo: “Parte do que você aprecia em uma técnica documental é o senso de bandidagem”. A gente rouba as palavras e a vida de outras pessoas para montar um ponto de vista que pode ser chamado de objetivo. Não vê problema em misturar trechos “próprios” e trechos “alheios”. Carson é uma ladra profissional, faz a gente acreditar que é sua a casca, a fatia, a laranja inteira. Até a comparação entre citação e roubo não é dela, ela toma de Walter Benjamin: “As citações na minha escrita são como ladrões à beira da estrada que atacam à mão armada e aliviam o transeunte ocioso de suas convicções” (do poema “Guns and Robbery” p.109-110). Às vezes o roubo é sujo, propositalmente desastrado, deixa rastros para trás: “Enquanto isso em Washington, D.C., ninguém mais se surpreende com um arrombamento. Torcem apenas por um ladrão ‘limpo’ – um que leve as jóias e os eletrônicos sem cagar no tapete” (p.110). Leio *Decreation* à procura de rastros de um roubo sujo, desconfiando da relevância de projetar na literatura o vocabulário da posse.

Longino, espuma, vazamento, sublime, Antonioni – a pilhagem que encontramos em “Espuma” vai reaparecer em outros momentos do livro. Falas do filme de Antonioni *O Deserto Vermelho* vão parar no poema “Ode To Sublime By Monica Vitti”, da seção “Sublimes”. Essa

¹⁰² Adaptação de um verso da música “Tô ouvindo alguém me chamar” do Racionais MC’s, composição Mano Brown

seção é precedida por um frame do mesmo filme de Antonioni (com a legenda “Tudo é passível de vazamento”) que aparece logo depois do ensaio “Espuma”. Falas de Longino citadas em “Espuma” vão reaparecer no poema “Mia Moglie (The Red Desert of Longino)”. A ideia de vazamento é recuperada em “Seated Figure”: o limite do pensável vaza.

A principal noção trabalhada no ensaio é o sublime segundo Longino. Sublime é a expressão da grandeza que, segundo o autor, nenhuma outra arte, senão a literária, pode criar. Só a linguagem, enquanto faculdade natural do humano, está ligada à alma e por isso só ela pode se aproximar do que está acima do humano. O ensaio “Espuma” é um elogio ao ato sublime da citação: *(s)pillage* = derramamento + pilhagem. Dá para dizer sobre os ensaios de Carson o que ela diz sobre o tratado de Longino: “É um trabalho de agregação de citações. Tem argumentos lamacentos (...) sem conclusões parafraseáveis”. Carson patina de Longino a Antonioni sobre lâminas de pura bravata.

Também Antonioni é um ladrão. Rouba os erros de quem não está mais atuando, quando deixa a câmera rolando na cena: “Depois que tudo tinha sido dito, quando as cenas pareciam ter terminado, aí vem o que vem depois ... o elenco continua por inércia e entra em momentos que parecem ‘mortos’. O ator comete ‘erros’”. Carson diz que esse procedimento do diretor é uma possibilidade de espuma. Espuma é o que vaza de momentos passionais em que o artista está atolado até o pescoço no próprio trabalho.

O rastro deixado pelo vazamento liga as pessoas em “Espuma”. Violência física, tradução, escuta, análise e leitura são passadas para frente via citação: um homem bate com socos → o orador grego Demóstenes transpõe a violência dos punhos para a violência na sintaxe com substantivos que traduzem a “chuva de golpes” → os juízes ouvem as palavras do orador Demóstenes → Longino analisa este processo → Carson cita a discussão de Longino → nós temos o registro de Carson. O momento passional ecoa de alma em alma via citação. O que é chamado de momento sublime é o compartilhamento de vida com a invenção do artista.

Quem é o artista? O orador sublime, o poeta sublime, o crítico sublime? “É um *homem* descontroladamente perdido na própria arte, apressado para fora de si mesmo, negligente, precipitado, errado”. À primeira vista, pensei em apagar na tradução a marcação de gênero do artista, acreditando que era o masculino que se pretende universal. Depois percebi que não é o caso aqui e isso faz toda a diferença para leitura do ensaio. Carson faz questão de marcar o artista como um *homem* espiralando fora de controle. Mas por quê? Vamos olhar para as ocorrências da palavra poder no texto. Primeiro, conforme Longino, em contato com o sublime a alma se eleva a tal ponto, que é como se ela mesma tivesse criado a obra de arte. Sentir o gozo do sublime é estar dentro do poder criativo por um momento e compartilhar um tanto de vida com a invenção do artista. Para

Longino, o primeiro especialista desse vazamento do poder foi Homero, que se coloca dentro do próprio poema para se tornar tão sublime quanto a matéria da sua escrita.

Longino cita a si mesmo no tratado que escreve sobre o sublime: “Sublimidade é o eco de uma grande mente – como eu acredito ter escrito em outro lugar”. Ecoa uma grande mente, a própria. Antonioni faz a mesma coisa quando conta do tapa que deu na cara de Lucia Bosé nas filmagens de *Crimes da Alma*¹⁰³. Não ficaríamos sabendo desse episódio, ressalta Carson, se ele mesmo não tivesse contado ao repórter do jornal *Corriere della Sera* em 1987 e reimpresso no seu livro *The Architecture of Vision*. O sublime então parece estar intimamente ligado a uma performance do artista em relação ao próprio trabalho e, principalmente, a si mesmo. Carson pode não ter certeza se os filmes de Antonioni são sublimes, mas afirma que o uso que Antonioni faz de Antonioni (assim como o uso que Longino faz de Longino) é sim sublime.

Essa mesma qualidade do que é sublime reaparece em “Quad” quando alguém pergunta “Você diria que ele [Beckett] tematiza o meio?” e alguém responde “Não¹⁰⁴ ele tematiza ele mesmo – como Elvis cantando ‘How great thou art’; ele é um quarteto de um homem só” (p.123). Tanto “Espuma” quanto “Quad” podem ser lidos como maneiras diferentes de levantar perguntas sobre o sublime, servindo propósitos investigativos e pedagógicos. Não porque o sublime pode ser ensinado, mas porque existe algo muito potente, pedagogicamente, no procedimento de vazamento, na contaminação de alma em alma que é descrita pelo ensaio, e que ecoa o sonho de “Toda Saída” deslizando de mente em mente.

Já sabemos que o sublime tem a ver com citação e com poder, mas também tem a ver com perigo. Como? O Sublime é grande, é a própria *bigness* grandeza, e por isso está sempre ameaçando sair do controle, vazar pra fora e aniquilar a alma que tenta desfrutá-lo: “O espaço entre Antonioni e Lucia, na frente da porta de entrada, é uma área de perigo”. O vazamento está prestes a acontecer quando Antonioni rouba o limite que separa a atriz Lucia Bosè de sua personagem, e dá “tapas maravilhosos” na cara de Lucia. A violência vazou das mãos de Antonioni para a cara da atriz: “Para alcançar os resultados que eu queria, tive que insultar, abusar, dar tapas fortes. No final, ela desabou e chorou feito uma criança”. Lucia foi literalmente acertada pela “chuva de golpes” que em Demóstenes só apareceu na sintaxe.

No manicômio, a grandeza de Antonioni também é perigosa, materializada nas *grandes* luzes ligadas pelos *grandes* cabos pretos. A pergunta de Carson “Quem controla o perigo?” pode

¹⁰³ Por coincidência, acompanhando o vocabulário de bandidagem do ensaio, o filme “Cronaca di un Amore” [Crônica de um Amor] foi chamado no Brasil de “Crimes da alma”.

¹⁰⁴ Mantive a pontuação do original sem vírgula.

ser desdobrada para “Quem controla o sublime?”. Quem pode ser sublime, além do artista e do crítico que, tão perdidos na própria criação, vazam e rompem limites se tornando tão sublimes quanto sua própria obra?

Sl(i/a)p: desliza da mão do homem uma grande **TAPA** na cara da mulher: um perigo documental. Documental porque tem base em algo objetivo, factual, que aconteceu de fato – Antonioni é um homem real que bateu na cara de Lucia Bosè, uma mulher real, não uma personagem, e fez questão de contar o que aconteceu depois. “O Sublime é uma técnica documental” é a frase com que Carson abre o ensaio. Sublime tem a ver com cruzar as fronteiras entre ficcional e não- ficcional com predileção pelo último. Tem a ver com manter algo vivo na memória e transmitir por citação, tem a ver com um grande homem artista, que passa a violência adiante até o rosto de uma mulher “que não era uma atriz”. Quem controla o perigo? Quem controla o que é documentado? Escrevemos, copiamos, repetimos, sondamos, documentamos, recortamos, cotejamos, traduzimos, elogiamos: todas essas atividades tramam a história.

Carson tece em “Espuma” um elogio à citação que é também um elogio à tradução, considerando que ela traduz e/ou adapta a maior parte das citações que usa. Quando Longino escolhe elogiar a capacidade de orador de Demóstenes, ele passa o acontecimento descrito pelo orador adiante. Decerta forma, traduzir e/ou descrever uma cena de violência é passá-la para frente. Lucia estava sempre feliz, diz Antonioni, e ele precisou deixar ela chorando no chão feito uma criança (perigo) para que ela fizesse seu trabalho direito (controle). Quando eu li “Espuma” pela primeira vez quis vazar um **SOCO** na cara de Antonioni.

Precisamos o que faz Carson quando passa adiante a citação de Antonioni sobre os tapas em Bosè. O que esse episódio diz sobre o sublime, o poder e a violência? Carson adiciona uma nova camada à relação: Demóstenes → Longino → Antonioni → Carson → Nós. Eu sei que as setas não dão conta dessa operação não linear e nem unidirecional, mas o que importa neste momento é visualizar a corrente, para inserir nela um novo nome: Demóstenes → Longino → Antonioni

→ **Lucia Bosè** → Carson → Nós. As coisas mudam depois de Lucia, não é? Ao adicionar Lucia à corrente, o sublime é revelado na sua dimensão de perigo e ameaça, não apenas como um momento extraordinário de comunhão com algo maior. A grandeza pode ser esmagadora com suas grandes luzes que nos fazem rolar pelo chão, enlouquecidas.

Por isso defendo que o ensaio pode parecer à primeira vista apenas um elogio ao sublime, contudo existe uma denúncia da relação entre sublime e poder. Além de simultâneo interesse em vazar uma outra coisa. Longino elogia a capacidade de Demóstenes de fazer chover substantivos feito golpes e recontar coisas, “algumas das quais a vítima nem seria capaz de descrever”. Os

artistassublimes “deixam um rastro de destruição atrás de si enquanto são impulsionados adiante”. Quando Lucia Bosè apanhando aparece entre Antonioni e Carson, algo novo acontece. Carson vira a testemunha de um abuso – que é sempre difícil para a vítima de relatar – anunciado pelo próprio violentador. E, ao escrever o ensaio com essa informação, Carson faz de nós testemunhas também. Ninguém é capaz de desver um grande **TAPA**.

No poema “Longino’s Dream of Antonioni”, os olhos de um homem (Antonioni?) sangram, ele foi envenenado no cassino, por um inimigo que colocou um pó em sua bebida, fazendo com que seus olhos lentamente desmanchem de dentro para fora. Assim como acontece com Bosè, em “Sublimes” não é marcada a diferença entre a personagem de Monica Vitti e Monica Vitti ela mesma. Ela (as duas?) quer (ver) tudo, por isso foi internada numa clínica psiquiátrica para pessoas que querem tudo (assim como o narrador da rapsódia). O poema termina com uma fala do filme: *O que devo fazer com os meus olhos?* (p.66). Em “Mia Mogle”, comentários de Longino sobre Safo são juntados com descrições da personagem de Vitti no filme de Antonioni, e intercalados com a tradução das últimas linhas do fragmento 31 de Safo que contam da sua experiência extática. O primeiro verso do poema é “Em uma mulher cativa os filmes querem acreditar” (p.67). Carson transforma o elogio sobre o sublime em uma discussão sobre relações de poder via gênero dentro da esfera artística. O assunto é genderizado.

A professora e escritora Joanna Zylińska apresenta um questionamento feminista do que chama de tradição masculina do sublime no artigo “Sublimes Speculations: The Economy of Gift in Feminist Ethics” (2001). Ela começa mostrando como o sublime ganhou novo reconhecimento nos debates teóricos contemporâneos. Introduzido por Longino¹⁰⁵ no século I d.C, o termo foi desenvolvido por, entre outros, pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant.

Longino chama atenção para o elemento da imprevisibilidade do sublime, que resulta em tumulto e violência, mas também evoca êxtase ao ouvinte. O sublime rasga tudo como um redemoinho e exibe o poder do orador em um único golpe. Burke, em seu primeiro tratado sobre o assunto em 1757, separa o belo e o sublime, foca na recepção de fenômenos sublimes pelo eu desnortado, ameaçado pelo excesso de poder e terror que não consegue dominar. Kant, por sua vez, defende a supremacia da mente, que sempre pode pensar o infinito que a imaginação não consegue apreender. Argumenta que o prazer, resultante da correspondência do sentimento sublime com a lei da razão, se choca com a dor causada pela impossibilidade de equilibrar o juízo de diferentes

¹⁰⁵ O tratado de Longino faz parte de um extenso debate sobre a relação entre natureza e arte.

faculdades. Kant permite que a razão triunfe sobre os sentidos, reivindicando assim o poder do homem sobre o insuperável e o ilimitado (ZYLINSKA, 2001).

Longino enfatiza o efeito da fala sobre a mente das pessoas; a virada proposta por Burke é de que o sublime vem do terror e da ameaça, e é capaz de causar dor; a diferença entre Burke e Kant é a teorização do segundo sobre a faculdade da mente. É possível perceber que no ensaio, apesar de apenas citar Longino, Carson mistura noções dos três filósofos¹⁰⁶. Sua própria definição de sublime é uma miscelânea:

(...) geralmente existe um gatilho vindo do mundo fenomenal, uma tempestade ou um penhasco ou uma vasta noite estrelada – vertigem do infinito – do qual o *eu* recua em horror ou pavor, e depois se recupera. Há um movimento ambivalente na reação ao sublime; pavor seguido por uma recuperação da sensação de domínio, uma sensação de “olhe o quão incrível é este pavor, e agora veja como eu me elevo acima dele usando minha extraordinária mente humana!” (CARSON, 2004, 226).

O objetivo de Zylinska é, a partir da desconstrução derridiana, demonstrar que a capitalização era o princípio subjacente ao discurso tradicional do sublime. Em contraponto ao sublime que anula qualquer forma de excesso para realçar a subjetividade moderna, a autora apresenta a noção de “sublime feminino”, nascido do excesso que os princípios do decoro excluíram da estética do século XVIII (ZYLINSKA, 2001). Influenciada pelos escritos da filósofa feminista Luce Irigaray, Zylinska explica que, por mais que esteja inscrito no paradigma da “feminilidade”, o sublime chamado feminino não reflete o binarismo de gênero. A “feminilidade” é usada aqui como um marcador da diferença irreduzível, para denunciar um modelo injusto de relação/exploração entre os sexos. É importante pontuar que esta pesquisa prefere investir na categoria política “mulheres”, mesmo que o “feminino” para Zylinska não se refira, segundo ela, a um modo de expressão ou uma subjetividade especificamente feminina, mas a um uso que questiona tais categorias. A construção do “sublime feminino” admite sondagens, mudanças de sentido e é mais espiral do que linear. Não pretende ser um argumento acadêmico rígido.

Ao contrário do sublime tradicional, o “sublime feminino” de Zylinska não domestica o objeto que pode ser uma fonte de ameaça. Em vez disso, aceita a relação entre prazer e dor ou vida

¹⁰⁶ Imagino Carson rindo dos comentários kantianos: se uma mulher bonita perseguir o conhecimento ou ler os clássicos gregos, é melhor ela deixar crescer a barba. Uma mulher mais velha, cuja beleza foi se deteriorando ao longo do tempo, pode finalmente procurar a sublimidade se for educada pelo seu marido primeiro (KANT apud WU, 2014, p.19).

e morte, e a potencial dispersão do eu. O termo não se refere ao encontro com a magnificência do topo das montanhas nem das nuvens que se acumulam como acontece em Burke e Kant, mas sim ao encontro com a incalculável alteridade da outra. Esta outra pede que à sua alteridade se responda com respeito e não com violência. Aqui a categoria estética do sublime revela uma dimensão ética como expressão de respeito à alteridade absoluta, sua grandiosidade e diferença irreduzível. A ética feminista brota das aporias do capitalismo e dos fundamentos precários da subjetividade moderna. Segundo Zylinska, os aspectos principais do sublime tradicional são a capitalização do excesso e o medo da erupção. O sublime é, sem dúvida, um discurso sobre poder, um poder que busca um efeito na mente da audiência, alcançado pelo acúmulo de palavras. Vamos lembrar que Antonioni, o diretor, “precisou” ajustar, com violência, o comportamento, as emoções e o corpo de Bosè, a não-atriz, ao que ele pretendia para a cena. Esse sublime tradicional só é alcançado pelo sacrifício da alteridade da outra.

A pesquisadora Pei-ju Wu, da Universidade Nacional de Taiwan, escreveu a única dissertação de mestrado (2014) que se debruça especificamente sobre *Decreation*. O recorte usado são poemas da seção “Sublimes” e dois ensaios “Espuma” e “Decriação”. Seu objetivo é apresentar uma leitura psicanalítica do livro, a partir do conceito de “sublime feminino” como aniquilamento do eu. Primeiro, Wu tece um percurso histórico do conceito de sublime, destacando que a racionalidade inerente ao sublime kantiano é caracterizada como uma qualidade masculina, enquanto o belo é associado ao feminino. Na comparação de Burke, repete-se a mesma dicotomia contrastante do sistema de gênero: os objetos belos são, comparativamente, menores, mais suaves, polidos, leves, delicados, tortuosos. Enquanto os sublimes são maiores, negligentes, diretos, ásperos, sombrios e sólidos. A delicadeza e fraqueza são femininas, corar e ser modesta é menos poderoso e muito mais amigável. Os homens não são amigáveis porque têm virtudes como a coragem e a sabedoria que causam admiração e, em último caso, produzem terror (WU, 2014, p.13). Wu aponta as semelhanças entre a visão de Carson sobre o sublime e o discurso feminista sobre o conceito. Segundo ela, Carson também segue algumas críticas feministas do sublime para contrapor o sublime kantiano, ponto que tem sido negligenciado pela crítica especializada.

A pesquisadora está dialogando, principalmente, com outros dois trabalhos conhecidos que abordam o sublime na escrita de Carson: um artigo de 2012 do professor da Universidade de Seoul, Dan Disney, e a resenha para *Decreation* do crítico James Pollock (2008). A primeira coisa que faz James Pollock em sua resenha é colocar em questão a etiqueta de “escritora avant-garde” de Carson. Para o crítico, a autora se filia a uma tradição romântica e modernista do sublime, junto de Gertrude Stein, Paul Celan, Samuel Beckett, influenciada pelo anti-subjetivo do modernismo. Pollock investe do conceito de despersonalização, defendendo o ensaio “Decriação” como o

coração intelectual do livro. Para ele, trata-se de um projeto de reforma da tradição européia, própria do que ele chama de *canadianness*¹⁰⁷, um estado canadense de ser. O texto de Pollock foi posteriormente publicado no livro “You Are Here: Essays on the Art of Poetry in Canada” (2012).

Dan Disney, por sua vez, escreve em resposta a Pollock, apresentando uma contraproposta ao sublime romântico que o crítico defende como característico de Carson. Disney busca em Zylinska sua justificativa do “sublime feminino” em Carson, mostrando que a auto-aniquilação é alheia às construções canônicas masculinas de sublime, na qual os indivíduos são teorizados para manter a separação das fronteiras entre o eu e o real ao apropriar-se do que se apresenta como o outro.

A leitura psicanalítica de Wu defende que a representação do gozo do Outro, no livro, ecoa a interpretação de Lacan da experiência de Deus: uma condição de êxtase inexplicável. Mas ao contrário da rejeição de Lacan da experiência com Deus como algo inarticulável, Carson investe na investigação da experiência extática como experiência de auto-aniquilação e reconstrução no simbólico. Na sua representação da história do sublime Wu enxerga como a autora desafia o sublime tradicional – que enfatiza a supremacia do eu – ao juntar o discurso do sublime com o auto-aniquilamento. Especificamente em *Decreation*, isso resulta em perspectivas mais subversivas sobre os conceitos, tanto de sublime quanto de decriação.

É por isso que – diferente de Wu, Pollock e Disney – decidi não centrar minha leitura do livro nos conceitos de sublime ou decriação, mas nesse procedimento/maneira de existir – que caracteriza a radicalidade do trabalho de Carson – que chamei de comitude. A autora junta sublime com decriação, gerando questionamentos feministas. Para tal, ela busca incorporar, em vez de eliminar, diferentes epistemologias em camadas de metafísica, fenomenologia, filologia e teologia trazendo tropos românticos (eros, verdade, beleza), alta estética (ópera, drama grego) friccionando-os com tropos fantasmagóricos da modernidade (impessoalidade, identidade coletivista, autoconsciência, a perda da tradição e das grandes narrativas e a morte da autoridade) (KONCHAN, 2015, p.37).

O próprio interesse de Carson pelo sublime pode ser visto como um efeito colateral de seu trabalho em comitude. Para Kant, quando as pessoas acham um objeto bonito, sua forma está subjugada a fronteiras e limites de representação; por outro lado, não existe forma ou fronteira no

¹⁰⁷ Quando perguntada sobre a influência de uma espécie de *Canadianness* canadense em seu trabalho, Carson responde “(...) a inspiração para o trabalho vem de onde quer que eu esteja, mas o paradigma que levo comigo para registrar percepções é do lugar onde vivi quando jovem. Então eu procuro por aqueles tipos de luz e pedras e cheiros e humores e talvez tudo isso junto seja uma mentalidade tipicamente canadense em algum nível mais profundo. Mas não penso nisso conscientemente” (CARSON, 2003, p.13).

objeto sublime (WU, 2014, p.15). Não é o belo, mas o sublime que vaza. O sublime tem muitomais a nos dizer sobre os resíduos da morte (o que resta) do que o belo. O sublime causa distúrbiona mente, no julgamento, é bem diferente da contemplação, mantida pela pressuposição de bomgosto, diante de um objeto belo.

Mas Carson perturba também a dicotomização belo-feminino x sublime-masculino: “ela tem o Sublime dentro dela”¹⁰⁸ (p.67). *Decreation* ao desestabilizar a noção histórica de sublime desestabiliza a noção histórica de gênero. O principal alerta de “Espuma” é que o prazer do sublime só pode existir se estivermos a uma distância segura. Sem a distância segura o **TAPA** em Lucia Bosè/em nós mulheres não gera um misto sublime de emoções, só pavor.

Ainda bem que somos especialistas em nos juntar em gangues e revidar. Bianca Stone quando escreve sobre o processo colaborativo de trabalho que experienciou com Carson e Robert Currie, diz o seguinte: “Ela [Carson] sempre me faz lembrar que nós construímos o nosso próprio cânone. Que nós amamos os temas do cânone estabelecido; que criamos nossas próprias visões do futuro, e as colocamos em prática, de maneiras orgânicas e originais, como achamos melhor” (STONE, 2015, p.155, grifo meu). Seria apenas uma demonstração de admiração, se Stone não tivesse usado *cannon* (canhão) em vez de *canon* (cânone). O “erro” de Stone é suspeito, ela elogia a mente explosiva de Carson e a primeira parte do título do texto é “Sua Alma está Explodindo em Pedacos”. Carson nos lembra que nós sempre revidamos, somos responsivas, construímos nosso próprio canhão.

Vimos que a comtitude, operada por Carson destes dois conceitos sublime e decriação, está desenvolvida de diferentes maneiras ao longo do livro, via intertextualidade explícita (citação) e implícita de noções de Longino, Burke, Kant, Porete, Weil. No poema “Mia Mogle”, conseguimos enxergar essa comtitude operando de maneira bastante evidente: o poema junta comentários de Longino sobre Safo + descrições da personagem de Vitti no filme de Antonioni + tradução das últimas linhas do fragmento 31 de Safo que contam da sua experiência extática. O diferencial, portanto, da manipulação do sublime no livro é a comtitude radical entre sublime + decriação que perturba limites do sujeito, do real, formulando inclusive paradoxos de construção e aniquilação: como narrar sem se levar junto? “Espuma”, como elogio à citação, substitui a capitalização pelo vazamento. O procedimento por excelência do sublime de Carson é a mútua

¹⁰⁸ Vale lembrar que Carson escreveu um livro chamado *The Beauty of The Husband*.

contaminação, uma estratégia pedagógica¹⁰⁹. Em *Decreation*, a autora exige de nós uma postura/atitude profundamente relacional.

3.2 DOCUMENTANDO O EXCESSO

Em “Toda Saída” o sonho vaza de mente em mente. “Espuma” é matéria de vazamento do sublime. Enquanto escrevo este texto, muita coisa vaza: o leite vaza dos seios, o xixi vaza da fralda, o choro vaza do quarto. São semanas de excesso escrever ensaios com uma criança recém-nascida. Diferente da beleza, o sublime não tem forma, é puro excesso, uma erupção inexplicável que fala de coisas do interior. O sublime gosta de estar à beira do Etna para encarar vazamento monstruoso, o monstruoso sempre excita espanto. Carson adapta a tradução de William Rhys Roberts de Longino adicionando *monstrous* monstruoso ao trecho. A monstra é um amontoado excessivo, comitudo desconjuntada de cabeças, vozes, línguas. Que efeito tem a monstruosidade aqui?

A partir do excesso na linguagem, a professora e crítica feminista Dina Georgis localiza a escrita de Carson dentro de um projeto de efeito queer. A queeridade não como identidade, mas como expressão de uma história impensada, ignorada ou excluída retorna em excesso na linguagem. Os resíduos afetivos podem ser encontrados nos adjetivos da monstruosidade, o abjeto das histórias oficiais. Nesse sentido, a queeridade não é exclusiva das pessoas queer, é a força da revolta psíquica à lógica social, à teleologia, à toda certeza (GEORGIS, 2014, p.155). É uma categoria relacional:

Embora eu concorde com Edelman que a queeridade não define identidade, considero que ela está implicada na relacionalidade e na formação do sujeito. Queer, na minha formulação, é o perverso, censurado e expulso da subjetividade humana a serviço da lei obrigatória, do vínculo social e da comunidade. No cotidiano, seus traços podem retornar como o abjeto ou monstruoso de afetos insuportáveis, evidentes na estética; ou, se lermos a história esteticamente, ou seja, com um olhar para o impedido ou os resíduos decompostos do impensável sexual (GEORGIS, 2014, p.158).

¹⁰⁹ Apesar de Pollock mencionar a dedicatória, em geral os poucos textos sobre *Decreation* não discutem Carson como professora.

Georgis oferece uma definição de queer que não está comprometida com uma identidade sexual social, mas com os afetos do sexual. Ao atender aos afetos das pessoas queer, é menos provável que leiamos o passado buscando suposições generalizadas ou para afirmar nossos presentes (GEORGIS, 2014, p.156). As pessoas que vivenciam afetos queer, junto das colonizadas, racializadas, mulheres, classe trabalhadora, são alvo de técnicas de mapeamento e controle criadas para disciplinar sujeitos considerados atrasados, durante a modernização do final do século XIX. Uma leitura queer da escrita de Carson propõe uma relação entre os corpos queer descartados das histórias sociais e as monstruosidades queer descartadas da subjetividade. A monstruosidade queer é uma alternativa ao sujeito queer obediente e adequado ao Estado-nação liberal do ocidente (GEORGIS, 2014, p.157).

Acredito que Carson esteja interessada em como as pessoas traumatizadas sobrevivem à morte e como a perda e seus efeitos podem provocar surpresa, transformações e não investimento no estado de ferimento. Na última plenária estadual da UBM, ouvimos a fala da viúva de Fabíola Rocio, líder comunitária e uma das vítimas de lesbocídio na cidade de Curitiba. Foi um momento de extrema revolta e comoção de todas as militantes que participavam da reunião. Enquanto observava todas as mulheres presentes chorando (o único companheiro que participava da plenária também estava chorando), pensei no impacto que o trauma tem nas nossas vidas como feministas. Pensei na minha tia, vítima de feminicídio aos 33 anos. Pensei nas histórias que cada uma tem para contar sobre violência e morte. É extremamente doloroso entrar em contato e lidar com demandas de vulnerabilidade social e violência de gênero diariamente. Não apenas porque somos testemunhas de eventos traumáticos, mas também porque o trauma de uma está amarrado ao trauma da outra. Narrar uma experiência tão traumática como uma morte violenta não é só um esforço individual.

Vimos que a estrutura essencial ao Sublime é fornecida pela ameaça, uma alternância entre perigo e salvação, da qual outras experiências estéticas (por exemplo, beleza) não parecem compartilhar. A ameaça é expressa em coisas graves (vulcões, oceanos, êxtases) e reações graves (morte, pavor, transporte). Outra imagem do excesso é a morte. A técnica usada por Antonioni, de deixar a câmera operando depois que a cena acabou, é chamada pelos críticos franceses de *temps mort*: “Como se por um tempo algo ainda pudesse estar perambulando por ali na entrada vazia diante da porta”. A morte é o tempo excedente do vazio, no vazio pode acontecer outra coisa: “Depois que tudo tinha sido dito, quando as cenas pareciam ter terminado, aí vem o que vem depois ... o elenco continua por inércia e entra em momentos que parecem ‘mortos’”. Essa esperança

de que, mesmo depois do fim, algo ainda possa acontecer é experienciada por nós pela ausência presentada morte.

Monstruosidade e morte são fenômenos do excesso. O projeto patriarcal quer colocar uma portana boca da mulher para conter o vazamento – no prefácio a *Antigonick*, Carson lembra como Brecht grudou uma porta nas costas de Antígona. Em “The Gender of Sound”, Carson junta citações de Aristófanes, Ésquilo, Homero, Sófocles, Eurípides, Hipócrates, Pitágoras, Sorano de Éfeso, Aristóteles, Hemingway, Freud e Breuer, para mostrar como a voz da mulher é entendida como um som anormal, portadora da desordem, da morte e da monstruosidade. O corpo-mulher (das mulheres e todas as outras pessoas que em níveis diferentes se aproximam da performance-mulher) é um corpo que deve ser controlado (quem controla o perigo?). A começar pelo tom de voz alto, a mulher é inimiga do ideal masculino de prudência, moderação, temperança (no grego *sophrosyne*)¹¹⁰, não conhece a continência verbal. Sua boca de cima, ligada à boca de baixo, fala em excesso e as duas precisam de ações de restrição e controle, não existe virtude sem autocontrole. A bruxaria, a bestialidade e a loucura presente na voz das mulheres faz com que suas performances em ambientes públicos seja um perigo.

Junto da monstruosidade e da morte, o terceiro fenômeno do excesso é a loucura – a loucura é um dos pontos de encontro entre “Toda Saída” (pai falando com alguém no ar) e “Espuma” (Antonioni visita o manicômio) via sono. No primeiro ensaio, a doença do pai é o estopim para a memória do primeiro sonho de infância. Na rapsódia do segundo ensaio, as pessoas internadas no manicômio sonham com se manter acordadas, bêbadas em seu próprio despertar, correm de um lado para outro atendendo às vontades de Antonioni. O sono no manicômio é um perigo, pode desequilibrar as coisas: “Estávamos sendo extremamente cuidadosos. Nada de brincadeiras. Sem cair no sono”. Vivendo no limite entre o mundo do sono e o mundo desperto, talvez só um beijo possa salvar o dia, como aconteceu com “a famosa princesa no caixão de vidro”. Mas o beijo do príncipe na moça mais bonita do mundo, Branca de Neve, não é o mesmo beijo proibido entre o narrador da rapsódia e Bates, pessoas consideradas loucas. Enquanto *continuavam girando para afastar a morte*, toda a vez que Bates passava pelo narrador eles se beijavam. E também depois no banho, se fosse possível: “Porque a vida é curta e o desejo que arde é o desejo que arde”.

⁷⁷ ¹¹⁰ Destaco o trabalho da professora turca Arsev Ayşen Arslanoğlu Yıldırım que propõe uma leitura conjunta dos ensaios *The Gender of Sound* e *The Glass Essay* no artigo “Dissociation of Women from Their Selves: Speech Designated as Sophrosyne” (2015).

Curiosamente, a combinação mulheres loucas + acidentes de carro é uma constante nos filmes de Antonioni que aparecem em *Decreation*. Os três filmes com títulos brasileiros são *Crimes da Alma* (1950), *O Eclipse* (1962) e *O Deserto Vermelho* (1964). *Crimes* começa com a investigação da personagem de Luisa Bosè, Paola – estão juntando documentos sobre ela para montar um dossiê. Ela é suspeita de envolvimento com a morte de uma amiga, que caiu no vão de um elevador. Depois da queda da moça, Paola desapareceu, mudou completamente de vida.

Em diferentes ocasiões, a câmera é posicionada em lugares inusitados, meio escondidos, quase como se fizesse parte da investigação. Paola é chamada de doida pelo marido e chamada de doida pelo amante, Guido. Paola leva um **TAPA** na cara quando está na ponte com Guido. O acidente não esclarecido, que leva à morte da amiga, se desdobra no final do filme quando o marido de Paola morre em um acidente de carro.

O Eclipse é uma narrativa menos linear, é um filme cheio de vazamentos: sons que vazam do quarto ao lado; pessoas que passam, entram e saem de quadro enquanto a câmera está parada; o cachorro chamado Zeus que escapa da casa da dona; a mão do morto que é vista pra fora da janelado carro, depois do acidente; o seio de Vittoria (Monica Vitti) que escapa da camisa, entre vários outros. Vittoria é tradutora, largou o marido aparentemente sem mais nem menos, e ele quer saber por que, mas ela não diz. Até o final não ficamos sabendo o que motivou sua decisão. É retratada como uma mulher indecisa, de propósitos misteriosos.

Em *O Deserto Vermelho*, Monica Vitti volta como Giuliana, que tem comportamentos estranhos desde a primeira cena, em que come escondida; ficamos sabendo depois que ela tentou se matar e já foi internada em um hospital psiquiátrico; conta de sonhos angustiantes com areia movediça que teve enquanto internada, depois de um acidente de carro; faz perguntas insólitas: o que querem que eu faça com meus olhos? Para o marido, ela é um mistério absoluto. Uma névoa espessa, que lembra uma espuma branca, abre o filme. Conseguimos ouvir vários vazamentos sonoros, principalmente de um apito de navio insistente. No final, parece que até o próprio filme perdeu a sanidade, Giuliana começa a falar com um estrangeiro no porto em uma língua incompreensível. O excesso de velocidade causa acidentes e mortes nos três filmes, e as personagens são, cada uma a seu modo, fascinadas por esse acontecimento sublime.

Antonioni diz que nunca esqueceu a visita dele ao manicômio. Carson diz que se ele tivesse filmado naquele dia, seria um documentário sobre espuma. Em “H & A”, Heloísa e Abelardo estão filmando um documentário juntos. Abelardo diz que o filme não tem tese, Heloísa diz que gostaria de explicar a escuridão. Abelardo diz que o lugar onde ele cresceu agora é uma pista de patinação. Longino patina, Carson patina. Será o roteiro de H & A um documentário sobre espuma? Na patinação “a pessoa tem que andar de costas o tempo todo” (p.143).

Talvez um documentário sobre espuma tenha a ver com andar de costas, um erro de tradução para caracterizar os mortos. A câmera ainda está operando em *temps morts* quando Abelardo sai de cena. Heloísa fica com outras mulheres, à beira do rio, colhendo grão de bico. Retomar a si mesma na escrita no encontro com as outras, depois do pavor da morte, talvez seja o acontecimento mais sublime: “até finalmente o que fez todas as partes se juntarem como criaturas inteiras foi o Amor”, nos ensina o narrador da rapsódia que, junto dos outros pacientes, adora Afrodite sempre que pode. Outro documentário aparece em *Decreation*, em “Longing, a documentary”, que é uma *shot list*, resumo de cena com legendas. Uma mulher com toda a parafernália de filmagem está sozinha à noite, à beira do rio. A lua se revela. Ela vai embora, dirigindo pela estrada vazia. Deixa para trás um enigma, um silogismo da lacuna: “A noite não é um *fato*./ Nos *fatos* falta algo” (p.244) = A noite não é um [falta algo].

Vamos olhar agora para esse documentário, do dia em que Antonioni chegou no manicômio com sua parafernália de filmagem, que não se realizou em filme, mas que toma forma de rapsódia narrada em primeira pessoa por um dos pacientes. A rapsódia documental começa com uma epígrafe de Lucia Bosè: “Foi um momento de inquietação. Ele se aproximou”. A epígrafe tem dois efeitos simultâneos: aproxima a atriz das pessoas internadas e estabelece Antonioni como ameaça. A primeira linha da rapsódia marca uma interlocução. De repente o texto parece um depoimento que pode aparecer depois em um documentário: “Já que você pergunta, é disso que me lembro”, diz o narrador. Me faz pensar naqueles documentários que não dá pra ver nem ouvir quem está fazendo as perguntas, só temos acesso às respostas.

Essa sensação é reforçada pelo uso de frases curtas, com preferência pelas descrições. Ao longo da rapsódia-documentário, é possível dizer que um laço de confiança vai se criando. As descrições, gradativamente, vão se transformando em opiniões e até confissões. Participamos do desenrolar de uma intimidade. Ainda assim, temos poucas informações sobre o narrador. A única marcação de gênero aparece no final com a palavra *fellow* cara – é uma marcação tímida, considerando que existem casos em que *fellow* é usado como gênero neutro, equivalente menos informal de *guys*. A mesma coisa acontece no português brasileiro na frase “aí, cara, não acredito! Um comentário sobre gênero é feito logo no começo do ensaio, quando as luzes de Antonioni se apagam: “[n]os vestimos de novo. Com macacões, não mais mulheres e homens”. Parece existir uma desdiferenciação sexual entre as pessoas internadas na clínica que é marcada pelo uso dos macacões: todas essas aqui que estão vestindo macacão são pessoas loucas, as pacientes. As pacientes nos lembram das fantasmas de *Decreation*: gênero indiferente.

Os documentos em papel aparecem logo no começo da rapsódia, amontoados numa pilha, em excesso. A palavra documento aparece em excesso, quatro vezes em um parágrafo de cinco

linhas. A sensação de excesso está na mescla de sentidos: “(a luz quando é demais começa a cheirar)” e na percepção do tempo: “‘Ter tempo para’ é exatamente a questão – aqui dias duram duzentos anos”. O corpo-mulher é excessivo (mulher lasciva). A funcionária, que está cansada do “trabalho de merda” e joga palavras-cruzadas pergunta: “Você conhece uma palavra de sete letras para mulher solta e lasciva, derivada de ramos que se colocavam à porta para avisar homens que passavam com seus cavalos descendo a estrada de noite?”.

Numa sexta-feira à noite, saber a resposta para a palavra-cruzada dá ao narrador poder de barganha. A resposta ao enigma foi trocada por um banho quente com Bates. Fazer palavras-cruzadas parece tanto com traduzir que chega a ser engraçado. Como traduzir em texto corpos que se curvam, contorcem e rolam no chão? É tão porosa a rapsódia, é tanto espaço nessa espuma, que sinto que vou desmaiar com o excesso de ar (“~~Swoony~~ Desmaiante era o humor eu diria do cômodo”). Mais uma vez, preciso resistir à tradução totalizante, que quer preencher todos os espaços: “Essas diferenças são difíceis de suportar”. Preciso, ao mesmo tempo, criar uma distância (para não achar que sei completamente o que o texto está dizendo) e amar as coisas insuportáveis, igualmente divertidas e perturbadoras. Antonioni é um gato: “Antonioni estava usando um suéter marrom apertado e parecia um gato. Eu queria dar uma lambida nele ou uma palmadinha”; gritos são regras: “Gritar é a regra aqui – regra de gente maluca – disfarça os beijos e nos deixa menos tristes”; o narrador é prático como o purgatório: “Sempre pensando à frente esse sou eu, prático como o purgatório minha mãe dizia”. Purgatório é uma das palavras que compõem o vocabulário religioso usado na rapsódia.

Longino diz que o sublime raramente é claro. Outra palavra para claro em inglês é *clean*, limpo. No salmo 51, o preferido do narrador da rapsódia, existe uma recorrência da palavra *clean*, que nas traduções brasileiras é traduzida para puro(a). Os verbos lavar, purificar e as imagens de limpeza e purificação aparecem nos versículos 51:2, 51:4, 51:7 e 51:10. A limpeza está relacionada à cor branca, na metáfora que liga a pessoa purificada à neve recém caída: “*Purifica-me, e ficarei puro, lava-me, e ficarei mais branco do que a neve*”. Depois que Antonioni foi embora, mais um dia (que pode durar 200 anos) começa. Os visitantes não conhecem a velocidade e não conhecem como passa o tempo dentro do manicômio. O narrador da rapsódia observa da janela a neve branca lá fora, que caiu por cima da neve derretida e escura. O ideal de purificação (aquilo que não se mistura), limpeza e branquitude, é perturbado por corpos que documentam a linguagem do excesso que, mesmo à sua revelia, carregam em si multitudes.

4. TOTALIDADE: A COR DO ECLIPSE

Talvez você pense que um eclipse total não tem cor. A palavra “eclipse” vem do grego antigo *ekleipsis*, “um desamparo, desistência, abandono”. O sol desiste de nós, a luz nos abandonou. Mesmo assim as pessoas que experienciam o eclipse total são movidas a descrições tão fortes de lacuna e vazio que a lacuna e o vazio assumem cor. O que afinal é uma cor? Algo que não ésem cor. Você pode fazer uma dupla negativa da luz? Seria como acordar de um sonho na direção errada e se encontrar na parte de trás da própria mente? Existe um momento de reversão dentro da totalidade. “Inverte Natura”, Emily Dickinson murmura. Enquanto a sombra da lua passa sobre você – como uma injeção de melancolia, um tornado, uma bala de canhão, um deustrotante, o salto para um barco, uma dose de anestesia no braço (essas comparações acontecem na literatura) – você vai ver, através do espectroscópio ou do pedaço de vidro fumê, algumas das linhas espectrais ficarem mais claras, então um flash e as linhas revertem para um espectro diferente, algumas linhas são removidas enquanto outras são iluminadas. Você está agora dentro da sombra da lua, que tem 160 quilômetros de largura e viaja a 3.218 quilômetros por hora. A sensação é estupenda. E parece declarar competição a tudo que você experienciou de luz e cor até agora. Virginia Woolf, no ensaio “O Sol e o Peixe” (que registrou os eventos celestiais em 29 de junho, 1930, no Bardon Fell acima de Richmond), lê a competição como uma corrida:

O sol tinha que correr através das nuvens e alcançar a meta, que era uma delicada transparência situada à direita, antes que os sagrados segundos chegassem ao fim.¹¹¹

A corrida termina em derrota e mostra as cores da derrota:

E, à medida que os fatais segundos passavam e nos dávamos conta de que o sol estava sendo derrotado, tinha agora, na verdade, perdido a corrida, toda a cor começou a desaparecer da charneca. O azul tornou-se roxo; o branco tornou-se lívido tal

¹¹¹ WOOLF, Virginia. O sol e o peixe in **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed, 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.105.

como a iminência de uma tempestade violenta mas sem vento. Faces rosadas tornavam-se verdes, e ficou mais frio do que nunca. Era a derrota do sol (...) ¹¹²

Difícil saber como seguir, depois da reversão da cor e derrota do sol. “Era o fim”, ela diz, “a carne e o sangue do mundo estavam mortos”. Outras pessoas que observam o eclipse mencionam nesse instante um sentimento de erritude. Emily Dickinson, brevemente: “O Relógio de Jeová – está errado!” Annie Dillard, em mais detalhes:

O sol estava indo embora e o mundo estava errado. A grama estava errada; ficaram platinadas...Essa cor nunca foi vista na terra...Eu estava lá, por algum erro. ¹¹³

A erritude tem uma cor própria e não se parece com nenhuma outra coisa. Nem mesmo com outro eclipse, de acordo com Annie Dillard:

Eu vi um eclipse parcial em 1970. Um eclipse parcial é muito interessante. Quase não tem relação nenhuma com o eclipse total. Ver um eclipse parcial está para ver um eclipsetotal como beijar um homem está para casar-se com ele...

Note a analogia. Analogias drásticas abundam na literatura da totalidade; é também típico dessemomento de devastação, recorrer a pensamentos sobre beijo e casamento. Muitas explanações mitológicas sobre eclipse envolvem copulação ou a esperança de que ela aconteça. Por exemplo, lendas germânicas antigas contam como o lua (masculino) foi casado com a sol (feminino) mas não conseguia satisfazer a paixão ferosa dela, e só queria ir dormir. Fizeram uma aposta: quem acordasse primeiro de manhã reinaria sobre o dia. A sol, ainda agitada às 4 da manhã, venceu a aposta mas jurou que não dormiria com o lua nunca mais. Depois os dois se arrependeram da separação e começaram a aproximar-se um do outro (= eclipse). Logo que se encontram retomam as querelas e seguem caminhos separados, a sol vermelho-sangue de raiva. Historiadores também gostam de associar totalidade com casamento, como no famoso relato de Heródoto do eclipse de 585 a.C, que aconteceu no meio de uma batalha entre os Lídios e os Medos. Ambos exércitos estavam tão

¹¹² Idem, p.106.

¹¹³ Todos os trechos de Dillard são com tradução minha.

nervosos com a situação solar que interromperam a luta e selaram uma trégua por meio do arranjo de núpcias entre a filha de um rei e o filho de outro. Poetas também enxergam uma conexão entre eclipse total e arranjos conjugais. O poeta lírico antigo Arquíloco menciona a totalidade em um poema do século VII a.C no qual um pai desaprova os planos de casamento da filha:

Nada no mundo [diz o pai] é
admirável, inacreditável ou rechaçável
agora que Zeus do meio-dia fez
noite e ocultou a luz do sol brilhante (...)¹¹⁴

Depois disso o poema se fragmenta, mas o pai parece usar eclipse como uma analogia à escolha inacreditável que faz a filha por marido. Quando o poeta Píndaro testemunhou o eclipse total em Tebas (provavelmente em 478 ou 463 a.C), ele o inseriu em seu nono Peã. A descrição de Píndaro da “estrela brilhante roubada no meio do dia” é esquisita mas dramaticamente acoplada com o elogio romântico de uma ninfa tebana chamada Melia, que “em sua cama ambrosial, juntou-se a Apolo”. Mas, disparado, o casal mais esquisito na literatura de eclipse é o formado por Virginia Woolf em “O Sol e o Peixe”. Esse ensaio de fato está infestado (em vários sentidos) de sexo. E começa com um pouco de especulação cognitiva:

Pois um cenário só sobrevive na estranha poça em que depositamos nossas memórias se tiver a boa sorte de se juntar a alguma outra emoção pela qual ela é preservada. As vistas casam, incongruamente, morganaticamente (como a rainha e o camelo), e se mantêm, assim, mutuamente vivas (...) [vistas] apagam-se e perecem e desaparecem porque não conseguiram encontrar o par certo.¹¹⁵

Em seguida existe uma forte descrição do eclipse total, que muda de rumo de repente, depois da totalidade, se transforma em um instantâneo de dois lagartos acasalando no caminho ao Jardim Zoológico:

¹¹⁴ Tradução minha. Uso como referência: FERREIRA, Moisés Olímpio. Arquíloco de Paros e o fr. 19 west. *Revista Classica*. Brasil, 20.1, 125-148, 2007.

¹¹⁵ WOOLF, Virginia. O sol e o peixe in **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed, 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.101-102.

(...) um dos lagartos está montado, imóvel, nas costas do outro, com apenas a piscadelade uma pálpebra ou o retraimento de uma ilharga a mostrar que eles são feitos de carneviva, e não de bronze. Toda paixão humana parece furtiva e febril ao lado desse êxtase estático.¹¹⁶

Mas ela não está satisfeita com o êxtase de lagartos. Esse momento imortal é imediatamente casado a uma terceira imagem: de peixes nadando em tanques no Aquário de Londres. Os peixes não são explicados; questionei várias pessoas especialistas em Virginia Woolf e ninguém parece entender por que ela adicionou peixes a lagartos. As imagens mentais do eclipse e dos lagartos não teriam provado seu ponto e se mantido “assim, mutuamente vivas” (como ela diz que fazem ideias incongruentes, na estranha poça da mente)? Ainda assim ela deliberadamente complica essa união bem amarrada com um terceiro ângulo de visão. Me pergunto se ela tinha terceiros ângulos em mente, naquele dia, enquanto vagava por Bardon Fell na companhia tanto do marido, Leonard, quanto da amante Vita Sackville-West. A julgar pelas observações em seu diário (30 de junho), ela passou o dia todo observando Vita, observando Vita com o marido, Harold Nicolson (a quem Virginia, em outra parte do diário, descreve como “um homem espontâneo, infantil...sua mente quica quando ele a deixa cair”¹¹⁷), observando como era o casamento para Vita:

No nosso vagão estavam Vita & Harold, Quentin, L. & eu. Isto aqui deve ser Hatfield, falei. Estava fumando um charuto (...) com uma estrela sobre o Alexandra Park. Olhe, Vita, é o Alexandra Park, disse Harold. Os Nicolsons ficaram com sono: H deitou a cabeça no joelho de V. Ela parecia a Safo de Leighton, adormecida; e assim mergulhamos nas Midlands; fizemos uma longuíssima parada em York. Então às 3 sacamos nossos sanduíches, & ao voltar do banheiro encontrei Harold todo sujo de creme de leite (...) Depois tiramos mais um cochilo, ou melhor, os N. tiraram; (...)¹¹⁸

Era 1930. O casamento estava indo bem para a sáfica Vita, estava indo bem para a virginal Virginia. Além disso, elas estavam curtindo viver um caso, animadas em passar o final de semana, seguinte ao do eclipse, juntas em Long Barn (estado natal de Vita). Mesmo assim, a totalidade é um

¹¹⁶ Idem, p.107-108.

¹¹⁷ MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. **O diário de Tavistock**: Virginia Woolf e a busca pela literatura. 2018. 665 p. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 2018, p.381.

¹¹⁸ Idem, p.378.

fenômeno que pode virar do avesso todas as medidas de proporção. Me pergunto se fizeram uma pausa para se olharem, essas pessoas pareadas e despareadas, no plano exposto de um momento comum daquele dia curioso, pesado, histórico, errado. Sentimentos repentinos de velhice. Vento preto de montanha. Tragam um casaco, disseram, e um pedaço de vidro fumê. Vai esfriar. Vai machucar o olho. A totalidade é sem luz, e deveria ser sem cor, mas pode intensificar certas questões que estão penduradas no fundo da mente. O que é cônjuge afinal de contas? Será que essa pessoa vai ficar, vai poder me manter viva?

4.1 O QUE É NATURAL OU ANTINATURAL SE A NATUREZA MUDA?

“Totalidade” é o ensaio mais curto do livro. Na edição que estou usando, ele ocupa um pouco mais de quatro páginas. É um acontecimento breve. Ele começa com um subjuntivo: talvez você pense. É uma recalibração de expectativa. Talvez você pense um conjunto de coisas sobre o eclipse, e esse ensaio poderá te oferecer outra perspectiva. O eclipse aqui funciona como fenômeno celeste e palavra. Como palavra, vem do grego antigo *ekleipsis*, “um desamparo, desistência, abandono”. A etimologia da palavra é o disparador para o argumento que será desenvolvido no texto. O abandono da luz move as pessoas, que testemunharam a lacuna e o vazio, a fortes descrições. O ensaio se debruça sobre as maneiras como a “literatura da totalidade” tenta narrar a experiência do eclipse total do sol.

“Totalidade” segue um mote que é apresentado em “Toda Saída”, passa por “Espuma” e que vai alcançar a sua máxima formulação em “Decriação”: a dificuldade de narrar. A dificuldade de narrar a experiência do sol desaparecendo atrás da sombra da lua tem um paralelo com a dificuldade de narrar o sonho, de narrar a experiência do sublime e de narrar a ausência de Deus “que preenche o mundo”. Mesmo assim, as pessoas continuam querendo escrever sobre a derrota do sol contra a lua, existem muitos relatos sobre o eclipse ao longo da história humana. Mas esse ensaio está interessado, especificamente, em como narrar a cor. O que é uma cor? Alguma coisa que não é sem cor. A cor é definida pelo seu negativo. O que vai ajudar Carson a ler a cor é o fenômeno da reversão. Existe um momento, na totalidade, que a reversão acontece.

O eclipse é um fenômeno celeste de reversão. No eclipse total tudo fica, por uns instantes, invertido e, por isso, errado. Experimentar a derrota do sol poderia ser como “acordar de um sonho na direção errada e se encontrar na parte de trás da própria mente”. A investigação de Carson do fenômeno de reversão começa com um poema, sem título, de Emily Dickinson:

O Ocaso à Noite – é
natural – Mas o Ocaso na Aurora
Inverte Natura – a Mestra –

Meia-Noite – à prima
hora – Eclipses – se preveem –

A Ciência os tem
controlado – Mas se chegam sem
aviso –
Relógio de Jeová – está errado – ¹¹⁹

O pôr do sol à noite é natural, mas o pôr do sol ao meio dia reverte a Natureza, a mestra. Meia- noite passa a ser meio-dia. O contrário do natural, no poema de Dickinson, é a reversão da Natureza como estamos habituadas. O reverso do natural não é o antinatural, mas a adição, no nosso repertório, de uma perspectiva invertida sobre as coisas às quais já estávamos familiarizadas. O que acontece depois no poema liga reversão à sensação de ~~wrongness~~ *wrongness* erritude: a ciência controla os eclipses com previsões, mas se eles acontecem sem aviso o relógio de Jeová está errado¹²⁰. O eclipse total é um fenômeno tão desconcertante que reverte a natureza e, sem previsão, contamina com o erro a contagem divina do tempo. Parece existir no poema de Dickinson uma Natureza (Reversa) mais profunda e poderosa do que a Natureza (Mestra) – uma que escapa da previsão da Ciência e até da contagem de tempo de Jeová. Poderíamos falar não de uma experiência **antinatural**, mas **supranatural**. A literatura da totalidade parece ser a literatura da Dissolução¹²¹ das Certezas.

A literatura da totalidade é movida por fortes descrições da lacuna e do vazio. O eclipse para Emily Dickinson é a presença que enche o mundo com a sua ausência, assim como Deus. Em uma carta ao amigo e editor Thomas Wentworth Higginson ela escreve:

Tenho um Irmão e uma Irmã – minha Mãe não se importa com os estudos – e meu Pai, muito ocupado com suas Petições – para notar o que fazemos – Ele compra muitos Livros para mim – mas implora para que eu não os leia porque teme que eles agitem a Mente. São todos religiosos – com exceção de mim – e se dirigem a um Eclipse, todas as manhãs – a quem chamam de nosso “Pai”.¹²²

¹¹⁹ DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Tradução, notas e posfácio Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

¹²⁰ Escolhi trabalhar com a tradução de Adalberto Müller porque ele escolheu a palavra “errado” para caracterizar o relógio de Jeová, o que está mais perto do verso de Dickinson e acompanha a argumentação do ensaio de Carson. Outras traduções disponíveis do poema são a de José Lira (2011) e a de Vera das Neves Pedroso (1965).

¹²¹ Palavra que Emily Dickinson usou em carta à amiga Elizabeth Holland sobre o eclipse total que tinha presenciado. Ver em: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/holland/1685.html>. Acesso: 10.abr.2022

¹²² As cartas estão disponíveis em: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/1261.html>. Acesso: 10.abr.2022.

A experiência da ausência que preenche o mundo é tão forte que leva a comparações como: “uma injeção de melancolia, um tornado, uma bala de canhão, um deus trotante, o salto para um barco, uma dose de anestesia no braço”. A primeira página do ensaio é um convite para que imaginemos como seria estar à sombra da lua “que tem 160 quilômetros de largura e viaja a 3.218 quilômetros por hora”. Nenhuma narrativa conseguiria dar conta desse tipo de velocidade. Só podemos estar já (e ainda não) a ponto de entender, imaginando com a velocidade errada. A erritude não alcança e é eletrizante, é uma oportunidade única de ser levado ao limite da linguagem. Por isso o eclipse total é um mote essencialmente literário, porque onde a linguagem falha ali pode estar a literatura. Durante o eclipse, algo inédito acontece, a luz do sol não está absolutamente ausente e nem absolutamente presente – como acontece nos dias “naturais”, em que temos o ápice da luz ao meio-dia e o ápice da ausência de luz, escuridão, à meia-noite – o eclipse quebra com o absoluto dentro da ordem natural. O eclipse total é responsável pela reversão da Natureza.

Depois do poema de Dickinson, aparecem no ensaio duas escritoras que tiveram oportunidade de publicar seus relatos sobre o eclipse total do sol: Virgínia Woolf e Annie Dillard. Woolf escreve sobre a derrota do sol e das cores invertidas ou erradas da derrota. Dillard fala de um sentimento de erritude, que tem cor própria. Erritude não é uma palavra usada nem por Woolf nem por Dillard, é a cola que Carson usa para comparar e grudar Woolf, Dickinson e Dillard. As três escrevem sobre a mesma sensação perturbadora de erritude causada pelo desaparecimento do sol na sombra da lua.

O ensaio de Woolf sobre o eclipse total se chama “O Sol e o Peixe” e foi escrito a partir do eclipse solar de 29 de junho de 1927. A primeira página do ensaio é a descrição de como o olho opera com a mente em comitudo. Uma imagem, capturada pelo olho, atrai outra, formulada pela mente. Imagens muito diferentes entre si acumulam-se, formando uma cadeia cada vez mais imprevisível: “ (...) e esperamos tão submissamente quanto possível para ver o que acontecerá em seguida. E é possível que nada aconteça, e é possível que muitas coisas aconteçam, mas não as coisas que poderíamos esperar” (WOOLF, 2016, p.101). No final temos uma velha dama com óculos de aros de tartaruga + um soldado + um camelo amarelo + uma cadeira de cozinha + um senhor abanando o chapéu. À velha dama, esquecida há muito tempo no fundo da mente, se juntaram todos os tipos de matéria. Isso só na primeira página.

Em outro ensaio, “Anoitecer sobre Sussex”, Woolf descreve, progressivamente, a existência de quatro eus, com características diferentes entre si. Enquanto conversa com os eus,

revela a dinâmica com a dupla olho-mente: “Então, de repente, um quarto eu (um eu que está de emboscada, dormente pelo jeito, salta sobre nós de surpresa. Suas observações, muitas vezes, não têm nenhuma conexão com o que vem acontecendo, mas devem ser consideradas justamente por serem abruptas) disse: ‘Olhe aquilo’” (WOOLF, 2016, p.63). A ensaísta Woolf é uma comitidade de várias Woolfs diferentes. Se a gente lembrar da pilhagem que Montaigne faz nos ensaios dele, dá para dizer que Woolf não está apenas descrevendo a operação de comitidade entre o olho e a mente, mas o próprio procedimento ensaístico. Quando digo, portanto, que a comitidade caracteriza o trabalho de Carson, estou também dizendo que ele é essencialmente ensaístico, independente do formato em que se materialize.

A ensaísta Cynthia Ozick em “Retrato do ensaio como corpo de mulher” descreve o ensaio como deslizamentos “de uma impressão para outra, da realidade para a lembrança, para a paisagem do sonho e de volta outra vez” (OZICK, 2018, p.230). Para Ozick ninguém é mais livre do que o ensaísta, pulando de pensamento em pensamento. O ensaísta parte de um aparente despropósito, dessa dispersão idiossincrática do ver e contar para chegar a um quadro imaginativo sólido e singular (OZICK, 2018, p.230), como artista o ensaísta constrói, em escala menor, uma cosmogonia. Ozick escreve que o tema do ensaio pode ser qualquer coisa debaixo do sol, do cheiro do suor à percepção da nossa morte. A forma é bastante reconhecida e venerável ou mesmo antiga (p.228), é como um zunido persistente, lembrando uma coisa depois da outra, indicando isso e aquilo e aquilo outro (p.231).

O ensaio pode ser a experiência narrada a partir de um ângulo em que nunca se tentou antes, nos prende pela felicidade, pelo choque, pelo prazer. Existem poucas coisas mais imprevisíveis (e ensaísticas) do que a derrota do sol durante o dia. Nenhum acontecimento é mais estável e natural para nós do que o nascer e o pôr do sol, o eclipse é uma experiência ímpar e, por isso, ensaística por excelência. Ele instaura o subjuntivo no cotidiano: talvez você pense, mas... Abre-se espaço para a prática especulativa do ensaio. Não parece existir uma forma mais adequada para escrever sobre o eclipse total do sol do que o ensaio. Assim, quando leio Carson escrevendo um ensaio sobre o eclipse, também leio Carson escrevendo um ensaio sobre escrever um ensaio. E escreveu ensaio sobre um ensaio que escreve sobre ensaio

Cynthia Ozick insiste na diferenciação entre o verdadeiro ensaio x o falso ensaio: “Um verdadeiro ensaio não serve a propósitos educativos, polêmicos ou sociopolíticos: é o movimento de uma mente livre quando brinca (...) E quando digo verdadeiro, é por haver tantos falsos

ensaios¹²³” (p.225)/ “Um verdadeiro ensaio não é um tratado de doutrina, nem um esforço de propaganda, nem um ataque violento” (p.228). Para ela, o ensaio tem uma força conciliatória: “Coopta acordos, corteja acordos, seduz para o acordo. Durante o tempo que lhe dedicamos, seguramente nos rendemos e nos convertemos a ele. E isso ocorrerá mesmo que intrinsecamente tendamos à resistência” (p.228).

Para ela, o ensaio é escrito no ócio e até mesmo no luxo: “O lugar do ensaio é junto à lareira, não na rebelião ou no safári” (p.232), a autoridade de um mestre do ensaio é absoluta, assim como a autoridade da sua linguagem sublime e observação íntima (p.229). Em oposição ao que faz Woolf em “Anoitecer sobre Sussex”, Ozick defende que o romancista pode experimentar outro gênero que não o seu ou habitar insetos, artistas da fome, nômades e animais, mas o ensaio é pessoal (p.233). Por outro lado, Woolf e Carson, como ensaístas, parecem investidas em experimentar os limites do pessoal, afinal, o que é uma pessoa?

A imagem do ensaísta de Ozick que se forma na minha cabeça é, inevitavelmente, a de um senhor branco vestido com um roupão de seda vinho, balançando um copo de uísque diante da lareira. Ela se defende: “Homens escrevem ensaios. Mulheres escrevem ensaios. Isso é tudo o que há para ser dito” (p.232). Mas será? Logo em seguida ela cita John Updike para construir seu argumento do ensaio como corpo de mulher: “O corpo feminino ideal faz curvas em torno dos centros de repouso”. Para Ozick, “o ensaio ideal não poderia ser mais bem descrito – contudo as mulheres não dão ensaístas mais aptas do que os homens”, sente necessidade de reforçar. No final do texto, Ozick começa a chamar o ensaio por *ela*: “Que fique claro que não faz sentido falar (como fiz diversas vezes, sempre a contragosto) em ‘o ensaio’, ‘um ensaio’, no masculino (...) ela pode ter contornos reconhecíveis, mas é altamente colorida e individualizada; *ela* não é um tipo. *Ela* é fluida e escorregadia demais para ser uma categoria”(p.233).

Apesar de dizer que homens e mulheres escrevem ensaios, o argumento do texto vai ao encontro da analogia: corpo de mulher (ensaio) objeto de interesse da mente do homem de classe (ensaísta). E isso se corrobora na lista que ela faz de ensaístas, cita: William Hazlitt, Ralph Waldo Emerson, Thomas De Quincey, Charles Lamb, Matthew Arnold, Robert Louis Stevenson, Michel de Montaigne. A única mulher que aparece é Harriet Martineau. Martineau é considerada a primeira mulher socióloga¹²⁴ e escreveu em defesa da educação das mulheres. Porém, é muito

¹²³ Levando em conta a divisão de Ozick, acredito que Carson escreve, se não com intenção, pelo menos com efeitos pedagógicos, um ensaio falso, como é acusada de falsa a professora Marguerite Porette durante seu julgamento. A autora se alinha a uma definição mais frouxa da palavra ensaio, associada ao aprendizado.

¹²⁴ Essas classificações de primeira *isso* primeira *aquilo* são relevantes até certo ponto. Como pesquisadora, estou interessada sim no esforço feminista escavatório de nomes que foram soterrados pela tradição patriarcal, mas não

significativa a passagem que Ozick escolhe usar de Martineau, uma em que a autora está falando do seu espanto causado por visita a haréns no Oriente. Os hárens são comparados a uma escola de surdos-mudos, manicômio ou prisão. O ponto de vista é o de uma mulher de classe que viaja a lugares “exóticos” e seu objeto de observação são as mulheres cativas “do Oriente”.

Infelizmente, o ensaio de Ozick não é exceção na coletânea “Doze ensaios sobre o ensaio” (2018) da Revista Serrote, referência no assunto. Li dez dos dozes textos da coletânea e não consigo lembrar de nenhuma outra mulher ensaísta sendo citada, além de Harriet Martineau. Nem em um texto específico sobre os ensaístas ingleses aparece o nome de Virginia Woolf. No longo ensaio sobre o gênero no Brasil, dentre dezenas de nomes, precisamos nos contentar com a sombra genérica de uma “leitora gentil”.

Em “Essai, essay, ensaio” John Jeremiah Sullivan revela associações ocultas entre Francis Bacon (1561-1626) e o rei James I da Inglaterra (1566-1625) em torno do nascimento do gênero na Inglaterra. Existe uma obsessão pela procura da verdadeira paternidade do ensaio. Rei James, nas palavras de Sullivan, apesar de levar a sério temas como o poder dos demônios e bruxas, tinha um trabalho intelectual de alta conta. No final do texto, Sullivan, citando Hugh Walker, usa uma analogia bastante significativa: o ensaio se torna território comum na literatura inglesa, pois assim como antes do cercamento de terras o gado solto ia pastar em terras sem cercas, também a literatura caminhou em direção ao campo mal definido do ensaio.

Sullivan não diz, mas – assim como o rei James – o tão elogiado, e que disputa com Montaigne o lugar de precursor do ensaio, Francis Bacon, também levava muito a sério o poder das bruxas. Foi justamente na época do cercamento de terras, da privatização da terra na Europa, das lutas urbanas, da intervenção estatal na reprodução do trabalho, da preparação para a profunda racionalização capitalista da sexualidade e a divisão sexual do trabalho que o pai do ensaio e pai da própria ciência moderna, Francis Bacon – junto de vários homens de classe, intelectuais da época –, escreveu diversos tratados que ajudaram a justificar o assassinato e a domesticação dos corpos de mulheres, geralmente camponesas pobres, consideradas bruxas. “‘A magia mata a indústria’, lamentava Francis Bacon, admitindo que nada lhe parecia mais repulsivo do que a suposição de que alguém poderia alcançar coisas com um punhado de recursos inúteis e não como suor de sua própria testa” (FEDERICI, 2017, p.259).

Tudo isso está muito bem documentado no livro “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva” da historiadora feminista marxista Silvia Federici. Federici baseia-se nos

coaduno com a construção de um “cânone de mulheres”, que também exclui nomes não compactuados com os ideais de modernidade europeia. De maneira geral, não vejo necessidade de construirmos outros cânones.

estudos da filósofa e historiadora da ciência, Carolyn Merchant, no livro *The Death of Nature* (1980):

A mulher-enquanto-bruxa (...) foi perseguida como a encarnação do ‘ladoselvagem’ da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. Merchant defende que uma das provas da conexão entre a perseguição às bruxas e o surgimento da ciência moderna encontra-se no trabalho de Francis Bacon, considerado um dos pais do novo método científico. Seu conceito de investigação científica da natureza foi moldado a partir do interrogatório das bruxas sob tortura, do qual surgiu uma representação da natureza como uma mulher a ser conquistada, revelada e estuprada (FEDERICI, 2017, p.366)¹²⁵.

No quinto e último capítulo, Federici conecta a caça às bruxas na Europa ao processo de colonização das terras e povos nativos do Sul global, o percurso de revisão histórica chega aos nossos dias na última parte “A caça às bruxas e a globalização”. A caça às bruxas ainda está em curso seja na criminalização da resistência à expropriação, seja como uma maneira de se apropriar dos recursos cada vez mais escassos. A feminização da pobreza sob o capitalismo neoliberal é o que sustenta os feminicídios, o tráfico de mulheres pobres, o turismo sexual e a precarização do trabalho executado por mulheres.

Diante deste panorama, a analogia do corpo de mulher (ensaio) com o objeto de interesse da mente do homem de classe (ensaísta) ganha uma conotação sórdida demais para não ser comentada. Deixa mais do que um gosto amargo na boca, exige uma reformulação da maneira como abordamos o gênero ensaio e, mais amplamente, o próprio método científico. Essa é uma tarefa feminista, é uma obrigação de qualquer pessoa que tenha compromisso com a honestidade intelectual.

Da coletânea da Serrote, a perspectiva que mais se aproxima do interesse desta pesquisa e do que venho chamando de estratégia pedagógica via ensaio, é o que a professora Christy Wampole chama de “ensaificação de tudo”. Ela defende “ (...) uma aplicação consciente e mais reflexiva do espírito do ensaio a todos os aspectos da vida como uma resistência à zelosa limitação das cabeças fechadas. A essa aplicação chamarei ‘ensaificação de tudo’”. Para Wampole, a verdadeira

¹²⁵ Destaco a importância do trabalho do coletivo de tradução feminista Sycorax que traduziu esse e “O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista” de Federici. É um coletivo engajado em atividades formadoras e que disponibiliza os pdf's no site: <https://coletivosycorax.org/>. Tive o prazer de dialogar com as companheiras em duas ocasiões, a última durante o encontro do Clube de Leitura Feminista da CUT no assentamento/comunidade agroflorestal do MST, José Lutzenberger, em Antonina (PR).

ensaísta¹²⁶ prefere uma abordagem cumulativa, um modelo de humanismo que nada tem a ver com o lucro ou progresso e não propõe uma solução para vida, mas antes formula incontáveis perguntas. Ela está livre do instinto de estar inabalavelmente certa, a ensaificação de tudo significa transformar a vida em si em uma prolongada tentativa. Como forma de experimentar, o ensaio resiste ao pensamento hierárquico e finalista, é um convite à elasticidade da mente e, mais importante, é um exercício imaginativo daquilo que não é, mas poderia ser (WAMPOLE, 2018, p.249).

Carson, como uma ensaísta que traduz e uma tradutora que ensaia, tem um interesse especial pelacor. Mas o que existe de tão interessante na cor do eclipse? Para além da “dispersão idiossincrática do ver e contar” (Ozick), me parece que a observação da cor revela algo sobre a experiência compartilhada. O eclipse do sol é um acontecimento coletivo que movimenta um contingente enorme de pessoas que vivem ou estão no mesmo território em determinado momento. Os relatos, tanto de Woolf quanto de Dillard, começam pelo deslocamento de pessoas que viajam para um lugar alto, onde será possível observar melhor o eclipse. Quando Woolf pede ao olho: mostre-me o eclipse, o ensaio passa a ser escrito na primeira pessoa do plural e segue assim até o final. A erritude, sentida pela derrota do sol e pela inversão das cores, é um sentimento compartilhado que amplia a sensação comunal, para além do humano: “Quando, no começo da gélida manhã, viramos numa estrada em Yorkshire, nossos sentidos estavam orientados de uma maneira diferente da costumeira. Não estávamos mais em relação apenas com as pessoas, as casas e as árvores; estávamos em relação com o mundo inteiro (...) viemos para umas poucas horas de intercurso incorporal com o céu” (WOOLF, 2016, p.103).

Quando comparamos a entrada do diário de Woolf, do dia do eclipse, e o ensaio “O Sol e o Peixe” percebemos poucas, mas significativas diferenças. Woolf escolheu, no ensaio, aprofundar o fato de que estava vivenciando uma experiência coletiva: “(...) talvez melhor, tivéssemos abandonado as estreitas marcas e etiquetas de individualidade” (WOOLF, 2016, p.104). Paralelamente, insiste em uma descrição mais prolongada da transformação das cores. Entre o nascer e a derrota do sol temos: serpentinas douradas, vale verde, povoados marrom- azulados, ilhas brancas nadando em lagos azul-claros que vão ficando cada vez menos reconhecíveis. O azul vai se tornando roxo, o branco tornou-se lívido, as faces rosadas agora são verdes. O ritmo do ensaio é mais veloz do que a entrada do diário, Woolf tenta dar conta, na forma, da corrida entre sol e lua. A alta velocidade parece a dos carros antes da batida. Quando o sol finalmente é derrotado, nos sobra

¹²⁶ Diferente do que está na coletânea, retraduzi o neutro do inglês para o feminino gramatical que funciona aqui como coletivo

um novo pedaço de informação: a cor também pode ser extinta. A derrota do sol é o fim: “a carne e o sangue do mundo estavam mortos”. Erritude é a experiência da reversão, da morte ainda emvida.

No ensaio de Woolf, a experiência do eclipse, que vai desembocar na erritude, começa na comititude. Sol e lua estão juntos: diz o olho. Mas não podemos inteiramente acreditar no olho. O sol não desapareceu, ele foi encoberto pela sombra da lua. Isso é, ao mesmo tempo, factual e não factual. É uma questão de perspectiva: o sol está de fato encoberto pela sombra da lua, mas só no ângulo de visão em determinado território do globo. Qualquer pessoa em outro lugar do planeta poderia não ver absolutamente nada de diferente no céu, já que o diâmetro do sol é 400 vezes maior do que o diâmetro da lua. O eclipse total é e não é uma realidade. Ainda assim, é uma experiência óptica de comititude tão forte, a ponto de reverter tudo o que para nós parece natural. Podemos dizer que a comititude é uma experiência circunstancial, momentânea e que revela, simultaneamente, a limitação e a riqueza da percepção.

Vamos ver o que enxerga Annie Dillard no eclipse. O texto citado se chama “Total Eclipse” e é o primeiro do livro *Teaching a Stone to Talk – Expeditions and Encounters* (2007). Dillard escreve um longo relato sobre o eclipse que presenciou em 26 de fevereiro de 1979. Ela conseguiu ver mais do que os quatro ou cinco segundos finais que Woolf viu, em Bardon Fell, por culpa do céu nublado. Dillard insiste diversas vezes na sensação de extinção e morte, o texto começa com “Foi como morrer” (DILLARD, 2007, p.7). A experiência é comparada ao delírio da febre ou a um sonho do qual se acorda chorando. E por ser tão diferente de tudo o que você está acostumada, tem a capacidade de se fixar na mente, junto com toda aquela bagunça de coisas que você carrega dentro de si.

Morte e erro estão colados no texto de Dillard. É como se a visão do eclipse total transbordasse o fascínio e obliterasse o próprio significado da vida, a ponto de não ser mais possível pensar em comparações: “nada tinha a ver com nada”. Carson reforça essa impossibilidade de comparação em: “A erritude tem uma cor própria e não se parece com nenhuma outra coisa. Nem mesmo com outro eclipse”. O eclipse parcial não se compara ao eclipse total: “Ver um eclipse parcial está para ver um eclipse total como beijar um homem está para casar-se com ele”. A continuação da citação, que está no ensaio de Dillard, é “ (...) ou como viajar de avião está para cair de um avião. Por mais que a primeira experiência preceda a segunda, de maneira nenhuma te prepara para o que vai acontecer” (DILLARD, 2007, n.p).

Outra analogia é feita por Dillard, desta vez sobre o alcance limitado da linguagem: as lentes dos telescópios e das câmeras não conseguem dar conta da amplitude e escala do arranjo visual, assim como a linguagem não consegue dar conta da amplitude e simultaneidade da experiência interna (DILLARD, 2007, n.p, grifo meu). A linguagem (como parte) não alcança a

experiência (como um todo): “Todas as coisas, as quais não temos palavras para descrever, estão perdidas. A mente - a cultura – possuem duas ferramentas pequenas, a gramática e o léxico: um baldinho de areia com a pá da mesma cor”. Analogias e metonímias são recursos usados tanto em Dillard quanto em Carson, tentam expressar a relação parte/todo, espelhada na dupla eclipse parcial/eclipse total.

Mesmo antes do eclipse começar, a narrativa descreve como o olho percebe todo o tipo de estranheza: um quadro bizarro de um rosto de palhaço feito de vegetais; pássaros esquisitos em cima da árvore; um aquário estranho com um único peixe dentro. Já tínhamos visto isso acontecendo em ensaio de Woolf. E, também como em Woolf, a experiência de Dillard vai gradativamente se tornando mais e mais coletiva: “Parecia que tínhamos todos nos reunido no topo das colinas para orar pelo mundo, no último dia que lhe restava”.

As cores começam sua transformação sobrenatural. O céu, nas palavras de Dillard, é de um índigo profundo e saturado, nunca antes visto. A cor marca o último momento de sanidade antes do soldesaparecer. O que Carson chama de erritude é a sensação que Dillard descreve de ter perdido o lugar no tempo, ter perdido o século que era dela, junto com as pessoas que ela conhecia, e a luz do dia. Era como se a vida tivesse se transformado em uma versão opaca da vida, obra de um artista já morto. O texto de Dillard, principalmente na descrição das cores, se aproxima ainda mais do texto de Woolf. Existe uma interlocução evidente entre as duas

Um dossiê sobre eclipses está disponível no Portal do Professor do Ministério da Educação (MEC) com várias informações sobre o fenômeno ao longo dos séculos. O documento mostra que, mesmo com as diferenças culturais, os povos nunca foram indiferentes aos eclipses. Segundo a pesquisa, na maioria das culturas aborígenes, acreditava-se que a Lua e o Sol eram marido e mulher respectivamente, puxando as cortinas do céu para assegurar privacidade à sua união. Atenienses, na Grécia antiga, acreditavam que os eclipses (solares ou lunares) eram causados por deuses furiosos, por isso eram considerados mau presságio. Maias, na América Central, acreditavam que, durante os eclipses lunares, um jaguar gigante devorava a Lua. Ele se movia pela escuridão e sua pele se assemelhava a um céu estrelado. No Japão, poços eram fechados para evitar que a água fosse contaminada pelo suposto veneno que vinha dos céus, direto do eclipse. Na Escandinávia, acreditava-se que dois lobos chamados Skoll e Hati terrorizavam o Sol e a Lua. Na Índia, um monstro chamado Rahu teria a cabeça de um dragão e a cauda de um cometa. Ele dirigiria uma carruagem puxada por oito cavalos pretos que representavam o céu. Astecas acreditavam que Tzitzimine, estrelas-demonio, causavam eclipses quando combatiam o Sol. Na Bolívia, acreditava-se que cachorros corriam atrás do Sol e da Lua e mordiam-nos. Era o sangue da

Lua que a deixava avermelhada. A população gritava e gemia para espantar os cães (REIS, 2012, p.4-5).

Escrita e tradução de Carson estão cheias de citações como essas, curiosidades, fatos históricos, informações pescadas em diferentes fontes. Carson comenta de uma ocasião que o uso de enciclopédias, dicionários, restos de fatos renovou seu interesse pela escrita. Depois de se sentir entediada e frustrada com a própria escrita, Currie a presenteou com um pequeno caderno de desenho. Sem saber o que desenhar, procurou pela palavra “vazio” no seu OED [Oxford English Dictionary], também presente do marido. Encontrou uma frase que gostou envolvendo grãos, então foi até o quintal e encontrou brotos de três vagens crescendo. Desenhou as três vagens no caderninho e a frase como legenda. Depois voltou ao OED e procurou por “grão”, encontrou uma frase que gostou e repetiu esse procedimento em cada página: palavra-frase-desenho que levou a mais uma palavra-frase-desenho (CARSON, 2014, p.37).

Existe um interesse arqueológico nos procedimentos de Carson, não de olhar para um fragmento e tentar reconstruí-lo, mas lê-lo em sua natureza fragmentária, como um fato que ali se apresenta. Ela diz que a etimologia é o lugar onde começa qualquer pesquisa, a história de como uma palavra começou a significar o que significa hoje é um ponto de entrada para tudo o que se pode saber sobre ela. Porém, mais importante do que confirmar o interesse etimológico de Carson é entender que ela se aproxima desse discurso de autoridade da etimologia – difícil de rastrear, tortuoso e não inteiramente confiável – de forma similar a como ela aborda o texto a ser traduzido: engajando com os vazios e entrecruzando referências. Quando reescreve o mito de Hércules, por exemplo, Carson vai buscar na *Iliada* e em outras fontes antigas referências à afetividade homoerótica. Fez isso porque queria que Gerião tivesse alguma diversão na vida.

Annie Dillard também tem interesses arqueológicos. No documento do MEC sobre eclipses, encontramos a citação do professor e astrônomo Jay. M. Pasachoff (1943-). Observem as similaridades com o texto de Dillard: “Algumas pessoas vêem um eclipse parcial e se perguntam por que outros falam tanto em eclipses totais. Ver um eclipse parcial e afirmar que viu um eclipse é como ficar do lado de fora de uma casa de ópera e dizer que viu a ópera; em ambos os casos, perdeu-se o evento principal”. A comparação entre o eclipse parcial e o total é repetida por Dillard em outros termos: “Eu vi um eclipse parcial em 1970. Um eclipse parcial é muito interessante. Quase não tem relação nenhuma com o eclipse total. Ver um eclipse parcial está para ver um eclipse total como beijar um homem está para casar-se com ele”. Essa é a citação que Carson usou para inserir no ensaio um novo pensamento, que é estruturante na argumentação: “Note a analogia. Analogias drásticas abundam na literatura da totalidade”. Voltarei às analogias drásticas logo adiante, vamos ver o que mais pode nos dizer o dossiê.

Em 63 páginas de documento, apenas uma vez as cores do eclipse são mencionadas. Elas aparecem no relato da primeira astrônoma profissional estadunidense, Maria Mitchell (1818-1889), que escreveu sobre o eclipse solar total de 1878. Ela viajou de trem até o estado do Colorado, com uma equipe de cinco alunas, para observar e relatar cientificamente o fenômeno. Na época, era muito incomum que mulheres viajassem sem escolta. Maria Mitchell tinha origem Quaker, e sua família defendia a importância da educação para as mulheres. Por isso, ela teve oportunidade de estudar. Seu pai também era astrônomo e professor. Mitchell foi uma das primeiras mulheres a entrar para a Sociedade Americana de Filosofia, se tornou professora de astronomia e diretora do observatório no Vassar College. É apontada como a primeira profissional mulher a ser empregada pelo governo dos EUA, contratada para fazer cálculos para um projeto da Marinha.

Em 1873, ajudou a fundar a Associação Americana para o Avanço da Mulher, que agregava mulheres de diversas profissões. Conseguiu equiparar seu salário como professora com o salário dos colegas homens. Era também atuante na luta contra a escravidão e o racismo. Fazia com que suas alunas saíssem à noite para trabalhos em grupo e observações do céu, o que era bastante incomum, e convidou profissionais que eram notadamente feministas para falar sobre questões políticas com a turma no observatório onde era diretora. A pesquisa de Mitchell e de suas alunas foi publicada em revistas acadêmicas que antes só publicavam pesquisadores homens e três de suas alunas foram incluídas na publicação de referência *Academic Men of Science*¹²⁷

Aqui um trecho de seu relato sobre o eclipse solar de 1878:

Vocês verão a Natureza como nunca antes – não será nem dia nem noite – abram seus sentidos para todas as revelações (...). Deixem seus olhos perceberem as **cores** da Terra e do Céu. Observem o matiz do Sol. Voltem seu olhar para um flash de luz no horizonte. Percebam a **cor** da folhagem. Utilizem outro sentido – percebam se as flores exalam os odores da noite. Ouça se os animais apresentam sinais de medo – se os cães ladram – se a coruja pia – se as aves param de cantar – se a abelha para de zumbir – se a borboleta interrompe seu voo – afirma-se que mesmo a formiga interrompe seu trabalho de carga e não dá mais lição aos preguiçosos (MITCHELL apud REIS, ano, p.44, grifo meu).

¹²⁷ Para saber mais sobre a história de Mitchell, ver: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/maria-mitchell>. Acesso em: 10.jun.2022.

Por mais que eu não consiga afirmar que Virginia Woolf e Annie Dillard leram o relato de Maria Mitchell, o interesse das duas escritoras pela transformação das cores durante o eclipse ligam essas três mulheres que escreveram sobre o desaparecimento do sol. Temos então uma corrente de autoras escrevendo sobre o eclipse, o elo da corrente é a cor: Maria Mitchell → Virginia Woolf

→ Annie Dillard → Anne Carson. Além da cor, um segundo ponto conecta o relato de Mitchell ao ensaio de Carson: a intenção pedagógica. Mitchell, como professora conduzindo uma equipe de alunas para observação do eclipse, se dirige à turma: “Vocês verão/ abram seus sentidos/ Deixem seus olhos perceberem/ Percebam”. Seu texto é um convite para que o fenômeno seja experienciado com todos os sentidos. Carson, como professora, também nos conduz a um exercício imaginativo dos sentidos, pede que imaginemos: “Você está agora dentro da sombra da lua”.

Lembremos que Dillard fala sobre as lentes não darem conta da amplitude e simultaneidade do eclipse. Como dito anteriormente, a lógica visual é desestabilizada durante todo *Decreation*. A visão é obscurecida pela distância, enquadramento, ausência ou transbordamento de luz. Os sonhos e as metáforas reforçam a visão como perspectiva circunstancial e não como fonte de completude. Para Angela Hume, Carson usa as cores para sugerir os limites da percepção de seus personagens, ao mesmo tempo que as cores parecem infectar os ambientes, como marcadores de presença no mundo: “As descrições visuais de Carson são indistintas e enganosas, concentrando-se na luz, cor ou atmosfera em vez de detalhes concretos. Suas cenas estão fora de foco, figura e fundo suprimidos, super ou sub expostos à luz e muito perto ou muito longe para serem vistos” (HUME, 2015, p.52-53). E o que é mais ameaçador à visão do que observar o sol? Olhar para qualquer parte do disco luminoso do sol é perigoso, pode causar um dano permanente na visão.

De acordo com a poeta Jessica Fisher, Carson adota uma estética da disjunção, que serve para mostrar o outro lado (reverso) da consciência, fundamentalmente disruptivo, causador de uma reviravolta nas teorias da unidade psíquica e narrativa (FISHER, 2015, p.11). Carson trabalha dentro da diferença entre o que é e o que poderia ser visível. Nosso foco é treinado em direção à fronteira entre duas imagens, que não podem se fundir em um único foco, porque derivam de diferentes níveis da realidade (FISHER, 2015, p.12). O procedimento estético que Fisher descreve é um fenômeno natural chamado estereoscopia, ou seja, a projeção de duas imagens da mesma cena em pontos de observação diferentes. O cérebro funde as duas imagens em uma só e assim obtém informações relacionadas à profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos. A estereoscopia é um fenômeno óptico de comitudo e é uma preocupação de Carson desde *Eros*. Em “H&A”, em um diálogo entre H e A, Heloísa vê uma cor onde tem duas: “Eu amo essa cor/ Você quer dizer melancia/ Carne vermelha sementes pretas/ São duas cores” (p.138).

A função da imaginação é manter a diferença, que existe entre as duas imagens fundidas pelo cérebro. A escrita de Carson mantém a diferença na semelhança, essa diferença é um vazio entre as duas imagens. No capítulo “A imaginação preenchedora” de *O peso e a graça*, Simone Weil defende o perigo da imaginação preenchedora de vazios, que tapa todas as fissuras por onde a graça divina poderia passar. Para Weil, devemos suspender continuamente em nós mesmas o trabalho da imaginação preenchedora de vazios e tentar amar sem preencher. Quando Carson defende que a imaginação deve manter vivo o vazio entre duas imagens, ela está defendendo uma **imaginação criadora e não preenchedora de vazios**. Uma imaginação criadora de vazios é uma estratégia pedagógica que questiona e desestabiliza as certezas, colocando em xeque qualquer discurso de autoridade que se pretende sólido e totalizante.

Enquanto leio coisas pra tese, vejo de relance na TV um boi voando. Estou na sala, com um olhono texto e outro na bebê sentada no sofá. Na TV tem um boi voando, uma vaca miando, uma galinha latindo, um gato piando. Volto o vídeo, a música infantil começa assim:

Olhem, no lugar do Sol está nascendo a Lua!

*E o estrelado da
noite, mesmo de dia, continua?
O céu, que era azul, tá
mudando de cor*

E também a montanha, a árvore e a flor!

“Deu a louca na fazenda” é o título do vídeo¹²⁸, e nele várias coisas antinaturais acontecem comos bichos da fazenda. Sentada com a minha filha ouvindo a musiquinha entendi que o que é chamado de antinatural é uma oportunidade de testemunhar as incríveis transformações fenomenológicas que compõem nossa realidade compartilhada. Como fragmento, como um fenômeno óptico parcial, o eclipse esburaca nossas certezas, criando vazios. Leio “Totalidade” como um elogio à aparência¹²⁹ – elas enganam porque mudam, que bom! – o que caracteriza o natural só pode ser a transformação.

¹²⁸ Do canal infantil “Bento e Totó” no YouTube.

¹²⁹ “Não é o francês, mas o inglês, que, no início do século 17, cria a palavra ‘ensaísta’. E esta, desde suas primeiras atestações, não se acha isenta de uma nuance pejorativa (...) Ela é encontrada em Théophile Gautier na acepção de

4.2 CORRE A LUA PORQUE LONGE VAI/ SOBE O DIA TÃO VERTICAL/ O HORIZONTE ANUNCIA COM O SEUVITRAL/ QUE EU TROCARIA A ETERNIDADE POR ESTA NOITE¹³⁰

O que estou chamando de imaginação criadora de vazios nos revela algo sobre o funcionamento do desejo. O sonho da pessoa que deseja é a total união entre ela e o ser amado. Porém, essa união, como gesto amoroso, só pode ser momentânea; uma lacuna intransponível entre as duas amantes impossibilita que elas se tornem uma só. Esse é o mecanismo que sustenta o desejo. Estar juntas sem estar completamente juntas, estar juntas e ainda assim estar separadas. Essa subjugação inevitável do desejo às leis físicas (dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço), ao mesmo tempo, é o que o alimenta. Essa dialética é outra questão que interessa Carson desde *Eros*.

Em um poema de “Sublimes”, encontramos o outro nome do desejo: “Alega não ter outra palavra para ‘desejo, seu ardente e transbordante mentiroso *glukupikros*¹³¹, seu ser é **melamargo**¹³²”. Conteí lá no capítulo 1 que um dos poetas favoritos de Carson é Oscar Wilde. Ele tem um poema chamado “*Glukupikros Eros*”¹³³, que começa com o vocativo *sweet*. Se os lábios tivessem sido transformados em música pelos beijos, o poeta experimentaria sentar no círculo de mármore com outros poetas e o cachimbo estaria sempre transbordando mel. Com boca ambrosial, Keats apareceria para beijá-lo na testa. E na primavera, quando as flores da macieira estivessem roçando a buceta polida das pombas, dois jovens amantes, deitados no pomar, leriam a história de amor do poeta e seu amante. O poeta conheceu o segredo amargo do próprio coração porque agora os dois estavam destinados a se separar como nunca antes, mas não existe arrependimento: o que eu podia fazer além de te amar?

‘autor de obras não aprofundadas’. Note-se que uma suspeita de **superficialidade** pespegou-se ao ensaio” (STAROBINSKI, 2018, p.15, grifo meu).

¹³⁰ Verso da canção “Relicário” de Nando Reis, famosa pela interpretação da cantora bissexual Cássia Eller.

¹³¹ Neologismo de Safo que Carson traduz como *BitterSweet*.

¹³² Experimentando traduzir *candybitter*, variação de *bittersweet*, que aparece no poema. Dois tipos de mel tem sabor mais amargo, o produzido pela abelha Mandaguari e os das flores da bracatinga, os dois tipos são mais comuns aqui no sul do país.

¹³³ Poema disponível em: <https://hellopoetry.com/poem/1243/glukupikros-eros/>. Acesso em 20.abr.2022.

Carson também é poeta-amante, *Decreation* é uma declaração de amor às suas alunas e também à sua mãe. Um dos meus versos preferidos está na primeira parte do livro, no poema “Lines”: “Para minhamãe,/ amor/ da minha vida, eu descrevi o que comi de manhã” (p.5). Fechando *Men in the Off Hours*, no final de “Appendix to Ordinary Time”, tem uma foto de Anne criança com a mãe. Elas estão em cima de um trapiche, uma estrutura de madeira sobre a água. Os pés de Anne estão tocando a água, quase submersos, ela olha para câmera com o cenho franzido, grave, talvez por causa do brilho do sol. Sua mão direita segura a beira, precavida. Tem uma boia em torno da cintura. Margareth Carson está deitada sobre uma toalha enquanto sustenta o tronco levantado, tentando olhar para a câmera. A posição elimina seu pescoço, ela parece ter uma cabeça diretamente ligada ao tronco, suas pernas estão esticadas e os pés tocam o lago. O ombro esquerdo, levemente levantado, se alonga até a ponta dos dedos que também tocam a água. Parece uma possível desconfortável, mas ela semi-sorri.

Não conseguimos ver seus olhos porque ela está usando óculos escuros. Eu sinto alguma coisa profundamente descompassada entre mãe e filha, algo que não consigo nomear. Elas estão e não estão juntas na foto. A legenda é: Margareth Carson 1913-1997 e abaixo a frase em latim: *Eclipsis est pro dolore*. Eclipse é por causa da dor. Margareth morreu enquanto Carson escrevia *Men*, por isso o texto urgente, em forma de apêndice.

No apêndice, Carson descreve seu fascínio pelas rasuras nos diários e manuscritos de Virginia Woolf: “Tachados [riscar o texto traçando uma linha no meio dele] é algo que raramente se vê em textos publicados. São como a morte: com um simples golpe – tudo está perdido, ainda assim ali (...) A morte sublinha cada momento de tempo comum. A morte se esconde bem ali, dentro de cada frase brilhante que já seguramos na mão e nem sabíamos. A morte é um fato” (CARSON, 2000, p.167). ~~É impossível comparar os vivos com os mortos~~ como é impossível comparar o eclipse total com o parcial. A sombra da lua, assombrosa e fascinante ao cobrir o sol, derrama sobre todas as coisas uma camada pegajosa de erritude e morte. A sombra é um elemento tão importante para a escrita de Carson sobre o eclipse que, da primeira vez que publica “Totalidade”¹³⁴, o ensaio tinha um subtítulo: ~~In the uncanny shadow of the moon~~ Dentro da inquietante sombra da lua.

Depois da morte da mãe (“Agora não tenho ninguém” é a primeira linha do apêndice), Carson passa a perceber a sombra na linguagem: “Agora, os tachados me sustentam. Eu procuro por eles e os aprecio como velhas fotografias da minha mãe em tempos mais felizes. Pode ser uma fase

¹³⁴ O ensaio foi publicado primeiro na revista *Cabinet*, edição 12, 2003. Disponível em: <https://www.cabinetmagazine.org/issues/12/carson.php>. Acesso em: 22.mar.2022.

doluto que vai passar. Pode ser que eu nunca mais pense em frases sem suas sombras. Isso me mudou. Agora eu também sou alguém que conhece as marcas” (CARSON, 2000, p.167). Conhecer as marcas pode significar uma outra abordagem em relação à prática tradutória. Para Spivak, escrever ‘sob rasura’ é uma estratégia de escrita que confronta a própria escrita. Em vez de simplesmente desejar que o problema desapareça ou idealizar um espaço livre de poder, a rasura esboça um gesto performativo que busca formas de comunicar, traduzir e transformar. Spivak observa que assim se poderia encenar, ao mesmo tempo, o que se tenta (e é forçado) a escrever e a condição de tal escrita. Expor a exclusão intencional dá à escrita a possibilidade de escrever contra seus próprios limites e condições (SPIVAK apud HUI, 2019, p.245).

Em quase todos os poemas da primeira parte de *Decreation*, existe uma distância entre mãe e filha (cem milhas de distância/ distâncias ocas), muitas conversas pelo telefone. Enquanto espera a mãe atender, a filha observa que as cores do gelo variam, do azul branco ao cinza pretoprata (p.9). As sombras também estão por toda parte, no poema sobre o aniversário de 50 anos de casamento dos pais (p.8); dentro do gelo (p.9); puxando a luz para si (p.11). A luz que vai se extinguindo é sentida no pôr de sol, nos começos de noite, nos dias escuros e frios com neve. Vários poemas têm forma de ampulheta ou vão diminuindo verso por verso até se reduzirem a apenas uma palavra. A mãe está se esvaindo pelos dedos da filha como neve derretida: “toma a sopa, mãe, onde quer que sua cabeça esteja” (p.11). Brinquedos desbotados, que deveriam ficar só na memória, vazam para o presente, errados. Os três poemas finais giram em torno de Beckett e a progressiva falta de sentido. O amor é como o sol, incendiário, que corre pela casa chicoteando tudo e depois se esconde (p.14). *Eclipsis est pro dolore.*

De Margareth Carson gostaria de voltar a Oscar Wilde. Durante o julgamento que condenou o poeta, por “indecências graves”, a dois anos de trabalho forçado na prisão de Reading, Berkshire, na Inglaterra, Wilde leu uma declaração em defesa do amor entre um homem mais velho e um homem mais novo. Destaco o seguinte trecho: “Ele é bonito, é bom, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada nele que seja antinatural”¹³⁵. Acompanhando o desejo bissexual que aparece em “Totalidade”, entre Woolf e Vita, o afeto bissexual de Oscar Wilde está expresso em seu poema na comitidade melamargo. A literatura da totalidade, com suas analogias drásticas, tem o potencial de ampliar as metáforas sexuais sol (marido) em união com a lua (mulher), indo além dos binarismos desse sistema metafórico.

¹³⁵ Para saber mais sobre o caso, ver: <https://www.thecollector.com/facts-oscar-wilde-trial-case/> e <https://revistahibrida.com.br/historia-queer/o-peso-da-homofobia-no-julgamento-que-levou-oscar-wilde-a-morte/>. Acesso em 20.abr.2022.

O eclipse, experienciado como momento de devastação do que é percebido como natural, é associado a analogias sobre beijo e casamento. A lenda germânica da sol e do lua, que inverte o nosso imaginário mais comum, revela uma obsessão coletiva por conferir gênero até mesmo aos corpos celestes. E de misturar gênero gramatical e gênero como performance social. Com um exemplo simples, de maneira bastante didática, Carson está mostrando a arbitrariedade da classificação genderizada.

Inserida na escola canadense de tradutoras feministas, a professora Lori Chamberlain é conhecida por sua pesquisa sobre o gênero na tradução, investigações sobre a representação da tradução no que diz respeito ao gênero. Chamberlain observou correlações entre o lugar da mulher nas culturas e a inferioridade da tradução em comparação ao texto “original” sustentadas pela mútua relação entre autoridade/relações de poder e tradução dentro desse paradigma genderizado. Em “Gender and the Metaphors of Translation”, ela apresenta uma recorrência histórica de metáforas que reforçam o paradigma que separa o trabalho produtivo (escrita “original”, autoridade, paternidade) e o trabalho reprodutivo (tradução e demais papéis de segunda ordem). Além de comentar as circunstâncias histórico-culturais dos exemplos que traz à tona.

A metáfora mais conhecida, “belas infiéis”, deve sua longevidade a ter capturado uma cumplicidade cultural entre questões de fidelidade na tradução e no casamento. Está associada a sentimentos de culpa sobre a infidelidade (feminina) e ansiedades em relação à paternidade. Chamberlain mostra que quando o foco muda do original x tradução para a relação tradutor e texto, então o texto é feminizado e sua castidade deve ser protegida. A língua-mãe também precisa ser preservada das investidas do invasor estrangeiro. Ou seja, as metáforas se movem de acordo com a conveniência. Independente das variações de como essas metáforas tomam corpo, o problema fundamental continua o mesmo: como regular as relações sexuais (autorais) legítimas e sua prole (CHAMBERLAIN, 1988, p.458). O texto de Chamberlain prova que, ao contrário do que dizem as acusações contra os estudos feministas da tradução, não são as feministas as obsessivas por enxergar gênero em tudo. Essa tradição não está limitada aos estudos da tradução: o gênero é um conceito de enquadramento na comunicação, em áreas correlatas como crítica literária e semiótica.

Essa distinção genderizada apenas superficialmente pode ser vista como um problema limitado ao estético, porque tem importantes implicações nas áreas de publicação, direitos autorais, currículo e carreira acadêmica (CHAMBERLAIN, 1988, p.455). E seu alcance é ainda maior se considerarmos que o sucesso literário é comparado ao sucesso militar. A tradução pode expandir tanto as fronteiras literárias quanto políticas. A tradução foi literalmente uma estratégia de incorporação linguística, uma forma de conquista. Então, também, a política do colonialismo se sobrepõe significativamente à política de gênero (p.458-459).

O mais instigante do texto de Chamberlain é sua percepção de por que a tradução é alvo de tanta regulação. Ela defende que a tradução ameaça apagar a diferença entre produção e reprodução que é essencial ao estabelecimento do poder. As traduções podem, em suma, passar por originais, causando um curto-circuito no sistema, e o original corre o risco de perder seu sinal de paternidade, autoridade e originalidade (p.466). Ainda que escrever e traduzir compartilhem as mesmas figuras de divisão de gênero e poder (preocupação com os direitos de autoria ou autoridade) traduzir não compartilha dos mitos redentores de nobreza ou triunfo que associamos à escrita:

No sistema metafórico examinado, o que o tradutor reivindica para “si mesmo” é justamente o direito de paternidade; ele reivindica um falo porque esta é a única maneira, em um código patriarcal, de reivindicar legitimidade para o texto. Afirmar que traduzir é como escrever, então, é torná-lo uma atividade criativa em vez de meramente recreativa (...) Assim, apesar das reivindicações metafóricas de igualdade com os escritores, os tradutores são frequentemente insultados ou ignorados: não é incomum encontrar uma resenha de uma tradução em um grande periódico que não mencione o tradutor ou o processo de tradução (CHAMBERLAIN, 1988, p.466).

Carson perturba as distinções entre original e tradução, em obras como *Antigonick*, por exemplo, sem, contudo, abandonar seu lugar de tradutora. Tenho tentado demonstrar até aqui que uma “metafórica da tradução” típica da autora envolve a tradução como comitidade; como erritude; como criação de espaço entre as línguas e dentro de uma mesma língua. Ainda, por mais que seu trabalho levante questões sobre os limites entre tradução, adaptação, reescrita, na ficha catalográfica Carson aparece como tradutora e reforça isso no prefácio “Tarefa da tradutora/de quem traduz”. Então, todo mundo que traduz deveria usar estratégias de perturbação parecidas com as de *Antigonick*? Não, não acho que isso seja possível nem desejável. Já comentei no capítulo 1 como a autora tem consciência das questões práticas e circunstanciais que envolvem cada trabalho de tradução. A questão aqui é discutir o potencial ameaçador da tradução dentro de um projeto político que é ao mesmo tempo possível e realizável, ousado, radical e feliz!

Existem várias teóricas da tradução que atualizam esse estudo de Chamberlain que virou referência na área. É o caso da professora italiana Eleonora Federici que vai se debruçar sobre as metáforas de tradução no texto “Metaphor in Dialogue: Feminist Literary Critics, Translators and Writers” (2011). Federici é especialmente interessante para ser recuperada aqui porque desenvolve comentários sobre a tradução como topos literário. Ela vai mostrar como a tradução vai ser desenvolvida como tema principal em trabalhos de ficção que tratam de questões como identidade

cultural, choque entre diferenças culturais e hibridismo linguístico, funcionando como uma metáfora para a (falta de) comunicação (FEDERICI, 2011, p.358-359).

Outro ponto diferencial de Federici é a recuperação que ela faz de outras autoras (Sherry Simon 1996, Luise von Flotow 1997, José Santaemilia 2005) para reforçar a importância dos elementos paratextuais como prefácios, notas de rodapé, glossário, explicações em torno de palavras-chave que constroem uma relação dialógica entre autora e tradutora, línguas e textos. As tradutoras feministas escolhem uma prática de tradução em que os traços da tradutora são visíveis no texto e sua agência é reconhecida, assim o processo de tradução é apresentado como um ato dialógico no qual autora e tradutora estão envolvidas.

Ao fornecer esse aparato interpretativo e explicativo, a tradutora atua como mediadora, permitindo que a densidade do texto fonte possa ser percebido pelo público leitor (FEDERICI, 2011, p.360 e p.367). Federici cita ainda a iniciativa da professora e teórica da tradução Olga Castro (2009) que sugere uma nova abordagem da tradução que deve levar em conta as complexidades da representação textual de homens e mulheres utilizando ACD (Análise Crítica do Discurso). Assim, a tradutora poderia ser capaz de traduzir a representação discursiva de gênero, revendo por exemplo um dos termos-chave para os estudos feministas: o corpo e as metáforas de escrita e tradução que estão ligadas ao corpo (p.365). Uma nova e possível metáfora para tradução, se é que precisamos de mais uma, poderia ser portanto a figura de um triângulo em que tradutora, autora e leitora estão intimamente ligadas umas às outras (p.372).

A essa altura já foi possível perceber que, na escrita de Carson, a tradução transborda para vários formatos e procedimentos diferentes: existem personagens que viajam para lugares onde a tradução é necessária; existe a tradução da violência na sintaxe; a tradução como assunto principal de ensaio; sonhos com traduções e soluções tradutórias encontradas em sonho; o problema da tradução da experiência mística, entre outras provocações. É com essa abordagem multifacetada (a tradução ao mesmo tempo em sentido denotativo e catacrético¹³⁶) que ela incorpora a tradução de maneira estrutural e a manipula conscientemente como um elemento crucial do seu trabalho criativo. Como tradutora feminista, Carson enfatiza o próprio ato de leitura do texto, dando destaque à textura discursiva que é amplificada e reordenada na passagem de uma língua para a outra.

¹³⁶ Spivak fala do uso catacrético da tradução no texto “Tradução como cultura”. As estudiosas feministas dos estudos da tradução não só subvertem e desconstruem metáforas como também sugerem novas maneiras de escrever/traduzir/interpretar vozes de mulheres. A tradução se tornou “transformance” (Godard 1990), um “ato de ousadia” que exige coragem e fé (Mezei 1998), “um processo vivo, sempre começando de novo” (Ward Jouve 1991), “continuação da energia vital” (Bassnett 1980), um ato habilidoso de “manipulação” (Santaemilia 2005) (FEDERICI, 2011, p.362).

Vamos voltar para a analogia da corrida, que aparece tanto na lenda germânica quanto no ensaio de Woolf. O lua e a sol fazem uma aposta. A sol perde. Carson faz questão de dizer que ela fica vermelho-sangue de raiva. Outros historiadores e poetas também enxergam conexões entre o eclipse total e arranjos conjugais, como Heródoto, Arquíloco, Píndaro. Percebemos que as corridas, apostas e negociações são importantes nesses exemplos. São necessários arranjos nupciais para gerenciar a trégua, a guerra, e, principalmente, a tensão sexual e o tesão incitados pelo eclipse total e expressos nas analogias drásticas. Negociações entre casais aparecem em outros momentos do livro *Decreation*.

Em “Toda Saída”, Penélope manipula as ações de Odisseu a partir dos sonhos, negociando implicitamente qual será a próxima ação: o assassinato dos pretendentes. O mundo dos sonhos é a arena de Penélope, ela está em vantagem. Na rapsódia do ensaio “Espuma” o narrador precisa negociar com a funcionária do manicômio um tempo a mais no banho, para que ele possa se encontrar com Bates. A funcionária é a autoridade que precisa ser conquistada, a moeda de troca é uma palavra, usada numa palavra-cruzada. No texto em forma de roteiro, “H& A”, existe, desde as primeiras linhas, um descompasso entre o que Abelardo diz que faz Heloísa e o que de fato faz Heloísa. É um descompasso entre o que um quer e o que o outro consegue entregar, o que dá origem a diálogos como: “Eu quero que você seja nada” (Abelardo), “Metafisicamente difícil” (Heloísa). Existem negociações, por vezes mais por vezes menos explícitas, que percorrem todo o texto e que se revelam na fala de Heloísa em umas das últimas cenas: “Você sempre vence, Abelardo: não é Deus que vence, é você”.

Além da analogia da corrida, a disputa entre a sol e o lua pode ser vista também como uma dança. Uma dança erótica de sobreposição de corpos celestes. A dança das cadeiras vai aparecer no ensaio “Decriação” como analogia ao ciúme: três participantes precisam disputar dois lugares. O tango é usado por Carson em *The Beauty of The Husband* como gênero literário, o livro é formado por 29 tangos. Na ópera “Decriação”, Hefesto, o deus grego da forja, canta deitado sozinho na cama o “Tango da Fome”, contando do seu apetite por Afrodite, enquanto a esposa “de mim não tem fome” (p.189), canta ele.

Gostei de saber que – por mais que hoje o tango seja reconhecido como uma dança sensual entre um homem e uma mulher que executam uma intrincada e complexa coreografia parte improvisada – quando surgiu não era uma dança em que mulheres dançavam com homens. Homens dançavam com outros homens o tango, que é mistura de outros estilos como a milonga e

a *habanera*. No final do século XIX, na Argentina, o tango dançado entre um homem e uma mulher agarrados era considerado uma dança obscena. Por isso o tango foi dançado, entre

homem e mulher, até a década de 1940 apenas em bordéis, bares, cafés na periferia de BuenosAires, para a classe operária.

Por mais que, à primeira vista, seja inusitado (e excitante) ler sobre a vitória do lua sobre o sol, deveríamos saber que, tratando-se do eclipse, uma quebra de expectativa sempre vai acontecer. Porque, como disse o poeta lírico antigo Arquíloco, nada no mundo é admirável, inacreditável ou rechaçável agora que Zeus fez noite do meio-dia. O eclipse total desafia as expectativas de gênero e sexualidade¹³⁷. Portanto, aquela negociação matrimonial heterossexual, que acontece em tempos de guerra, pode ser lida como uma maneira de apaziguar a erritude, uma tentativa de resgatar a ordem natural das coisas.

Mas a essa altura, as coisas começam a ficar mais esquisitas (queer), quando Carson retoma o ensaio “O Sol e o Peixe” de Woolf, que é um texto esburacado, infestado de sexo, que começa com uma especulação cognitiva. Escrever um texto esburacado (*riddle* como particípio), construído a partir do enigma (*riddle* como substantivo), é o que Carson faz em todos os ensaios do livro. Escolhi traduzir *riddle* como infestado na tentativa de preservar, ao mesmo tempo, a imagem dos buracos e a presença de algo misterioso que tenha tomado conta do texto: um texto infestado de enigma. Talvez estejamos nos deparando com uma possível conceptualização do gênero ensaio: um texto infestado de comititudes drásticas. Não à toa Woolf é a autora mais citada de *Decreation*.

Woolf especula sobre o funcionamento da mente. De acordo com a autora, um cenário só sobrevive na nossa memória se tiver a sorte de se juntar a uma emoção que o preserve. As vistas precisam se casar umas com as outras de maneira incongruente e morganática para se manterem vivas. As visões que se mantêm são as que se juntam com outras que pertencem a uma classe diferente dentro de uma mesma classificação. Achar o par correto, ou seja, incongruente é crucial para que essas imagens permaneçam na nossa cabeça.

A própria forma do ensaio de Woolf se alinha ao que ela está dizendo, é surpreendente a mudança repentina do relato do eclipse para a visita ao Jardim Zoológico, onde Woolf encontra dois lagartos montados um em cima do outro. Essa imagem logo a seguir vai se complicar quando juntada a um aquário com peixes. Tive a sensação, lendo Woolf, que o ensaio ele mesmo era um ser vivo transformando-se em alta velocidade, em busca de pares adequadamente inadequados.

¹³⁷ Deixo anunciada aqui uma tarefa para o futuro: relacionar “Totalidade” com o trabalho “Eclipse” da artista, escritora e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro (Vitória, 1996-), que tem passagem como: “No Brasil, me nomeiam Travesti. Daqui, onde estou, não me importam as palavras. Estou dentro de um eclipse, estou vivendo um eclipse, sou um eclipse, sou híbrida” (p.29)/ “Travesti não se traduz e travesti já é uma tradução. Travestilidade e espiritualidade são traduções coloniais de nossas transmutações” (p.53). Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/eclipsebook>. Acesso em: 20.mai.2022.

O que Carson chama de especulação cognitiva parece uma teoria woolfiana do sublime. Poderíamos chamar essa teoria de integridade da incoerência¹³⁸. E tem paralelo com o que dizia Longino sobre outra poeta que Carson adora: “Safo, por exemplo, trata os sofrimentos que acompanham o delírio amoroso, partindo das circunstâncias e da própria realidade. E como mostra ela a sua excelência? Na mestria com que escolhe os mais extremos e intensos e os liga uns aos outros” (*Do sublime*, 2015, p.54, grifo meu). A comitudo não é só um procedimento ensaístico, nem apenas uma característica dos ensaios de Carson e Woolf, tem uma ligação como efeito sublime. A imagem que Woolf usa para ilustrar a integridade da incoerência é uma cena de êxtase estático: dois lagartos, um em cima do outro, em cópula. Por mais que a palavra em português seja masculina, lagarto, a cena se refere a dois seres sem gênero definido. Não humanos, não genderizados. Mas Woolf não para por aí. “Não está satisfeita com o êxtase dos lagartos”, escreve Carson. Uma terceira imagem é casada a esse momento imortal: peixes nadando em tanques.

Carson diz que pergunta a vários especialistas em Virginia Woolf e ninguém parece entender o porquê adicionar um terceiro ângulo de visão. Assim como a dança das cadeiras ilustra o funcionamento do triângulo amoroso, a adição dos peixes forma uma figura triangular. Como de costume, quando uma informação nova e enigmática aparece, Carson não aposta na interpretação. Ela não levanta hipóteses do que poderiam representar os peixes no aquário. Em vez disso, usa o próprio enigma (peixes: terceiro ângulo de visão) como dinamismo para uma nova especulação: “Me pergunto se ela tinha terceiros ângulos em mente, naquele dia, enquanto vagava por Bardonia na companhia tanto do marido, Leonard, quanto da amante Vita Sackville-West”.

Carson não está tentando interpretar a biografia de Woolf. Estamos no território da especulação cognitiva e não da leitura interpretativa. Não existe hierarquia entre as entradas do diário de Woolf e seus ensaios literários, são textualidades que compõem a mesma malha argumentativa. As analogias drásticas eróticas são estratégias de sobrevivência das visões dentro da mente. O casamento também tem a ver com sobrevivência: “O que é *spouse* cônjuge afinal de contas? Será que essa pessoa vai ficar, vai poder me manter viva?”. Somos suficientemente incoerentes? E mesmo se formos, isso é o bastante? Ou aparecerá um terceiro elemento/ângulo de visão, colorido como os peixes de Woolf, que nos deixará atordoadas/maravilhadas? Os peixes não são da ordem da complementação (monogâmica), mas da suplementação (não-monogâmica). Os peixes são criaturas fascinantes para Woolf porque não possuem a “monotonia rosada da nudez” (das pessoas brancas com quem Woolf dormia), são coloridos e diversos entre si.

¹³⁸ “Integrity of incoherence”, frase de Samuel Beckett, que uma aluna anotou várias vezes durante uma palestra. Carson cita esse episódio no texto “Quad”.

Vimos a forte influência do texto de Woolf em Dillard, que escreve praticamente uma ampliação atualizada. O deslumbramento coletivo, a sensação de extinção seguida do alívio pós-experiência (efeito sublime) e o aceno final ao próximo eclipse no futuro são pontos em comum. Tomaz Tadeu na edição brasileira de “O Sol e o Peixe” traduz *queer pool* como “estranha poça”. Sabemos que em 1928, ano que foi publicado o ensaio, a palavra queer tinha essa mesma conotação usada por Tadeu. Mas considerando o argumento desenvolvido em “Totalidade”, em torno de analogias drásticas e afetos bissexuais, não acho possível ignorar o uso que se faz hoje da palavra queer¹³⁹. O ensaio de Carson vai progressivamente se queerizando, é assim que ela adiciona aos textos anteriores “O Sol e o Peixe”, de Woolf, e “Eclipse Total” de Dillard, um terceiro ângulo de visão associado ao afeto e experiência queer.

O terceiro elemento (peixes coloridos)/terceiro ângulo de visão aciona um olhar voyeurístico de Carson para o voyeurismo de Woolf. Carson lê a entrada do diário da escritora inglesa, escrito um dia depois da experiência do eclipse total (30 de junho). Carson observa Woolf observando Vita observando Harold, marido de Vita: Carson → Woolf → Vita → Harold. Somos, novamente, lançadas numa corrente: Nós → Carson → Woolf → Vita → Harold.

O esquema é parecido com o que aconteceu em “Espuma”, só que as pontas estão invertidas: Demóstenes → Longino → Antonioni → Lucia Bosè → Carson → Nós x Nós → Carson → Woolf → Vita → Harold. Em “Espuma”, o vazamento do sublime chega até nós. Em “Totalidade”, somos ativamente enredadas na observação voyeurística. É um dos efeitos da agitação erótica causada pelo eclipse total nas escritoras.

¹³⁹ Existem ocorrências do uso de *cuír/quir/kuir* em textos de pessoas pesquisadoras da América do Sul. Existem, contudo, diferenças significativas do uso cá e lá. Para saber mais, indico o texto de beatriz rgb: <https://www.kuirpoetry.com/articles/our-love-without-home-we-translate-in-cu-ir>. Acesso em: 13.jun.2022.

5. DEcriação

COMO MULHERES COMO SAFO, MARGUERITE PORETE E SIMONE WEIL NARRAM DEUS

Este é um ensaio sobre três mulheres e terá três partes. A Parte Um é sobre Safo, uma poeta grega do século VII a.C que viveu na ilha de Lesbos, escreveu alguns poemas famosos sobre amor e dizem que organizou sua vida em torno da adoração da deusa Afrodite. A Parte Dois é sobre Marguerite Porete, que foi queimada viva na praça pública de Paris em 1310 porque tinha escrito um livro sobre o amor de Deus que o inquisidor papal considerou herético. A Parte Três é sobre Simone Weil, a classicista e filósofa francesa do século XX, a quem Camus chamou de “o único grande espírito do nosso tempo”.

PARTE UM

E se eu começasse um ensaio sobre assuntos espirituais citando um poema que, a princípio, não te parecesse nada espiritual. O fragmento 31 de Safo diz:

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

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

toda a língua ali se lacera um
leve fogo surge súbito sob a pele
nada vê meu olho mas ruge mais ru-

ído no ouvido

gela-me a água e inunda-me o
 arrepio me arrebata e resto na cor da relva
 logo me parece que assim pereço
 nesse deslumbre

tudo é ousável se †até um pobre †¹⁴⁰

Este poema foi preservado, para nós, pelo crítico literário antigo Longino, que cita quatro estrofes sáficas completas e, em seguida, a primeira linha do que parece ser uma quinta estrofe que é interrompida, ninguém sabe por quê. Mas as primeiras quatro estrofes parecem compor uma unidade de música e pensamento; vamos considerar o pensamento. Ele chega até nós banhado em luz, mas é uma luz de introspecção, estranhamente cerrada. Safo monta um cenário dentro do pequeno teatro da sua mente. Parece ser um cenário erótico, mas as personagens são anônimas, suas inter-relações obscuras. Não sabemos por que a moça está rindo, nem o que o homem está fazendo ali, nem como a reação de Safo a eles faz sentido. Safo parece menos interessada nessas personagens como indivíduos do que na forma geométrica que elas formam. Essa figura tem três linhas e três ângulos. Uma linha conecta a voz e o riso da moça a um homem que escuta, de perto. Uma segunda linha conecta a moça a Safo. Entre o olho de Safo e o homem que ouve opera uma terceira. A figura é um triângulo. Por que Safo quer encenar essa figura? O senso comum sugere que é um poema sobre ciúme. “Todos os amantes apresentam sintomas como estes”, diz Longino. Então, vamos pensar no que é o ciúme de amantes.

A palavra vem do grego antigo *zelos*, que significa “zelo” ou “perseguição fervorosa”. Uma amante ciumenta cobiça certo lugar no centro do afeto da amada apenas para encontrar o local ocupado por outra pessoa. Se o ciúme fosse uma dança, teria um padrão de posicionamento e deslocamento. Seu foco emocional é instável. O ciúme é uma dança em que todo mundo se move.

O poema de Safo cria a cena para o ciúme, mas Safo não dança. Na verdade, parece que ela esquece completamente a presença dos parceiros de dança após a primeira estrofe e muda o

¹⁴⁰ Citação adaptada de: SAFO. Fragmento 31 in **Fragmentos completos**. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017, p.109. As traduções de Safo feitas por Carson estão no livro *If Not Winter*. Comentarei a adaptação feita nesse trecho no decorrer do capítulo.

foco de luz para si mesma. E o que vemos sob o foco de luz é um espetáculo espiritual inesperado. Já que Safo descreve suas próprias habilidades perceptivas (visual, auditiva, tátil) reduzidas à disfunção uma após a outra; ela nos mostra os objetos dos sentidos externos se esvaziando; e lá no palco brilhantemente iluminado no centro de sua percepção aparece – seu próprio Ser: “Me parece”, ela diz no verso 15 (“me arrebatada e resto na cor da relva”).

Este não é apenas um momento de existência revelada: é um evento espiritual. Safo entra em êxtase. “me arrebatada e resto na cor da relva” ela diz, predicando a seu Ser um atributo observável apenas de fora do próprio corpo. Essa é a condição chamada *ekstasis*, literalmente “estar fora de si”, uma condição considerada pelos gregos como típica de pessoas loucas, gênias e amantes, e atribuída a poetas por Aristóteles.

O êxtase muda Safo e muda seu poema. Ela mesma diz que está quase morta. Seu poema parece que chega a um limite e para. É discutível, mas depois, ambos começam novamente. Eu digo é discutível, porque o último verso do poema tem uma história enigmática e é visto com suspeita por especialistas, embora apareça em Longino e seja corroborado por um papiro. Vamos tentar enxergar a coerência desse verso com o que vem antes “tudo é ousável se até um pobre”, diz o último verso. É um novo pensamento. O conteúdo do pensamento é de uma ousadia absoluta. A condição do pensamento é a pobreza. Não quero dar a impressão que sei o que esse verso está dizendo ou que vejo para onde o poema está indo a partir daqui. Eu não sei. De maneira geral me deixa pensativa. Safo cria um cenário de ciúme, mas o poema não trata disso, o ciúme é apenas uma figura. Safo encena um evento de êxtase, mas também não é sobre isso que o poema trata, o êxtase é apenas um meio para um fim. Infelizmente não chegamos até o fim, o poema é interrompido. Mas vemos sim Safo começara se dirigir até ele, em direção a esse fim inalcançável. Vemos seus sentidos se esvaziar, nós vemos o seu Ser sendo lançado para fora do próprio centro, lá onde seu Ser está a observando como se ela fosse grama ou estivesse morta. A essa altura, me ocorre uma especulação: dado que esse é um poema inteiro sobre amor, precisamos nos limitar a uma leitura meramente ou convencionalmente erótica? Afinal, alguns historiadores acreditam que Safo não foi apenas uma poeta do amor e uma adoradora de Afrodite em Lesbos, mas também uma sacerdotisa do culto de Afrodite e uma professora de suas doutrinas. Talvez o poema de Safo queira nos ensinar algo sobre a metafísica ou mesmo a teologia do amor. Talvez ela não esteja apenas propondo a lamentação comum da canção de amor, *Por que você não me ama?* mas uma questão espiritual mais profunda, *Por amor, o que o eu ousa fazer?* Ousar entra no poema no último verso quando Safo usa a palavra *tolmaton*: “é ousável”. Esta palavra é um adjetivo verbal e expressa um sentimento de possibilidade ou potencial. Safo diz que é um potencial *absoluto*:

pan tolmaton: tudo é ousável.

Além disso, ela consente – ou parece estar a ponto de consentir quando o poema é interrompido. Por que ela consente? Sua explicação não existe mais. Até onde o poema vai, ele nos conduz de volta à condição extática de Safo. Porque quando a uma extasiada se pergunta: *Por amor, o que o eu ousa fazer?* ela vai responder:

Por amor, o eu ousa deixar-se para trás, e entrar na pobreza.

PARTE DOIS

Marguerite Porete foi queimada na fogueira em 1310 por escrever um livro sobre a ousadia absoluta do amor. *O Espelho das Almas Simples*¹⁴¹ é um tratado teológico e também uma espécie de manual para quem busca Deus. A doutrina central de Marguerite Porete é que uma alma humana pode passar por sete diferentes estágios de amor, começando com um período de “desejo ardente”, até um êxtase no qual a alma é carregada para fora de seu próprio Ser e abandona a si mesma. Esta saída do próprio centro não é passiva. Assim como Safo, primeiro Marguerite descobre na realidade uma certa demanda absoluta e só então consente. Assim como Safo, ela se vê dividida em duas por este consentimento e o experimenta como uma espécie de “aniquilação”. O raciocínio de Marguerite é severo: ela entende que a essência de seu eu humano está no livre arbítrio e decide que seu livre arbítrio foi colocado nela por Deus apenas para que ela possa devolvê-lo. Ela, portanto, faz com que sua vontade se afaste da própria vontade e se renda de volta a Deus, sem sobrar nada. Ela descreve este evento como: (...) uma expansão arrebatadora do

¹⁴¹ No original *Le mirouer des simples ames*. Existe uma tradução para o português brasileiro “O Espelho das Almas Simples” da Editora Vozes que está esgotada. Traduzi os trechos usando duas versões como referência: *El espejo de las almas simples* com tradução e notas de Blanca Garí; *Le miroir des ames simples et anéanties* com tradução e notas de Max Huot de Longchamp.

movimento da Luz divina é derramada no interior da Alma e mostra ao Querer [a equidade daquilo que é (...) a fim de mover a Alma] o lugar em que se encontra e no qual não deveria estar e faz com que ele regresse para lá onde não está, da onde vem e onde deveria permanecer. Então o Querer vê (...) que não pode tirar proveito a não ser que se afaste do seu próprio querer (...) E assim a Alma se afastasse do querer e o Querer se afasta desta Alma e se rende e concede e volta a Deus, para lá onde primeiro tinha sido tomado, sem reter nada de próprio (...)

Agora, é digno de nota, à luz do relato de Safo sobre o êxtase e suas consequências, que Marguerite Porete duas vezes se refere a si mesma, no momento em que a abundância de Deus transborda, como:

Eu que estou no abismo da pobreza absoluta.

Ela também descreve seu empobrecimento como uma condição de negação física e metafísica:

Agora, tal Alma é nada, pois vê pela abundância de conhecimento divino sua nulidade, que a anula e a reduz a nada.

Durante todo *O Espelho*, ela fala de si mesma como nula, inútil, carente, necessitada e nua. Mas, ao mesmo tempo, ela reconhece sua pobreza como um tipo incrível e inexpressável de plenitude; e deste vazio absoluto que é também plenitude absoluta ela fala em linguagem erótica, referindo-se a Deus como “Amado transbordante, abundante” ou como “Esposo da minha juventude”. Ainda mais interessante para nossa analogia com Safo, Marguerite Porete propõe duas vezes que o ciúme é uma figura no seu relacionamento com Deus. Desta forma, ela se refere a Deus como o “Altíssimo Ciumento” e fala da relação de Deus com sua Alma da seguinte maneira:

É Ciumento sem dúvida! Suas obras demonstram isso, pois me despojaram absolutamente de mim e sem mim me colocaram dentro do prazer divino. E tal união me une e me conjuga através da suprema elevação da criação com o esplendor do ser divino, a partir do que recebo ser e que é o ser.

Aqui, temos um triângulo erótico incomum que consiste em Deus, Marguerite e Marguerite. Masos movimentos do triângulo têm o mesmo efeito extático que a situação das três pessoas no poema de Safo. Marguerite se sente apartada de si mesma e jogada em uma condição de pobreza, condição com a qual ela consente. Seu consentimento assume a forma de uma fantasiatriangularpeculiarmente intensa:

(...) considere, como se Deus estivesse perguntando a mim, como eu me comportaria se soubesse que ele preferia que eu amasse a outro mais do que a ele? Com isso me falhou o sentido e não soube o que responder. Então ele me perguntou como eu me comportaria se fosse possível que ele amasse a outra mais do que a mim? E aqui me falhou o sentido e não soube o que responder (...) Além disso, ele me perguntou o que eu faria e como me comportaria se fosse possível que ele pudesse querer que outro me amasse mais do que ele mesmo (...) Foi aí que desmaiei pois não podia dizer nada a nenhuma dessas três coisas, nem recusá-las, nem negá-las.

Note como Marguerite gira a fantasia de um lado para o outro, alternando rotativamente o pessoal e reimaginando a angústia da fantasia. O ciúme é uma dança em que todo mundo se move. É uma dança de natureza dialética. Já que a amante ciumenta precisa equilibrar duas realidades contraditórias dentro do coração: de um lado, a realidade de si mesma no centro do universo e no comando da sua própria vontade, oferecendo amor à pessoa amada; e do outro lado, ela mesma fora do centro do universo e apesar de sua própria vontade, assistindo a pessoa amada amar outra pessoa. A nua colisão entre estas duas realidades leva a amante a uma espécie de colapso – como vimos no poema de Safo – cujo efeito é expor seu Ser ao próprio escrutínio e desalojá-lo do centro de si mesmo. Seria um teste muito grande de resistência dialética ser capaz de, não apenas reconhecer, mas consentir esse colapso. Safo parece estar entrando em um clima de consentimento quando o poema é interrompido. Marguerite desmaia três vezes antes de conseguir. Mas então, com uma clareza psicológica tão incrível quanto a de Safo, Marguerite expõe as implicações de sua própria dor. Aqui está a análise de Marguerite do que ela vê quando olha para dentro de Marguerite:

E eu estava tão à vontade e me amava tanto “com” ele, que eu não podia de nenhuma maneira me conter ou manter a calma: mantida em cativeiro, não podia me mover (...) Eu me amava tanto junto “com” ele que não podia responder com lealdade (...) Ainda assim, de uma só vez, ele demandou minha resposta,

se não quisera perder a mim e a ele (...) Disse a ele que ele queria pôr-me à prova a todo custo.

Marguerite atinge o fundo do poço aqui, quando enfrenta o fato de que a lealdade a Deus é na verdade obstruída por seu amor por Deus, porque esse afeto, como a maioria dos sentimentos eróticos humanos, é basicamente amor próprio: mantém Marguerite em cativeiro presa a Marguerite ao invés de presa a Deus. Seu raciocínio usa a figura do ciúme de duas maneiras. Ela enxerga o ciúme como uma explicação para seus próprios sentimentos de divisão interna; ela também projeta o ciúme como um teste da capacidade de de-centrar-se, de sair do caminho, de tirar o próprio coração e a própria vontade do caminho que leva a Deus. Para (como ela diz) “responder a Deus com lealdade”, ela não pode se unir e se tornar uma com seu próprio coração ou com sua própria vontade, ela não pode amar seu próprio amor ou amar a si mesma amando amar ser amada. E na medida em que ela pode “aniquilar” tudo isso – em seus termos – ela pode resolver os três ângulos da dança do ciúme juntando-os em uma única nudez e reduzir seu Ser de três para dois para um:

Agora esta Alma (...) deixou três e fez de dois um. Mas no que consiste esse um? Esse um é quando a alma regressa àquela simples Deidade, em pleno saber, sem sentimento, além do pensamento (...) Mais alto ninguém pode ascender, mais profundo ninguém pode ir, mais nu nenhum ser humano pode estar.

PARTE TRÊS

Simone Weil também era uma pessoa que queria tirar a si mesma do caminho para poder chegar a Deus. “O eu”, diz ela em um de seus cadernos, “é apenas a sombra projetada pelo pecado e pelo erro que interrompem a luz de Deus, e que considero um ser”¹⁴². Ela tinha um plano para tirar o eu do caminho que ela chamou de “decriação”. Essa palavra é um neologismo para o qual ela não

¹⁴² WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Tradução: Leda Cartum. 1ª ed. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020, p.74. Carson faz menos interferências na tradução para o inglês do livro de Weil, por isso fiz poucas adaptações.

deu uma definição exata nem uma grafia consistente. “Desfazer em nós a criatura”¹⁴³ é uma das maneiras como ela descreve seu objetivo. E quando ela fala de seu método, ela usa uma linguagem que pode soar familiar. Assim como Marguerite Porete, ela expressa a necessidade de devolver a Deus o que Deus deu a ela, isto é, o eu:

Nós não possuímos nada no mundo (...) além do poder de dizer “eu”. É isso que devemos dar a Deus (...)¹⁴⁴

Também como Marguerite Porete, ela enxerga essa rendição como um tipo de teste:

Deus me deu o ser para que eu o entregue. É como uma dessas provas que parecem armadilhas, e que vemos nos contos de fadas e nas histórias de iniciação. Se eu aceitar esse dom, ele será ruim e fatal; a virtude aparece pela recusa. Deus permite que eu exista fora dele. Resta a mim recusar essa autorização.¹⁴⁵

E de novo como Marguerite Porete, no seu interior se sente como um obstáculo para si mesma. O processo de decriação é, para ela, um deslocamento de um centro onde ela não pode ficar, porque ficar nesse centro bloqueia Deus. Ela fala de uma necessidade de “me retirar de minha própria alma” e diz:

Deus só pode amar em nós esse consentimento em nos retirar para deixá-lo passar (...)¹⁴⁶

Mas agora vamos nos deter por um momento nesta declaração sobre retirada e consentimento. Aqui Simone Weil entra em uma negociação estranhamente ousada e difícil que me parece evocar tanto Marguerite Porete quanto Safo. Pois Simone Weil quer descobrir na

¹⁴³ Idem, p.68.

¹⁴⁴ Idem, p.60.

¹⁴⁵ Idem, p.74.

¹⁴⁶ Ibidem

figura de três pontas do ciúme aquelas linhas de força que conectam uma alma a Deus. Ela, no entanto, não fantasia relacionamentos com pessoas comuns, amantes humanos. O triângulo erótico que Simone Weil constrói envolve Deus, ela mesma e toda a criação:

(...) todas as coisas que vejo, que escuto, que respiro, que toco, que como, todos os seres que encontro; e privo Deus do contato com tudo isso, na medida em que algo em mim diz eu.

Se há algo que eu posso fazer por tudo isso e por Deus, isso é retirar-me, respeitar o encontro frente a frente.

Devo me retirar para que Deus possa entrar em contato com os seres que o acaso colocano meu caminho e que ele ama. Minha presença é indiscreta – como se eu estivesse entre dois amantes ou dois amigos. Eu sou não a jovem que espera por um noivo; mas o terceiro importuno que está com os dois noivos e deve ir embora para que eles fiquem verdadeiramente juntos.

Se eu simplesmente soubesse desaparecer, haveria união de amor perfeito entre Deus ea terra em que caminho, o mar que escuto...¹⁴⁷

Se apenas ela pudesse se tornar o que Marguerite Porete chama de “alma aniquilada”, se pudesse alcançar a transparência da condição extática de Safo “me arrebatada e resto na cor da relva/ logo me parece que assim pereço”, Simone Weil sentiria que havia aliviado o mundo de uma indiscrição. O ciúme é uma dança em que todo mundo se move porque alguém está sempre sobrando – três pessoas tentando sentar em duas cadeiras. Vimos como essa pessoa extra é, no texto de Marguerite Porete, separada pelo uso sagaz das marcas de citação: lembremos de sua observação magoada:

Eu me amava tanto junto “com” ele que não podia responder com lealdade.

Quando li esta frase pela primeira vez, pareceu estranho pra mim Marguerite Porete colocar as aspas em torno de “com”, em vez de em um dos pronomes. Mas Marguerite sabe o que está fazendo: o problema aqui não são as pessoas. Comtitude é o problema. Ela está tentando usar a linguagem mais simples e as marcas mais comuns para expressar um fato

¹⁴⁷ ¹⁴⁸ Idem, p.75

espiritual profundamente complicado, a saber, que eu não posso ir em direção a Deus em amor sem me trazer junto. E assim, no sentido mais profundo possível, nunca poderei ficar sozinha com Deus. Eu só posso ficar sozinha “com” Deus.

Ter esse fato em mente traz uma mudança na percepção, força a observadora a um ponto em que ela tem que desaparecer de si mesma para poder olhar. Como Simone Weil diz com avidez:

Se apenas eu pudesse ver uma paisagem como ela é quando eu não estou. Mas quando estou em algum lugar, eu maculo o silêncio do céu e da terra com o batimento de meu coração.¹⁴⁸

Como vimos, Marguerite Porete encontrou uma forma de traduzir o batimento do próprio coração em um par de aspas em torno da palavra “com”. E Safo encontrou uma maneira de gravar a batida do seu coração enquanto imagina a ausência dele – com certeza esta é a função performada no poema pelo “cara que hoje na tua frente/ se sentou bem perto e à tua fala/ doce degusta”. Esse homem, Safo nos conta, é “igual aos deuses”; mas não podemos lê-lo como a maneira de Safo de representar “a paisagem como ela é quando não estou lá”? É uma paisagem em que a alegria é tão plena que parece não ter sido experienciada. Safo não aprofunda a descrição dessa paisagem, mas Marguerite Porete oferece um relato incrível de uma alma nas mesmas condições:

Tal Alma (...) nada no mar da alegria – que é o mar das delícias que escapam e fluem da Divindade, e ela não sente alegria alguma, pois ela mesma é alegria, e nada e flutua em alegria sem sentir alegria, porque habita na Alegria e Alegria habita nela.

Parece consistente com o projeto de decriação de Simone Weil que, embora ela também reconheça esse tipo de alegria sem alegria, ela não encontre nisso uma oportunidade para nadar, mas uma ocasião de exclusão e negação:

¹⁴⁸ Idem, p.76. Carson omite “a minha respiração” que aparece, no texto de Weil, antes de “o batimento do meu coração”.

A alegria perfeita exclui o próprio sentimento de alegria – pois, na alma que está preenchida pelo objeto, não há nenhum canto disponível para dizer “eu”.¹⁴⁹

PARTE QUATRO

Visto que estamos agora entrando na quarta parte de um ensaio de três partes, devemos nos preparar para alguma inconsequência. Eu não sinto que eu seja a causa dessa inconsequência. Em vez disso, tem origem nas três mulheres que estamos estudando e é causada pelo fato de elas serem escritoras. Quando Safo nos diz que está “morta ou quase”, quando Marguerite Porete nos diz que quer se tornar um “alma aniquilada”, quando Simone Weil nos diz que “nós participamos da criação do mundo decriando a nós mesmas”, como podemos encaixar essas ideias sombrias com a auto assertividade brilhante do projeto de escrita, compartilhado pelas três, o projeto de narrar ao mundo a verdade sobre Deus, amor e realidade? A resposta é: não podemos. Não é por acaso que Marguerite Porete chama seu livro de *Espelho*. Ser uma escritora é construir um centro de si mesma, grande, ruidoso e brilhante, a partir do qual se dá voz à escrita e, qualquer pretensão de tentar aniquilar esse eu enquanto se continua a escrever e dar voz à escrita, envolve a escritora em importantes atos de subterfúgio ou contradição.

O que nos leva à contradição e seus usos. Simone Weil fala abertamente sobre eles:

A contradição, por si mesma, é a prova de que não somos tudo. A contradição é nossa maldade¹⁵⁰, e o sentimento de nossa maldade é o sentimento da realidade. Pois nós não fabricamos nossa maldade. Ela é verdadeira.¹⁵¹

Aceitar a verdadeira maldade de ser humano é o início de uma dialética da alegria para Simone Weil:

¹⁴⁹ Idem, p.65.

¹⁵⁰ Exemplo das interferências de Carson nas traduções alheias: aqui ela prefere *badness* (maldade) quando no francês é *miserè* (miséria).

¹⁵¹ S.W, p.131.

Se encontramos a plenitude da alegria no pensamento de que Deus existe, precisamos encontrar a mesma plenitude no conhecimento de que nós mesmos não existimos – pois é o mesmo pensamento.¹⁵²

Nada e alguma coisa são as duas faces da mesma moeda, pelo menos na mente de uma filósofa dialética. Como coloca Marguerite Porete:

Nada é nada. Alguma coisa é o que é. Portanto eu não sou, se sou alguma coisa, exceto aquilo que Deus é.

Ela também diz:

Senhor, sois todo bondade transbordante de bondade, absolutamente em vós. E eu sou toda maldade transbordante de maldade, absolutamente em mim.

A visão de Marguerite Porete é dialética, mas não trágica: ela imagina uma espécie de imersão quiástica ou absorção mútua pela qual estes dois opostos – Deus e a alma – poderiam finalmente unir. Ela usa várias imagens desta união, por exemplo, o ferro, que quando colocado na fornalha se torna o próprio fogo; ou um rio que perde o nome quando deságua no mar. Suas imagens comuns nos levam para além do relato dialético de Deus e a alma. Assim, a dialética é um modo de raciocínio e aplicação do eu intelectual. Mas a alma que tem sido levada por amor a Deus, a alma consumida como se para dentro do fogo, dissolvida como se em água – tal alma não tem o intelecto intacto comum à espécie humana com a qual construir relações dialéticas. Em outras palavras, tal alma vai além do lugar em que ela pode *narrar* o que sabe. *Narrar* é uma função do eu.

Essa situação é um grande problema para uma escritora. É mais do que uma contradição, é um paradoxo. Marguerite Porete aborda o assunto, no início de *Espelho*, com sua típica falta de conviência:

Pois quem quer que seja que fale sobre Deus (...) ¹⁵³ não deve duvidar mas deve saber sem dúvida nenhuma (...) que jamais sentiu o verdadeiro núcleo duro ¹⁵⁴ de Amor divino

¹⁵² Idem, p.71.

¹⁵³ O trecho omitido aqui é: *quand il veut, à qui il veut et là où il veut parler!* quando quer, a quem quer e onde quer falar. Com a citação mais completa “Por quem quer que fala sobre Deus, quando quer, a quem quer e onde quer, não deve duvidar mas deve saber sem dúvida nenhuma (...)” pode gerar uma nova leitura. Parece que existe uma

que deixa a alma absolutamente deslumbrada sem que se dê conta. Pois esse é o verdadeiro núcleo purificado de Amor divino que não tem matéria de criatura e, dado pelo Criador à criatura, *arrebata por absoluto a prática de narrar*.

Aqui, Marguerite se entrega a um enigma de escrita. Ninguém que fala sobre Deus pode ter experienciado o Amor de Deus, ela afirma, porque tal Amor “arrebata por absoluto a prática de narrar”. Ela reforça este ponto mais tarde, argumentando que, uma vez que uma alma tenha experimentado o Amor divino, ninguém, a não ser Deus, entende aquela alma novamente (capítulos 19 e 20). A esta altura, somos levadas a questionar o que Marguerite Porete pensa que está fazendo nos capítulos restantes do seu livro, que ao todo são 139, quando ela relata passo a passo o progresso da alma em direção à aniquilação em Deus. Podemos nos perguntar qual é o sentido de todo esse narrar. Mas é improvável que recebamos uma resposta da própria Marguerite Porete. Nem acho que qualquer escritora prudente, dos assuntos de Deus e da alma, se arriscaria a pregar respostas fechadas. Muito pelo contrário, deixar-nos perplexas é exatamente o que tal escritora se sente compelida a fazer. Vejamos mais de perto como essa compulsão funciona. Já dissemos que narrar é uma função do eu. Se estudarmos a maneira como essas três escritoras falam sobre seu próprio narrar, podemos ver como cada uma delas se sente movida a criar uma espécie de sonho de distância em que o eu é deslocado do centro do trabalho e a contadora desaparece no narrar.

Vamos começar com Simone Weil, que era uma pessoa prática e cuidou ela mesma do próprio desaparecimento em vários níveis. Entre outras coisas, acredita-se que ela acelerou a própria morte por tuberculose em 1943, por meio de um regime voluntário de auto inanição realizado por simpatia pelas pessoas na França que não tinham o que comer. Seja como for, quando seu pai e mãe insistiram em fugir da França para os Estados Unidos em 1942, ela os acompanhou relutante e por pouco tempo, deixando para trás nas mãos de um certo Gustave Thibon (um fazendeiro em cujo vinhedo ela estava trabalhando) cerca de uma dúzia de cadernos com reflexões pessoais (que agora constituem uma parte substancial de sua obra publicada). Ela disse, em uma carta, para que ele usasse os pensamentos dos cadernos como quisesse:

possibilidade de narrar o Amor divino, contanto que não seja nos termos da pessoa que narra (quando, a quem, onde ela quiser), mas nos termos de Deus, o Criador. Isso não dissolve o paradoxo da escrita porque a experiência é de fato arrebatadora; pelo contrário, localiza na próxima impossibilidade a tarefa divina da escritora.

¹⁵⁴ Em francês está *coeur*: coração.

(...) elas pertencem a você agora, e espero que, depois de terem sofrido uma transmutação em você, apareçam um dia em uma de suas obras (...) ficarei muito feliz se elas se alojarem sob a sua caneta, mudando de forma, para refletir a sua imagem. (...) na operação de escrever, a mão que segura a caneta e o corpo e a alma que estão ligados a ela, com todo seu invólucro social, são coisas de tamanho infinitesimal na ordem do nada.¹⁵⁵

Gustave Thibon nunca mais viu Simone Weil de novo, nem seguiu as instruções dessa carta, quedizia para transmutar as ideias dela nas dele – pelo menos não explicitamente. Em vez disso ele examinou os cadernos, extraiu passagens pungentes, agrupou-as sob títulos como O Eu, O Vazio¹⁵⁶, O Impossível, Beleza, Álgebra, Sorte, O Sentido do Universo, e os publicou em um livro com o nome dela como autora. Ou seja, ele fez um grande esforço para forçar Simone Weil de volta ao centro de si mesma. No entanto, o grau em que ela escapa dessa reinstalação é muito difícil para julgarmos, como leitores, estando de fora. Mas eu admiro o último conselho gentil que ela dá a ele no final da carta de 1942:

Gosto de acreditar também que, depois do leve choque da separação, seja o que for que aconteça comigo, você não sentirá nenhuma dor por conta disso; e que, se por acaso você pensar em mim de vez em quando, será como pensar num livro que foi lido na sua infância.¹⁵⁷

Quando penso em livros lidos na infância, eles aparecem ao olho da minha mente em escalas reduzidas, de forma violenta e emoldurados por uma escuridão precária, mas ao mesmo tempo de certa forma também brilham, com uma intensidade de vida quase sobrenatural. Nenhum livro adulto jamais teve o mesmo efeito. Me lembro de um livrinho *As Vidas dos Santos* que ganhei quando tinha cerca de cinco anos. Nesse livro, as diferentes flores nas coroas dos mártires eram transpostas, de uma maneira tão deliciosa, em palavras e pintura que tiveram que me impedir de comer as páginas. É interessante especular qual gosto eu esperava que tivesse

¹⁵⁵ S.W, p.14-15, adaptada.

¹⁵⁶ Na tradução brasileira, dois capítulos tratam especificamente do vazio: “Vazio e Compensação” e “Aceitar o Vazio”.

¹⁵⁷ S.W, p.15.

aspáginas. Mas talvez o impulso de comer páginas não seja pelo gosto. Talvez seja sobre ser colocada na encruzilhada de uma contradição, que é um lugar doloroso para se estar e as crianças, com sua sabedoria natural, não vão consentir, mas as pessoas místicas amam estar nacontradição. Então Simone Weil:

A grande dor do homem, que começa na infância e prossegue até a morte, é o fato de olhar e comer são duas operações diferentes. A beatitude eterna é um estado no qual olhar é comer.¹⁵⁸

Simone Weil teve problemas com comida a vida toda. Muitas mulheres têm. Nada nos remete mais a nossa fisicalidade, de maneira mais poderosa e frequente, do que a comida e anecessidade de comê-la. Então, Weil cria na sua mente um sonho de distância, em que a comidapode ser desfrutada, talvez mesmo do outro lado da sala apenas com o olhar, em que o desejo não precisa terminar em perecimento, em que a amante pode ficar, ao mesmo tempo, perto e longe do objetode seu amor.

Comida e amor eram contradições análogas para Simone Weil. Ela não desfrutou livremente de nenhum dos dois em vida e estava sempre perturbada pelo relacionamento imaginativo que tinha com ambos. Mas, afinal, a beatitude eterna não é o único estado no qual olhar é comer. Apáginaescrita também pode reificar esse paradoxo. Uma escritora pode *narrar* o que está pertoe longe ao mesmo tempo.

E assim, por exemplo, na terminologia original de Marguerite Porete o sonho de distância da escritora torna-se um epíteto de Deus. Para descrever o Amante divino que alimenta sua alma com o alimento da verdade, Marguerite Porete inventa uma palavra: *le Loingprés* em seu francês antigo, ou *Longe Propinquus* na tradução latina: o inglês pode dizer “*the FarNear*” e o português “o LongePerto”. Ela não justifica esta palavra, simplesmente começa a usá-la como se fosse auto-evidente no Capítulo 58 do livro, que trata sobre a aniquilação. No momento da aniquilação da alma, ela diz, Deus pratica sobre a alma um ato incrível de arrebatamento. PoisDeus abre uma abertura na alma e permite que a paz divina flua para dentro dela como um alimento glorioso. E Deus faz isso em sua capacidade de *le Loingprés*, o LongePerto:

¹⁵⁸ Idem, p.135.

Pois se trata de uma abertura, como uma fagulha, que depressa se fecha, em que não se pode permanecer longamente (...) O transbordar desta abertura arrebatadora faz a Alma livre e nobre e desimpedida [e sua] paz dura enquanto dura aberta a abertura (...) Além disso mais, a paz é tão deliciosa que Verdade a chama de alimento glorioso (...)

E essa abertura do doce movimento de glória que dá o maravilhoso¹⁵⁹ LongePerto não é nada mais que um vislumbre que Deus quer que tenha a Alma da própria glória que possuirá sem fim.

O conceito de Marguerite Porete de Deus como “o maravilhoso LongePerto” é uma invenção radical. Mas ainda mais radical é o enigma que Porete é forçada a seguir:

(...) onde permanece a Alma depois da obra do Arrebatador LongePerto, ao que chamamos de fagulha à maneira de uma abertura que se fecha apressadamente, *ninguém acreditaria (...) nem ela teria uma verdade¹⁶⁰ que saberia como narrar.*

Marguerite Porete cria, dentro do próprio narrar, uma pequena onda de descrença – uma espécie de distorção no vidro – como se para nos lembrar que esse sonho de distância é afinal de contas apenas um sonho. No final do livro ela retorna ao conceito uma última vez, dizendo simplesmente:

Sua Longitude é a que está mais Perto.

Não faço ideia do que essa frase significa, mas ela me emociona. Me enche de perplexidade. A frase é, em si, um pequeno e completo ato de adoração, como um hino ou uma oração. Agora, hinos e orações são formas convencionais usadas por amantes de Deus para marcar a LongePertitude¹⁶¹ de Deus, pois a oração reivindica uma conexão imediata com esse Ser cuja ausência preenche o mundo. Mas Marguerite Porete era uma amante de Deus bem pouco convencional e não se envolvia com orações ou defendia sua utilidade. Simone Weil, por outro lado, embora nunca tenha sido cristã, tinha um profundo apego àquela oração que cristãos

¹⁵⁹ Em francês está: *l'aimable* (seguindo as variações de amado, amante, amável); em espanhol: gentil; em inglês de Carson: excellent.

¹⁶⁰ Muito curioso aqui que Carson usa *truth*, enquanto em francês está *maître* (mestre) e, em espanhol, *madre* (mãe). Entre *maître* e *madre* pode ter acontecido um erro, mas *truth* está bastante longe.

¹⁶¹ Neologismo de Carson: *FarNearness*.

chamam de Pai Nosso. Durante o verão de 1941, quando trabalhou no vinhedo de Gustave Thibon, ela se surpreendeu repetindo essa oração enquanto trabalhava. Ela nunca tinha orado antes, reconhece em seu caderno, e o efeito foi extático:

As primeiras palavras logo separaram meu pensamento do meu corpo e o transportaram para um lugar fora do espaço (...) preenchendo todo aspecto dessa infinitude deinfinitude.¹⁶²

A oração parece ter sido para ela uma experiência de contradição espacial – ou talvez uma provada impossível verdade do movimento de Deus. Em outra passagem ela retorna ao Pai Nosso e sua impossível verdade:

“Pai Nosso que estais no céu”. Há uma espécie de humor aí. Sim, é o seu Pai, mas tenteir buscá-lo lá no alto! Somos exatamente como uma minhoca – incapazes de nos descolar do solo. E como é que ele viria até nós sem descer? Não há maneira alguma de representar uma relação entre Deus e o homem que não seja tão inteligível quanto a Encarnação. A Encarnação estilhaça essa ininteligibilidade. É a maneira mais concreta de pensar essa descida impossível. Por que ela não seria, portanto, a verdade?¹⁶³

Por que a verdade não deveria ser impossível? Por que o impossível não deveria ser verdade? Perguntas como essas são as conexões que forjam orações. Aqui está uma oração de Safo, que nos oferece um exemplo final do sonho de distância em que uma escritora conta Deus:

... [venha] de Creta a
 mim para santuário
 consagrado até [o teu] belo bosque junto
 às maci[eiras] o altar esfuma-çado de
 incenso

¹⁶² Tradução minha.

¹⁶³ S.W, p.131-132.

lá uma água fresca a rugir nos
 ramosentre as macieiras é só penumbra
 da roseira e no alvitremos das filhas desce
 esse sono

lá cavalos pastam num amplo
 campo no vernal das flores por onde os ventos
 sons suaves sopram [
 []

lá você ó Cípris . . . toma
 e graciosa sobre essas taças
 áureaspoderá o teu néctar dilu-
 ído nas festas:
 derramar¹⁶⁴

Esse fragmento foi riscado em um caco de cerâmica por uma mão descuidada no século III a.C. O texto está corrompido e incompleto. Mesmo assim, podemos identificá-lo como um hino do tipo chamado “clético”, um hino de chamado, uma invocação para que Deus venha de onde ele está para onde estamos. Um hino desse tipo normalmente nomeia esses dois lugares, posicionando a invocação no entre lugar, a fim de medir a diferença – uma diferença que é função do hino *decriar*

– não destruir, mas decriar. Entre as observações sobre decriação nos cadernos de Simone Weil está a declaração:

Deus só pode estar presente na criação em forma de ausência.¹⁶⁵

Para a escritora de um hino clético, a ausência de Deus é uma coisa complicada, talvez impossível, de narrar. Essa escritora terá que invocar uma Deus¹⁶⁶ que chega trazendo consigo a própria ausência – uma Deus cuja Longitude é a que está mais Perto. É um movimento

¹⁶⁴ SAFO. Fragmento 2 in **Fragmentos completos**. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. 1ª ed. São Paulo: Editora34, 2017, p.33. Adaptada de acordo com a descrição que Carson faz do poema nos próximos parágrafos.

¹⁶⁵ S.W, p.144.

¹⁶⁶ Aqui dou destaque ao uso repetido que Carson faz de *her* para se referir a Deus, em contraponto à marcação do masculino gramatical que Weil e Porete usam. Usar *deusa* (*goddess*) não teria o mesmo efeito.

impossível, possível apenas na escrita. Safo alcança isso por meio de várias escolhas sintáticas: por exemplo, supressão do verbo na primeira estrofe do poema. Na minha tradução forneço um imperativo “Venha!” entre colchetes como a primeira palavra do poema, e pode parecer que o sentido exige isso, mas o texto grego não tem esse verbo. O verso começa com o advérbio “Aqui”. Na verdade, o verbo imperativo que o poema inteiro, com cláusulas lentas e onomatopaicamente acumulativas, parece estar esperando não chega até a última palavra do texto: “Derramar”. O efeito dessa suspensão é estranha: como se toda a criação fosse retratada esperando por uma ação que já está perpetuamente *aqui*. Não existe uma fronteira clara entre longe e perto; não existe um momento clímax da chegada de Deus. Safo sintetiza um conjunto de condições que no início dependem da ausência de Afrodite, mas no final incluem sua presença. Safo imita a distância de Deus com uma espécie de solução suspensa – e lá vemos o Ser Divino como uma gota deslumbrante que, de repente, impossivelmente, satura o mundo.

Resumindo. Cada uma das três mulheres que consideramos aqui teve a coragem de entrar em uma zona de absoluta ousadia espiritual. Cada uma delas vive ali uma experiência de decriação, ou assim elas nos contam. Mas a narrativa permanece um tanto perplexa. A decriação é um desfazer da criatura em nós – aquela criatura fechada no eu e definida pelo eu. Mas para desfazer o eu, é preciso mover-se através do eu, para dentro de sua definição. Não temos outro ponto por onde começar. É nesse pergaminho que Deus escreve suas aulas, como diz Marguerite Porete.

O pergaminho de Marguerite queimou em 1310. Para nós, isso pode parecer um ultraje ou um erro. Com certeza os homens que a condenaram pensaram que ela estava totalmente errada e referiram-se a ela, nos procedimentos do julgamento, não apenas como “cheia de erros e heresias”, mas como *pseudo-mulier* ou “uma falsa mulher”.

Marguerite Porete era uma falsa mulher?

A sociedade é rápida em julgar a autenticidade das maneiras de ser das mulheres, mas esses julgamentos podem chegar ao limite da loucura. Como caso exemplar, o livro, razão de Marguerite Porete ter sido queimada em 1310, foi secretamente preservado e copiado após sua morte por clérigos que transmitiram o texto como uma obra devocional anônima, pertencente ao misticismo cristão, até 1946, quando um estudioso italiano reconectou *Espelho* ao nome da autora. Por outro lado, é difícil elogiar o tipo de extremismo moral que levou Simone Weil à morte com trinta e quatro anos; a santidade é uma erupção do absoluto na história comum e nós nos ressentimos disso. Precisamos que a história permaneça comum. Precisamos ser capazes de

chamar pessoas santas de neuróticas, anoréxicas, patológicas, sexualmente reprimidas ou falsas. Esses julgamentos santificam nossa própria sobrevivência. Da mesma forma, antigos biógrafos de Safo tentaram desacreditar sua seriedade, garantindo que ela viveu uma vida de indulgência sexual desenfreada e incoerente, pois inventou o lesbianismo e depois morreu ao pular de um penhasco por amor a um jovem rapaz. Como Simone Weil diz:

O amor é um sinal de nossa maldade.¹⁶⁷

O amor também é um bom lugar para alocar nossa desconfiança em relação a falsas mulheres. O que eu mais gosto sobre as três mulheres que estamos estudando é que elas sabem o que é amor. Isto é, elas sabem que o amor é a pedra de toque de uma espiritualidade verdadeira ou falsa, é por isso que brincam com a figura do ciúme. Como falsas mulheres, elas têm que habitar essa figura de maneira cautelosa, ficando ao mesmo tempo perto e longe do objeto de seu desejo. A verdade que elas contam a partir dessa posição paradoxal também é falsa. Como Marguerite diz com vivacidade:

Pois tudo o que se pode narrar ou escrever sobre Deus, e também o que se pode pensar, sobre Deus que é mais do que palavras, é tanto mentir quanto é dizer a verdade.

Portanto, no final das contas, é importante não se deixar enganar por falsas mulheres. Se vocês confundirem a dança do ciúme com o amor de Deus, ou o espelho de uma herege com a história verdadeira, vocês provavelmente passarão o resto da vida com uma fome terrível. Não importa quantas páginas comam.

5.1 DEVEMOS NOS EDUCAR NA ESPONTANEIDADE

Achei no meu caderno a frase “devemos nos educar na espontaneidade”. Sei que traduzi, mas não lembro da fonte. Fiquei imaginando como explicar para uma criança o que significa a palavra espontaneidade. Na minha cabeça apareceu a imagem de um pássaro comendo o pomodireto da garganta de Adão, o pássaro termina de comer e sai por aí fazendo cocô, espalhando semente. O pássaro não volta mais. Espontaneidade parece ir sem ter que

¹⁶⁷ S.W, p.95. Adaptada.

voltar. Deixar a mentevagar sem precisar voltar a um ponto específico. O escritor argentino César Aira diz que o melhor ensaio é aquele que aposta na espontaneidade, em uma elegância descuidada.

A exigência da espontaneidade não é um capricho, pode ser rastreada até as origens do gênero. Os parâmetros de imediatismo, divagação reveladora, instantâneo do pensamento foram sistematizados em conjunção com o tema do eu. Para que algo seja ensaio sempre tem que tratar disso ou aquilo + eu, do contrário é ciência ou filosofia: “Qualquer pessoa que tenha se educado lendo romances policiais sabe que a espontaneidade é um atributo do ator. Usá-lo bem é pôr a espontaneidade para trabalhar como mediadora da qualidade sob a qual vale a pena que o autor se revele: a inteligência” (AIRA, 2018, p.239). A subjetividade direta se justifica como inteligência e só na forma de espontaneidade a inteligência não se torna ofensiva. É ofensivo, emaçante, fazer o papel de sabe-tudo. Para Aira, portanto, a espontaneidade é um artifício da elegância.

É característico que o ensaio mantenha algo de enunciação. Diferente do que acontece com o personagem de ficção – que serve para anular ou neutralizar a enunciação, tornando tudo enunciado –, as formulações que revelam os protocolos de enunciação são inerentes ao ensaio. O vínculo imediato da autoria com seu tema impõe isso. Essa é uma das razões porque acredito que o ensaio seja uma forma com tanto potencial para trocas pedagógicas, as marcas de enunciação convidam ao pensamento, ao exercício imaginativo, nos fazem ter vontade de experimentar com a escrita também, a partir da nossa experiência singular. Poucas vezes fiquei mais emocionada em sala de aula quanto quando percebia minhas alunas e alunes se surpreenderem com o que elas mesmas tinham escrito. Nos anos que dei aula no cursinho popular para a comunidade LGBTQIA+ em vulnerabilidade social, gostava de convidar o pessoal a ler o próprio texto, depois de terminado, como se uma terceira pessoa tivesse escrito.

Isso ajudava a turma a ter mais compaixão com o próprio processo e abria a possibilidade de alguém se surpreender com a própria capacidade na escrita. Até hoje não encontrei nada que fosse mais importante na sala de aula do que incentivar a autoestima de todo mundo envolvido.

Aira defende que a chave para obter a tal elegância espontânea é o prévio. Como alguém que senta à mesa sem fome, as boas maneiras do ensaísta dependem de ele não ter tanto afincado na busca pela verdade e definir o tema antes de começar a escrever. Não concordo com a analogia utilizada, mas o importante aqui é ressaltar que o tema, para Aira, é formado por dois termos. Pois com um termo só o ensaio ficaria próximo demais da verdade, de uma verdade já dada que tiraria do autor o mérito da novidade: “É como se todos os ensaios com um tema único já

tivessem sido escritos por outro” e “Esse esgotamento liberou de compromissos os ensaístas que vieram depois, isto é, todos os ensaístas” (AIRA, 2018, p.240-241).

Ao falar sobre o tema (interesse do ensaio) é quando Aira oferece os conselhos mais preciosos:

Para haver arte tem que haver um desvio (uma perversão, pode-se dizer) do interesse, e a forma mais econômica de se obter esse desvio é casá-lo abruptamente com outro interesse. Por mais inócua que pareça, tal operação é radicalmente subversiva, porque o interesse se define por seu isolamento obsessivo, por seu único e não admitir concorrência. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar (AIRA, 2018, p.237, grifo meu).

E é assim com tudo: “Se eu faço um vaso, por melhor que o faça, ele nunca vai deixar de ser artesanato decorativo banal; se o acoplo a um suplemento inesperado, como a genética ou a televisão, pode ser arte” (AIRA, 2018, p.238). O que Aira está dizendo é que o que existe de artístico, literário, no ensaio é justamente uma combinação radical. Lembra muito as analogias drásticas da literatura da totalidade. Ao incitar a reversão, a quebra de expectativa, a experiênciadolimite da linguagem, o eclipse (enquanto sublime) incita o literário. E o literário, também para Aira, se expressa na comititude.

Quando Carson diz que “Decriação” é um ensaio de três partes e depois insere uma quarta parte, é artifício de espontaneidade ou espontaneidade espontânea? De qualquer jeito, isso marca o ensaio como ensaio. Em vez de ficarmos nos perguntando sobre as intenções da autora, podemos buscar o vazamento da espontaneidade em outros lugares. Por exemplo, a promessa de escrever três partes separadas sobre três escritoras se desestabiliza antes mesmo da entrada da quarta parte. Enquanto as duas primeiras partes do ensaio mantêm uma separação entre si, tratando separadamente de Safo e depois de Porete, a terceira não é só sobre Simone Weil. Já está contaminada com associações entre Weil, Porete e Safo; como se o ensaio, mesmo antes da quarta parte não anunciada, não conseguisse se conter. Quando o terceiro ângulo de visão, Simone Weil, é adicionado, a figura da triangulação reaparece, e com ela os comentários relacionais, cheios de elementos comparativos: assim como, também como, de novo como.

Esta quarta parte a mais – a maior de todas se comparada às outras três de tamanho parecido – não é apenas excesso, ela começa exatamente no meio do ensaio. Está no meio, mas não no centro, porque se o excesso, o transbordante por definição, cai para fora das margens,

derrama, gosto de acreditar que o recado aqui seja: “Decriação” é um ensaio que opera inutilizando o centro (a partir do qual se define as margens) por meio do excesso. Isso vale para o livro como um todo: descentraliza o eu, inutiliza o centro.

O que existe de novo na quarta parte é que Carson aparece em primeira pessoa. Mas, ela diz: “Eunão sinto que eu seja a causa dessa inconsequência”. Talvez o uso da primeira pessoa seja a característica mais previsível de um ensaio. Ao meu ver, o que causa a inconsequência não é a primeira pessoa de Carson, mas a impossibilidade de juntar as ideias sombrias de decriação com a auto assertividade brilhante do projeto de escrita compartilhado pelas três. O problema é da ordem da combinação. Ou seja, não é Carson, escrevendo a si mesma em primeira pessoa que perturba o ensaio, mas sim a comititude. Não é à toa que a primeira e única vez que a palavra *witness* comititude aparece no livro todo é aqui. De uma maneira bastante contundente: “o problema não são as pessoas. Comititude é o problema”. Esta frase aparece ainda na terceira parte, logo depois que Weil completa a triangulação. É na perturbação da figura do triângulo, na quebra de expectativa provocada pela comititude assumida, que o ensaio se restabelece em sua espontaneidade.

Anteriormente, ao falar sobre a formação do neologismo comititude, expliquei por que escolhi a preposição **com** como prefixo. Em “Decriação” outro prefixo, que também pode funcionar como preposição, chama atenção. É o caso do **de**. No começo, sem pensar muito, traduzi *decreation* por decriação, espontaneamente. Só depois, quando fui ler a tradução de *O peso e a graça* por Leda Cartum, me dei conta que a versão mais usada é **descriação**¹⁶⁸.

A tradução de Cartum está bastante próxima das duas traduções utilizadas no ensaio de Carson – de Babinsky (1993) e Colledge, Marler e Grant (1999). É possível perceber menos interferências de Carson nas citações de Weil em inglês.

Mesmo assim, resolvi manter **decriação** por motivos que envolvem a argumentação do ensaio de Carson. Primeiro, no ensaio, existe uma diferenciação, se à primeira vista não de sentido pelo menos de significante, entre **de**, **des** e **undo** em *decreation*, *destroy*, *undoing*. Em francês, usa-se apenas um prefixo, *décrément*, *détruire*, *défaire*. O que em português pode facilmente nos levar a usar também apenas um prefixo, **descriar**, **destruir** e **desfazer**, como foi a escolha de Cartum. Contudo, por mais que o prefixo seja o mesmo, as duas operações,

¹⁶⁸ Também é a versão escolhida para a edição *A gravidade e a graça* que saiu pela editora Martins Fontes em 1993. Não tem informação no site da editora sobre quem fez a tradução. **Descrição** aparece em trabalhos acadêmicos como “Aniquilamento e descrição: uma aproximação entre Marguerite Porete e Simone Weil” da professora de filosofia da UEPB, Maria Simone Marinho Nogueira, que é uma das referências desta pesquisa.

descriação e destruição, são descritas por Weil como diferentes. A segunda como uma substituta inferior da primeira: “Descrição: fazer com que aquilo que foi criado passe pelo incriado. Destruição: fazer com que aquilo que foi criado passe pelo nada. *Ersatz* culpado da descriação” (WEIL, 2020, p.66).

Na leitura que Carson faz de Weil *decreation/destroy* também não nomeiam a mesma operação. Carson mostra a diferença na quarta parte, quando cita o Fragmento 2 de Safo, chamando-o de oração. Para Carson, a oração, ou hino do tipo clético, chama que Deus venha de onde está para onde estamos. O fragmento de Safo, como oração, está entre Deus e quem chama. E por estar neste entrelugar, é capaz de medir a diferença entre Deus e quem chama. A função do hino, portanto, é decriar a diferença. Carson quer que prestemos bastante atenção a isso porque usa itálico e depois repete: “não destruir, mas *decriar*”. São duas operações diferentes, sem dúvida. Aprovocação envolve decriar não apenas o eu, mas o próprio conceito de voz.

Ao reforçar a diferença entre destruir e decriar, Carson ecoa a lição de Weil para quem a distância entre Deus e quem chama (nós) e, por consequência, a ausência de Deus, não somente não pode ser destruída, como é a própria condição do amor¹⁶⁹ de Deus por nós. Vemos exemplos disso espalhados por *O peso e a graça*: “É Deus que, por amor, se retira de nós para que possamos amá-lo” (WEIL, 2020, p.66); “Existe uma força ‘deífuga’. Senão, tudo seria Deus” (p.66); “Deus só pôde criar ao se esconder. Caso contrário, não haveria nada além dele” (p.72); “Deus e o sobrenatural estão ocultos e sem forma no universo.

É bom que estejam ocultos e “Entre a criatura e Deus, há todas as gamas de distância (...) o amor que une é proporcional à distância” (p.112); “Nas relações entre Deus e o homem, o que há de maior é o amor. Tão grande quanto a distância a ser percorrida. Para que o amor seja o maior possível, a distância é a maior possível” (p.124); “A ausência de Deus é o testemunho mais maravilhoso do amor perfeito” (p.141). E os exemplos continuam até o final do livro.

Não existe definição ou grafia estável para o conceito de decriação ao longo dos cadernos de Weil. O termo parece um leque, um conceito polissêmico que se aproxima semanticamente de diferentes verbos: renunciar, consentir, oferecer, desapegar, retirar, deslocar, esvaziar, revertere até intermediar. Sendo essa última ação a única possível entre o

¹⁶⁹ “Não devemos nunca esquecer que, apesar das promessas de felicidade, o primeiro efeito do amor é a turbulência e angústia... Sua essência é substituir a persistente descontinuidade por uma continuidade milagrosa entre dois seres. Entrar ou reentrar nessa continuidade exigiria uma fusão com a alteridade que acabaria com nossa individualidade. Nós nunca poderíamos experimentar a continuidade como nós mesmos” (BATAILLE apud MARTIN, 2015, p.36).

texto e quem o escreve. Portanto, poderíamos até dizer que decriar engloba destruir, mas vai muito além. Assim como comitudo engloba justaposição/simultaneidade, mas vai muito além.

Não estou querendo dizer que tudo isso não é transmitido pela versão **decriação** e que apenas decriação poderia significar o que Weil realmente queria dizer com essa palavra. Estou apenas justificando a minha escolha de marcar, na tradução do prefixo (**decriação**), essa amplitude polissêmica de decriar. Meu amigo Ronie, professor de francês, me ensinou que *dé*, além de prefixo, significa dado (*lancer les dés*: lançar os dados). Desde então, decriação para mim passa a ser uma palavra dado, com várias facetas, uma palavra de combinações polissêmicas infinitas, uma palavra apta para o jogo. É neste terreno de aposta, instável e lamacento, que Carson decide erguer todo o livro. O que essa escolha nos informa sobre Carson como autora? A polissemia de **decriação** aponta para as possibilidades excitantes criadas pela tradução que desafia a supremacia do significado (relação metafórica) apostando na proliferação do significante (relação metonímica). A tradução pelo significante, em vez de tentar preencher uma lacuna, multiplica a lacuna, multiplicando assim o desejo. A relação metonímia pode ser um lugar fecundo entre distância e proximidade. Ela sugere mais de uma maneira de usar a linguagem, mais de um sentido, mais de uma forma de traduzir, mais de uma maneira de ser humana, mais de uma boa tradução, mais de uma possibilidade de viver. Ecoando a vocação ontológica do ser humano: Ser Mais (FREIRE, 2013 p.19).

Para a poeta Cole Swensen, mesmo com objetivos diferentes, Safo, Porete e Weil convergem não tanto para o **desfazer** (*undoing*) quanto para o **exceder** (*outdoing*) do eu, literalmente e figurativamente (2015, p.129). Quando perseguimos a pessoa amada nós nos deixamos para trás, é uma saída extrema de si mesma. Estamos tão profundamente investidas na outra pessoa que finalmente podemos ir além de nós mesmas. A promessa da paixão é justamente essa, **exceder** ou **superar** a si mesma, o ego percebe que a vida existe e prospera fora das próprias fronteiras: “Ironicamente, a paixão, como um evento completo e autocentrado, é um dos caminhos mais rápidos para o ciúme, que é, por sua vez, uma das maneiras mais rápidas e certeiras de catapultar alguém para fora de si mesmo” (SWENSEN, 2015, p.130).

Enquanto a figura da inveja é dual (ofensiva em relação ao outro), a figura do ciúme é triangular, defensiva do eu em relação a uma terceira parte. Como a câmera de Antonioni em *Crimes da Alma*, o ciumento tenta enxergar pelas frestas, tenta ouvir pedaços de frases apesar da parede, busca por rastros, resíduos do que o outro pode ter deixado para trás que ameaça a posição do eu no relacionamento. Mas as autoras do ensaio complicam até a triangulação, bipartindo a si mesmas e se colocando na terceira ponta, como no triângulo erótico de

Marguerite Porete, onde estão Deus, Marguerite e Marguerite. A decriação é perturbadora, exige uma tarefa radical, exige que nós, deliberadamente, nos deixemos pra trás.

5.2 QUE TIPO DE MULHERES SÃO ESSAS?

No subtítulo “Como mulheres como Safo, Marguerite Porete e Simone Weil narram Deus”, as três pessoas citadas são anunciadas como mulheres. A genitália de Safo, os hormônios de Porete, os seios de Weil, o útero das três – qualquer elemento chamado biológico, fisiológico, que funcione como justificativa para a classificação dessas pessoas como mulheres dentro do padrão cisgênero – já não existe há muito tempo. E mesmo essa classificação está sendo revista e denunciada cientificamente dentro de um projeto político transfeminista. O que não impede que mulher ainda seja uma categoria política relevante para a luta de emancipação. Essa é uma grande questão para o pensamento feminista já que, até que o gênero como instrumento de controle e exploração seja destruído, a utopia feminista é justamente a autofagia.

As três mulheres aqui se diferenciam de outras por serem mulheres que escrevem, mulheres escritoras. Mulheres escritoras escrevendo sobre experiências místicas: “Cada uma das três mulheres que consideramos aqui teve a coragem de entrar em uma zona de absoluta ousadia espiritual. Cada uma delas vive ali uma experiência de decriação, ou assim elas nos contam”. No subtítulo do ensaio temos dois *como*: como com sentido de *how* e como com sentido de *like*.

O primeiro ~~how~~ como é respondido durante o ensaio, Carson apresenta procedimentos e argumentos usados pelas três autoras para narrar Deus. O segundo *like* como começa a se revelar só no final do ensaio. Antes ele nem parece um problema, passa batido. Carson diz sobre Porete: “Com certeza os homens que a condenaram pensaram que ela estava totalmente errada e referiram-se a ela, nos procedimentos do julgamento, não apenas como ‘cheia de erros e heresias’, mas como *pseudo-mulier* ou ‘uma falsa mulher’”. Sob a acusação de falsa mulher Carson agrupa Safo, Porete e Weil, comentando ataques que suas “autenticidades como mulheres” sofreram. Comece a narrar e seu status de mulher será ameaçado.

Existe alguma coisa na vida e no trabalho dessas três autoras que desafiava as expectativas do que é ser – coerentemente, autenticamente, não-contraditoriamente, – mulher. Carson sabe disso, apropria-se da acusação e passa a chamar as autoras de falsas mulheres. A seriedade de Safo foi desacreditada por antigos biógrafos por ter uma sexualidade incoerente, segundo Carson, porque inventou o lesbianismo e depois morreu ao pular de um penhasco por

amor a um jovem rapaz; Porete foi queimada em praça pública por teimar em continuar escrevendo e não querer se defender; Weil foi leal a um tipo de extremismo moral que a levou à morte com trinta e quatro anos. Para Carson “precisamos ser capazes de chamar pessoas santas deneuróticas, anoréxicas, patológicas, sexualmente reprimidas ou falsas. Esses julgamentos santificam nossa própria sobrevivência”.

A respeito especificamente do comentário que Carson faz de Safo, fiz questão de marcar nesta pesquisa as vivências bissexuais de Woolf e Wilde¹⁷⁰. A ideia de uma sexualidade que não é nem uma coisa (hetero), nem outra (homo) causa profundos desconfortos culturais¹⁷¹. Dá para perceber isso, por exemplo, na maneira com que Wilde é retratado como um poeta gay, portanto, preso por anos em um relacionamento de fachada, mesmo não existindo nenhuma prova histórica que comprove isso. Não sabemos qual era a sexualidade de Wilde, só ele poderia dizer. Mas é tão inconcebível assim a ideia que Wilde possa ter amado homens, mulheres, pessoas? E o caso de amor entre Woolf e Vita é uma prova de que elas nunca tinham amado seus maridos ou nem outros homens, outras mulheres, outras pessoas?

Por bissexualidade ser um termo em disputa, ainda mais hoje quando se discute a não-binariedade, quero ressaltar que o uso que faço aqui está alinhado ao Manifesto Bissexual Brasileiro: “Somos pessoas para quem o gênero não é um fator determinante da atração sexual ou afetiva. Atuamos na organização de um movimento bissexual que contemple nossas especificidades, lutando para que nossas sexualidades sejam vistas como válidas”¹⁷².

Por motivos diferentes, ao agirem como falsas mulheres, Safo, Porete e Weil estavam atuando fora das expectativas de gênero e isso é subversivo. As falsas mulheres são como ilusionistas, confundem mentes, embaralham coisas (ciúmes é só uma figura, não o tema; êxtase não é o fim, é o meio), perturbam categorias: “Portanto, no final das contas, é importante não se deixarem enganar por falsas mulheres. Se vocês confundirem a dança do ciúme com o amor de Deus, ou espelho de uma herege com a história verdadeira, vocês provavelmente vão passar o resto da vida com uma fome terrível”. É extremamente perigoso ser uma falsa mulher, correr

¹⁷⁰ Aparecem no livro ainda outros dois nomes ligados a vivências lesbi, Elizabeth Bishop e Emily Dickinson.

¹⁷¹ Um dos vários exemplos do apagamento da bissexualidade é o caso da vereadora Marielle Franco, frequentemente colocada como lésbica. A família da vereadora fez questão de se pronunciar publicamente sobre a bissexualidade de Marielle em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/07/familia-de-marielle-reivindica-legado-e-bissexualidade-da-vereadora.shtml>. Acesso em: 10.mai.2022.

¹⁷² O manifesto está disponível em: <https://www.frentebissexualbrasileira.org/manifesto-bissexual-brasileiro>. Acesso em: 24.mai.2022.

fora das expectativas de gênero. Uma mulher sempre está a perigo de se tornar uma falsa mulher. E uma falsa mulher pode ser a qualquer momento estuprada, assassinada, mutilada ou queimada viva como Porete e Joana d’Arc.

Carson frequentemente traz à tona a biografia de pessoas que encararam a violência do poder e das instituições: Joana D’Arc, Sócrates, Lucia Bosè, Marguerite Porete, Simone Weil, Safo, Antígona, Hölderlin. Em “Decriação”, a primeira informação que temos sobre Porete é a de sua morte, o risco da escrita não é metafórico, é pago com a vida. Não sabemos muito mais do que isso sobre sua biografia:

Temos poucas informações sobre a vida de Porete, sabemos seu nome e que ela foi julgada pela Inquisição e condenada à morte como herege em 1310. Não há informações sobre de onde ela veio, qual foi sua educação, o que a motivou ou quem mais ela leu da tradição mística. Ela é uma figura completamente misteriosa. Seu livro foi queimado com ela e reprimido. Mas imperfeitamente reprimido. Os padres, fascinados por ele, copiaram o livro, anexando uma apologia, uma explicação de como achavam que as doutrinas não eram heréticas, caso eles próprios fossem passíveis de processo. Assim, foi transmitido secretamente, e como uma obra anônima, de 1310 a 1946. Então alguém que trabalhava com manuscritos em um mosteiro francês o encontrou e deduziu que era a escrita de Marguerite Porete. Ela apareceu momentaneamente na história, desaparece e reaparece em 1946 como a autora deste livro. Nada mais, literalmente nada mais, se sabe dela (CARSON, 2015, p.214-215)

O livro de Porete passou por um número incontável de mãos, caiu em uma corrente de leitura, cópias, retraduições e críticas que permitiu que ele chegasse até nós hoje, 710 anos depois. Isso é incrível! *Comment*, que pode ser traduzido para o nosso advérbio *como*, está no título de mais da metade dos 139 capítulos do livro *O Espelho das Almas Simples*. O advérbio *como* pressupõe uma descrição de procedimentos ou explicação. Junto do espelho, metáfora recorrente na literatura medieval, o advérbio localiza Porete dentro de uma tradição de obras de instrução, normativas ou exemplares:

A obra de Marguerite Porete, *Le mirouer des simples ames*, escrita em língua vernácula, estando dentro de um contexto religioso, é “espelho exemplar”, isto é, um escrito inserido num gênero literário pertencente à tradição cristã, com intenção de “instruir” a respeito de um itinerário espiritual. Por outro lado, o livro não se restringe à função religiosa, é uma obra claramente marcada por elementos profanos (MARIANI apud NOGUEIRA, 2019, p.196).

A preocupação em transmitir conhecimentos literários, filosóficos e teológicos torna o livro de Porete um tratado didático. Um livro de estilo exemplar que revela um percurso místico. O livro original – escrito em picardo, língua materna de Porete que era da região de Picardia – se perdeu. Mas quatro traduções foram feitas, duas para o médio-ínglês, uma para o médio-francês e uma para o latim, esta última enquanto a autora ainda estava viva (NOGUEIRA, 2019, p.196). Por ser escrito em língua vernácula, o texto era mais acessível ao público leigo e, portanto, mais perigoso do ponto de vista da ortodoxia da igreja:

Numa época em que poucas pessoas sabiam ler e escrever, mesmo em língua vernácula, além dos altos custos na produção de um livro (muitos eram considerados verdadeiras obras de artes), eles (os livros) devem ser “expostos” por aqueles que sabem ler e escrever. Talvez, por isso, em várias partes do seu texto, Marguerite Porete se refere aos seus leitores como ouvintes (NOGUEIRA, 2019, p.197).

A ousadia de Porete era tamanha que, mesmo depois da primeira condenação quando seu livro já tinha sido queimado e ela proibida de escrever um novo ou mesmo divulgar as ideias contidas no livro condenado, ainda assim fez várias cópias da obra e enviou a várias autoridades da época, sem remover partes ou mencionar que era um livro condenado. Isso está registrado nos autos do processo da mística medieval (NOGUEIRA, 2019, p.195).

O Espelho das Almas Simples é um livro esquisito. É quase todo escrito em prosa, uma narrativa cheia de personagens, mas que se alterna entre terceira e primeira pessoa. Para Carson, é uma prosa densa, desajeitada, que foi justamente o que a atraiu a Porete. Isso e o fato dela, misteriosamente, vez ou outra, trocar a prosa pelo verso. Que tipo de pensamento pede pela musicalidade do verso? É o que se pergunta Carson. Além de tudo, o livro é contaminado pela poesia amorosa profana, usada para expressar o amor divino, o mais perfeito. Confusão e vertigem são aqui elementos pedagógicos indispensáveis para a terapia mística de *Espelho* (MCGINN apud NOGUEIRA, 2019, p. 202).

Para decriar o eu, é preciso um movimento dialético: mover-se através do eu, para dentro da sua definição. Porete diz que a alma é o pergaminho no qual Deus escreve suas aulas. Então, espelhando Deus, também ela escreve as suas aulas. O curioso é que a palavra pergaminho só aparece no livro de Porete uma única vez, e Carson decide usar justamente essa

passagem. A continuação da citação é: “Assim funciona a escola divina, de boca fechada, para que o sentido humano não possa colocá-la em palavras”. A tarefa didática de Porete encerra um paradoxo: ela escreve os ensinamentos divinos mesmo quando eles não são feitos para as palavras.

Em comparação a Porete, Simone Weil é uma espécie de contraexemplo estilístico, uma mística que parece resistir ao impulso lírico, tentando sintetizar todo pensamento para se aproximar o máximo possível do científico. Carson imagina que ela gostaria de escrever equações matemáticas. Apesar da relação problemática de Weil com a beleza na linguagem, foi o termo de criação o ponto de partida de Carson para procurar outros escritos místicos (CARSON, 2003, p.19). *O peso e a graça* está cheio de referências à física, como se Weil precisasse, para entender as leis de cima, pensar as leis da matéria aqui de baixo – uma perspectiva que ela pode ter ganhado dos grandes textos hindus e taoístas pelos quais tinha veneração. Isso está posto desde as primeiras linhas e justifica o título: “Todos os movimentos *naturais* da alma são regidos por leis análogas às do peso material. A única exceção disso é a graça” (WEIL, 2020, p.35). A fonte de energia moral é equiparada à fonte de energia física, comida, respiração etc. Weil combina súplica e termodinâmica (p.37), apego e força de tração (p.97).

Ainda que as duas autoras sejam bastante diferentes, estilisticamente, Carson consegue revelar as semelhanças na diferença. A ponto de, a certa altura, não termos mais certeza quem disse o quê. Essa ideia é de Porete ou de Weil? E isso acontece porque Weil foi leitora de Porete, ainda que nunca tenha conhecido seu nome:

(...) o *Espelho* de Marguerite Porete circulou como anônimo ou atribuído a uma beata húngara durante muito tempo e somente em 1944, isto é, um ano depois da morte de Simone Weil, Romana Guarnieri, num grande trabalho de pesquisa, restitui o livro à sua verdadeira autora. Muitos pesquisadores confirmam que Simone Weil teve acesso a esta edição inglesa de 1927 em que o *Espelho* aparece como anônimo (NOGUEIRA, 2019, p.211).

A professora Maria Simone Nogueira escreve sobre Simone Weil como mística, mas não deixou de citar o grande leque de interesses e atividades da pensadora francesa, que era também militante de causas sociais, sindicalista, crítica do capitalismo (do colonialismo, do comunismo, do marxismo, do totalitarismo, da revolução), anarquista, operária (na fábrica e nos campos), amante dos gregos, interessada em todas as tradições religiosas, leitora dos clássicos (NOGUEIRA, 2019, p.204).

E ela era professora de filosofia também. Gustave Thibon, o amigo que reuniu os escritos de Weil no livro *O peso e a graça*, diz no prefácio (de 1947) que toda noite, depois do trabalho, ela explicava a ele os textos de Platão com um “gênio pedagógico” que tornava aqueles ensinamentos muito vivos. Com o mesmo ardor e amor ensinava aritmética a um garoto com dificuldades, no vilarejo: “(...) não havia quase nenhum espírito que ela julgasse ser incapaz de receber os seus ensinamentos mais elevados” (THIBON, 2020, p.11).

Por mais que Thibon não afirme isso explicitamente, essa preocupação pedagógica de Weil em vida, além da vocação intelectual, pode ter sido um dos motivos dele ter escolhido organizar e publicar o trabalho dela, ou seja, passar para frente seus ensinamentos: “É em gritos de humildade e de amor como esses, mais do que no lado sistemático de sua obra, que Simone Weil aparece como uma pura mensageira. Eu nunca deixei de acreditar nela. Publicando estas páginas, estendo essa confiança a todas as almas que se aproximam dela” (THIBON, 2020, p.11). Em última instância, Weil não acreditava que eram seus esses ensinamentos, sua escrita era concebida como uma tradução (defeituosa) da verdade tal qual ela se apresentava. Ainda assim, sabemos que ensinar provocava em Weil oportunidades para escrever mais profundamente sobre um texto ou tema, é o que acontece com os poderosos insights que ela registra sobre o Pai-Nosso, enquanto ensinava grego a Gustave Thibon.

Nesse texto sobre o Pai-Nosso, a oração é chamada tanto de meditação quanto de petição. Weil divide cada verso da oração e explica um por um. Fala sobre o desejo e o eu como prisão. Fala da oração como um chamado por Deus, uma sede que não pede água, só faz pensar na água. O entendimento da oração é tripartido – passado, presente, futuro são associados ao pai, filho e espírito santo. Existem seis petições na oração, as três primeiras focadas em Deus e as três últimas nas nossas ações para que as petições possam se tornar reais. O pão é tanto uma metáfora para o corpo de Cristo, quanto alimento, quanto nossos esforços para o futuro – tudo o que nos move é pão: poder, as pessoas que a gente ama, dinheiro, ambição, apegos. O Pai-Nosso está para as orações assim como Jesus está para a humanidade. Precisamos nos desapegar e consentir a Deus, o consentimento só pode ser feito agora, no presente.

Diferente desse texto, que parece muito bem acabado, na compilação de escritos dos cadernos, organizados em *O peso e a graça*, conseguimos perceber o movimento ensaístico da mente de Weil dando voltas. Isso fica evidente em lembretes que ela faz para si mesma, a partir, por exemplo, de uma citação incompleta de *Fedra* de Racine ou de uma passagem bíblica.

Assim com Weil, Safo também era professora:

Afinal, alguns historiadores acreditam que Safo não foi apenas uma poetado amor e uma adoradora de Afrodite em Lesbos, mas também uma sacerdotisa do culto de Afrodite e uma professora de suas doutrinas. Talvez o poema¹⁷³ de Safo queira nos ensinar algo sobre a metafísica ou mesmo a teologia do amor. Talvez ela não esteja apenas propondo a lamentação comum da canção de amor, *Por que você não me ama?* mas uma questão espiritual mais profunda, *Por amor, o que oeu ousa fazer?*

O que Carson está dizendo é que o poema não precisa ser lido apenas como uma canção de lamento, pode ser lido como o relato de uma experiência de êxtase que nos ensina uma lição espiritual profunda. Sem dispensar o amor “O que eu mais gosto sobre as três mulheres que estamos estudando é que elas sabem o que é amor”. O gesto pedagógico está na atualização da leitura mais comum do poema de Safo e garante que os poemas de Safo continuem nos ensinando. Talvez não seja o caso de olhar mais profundamente para o fragmento, mas olhar mais superficialmente. Observar a trajetória do corpo verdejante que está quase morto. Da atenção às aparências pode surgir algo novo. Carson começa o ensaio assim: “E se eu começasse um ensaio sobre assuntos espirituais citando um poema que, a princípio, não te parecesse nada espiritual”.

Contudo, a lição espiritual mais profunda – suscitada pelo fragmento de Safo e desenvolvida com os comentários de Porete e Weil – não é algo que vamos receber passivamente e sem conflitos. Exige que pensemos sobre a contradição e seus usos: “(...) qualquer pretensão de tentar aniquilareste eu enquanto se continua a escrever e dar voz à escrita, deve envolver a escritora em importantes atos de subterfúgio ou contradição”. Porém, o que causa contradição não é nem a decriação e não o escrever. O que causa a contradição é querer escrever *enquanto* se tenta aniquilar esse eu. É a simultaneidade que causa a contradição. Weil diz que a contradição, por si mesma, é a prova de que não somos tudo. A contradição vem da mistura incongruente de partes opostas, não pode existir no todo. Essa é a nossa maldade: não ser o todo, ser só uma parte de Deus.

¹⁷³ Vale dizer que os poemas de Safo, com o Fragmento 2, foram escritos em um *óstrakon*, um caco triangular de cerâmica com um tamanho aproximado de uma mão de adulto. Tais peças eram geralmente usadas para recibos e anotações do cotidiano. Ocasionalmente, usavam-se nas escolas ao invés de tabuinhas enceradas ou papiros: “O *óstrakon* encontrava-se danificado em seu canto superior direito e trazia algumas letras apagadas. O texto era irregular, mostrando uma escrita cuidadosa no início e apressada no final, sem quebrar a linha a cada verso. Além disso, o escriba que copiou o texto cometeu numerosos erros e omissões. Esse fato, aliado à natureza do suporte físico, leva a crer tratar-se de um exercício escolar” (FERRARO e LASCHUK, 2016, p.87).

A contradição é um lugar doloroso de se estar: “A amante ciumenta precisa equilibrar duas realidades contraditórias dentro do coração: de um lado, a realidade de si mesma no centro do universo e no comando da sua própria vontade, oferecendo amor à pessoa amada; e do outro lado, ela mesma fora do centro do universo e apesar de sua própria vontade, assistindo a pessoa amada amar outra pessoa”. Essa é uma grande questão para qualquer escritora. Parece também estar no coração do trabalho de Carson como tradutora:

Dá para perceber no seu trabalho que há uma fidelidade copiosa ao texto: seus materiais, linguagem, contextos, histórias críticas, sentidos disponíveis. Mas, ao mesmo tempo, para manter a linguagem viva de uma maneira que a interessa, e depois bagunçá-la, seu trabalho parece desmentir a própria fidelidade que ela parece exigir de si mesma: eu diria que essa contradição está no cerne de todo o trabalho de Carson (WILKINSON, 2015, p. 16).

O que Joshua Wilkinson está chamando de contradição é o que caracteriza a tradução da autora como uma prática que ressalta diferentes maneiras de transmissão, reescrita, variação, troca, transferência e transformação. Inserida em um projeto que reconhece a qualidade fresca, verdejante, do texto de partida, enquanto almeja um status próprio para o texto traduzido. A autonomia do texto traduzido é alcançada não por fidelidade, mas por uma atitude responsiva/conversacional com o texto de partida. Uma boa conversa pressupõe escuta: “Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir” (SPIVAK, 2005, p.58).

Vimos que no final de “The Gender of Sound”, Carson se pergunta se seria possível suplantar o eu. Em outras ocasiões, fala sobre sua falta de interesse na narrativa. A fricção entre os conceitos de decriação e sublime faz de *Decreation* um livro que se constrói como obra ao mesmo tempo em que se lança para fora do eu e da narrativa. A impossibilidade de narrar é afirmada enquanto se narra. É mais do que uma contradição, é um paradoxo. Isso me faz sonhar com a prática de uma pedagogia que ensina refazendo o ensinar, que aposta em vez da transmissão de conteúdo, na contaminação mútua das dinâmicas de pensar e fazer.

Diferente de Weil – para quem a contradição é a nossa maldade e a nossa realidade – a visão de Porete não é trágica, é dialética. Ela acredita na comitudo entre os opostos, Deus e alma, e usa várias imagens dessa união. Ainda assim, a dialética não é capaz de eliminar o paradoxo porque é um modo de raciocínio, uma aplicação do eu intelectual. A alma arrebatada,

consumida para dentro do fogo, dissolvida em água, não pode construir relações dialéticas, “(...)tal alma vai além do lugar em que ela pode *narrar* o que sabe. *Narrar* é uma função do eu”. Apesar de não dissolver o paradoxo, a dialética pode ser uma maneira de espelhar a “impossível verdade do movimento de Deus”, aquela descida impossível de Deus até nós.

5.3 NÓS ADORAMOS E NOS RESENTIMOS DA OUSADIA ABSOLUTA

Usei como comparação à versão de Carson, duas traduções para o português brasileiro do Fragmento 31 de Safo. A primeira de Leonardo B. Antunes¹⁷⁴ e a segunda do professor Guilherme Gontijo Flores. Decidi citar e adaptar a de Flores, porque ela conserva uma parte importante para o argumento do ensaio, a figura da pobreza, que não aparece na tradução de Antunes. Por outro lado, o único verso de Flores que se afasta da tradução de Carson é justamente aquele com o qual ela constrói boa parte da argumentação sobre o poema e com o qual tece relações entre Safo e as outras duas autoras.

Aqui a versão de Carson: *But all is to bedared, because even a person of poverty...* e a versão de Flores: tudo é suportável se †até um pobre †. *Dared*, como mostrarei a seguir, é um elemento insistente no ensaio. Por isso, foi preciso adaptar a tradução de Flores, substituindo suportável por **ousável**.

Ousável é um adjetivo verbal, formado a partir de um verbo, assim como o grego *tolmaton* de Safo. Minha tradução dos ensaios se orienta pela atenção ao vocabulário construído por Carson não só na sua escrita ensaística, como nas traduções próprias e adaptações das traduções alheias. É a partir de um léxico, próprio ao universo de *Decreation*, que esta pesquisa é construída e lança mão de neologismos via tradução: comtitude, erritude, LongePertitude, ousável.

O verso “tudo é ousável” é um recomeço, ele aparece como o primeiro verso de uma nova estrofe, depois que a voz do poema perece ou quase. Paradoxalmente, é também quando o poema se interrompe. Tem “(...) uma história enigmática e é visto com suspeita por especialistas, embora apareça em Longino e seja corroborado por um papiro”. É justamente por não ter acesso ao poema inteiro, que Carson busca na virada (ressuscitação do eu e do pensamento) do primeiro/último verso, o que existe de mais provocativo no poema. O êxtase

¹⁷⁴ ANTUNES, Leonardo B. **Abordagens de tradução poética para Safo fr. 31**. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/35148/23112>. Acesso em: 24.mai.2022.

leva à quase-morte, mas a figura da ousadia ressuscita o pensamento: “O conteúdo do pensamento é de uma ousadia absoluta”.

Na parte dois do ensaio, ousadia retorna na descrição do livro de Marguerite Porete, que foi queimada na fogueira “por escrever um livro sobre a *ousadia* absoluta do amor”. *Daring* agora como adjetivo, ousada, aparece na parte três na descrição de uma declaração de Weil sobre consentimento. Funciona como ponto de encontro entre as três autoras: “Aqui Simone Weil entra em uma negociação estranhamente *ousada* e difícil que me parece evocar tanto Marguerite Porete quanto Safo”. Na quarta parte, ousadia torna a aparecer, na síntese do ensaio: três autoras tiveram coragem de entrar em uma zona de absoluta ousadia espiritual. A ousadia, portanto, está distribuída nas quatro partes do ensaio.

Das quatro vezes que a ousadia aparece em três está acompanhada do adjetivo absoluta. Para Carson, a escrita dessas mulheres é de uma ousadia espiritual e amorosa absoluta. É a ousadia absoluta do pensamento, expressa no último verso, que ultrapassa a lamentação (Por que você não me ama?) e chega a uma questão espiritual mais profunda (Por amor, o que o eu ousa fazer?). Continua sendo uma questão erótica, mas agora de ordem espiritual. Considerando que é uma questão erótica-espiritual envolvida com o paradoxo da escrita, é possível traçar um paralelo com o que Heidegger disse sobre poetas ousarem a linguagem (BEACHY-QUICK, 2015, p.24). Atentemos para a polissemia de *dare*: ousar, desafiar, provocar, convocar, incitar.

Pan tolmaton, tudo é ousável, e essas escritoras estão apostando na ousadia mais absoluta. O absoluto, e suas variações, aparecem no ensaio ainda mais do que a ousadia. O absoluto faz transbordar o amor erótico comum e leva a fortes experiências de colapso do eu, por isso uma das facetas do absoluto é a figura do Amado Transbordante. Só a linguagem erótica-espiritual, como expressão do absoluto e não do amor comum, pode tentar expressar a abundância de Deus que transborda o eu. Essa linguagem é construída ao longo do ensaio enquanto uma autora é lida à luz do relato da outra: “Agora, é digno de nota, à luz do relato de Safo sobre o êxtase e suas consequências, que Marguerite Porete (...)”. É só depois de sentirem uma demanda **absoluta** que Safo, Porete e Weil se entregam ao consentimento de renunciar totalmente ao eu. Esse vazio absoluto é, simultaneamente, acompanhado de um tipo incrível e inexpressável de plenitude. Estão juntos o vazio absoluto e a plenitude absoluta.

O conteúdo do novo pensamento é de uma ousadia absoluta e a condição do pensamento é a pobreza. Carson apresenta uma espécie de síntese do argumento, em destaque ao corpo do texto em itálico, fechando a primeira parte do ensaio:

Por amor, o eu ousa deixar-se para trás, e entrar na pobreza.

Vamos lembrar que quem preservou as quatro estrofes de Safo a que temos acesso é Longino. Em *Do Sublime*, Longino usa Safo como exemplo da capacidade de selecionar argumentos e condensar os elementos escolhidos. Da mesma forma, o poeta helenístico (séc IV-III a.C.) Arato:

(...) não limita o terror a uma só vez, mas desenha imagens de homens que continuamente e quase a cada onda estão muitas vezes prestes a morrer. Além disso, comprimindo preposições que por natureza não estão juntas (*hypek thanatoio* – do fundo da morte) e obrigando-as à união, torturou a palavra para a assemelhar ao sofrimento que se abateu sobre eles. E através da compressão das palavras representou a emoção de forma magnífica, e como que gravou na expressão o carácter específico do perigo: são trazidos do fundo da morte (*Sublime*, 2015, p.57).

Hypek, ensina em nota a tradutora Marta Isabel de Oliveira Várzeas, resulta da junção completamente estranha à prosa grega de duas preposições *hypo* e *ek*. Condensar, comprimir, juntar são procedimentos de comitudo associados ao estilo sublime e que aparecem com recorrência na poesia de Safo. A poeta Elizabeth Robinson comenta sobre Safo:

(...) Homero pode fazer um símile extenso (...) mas Safo adota a abordagem incomum de permitir que o símile se misture com a textura geral e as imagens do poema fazendo com que “ela” se funda com a paisagem. “Homero”, Carson nos diz, “está mais preocupado do que Safo em manter as bordas de duas superfícies intactas”. Essa mesma borda se apaga em uma união maior, um monismo no qual a amante, a crente ou a tradutora podem se fundir. Uma fronteira foi sensualmente violada (ROBINSON, 2015, p.184).

Para Longino, outros procedimentos que revelam o domínio da técnica são: capacidade de conceber pensamentos elevados; uma emoção (*pathos*) forte e cheia de entusiasmo; uma forma de expressão nobre; uma composição das palavras digna e elevada (VÁRZEAS, 2015, p.23). É assim que se pode alcançar um vislumbre do impossível, do que está para além da medida humana, do que sai dos limites daquilo que nos rodeia (VÁRZEAS, 2015, p.22).

Weil, por sua vez, está comprometida com a tarefa de orientar a própria atenção e intenção em direção ao bem puro e impossível. Nenhuma mentira deve ocultar nem a atração nem a impossibilidade do bem puro: “Nesse sentido, a virtude é totalmente análoga à inspiração artística. É belo o poema que é composto mantendo a atenção orientada para a inspiração inexprimível, enquanto inexprimível” (WEIL, 2020, p.133). Com a ideia de expressão do inexprimível, não faz sentido falar de domínio da técnica. A única coisa que a escritora pode fazer é tentar, mesmo sem sucesso, se retirar do processo, escrever como se tivesse traduzindo um texto invisível. Isso me leva a pensar no tensionamento criado pela escolha de Carson de escrever sobre a decriação justamente em forma de ensaio, gênero mais pessoal de todos. É por meio do ensaio que ela decide desafiar a centralidade do eu.

E começa sua tarefa pelo lado do sono (“Toda Saída”), buscando o que existe de incógnito no coração, espelhando o sonho de distância das três escritoras da decriação: “Se estudarmos a maneira como essas três escritoras falam sobre seu próprio narrar, podemos ver como cada uma delas se sente movida a criar uma espécie de sonho de distância em que o eu é deslocado do centro do trabalho e a contadora desaparece no contar”. Em Weil, como a comida que pode ser desfrutada do outro lado da sala, o sonho de distância espelha o desejo que não precisa terminar em perecimento, em que a amante pode ficar, ao mesmo tempo, perto e longe do objeto de seu amor. Em Safo, o sonho de distância se materializa no Fragmento 2, o poema que sendo uma oração (um convite à deusa Cípris) tenta decriar a distância entre o divino e nós. A tarefa impossível de narrar a ausência de Deus se dá em várias escolhas sintáticas, principalmente pela espera do:

(...) verbo imperativo que o poema inteiro, com cláusulas lentas e onomatopaicamente acumulativas, parece estar esperando não chega até a última palavra do nosso texto: “Derramar”. O efeito desta suspensão é estranha: como se toda a criação fosse retratada esperandopor uma ação que já está perpetuamente *aqui*. Não existe uma fronteira clara entre longee perto; não existe um momento clímax da chegada de Deus.¹⁷⁵

¹⁷⁵ A simultaneidade é de espaço e tempo: “A eternidade envolve o tempo mortal e imortal, né? Muitas vezes me dei conta que é isso que os antigos querem dizer quando dizem que a poesia é imortal ou torna você imortal, a poesia coloca você em um circuito onde o tempo mortal se conecta com o tempo imortal, de modo que agora também é para sempre. Ou você sente que é” (CARSON, 2015, p.220).

O Fragmento 2 tem um efeito estranho no ensaio de Carson. Sem nenhuma explicação ela se refere a ~~God~~ Deus no feminino gramatical (usa o pronome *her*) no parágrafo em que apresenta sua leitura de Safo. Talvez seja apenas uma maneira de se referir à deusa Cípris sem usar *goddess*, mas tem um efeito poderoso, principalmente depois de Deus ter sido retratado como o Grande Ciumento/ o Esposo da minha juventude, figuras usadas por Porete e Weil. O Deus de Porete e Weil é sem dúvida retratado no gênero masculino em francês (*Jaloux*, Ciumento), característica que é possível suavizar no inglês. No texto de Carson, os adjetivos e substantivos usados em referência a Deus são de gênero neutro: *lover*, *spouse*, *jealous*.

Na primeira seção de poemas do livro, em “Lines”, um *ela* pode ser lido como referência à filha em frases da mãe para filha ou a Deus em frases da mãe sobre Deus: “Ela *não vai me segurar*, ela diz, *ela/não vai aumentar meu fardo*” (p.5). Essas possibilidades de leitura só aparecem quando o livro é todo lido em relação. Uma parte ilumina elementos da outra que antes passaram batido e vice-versa.

Por fim, em Porete, o Amante divino alimenta sua alma com o alimento da verdade. A partir do sonho de distância, Porete inventa uma palavra: *le Loingprés* em seu francês antigo ou *Longe Propinquus* em latim. Carson traduz o neologismo de Porete para *the FarNear*, note que os dois adjetivos estão em letra maiúscula, ecoando sua tradução do neologismo de Safo, *BitterSweet*, e reforçando a junção de contrapartes dissonantes.

Voltando à noção de absoluto, ela é tão importante no ensaio que Carson segue adaptando as traduções para o inglês de Porete para encaixar o absoluto. A citação que Carson usa “~~*I who am in the abyss of absolute poverty*~~” “Eu que estou no abismo da pobreza absoluta” aparece na versão em francês moderno do livro de Porete como “*moi qui suis l’abîme de toute pauvreté*” / “Eu que sou o abismo de toda pobreza”. Na tradução em inglês, que usei como referência, temos “*I, who am the abyss of total poverty*”, uma versão mais próxima do francês.

Duas mudanças chamam atenção na versão adaptada de Carson, quando comparada à versão em inglês e em francês: a primeira é a troca de *total* por *absolute* que, apesar de não ser uma mudança semântica tão significativa, reforça o uso do absoluto em outros momentos do ensaio. E a segunda é a inserção da preposição *in* em “*I who am in the abyss of absolute poverty*” que pode ter sido só um erro de desatenção/digitação, mas muda o teor da frase de “Eu, que sou o abismo da pobreza absoluta” para “Eu que estou no abismo da pobreza absoluta”. Mesmo que não intencional a adaptação, ou erro, tira o foco do eu sou (*I, who am*) e coloca na condição de *estou* (*I who am in*).

Já vimos que a pobreza é a condição do pensamento em Safo e é a condição de existência em Porete e Weil. Cole Swensen defende, inclusive, que a pobreza é forma e conteúdo da ópera queacompanha o ensaio:

A pobreza da ópera é ativa em seu conteúdo: as tramas são básicas — complicadas, talvez, mas mesmo assim são as histórias básicas de amor, poder, ganância, sacrifício; suas complicações são aquelas exteriores, das identidades equivocadas (superfícies confusas) ou oportunidades perdidas, e não as complexidades de motivações ocultas ou psicologias complexas (SWENSEN, 2015, p.131).

Contudo, é justamente esse empobrecimento interno que alimenta a rica superfície — como se tudo o que antes estava dentro da pessoa estivesse agora fora; os cenários também são elaborados, como se o interior do mundo tivesse sido virado para fora. Com a autoexternalização radical das três autoras apresentada em forma de ópera, Carson explica a rica superfície que a pobreza interior pode causar (SWENSEN, 2015, p.131).

É essa a ousadia absoluta das três autoras: mostrar o reverso de si, permitir que o que estava dentro irrompa para fora (vulcânicas), que o absoluto transborde da história comum. Carson chama essa erupção de *saintliness* santidade e diz que nós nos ressentimos da ousadia absoluta, por isso “precisamos ser capazes de chamar pessoas santas de neuróticas, anoréxicas, patológicas, sexualmente reprimidas ou falsas. Esses julgamentos santificam nossa própria sobrevivência”. Sabemos que os adjetivos usados nesse trecho, por mais que não tenham marcação de gênero em inglês, são comumente utilizados para caracterizar mulheres, por isso marquei o feminino gramatical usando “pessoas”, como fiz em outras ocasiões durante a tradução dos ensaios

O entrevistador Peter Streckfus comenta com Carson que acha Simone Weil perturbadora. Carson responde que a perturbação é um efeito útil porque interrompe as presunções “ (...) é uma função das pessoas santas, serem perturbadoras” (CARSON, 2015, p. 218). A perturbação, a confusão, a vertigem são elementos pedagógicos. Carson reforça a função da confusão como um estado mental interessante, que pode ser útil; a poesia pode produzir tal estado mental. Depois compara as páginas místicas de Porete a uma espécie de quebra-cabeça. A linguagem tenta dizer alguma coisa que permanece fora do nosso alcance. Ainda assim, existe a sensação de que Porete está logo ali atrás, assistindo você tentar. De alguma maneira isso te consola, finaliza Carson (p.219). Assim como as palavras-cruzadas na rapsódia de “Espuma”, o quebra-cabeça pode ser uma figura para o prazer da tradução como

atividade mental. A ousadia de Carson é esconder algumas peças, destacando os espaços que se formam na figura incompleta.

5.4 CARSON TEM PRAZER NA COISA EM SI

Duas vezes na vida me senti fora de mim mesma, como se me olhasse de fora igual a voz do poema de Safo. A primeira vez foi quando eu tinha treze anos. Tinha pegado um ônibus às 4h horas da manhã de Ibiúna até São Paulo para trabalhar com a minha mãe. Quem me acompanhou até a rodoviária foi meu primo, da mesma idade, que morava com a gente. No caminho ele estava tão preocupado por causa de um problema sério que enfrentava na época, que eu também fiquei perturbada. Entrei no ônibus, sentei e ao ver o meu reflexo na janela meio embaçada fiquei espantada com aquela pessoa no vidro. Eu tinha, de uma hora para outra, sido separada de mim mesma e fiquei olhando meu rosto no reflexo, perplexa. Não consigo contar o que aquilo suscitou em mim. Não tinha nada a ver com aquele estranhamento que às vezes sentimos quando estamos nos olhando no espelho e pensamos sem querer: Ah, então essa sou eu ou é assim que eu sou. Essas são sensações comuns. Eu não era uma estranha, existia alguma coisa familiar no meu rosto, mas eu não conseguia mais me reconhecer como eu. A sensação durou muito pouco, depois virei para o outro lado, caí no sono e acordei no Terminal Barra Funda.

A segunda vez que aconteceu foi na semana que eu estava escrevendo essas páginas, dezessete anos depois da primeira vez. Eu estava tirando alguns minutos de silêncio, aproveitando que a bebê não estava em casa. Olhando pro céu de final de tarde, vi de relance meu reflexo no vidro da janela e sem mais nem menos estava de novo pra fora. A perturbação mais absoluta é o êxtase, sair de si é mesmo um evento espiritual. Depois que a sensação passou e eu olhei de novo pro céu, ele estava diferente. As cores estavam tão lindas, todas as coisas pareciam preparadas para morrer.

Quando eu estava sendo alfabetizada, passava a maior parte do dia sem a minha mãe e esperando ela voltar pra casa. Ela trabalhava muito, inclusive nos finais de semana, e quando chegava ainda precisava lidar com quatro crianças. Uma vez eu estava brincando na rua e de longe vi minha mãe chegando. O cabelo, o jeito de andar, o rosto, eu não pensava em nada disso em separado, mas aquela pessoa vindo era minha mãe, com certeza. Até que, de repente, não era mais. Quando a distância diminuiu percebi que eu tinha me confundido, era outra

mulher aque se aproximava. Não era minha mãe chegando pra ficar comigo. Essa é uma das minhas primeiras memórias de quando me dei conta que algo muito esquisito podia acontecer com a visão. Mais tarde entendi que nem sempre o que a gente vê é o que está acontecendo. Que a mente embaralha nossa visão. E, mais do que isso, que a mente é como um palco onde se encenam nossos desejos, traumas e fantasias.

No Fragmento 31, Safo monta um cenário dentro do teatro da sua mente, a luz está estranhamente baixa, é a luz da introspecção. Parece se tratar de um cenário erótico, mas as personagens são anônimas, suas inter-relações obscuras: “Não sabemos por que a moça está rindo, nem o que o homem está fazendo ali, nem como a reação de Safo a eles faz sentido”. Carson se pergunta: “Por que Safo quer encenar essa figura?”. Depois da primeira estrofe, Safo muda o foco de luz para si mesma, e o que vemos é um espetáculo espiritual inesperado. O livro de Porete às vezes também parece um texto dramático, ela faz a Alma, a Razão e o Amor falarem como personagens. A impressão que eu tenho é que as duas não pretendiam espiritualizar a arte, mas articular a escrita sobre a espiritualidade.

Minhas lembranças de infância estão impregnadas com um álbum que minha mãe colocava pra gente ouvir, “Verde, Anil, Amarelo, Cor de Rosa e Carvão”, de 1994, da Marisa Monte. A segunda música se chama “Na estrada”. O verso da primeira parte, “Ela vem, e ninguém mais *bela*”, se repete na segunda parte, só que modificado “Ela vem, e ninguém mais/ *ela* vem em minha direção”. Primeiro ela vem bela e depois ela vem como ninguém mais ela. Só ela poderia vir daquele jeito. Primeiro ela é adjetivada (*bela*) e depois ela vira a própria propriedade de ser ela. Ninguém é mais ela do que ela mesma, ninguém poderia ser. É um *shenness* que não pode caracterizar nada além de ela mesma. O *-ness* é precisamente essa tentativa de captar algo essencial, estruturalmente característico. Mas eu nunca gostei da palavra *essência*, fico desconfiada toda vez que encontro ela por aí. Prefiro pensar em termos de presença, um elemento de conotações fundamentais. Assim, podemos pensar a nós dentro da história como presenças humanas singulares e originais. Esse é um pensamento dialético, uma ruminação em torno de umas das grandes questões de Carson em *Decreation*: o que afinal é uma pessoa?

Para Porete, Deus é o mais Ciumento porque absolutamente se livra do eu (de Porete) e sem o eu ela é lançada dentro do maior dos prazeres, o divino. O gozo absoluto. Na citação, Carson substitui *entière/entirely* para *absolutely* absolutamente. O advérbio também aparece na bondade transbordante de Deus em contraponto à maldade transbordante de nós, na citação de Porete. Deus é o bom absoluto, absolutamente bom: o que em francês é *toute bonté* em inglês

fica sintetizado em *goodness*. O sufixo *-ness* já sabemos que significa estado, condição, qualidade. Então *goodness* pode ser lido como a qualidade, o estado, a propriedade de *good* absoluta. O *-ness* é o sufixo com o qual se pensa e escreve o absoluto.

Minhas anotações estão cheias de círculos em substantivos terminados em *-ness*. A certa altura, comecei a cometer erros, circulando até quando *-ness* não era sufixo, como na palavra *witness* (testemunha). Montei um glossário com substantivos terminados *-ness* que apareciam nos ensaios e na crítica sobre Carson. Glossário que serviu para sistematizar padrões de uma busca que começou espontaneamente. Em algumas ocasiões, enquanto pensava nas palavras em *-ness*, me perguntei se eu não estava tentando enxergar algo que simplesmente não estava ali. Mas agora não acho mais que seja o caso. Além dos exemplos que aparecem ao longo da pesquisa, apresento aqui mais algumas ocorrências de *-ness*. Acredito que a insistência dessas palavras seja uma pista dos questionamentos de Carson à volta do absoluto (em escritos místicos, efeito sublime) e a especulação filosófica acerca de categorias absolutas Ser, Amor, Razão, que marcatanto *Decreation* (não à toa uma das partes do livro é “Gnosticisms”), quanto seu trabalho mais amplamente. Por isso mesmo alguns versos são formulados com estruturas semelhantes: O que é []? ou Que tipo de [] é/seria isso?

O subtítulo “Carson tem prazer na coisa em si” é uma variação do verso “Kant tinha prazer no que chamava de Coisa em Si” do poema “Kant’s Question” da seção “Sublimes”. A coisa em si é inatingível, insuperável, a Coisa em Si não pode ser representada. No entanto, pela falha de sua representação, a Coisa em Si pode ser inscrita nos fenômenos. Em “Gnosticisms I”, a voz sonha com a página de um livro onde está escrita a palavra pássaro, a voz entra o pássaro. O poema termina com “Para algumas pessoas o pássaro canta, penas brilham. Eu só capto esse *isso*”. *Isso* é a Coisa em Si do pássaro? Parece que sim. O objeto é dignificado pelo status de Coisa.

Em *Decreation*, Carson traduz o neologismo de Porete, *Loingprés*, para *FarNear*. O neologismo é formado pela comititude de contrapartes dissonantes. Mas ela não se contenta e junta o sufixo, *FarNearness*: “(...) hinos e orações são formas convencionais usadas por amantes de Deus para marcar a LongePertitude de Deus, pois a oração reivindica uma conexão imediata com esse Ser cuja ausência preenche o mundo”. A ausência de Deus preenche o mundo. Ela é a própria *-ness* deste mundo e as orações são tarefas impossíveis, tentam decriara distância, fazer da ausência Presença, Presença presente. *Loingprés* é uma invenção radical, para Porete é o próprio nome de Deus. No coração do substantivo está a relação dialética:

(...) conforme muito bem analisa McGinn (2017, p. 380), são dois adjetivos que sugerem ser Deus não uma coisa (o que poderia dar a entender um substantivo), mas uma “relação”. *Dialeticamente* distante (longe) por sua infinitude e, ao mesmo tempo, próximo (perto) pela força do nosso desejo e pela nossa origem (divina). Daí, Marguerite falar muito mais dos seus efeitos sobre a alma aniquilada do que, propriamente, buscar defini-lo, como podemos ler no capítulo 84, onde Alma fala para a Razão sobre a Alma liberada que vive livremente pela vida divina (NOGUEIRA, 2019, p.201, grifo meu).

Porete, assim como Weil e Safo, estão ousando levar a linguagem ao limite, por isso precisam inventar palavras: LongePerto, decriação, DoceAmar[go]. Em “Gnosticisms VI”, encontramos a pergunta “o que homens e mulheres sabem sobre o sublime?”. Eles nem sabiam que estavam nus! Mas a linguagem sabia: Carson mostra a palavra nu (*arumim*) serpentear para dentro de astúcia (*arum*)¹⁷⁷ (p.93). É na linguagem que se pode realizar a fusão de presenças de uma maneira impossível em outras circunstâncias.

Diferente da ausência de Deus, que preenche o mundo, a Alma não tem nem a sua própria ausência. O sufixo *-ness* compõe o vocabulário negativo do ensaio, que é expressão da pobreza como condição física e metafísica de negação. Por isso é importante marcar as diferenças entre *nothing* nada e *nothingness* nulidade. A nudez é a pobreza absoluta da alma, condição para condensar três em dois em um. Para alcançar esse estado “ (...) ela não pode se unir e se tornar uma com seu próprio coração ou com sua própria vontade, ela não pode amar seu próprio amor ou amar a si mesma amando ou amar ser amada”. A nudez absoluta pressupõe deixar para trás o próprio coração, a própria vontade, o desejo de ser amada ou de amar a si ou mais alguém. Weildiz que precisamos aprender a amar Deus sem imaginar.

Comentei anteriormente a hipótese de Swensen a respeito da pobreza escrita em forma de ópera. Para Colen, a ópera não tem dentro, é pura superfície. Sua **excessividade** (*excessiveness*)¹⁷⁷ vindo interior rico da cultura, apresentado na ópera pela superfície, tornando essa riqueza disponível publicamente. A ópera realiza o mesmo tipo de trajetória que as três

¹⁷⁶ “Em hebraico, o plural de “nu” (*arumim*), e a palavra “astuto”, em Gênese 3:1 (*arum*) vêm da mesma raiz. Passando de um radical para outro – estar nu, revelar, ser atrevido, astuto – descobrimos que essas palavras têm uma conexão oculta em hebraico. Agora entendemos que, a princípio, aqui não se pretende descrever uma nudez física, mas sim espiritual: estar fora da cobertura de Deus”. Disponível em: https://lp.israelbiblicalstudies.com/lp_iibs_dhb_arum_fb-pt.html?cid=76818&adGroupId=-1&utm_source=Community&utm_medium=FB_insights&utm_campaign=DHB_PT_COM_Arum_2020-01-07_76818&commChannel=1. Acesso em: 15.mai.2022.

¹⁷⁷ Nesta parte do trabalho fica bem marcada a diferença entre o ~~rise~~ em palavras com *-ness* que Carson usa e os parênteses para mostrar as palavras em *-ness* que a crítica usa.

autoras estão encenando, em diferentes níveis, por meio de uma completa retirada de si e esvaziamento do centro – e uma conseqüente multiplicação de superfícies. Colen defende que na ópera, não tem como adivinhar quem sente o quê – tudo é gritado (com afinação) à força dos pulmões, e esse cantar é uma transformação literal da sensação interna em externa.

Essa emergência da emoção é sentida em todos os outros níveis: cores vivas, gestos arrebatadores, histórias dramáticas – movimento, música. Colen cita o compositor Wilhelm

Richard Wagner, para quem a ópera tem o objetivo de ser uma arte total, uma fusão de todos os meios que apelam a todos os sentidos e emoções. A ópera bota tudo pra fora. E, no entanto, essa excessividade característica é alcançada por meio de uma pobreza que não é diferente da pobreza que Carson identifica no centro do projeto de Safo, Porete e Weil. Uma pobreza que está, em si, envolvida com a superfície (SWENSEN, 2015, p.130-131). Por amor, ao deixarem si mesmas pra trás, criam um vazio e um ser exclusivamente exterior, uma superfície que não esconde nada, apresenta tudo constantemente, inteiramente, simultaneamente. Com esse tipo de entendimento em mente, conseguimos começar a compreender as atitudes radicais de Porete e Weil: insistência em um livro condenado, silêncio, pobreza, greve de fome.

No comentário sobre o trabalho colaborativo entre ela, Ken Watt (diretor) e Guillermo Galindo (compositor) na realização da ópera, Carson comenta sobre a função do coro na possibilidade de criar *emptiness* vacuidade porque não sabemos exatamente o que é o coro. Quando a figurado coro chamada O Vazio vagueia pela cena, traz consigo um espaço vazio, um espaço em que o público pode pensar em várias coisas. Não é um espaço programado (CARSON, 2015, p.216- 217). A escrita mística, criadora de vazios, instaura uma ruptura na presença totalizante do divino: “No meio, entre as costas viradas dos deuses e a humanidade, emerge um espaço nulo, uma vacuidade sagrada onde emerge uma divindade fora do divino. É o sacrílego sagrado, que está impossivelmente fora do divino onipresente: essa ruptura coloca um vácuo ontológico dentro da presença totalizante do divino” (HÖLDERLIN apud MARTINEZ, 2015, p.115).

No ensaio “Variations on the Right to Remain Silent”, Carson apresenta o conceito que Hölderlin usou para criar uma teoria sobre si mesmo: *lebendigkeit* *livingness* vivacidade. Em uma carta a um amigo em 1798, diz que a vivacidade na poesia é o que mais o preocupa. Como é mais destrutível do que outros homens, Hölderlin sente que deve tirar ainda mais vantagem daquilo que tem um efeito destrutivo sobre ele. Precisa assimilar este isto, organizá-lo como sombras à luz, como tons subordinados entre os quais o tom da sua alma brota ainda mais vivamente (CARSON, 2008).

O *-ness* também aparece em entrevistas quando a autora está tentando explicar pontos elementares estruturais do seu trabalho. Kevin McNeilly retoma um comentário que Carson faz em uma palestra (na Universidade da Colúmbia Britânica) sobre gostar de traduzir mal, e pede que ela comente sobre a poética da tradução. Ela responde dizendo que gosta do espaço que existe entre as línguas porque é um lugar de erro ou *mistakenness* equivocidade, um espaço em que você não pode falar das coisas tão bem quanto gostaria ou não pode falar e ponto final – aqui serve a gente lembrar da ideia de palavra que interrompe a si mesma, as intraduzíveis, que ela explora em “Variations on the Right”. A noção de equivocidade é útil para a tradutora, é bom se desequilibrar, ser desalojada da complacência. E a tradução continuamente provoca esse deslocamento, então não é que Carson goste de traduzir mal, mas entende e respeita essa situação¹⁷⁸ (CARSON, 2003, p.14).

Equivocidade reaparece em “Essay on What I Think the Most”. Carson tece a argumentação em torno de dois substantivos: *mistakenness* equivocidade e *unexpectedness* imprevisibilidade. A metáfora faz com que a mente experimente a si mesma no ato de cometer um equívoco; a mente está se movendo pela superfície plana da linguagem comum quando de repente a superfície se quebra ou se complica. Emerge a imprevisibilidade. A questão não é só que as coisas não são o que parecem e as aparências enganam, mas principalmente que a equivocidade é útil. Da criação intencional do erro, da quebra deliberada e da complicação podem surgir a imprevisibilidade. Esses substantivos em *-ness* não estão simplesmente ali, são elementos a partir dos quais a argumentação se sustenta ou, no mínimo, as faíscas para a formulação do pensamento. Em Carson cada unidade, cada corpo separável, se interpenetra, não ficará separado. O acadêmico e o “outro” inalterável do ensaio/romance/poema/tradução se sobrepõem, as categorias convulsionam em permanente estado de erro.

Da mesma forma, no ensaio “How to Like ‘If I Told Him a Completed Portrait of Picasso’ by Gertrude Stein”, Carson mostra como a semelhança pretende identidade, mas aponta diferença. Ela define o problema do texto/ lição de Stein nos termos de *likeness*, simultaneamente, semelhança-similaridade (*like* com substantivo) e gosto-preferencialidade (*like* como verbo). Na tradução de *Hipólito* de Eurípides, Carson usa o sufixo para encarar a

¹⁷⁸ A estudiosa Tingting Hui levanta pontos bastante interessantes entre tradução, performance e falha no artigo “Performing Failure: Rethinking the Strategic Value of Translation” (2019). Inclusive como a tradução precisa falhar, tanto para desfazer a ideia de transparência quanto para se abrir ao engajamento crítico do público. Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2980266/view>. Acesso em: 30.out.2021.

intraduzibilidade da palavra grega *polle* que ela tenta explicar como *muchness* demasidade, a qualidade do acesso que tem os deuses ao atravessarem certas linhas de moralidade ou sentimento moral que gostaríamos que eles respeitassem (ALI, 2015, p.209-210).

Em “Variations on the Right”, Carson diz que existem dois tipos de silêncio que perturbam uma tradutora¹⁷⁹: o silêncio físico e o silêncio metafísico. O silêncio físico acontece, por exemplo, quando a tradutora está lidando com um poema de Safo inscrito em um papiro de dois mil anos atrás que foi rasgado ao meio. Metade do poema é espaço vazio. A tradutora pode significar ou até mesmo retificar essa falta de texto de várias maneiras – com *blankness* vacuidade, colchetes ou conjecturas textuais – e tem razão em fazê-lo porque Safo não pretendia que aquela parte do poema ficasse em silêncio. Por sua vez, o silêncio metafísico acontece dentro das próprias palavras, suas intenções são mais difíceis de definir e qualquer tradutora sabe quando um idioma não pode ser traduzido para outro (CARSON, 2008).

Carson escreve sobre o pintor Cy Twombly¹⁸⁰ (1928-2011) – que passou a maior parte da sua carreira na Itália e era fascinado pela cultura antiga grega e romana. Suas pinturas frequentemente referenciam figuras históricas ou mitológicas, ou incluem fragmentos de poesia clássica. Carson retoma uma frase de Twombly “Coisas antigas são novas coisas”. A frase vai ecoar na maneira como ela caracteriza a poética antiga, cheia de *newness* novidade. Twombly era fascinado por Catulo. Carson passou anos traduzindo o mesmo poema (101) e escreveu *Noxa* partir dele. A energia de Catulo é a expressão da novidade:

Ele estudou e imitou os poetas líricos gregos, transformou metros gregos para fonética latina e traduziu textos de Safo e Calímaco em novas obras-primas romanas. Mas sua principal energia era rebelde. A superfície serenada poesia romana o entediava. Ele rompeu essa superfície. Não tinha paciência para as devoções convencionais. Ele as desfigurou. Seu estilo poético justapõe a crueza ao nível do graffiti (em poemas de invectiva) com uma autópsia psíquica tão delicada quanto a de Safo (em poemas de amor). Ele mudou a dicção do verso lírico, admitindo palavras como *lotum* (“mijar”) e *defututa* (“foder até o talo”). Mudou toda a velocidade da tarefa poética de contar como é o que quer que seja — ele acelerou a superfície. Morreu aos trinta.

¹⁷⁹ Na maioria das vezes traduzo o neutro *translator* de Carson para tradutora porque me interessa o efeito do feminino gramatical usado como coletivo, espelhando o que acontece com o feminino gramatical de “pessoas” e “gente”. Aqui Carson se refere a *translator* como *she*.

¹⁸⁰ CARSON, Anne. **The sheer velocity and ephemerality of Cy Twombly**. Disponível em: <https://lithub.com/anne-carson-the-sheer-velocity-and-ephemerality-of-cy-twombly/>. Acesso em: 28. nov.2021.

Para a autora, os textos antigos são uma fonte inesgotável de frescor/renovação porque são uma fonte de problemas. Os problemas reacendem o interesse, é fácil se sentir anestesiada com os problemas da própria língua, que não são menos reais, mas estão encobertos pela superfície do hábito (CARSON, 2014).

Finalmente, na última página de *Decreation*, enquanto a personagem senta entre o junco, à beirado rio, com os braços apoiados nos joelhos, encontramos na legenda: “‘*overtakelessness*’ (*what facts lack*)”. Voltamos ao silogismo:

Night is not a **fact**.

Facts lack something, she thought.

“Overtakelessness” (what **facts** lack).

A noite não é um fato, aos fatos falta *overtakelessness*. *Overtakelessness* é uma palavra associada ao léxico de Emily Dickinson. Talvez o mais próximo que poderíamos chegar é irrecuperabilidade. Aos fatos falta a qualidade de serem irrecuperáveis. No poema de Dickinson, os que realizam a Morte, os que foram antes, estão fora do alcance do toque:

*The overtakelessness of
those Who have accomplished Death
Majestic is to me beyond*

The majesties of Earth

*The soul her “not at
Home”Inscribes upon the flesh*

*And takes her fine
aerial gait Beyond the hope of
touch*

*A irrecuperabilidade de
quemRealizou a Morte
É majestosa para mim
alémDas majestades da Terra*

*A alma com “fora de
Casa”Ferrada à carne*

*Eleva ao ar a marcha
áreaPr’além do toque*

Aproveitando a sensação de ter trabalhado, *ela*, a personagem final do livro, dirige paralonge na estrada vazia. Outros medos logo retornarão. Fim de *Decreation*.

5.5 A TRADUTORA NÃO PODE IR ATÉ O TEXTO EM AMOR SEM SE LEVAR JUNTO

Agnes não quer mais mastigar as páginas do meu caderno e não morde mais as pontas dos lápis. Mesmo que a baba tenha secado há muito tempo, formou pequenas ondulações nas páginas finais. Ela ainda tira os livros da estante, às vezes cheira ou lambe a capa. Outro dia, jogou um livro grosso no chão, subiu e ficou pulando em cima como se quisesse entrar no livro. Às vezes eu vejo ela sendo cutucada por um dos cantos pontudos de um livro duro. Ela tem uma caixa de papelão rasa com livros dela, as bordas da caixa estão esgarçadas porque ela senta dentro da caixa, desconfortável, em cima dos livros. Depois tem dificuldade para sair.

Neste pouco mais de um ano que observo Agnes com os livros, tem vezes que a imagem de Anne criança, comendo as páginas do livrinho colorido, aparece na minha cabeça. Não sei se acreditava nessa lembrança quando li o ensaio pela primeira vez tanto quanto acredito hoje. Li essa semana um verso de Xacobe Casas “Ter um filho é como ter algo sempre ao fogo”. Me sinto assim, em estado de alerta. A atenção é muito mais difícil de sustentar do que a vontade. Existem algumas coisas que me deixam mais em alerta do que as outras por Agnes ser (considerada) uma menina. Uma delas é a questão da autoimagem e dos distúrbios alimentares. Muitas mulheres conhecem isso muito bem. É difícil não terem passado por isso em alguma fase da vida, é difícil que não tenham ficado sem comer ou diminuído consideravelmente a quantidade de comida, que não tenham se olhado com desgosto no espelho, que não tenham contado calorias, que não tenham ingerido alguma coisa suspeita para perder peso, que não tenham ouvido comentários que a tivessem sentir vergonha do próprio corpo ou que não tenham feito comentários para outra mulher que a tivessem feito sentir vergonha do próprio corpo. Essa retroalimentação da vergonha e da culpa é também um componente na relação entre mães e filhas.

Dentro do projeto de decriar a si mesma – de motivação espiritual com implicações políticas radicais. Uma das coisas que Gustave Thibon conta é como Simone Weil comia menos do que o necessário e enviava cupons de alimentação a prisioneiros políticos. Fica evidente que existe no breve comentário de Carson: “Simone Weil teve problemas com comida a vida toda. Muitas mulheres têm”, uma operação do sistema de gênero. A questão, entretanto, pode ser mais complexa do que a gente poderia imaginar à primeira vista. A professora e filósofa Sheila Lintott no livro “Sublime Hunger: A Consideration of Eating Disorder Beyond Beauty” (2003) tenta ir além da noção simplista, aceita pelo público, de que pacientes com anorexia são patologicamente influenciadas pelo padrão social de beleza e magreza.

Lintott argumenta que o desejo manifestado por pacientes com transtorno alimentar representa uma busca pelo sublime kantiano por meio do controle de seus corpos via dietas extremas. Ao derrotar a fome de comida que traz prazer, a paciente com distúrbio alimentar rejeita o domínio da natureza sobre seu eu físico. Para a paciente que tem dificuldade em se identificar com seu próprio corpo, seu corpo é considerado o “outro”, que pode ser superado e dominado. A força de vontade que ela possui para negar comida e aguentar tamanho sofrimento manifesta o sentimento de triunfo do autocontrole, que é o que o sujeito kantiano sente no prazer negativo trazido pela experiência do Sublime. O distúrbio alimentar ilustra o fim da razão como juízo final, o que resta é um corpo moribundo ou a morte (LINTOTT apud WU, 2014, p.33). De acordo com essa perspectiva, a vontade das pacientes é mais complexa do que apenas atingir um padrão inatingível de beleza, elas estão em uma busca mortal pelo princípio masculino de *sophrosyne*, o autocontrole, de dominação do “outro” que é ela mesma. Em certa medida, o que Weil almeja também é o autocontrole e eventual desvanecimento do eu, aquele que é sinal de toda maldade, que precisa ser entregue de boa vontade a Deus.

Assistimos, no ensaio, o colapso do eu como a uma dança: “Note como Marguerite gira a fantasia de um lado para o outro, alternando rotativamente o pessoal e reimaginando a angustiada fantasia. O ciúme é uma dança em que todo mundo se move. É uma dança de natureza dialética”. O efeito do colapso é expor o eu ao escrutínio e desalojá-lo do centro de si mesmo. É a essa dança assustadora que as autoras estão consentindo. Safo, diz Carson, diante do cenário montado, não dança “(...) mas parece estar entrando em um clima de consentimento quando o poema é interrompido. Marguerite desmaia três vezes antes de conseguir”.

A dança é um dos elementos que compõem a ópera “Decriação”. Dividida realmente em três partes como anunciado, diferente do ensaio. Na primeira parte, chamada “Forja do Amor”, aparece mais um triângulo amoroso que sugere o mecanismo do desejo como um que se alimenta da lacuna e da existência de uma terceira parte. O elenco da primeira parte é Hefesto, Afrodite e Ares e o coro é composto por sete mulheres robôs construídas por Hefesto para ajudá-lo na forja. Hefesto constrói uma armadilha, uma malha muito fina que coloca na própria cama para enredar os amantes Afrodite e Ares. Hefesto associa a fome (seu desejo não correspondido pela esposa) com a preposição **com**: “A fome permanece comigo [com eu]/ mas não começa comigo [com eu]” (p.191). Ele fala que anseia pela liberdade como cisnes selvagens (é o pretendente que casou com a amada mas não é amado de volta): “ela por mim não tem fome” (p.191).

Afrodite canta ao lado do telefone. Cita o poeta russo Osip Mandelstam, “Pensar logicamente é estar perpetuamente atônito”. Chama o poeta de santa (*saint + her*), parece que o corpo perturbador das pessoas santas é um feminino. Hefesto volta com o coro das robôs. A

~~newness~~ novidade é uma declaração de amor repetida várias vezes “O Amor é Sempre Novo Quando é Com Você” (p.194). Começa a ária de Ares. Ele se esconde atrás de um táxi, fala sobre um ~~easysugar~~ amorzinho fácil. Hefesto volta com o coro, finaliza as armadilhas: “O amor está atrasado quando não é verdadeiro”/ “É muito tarde para dizer que eu gostaria de nunca ter te conhecido” (p.200). É a hora da barganha: Afrodite e Ares cantam, presos na cama, enquanto Hefesto assiste ao lado. A próxima ária é a “Teoria da Falha Frágil”, cantada por Hefesto que quer remendar Afrodite dentro do seu coração.

A segunda parte da ópera é “Dela O Espelho das Almas Simples”, tem como elenco Marguerite Porete, Deus e o coro de quinze inquisidores papais. No argumento, Porete é chamada de uma mancha na teologia medieval. Aqui encontramos mais informações sobre Porete que não estão no ensaio, também um paralelo entre Porete e Joana D’Arc: as duas não respondem às questões dos inquisidores. Porete performa quatro recusas. Uma das recusas tem motivações pedagógicas: “quando ela foi obrigada pela Inquisição a jurar que nunca mais ensinaria ou publicaria de novo, Marguerite se recusou” (p.207).

A primeira canção é cantada por Porete acompanhada de triângulos rotativos. As falas são citações que aparecem no ensaio, Carson escreve a parte dois e a parte três da ópera com citações de Porete e Weil. O coro fala em latim, não poupa xingamentos: “defecta, dubia, pernicioso est. Quis scit? Nemo scit. Ratio non est”/ “bestia, vulgata, voluptuosa est. quis laudat? nemo laudat. veritas non est” / “fabula nefaria impiaque est quis saltat? nemo saltat. sanctitas non est”. O que é dito no trecho é mais ou menos: “Ela é fracassada, duvidosa, pernicioso. Quem sabe? Ninguém sabe. Racional não é”/ “é besta, vulgar, voluptuosa. Quem elogia? Ninguém elogia. Não é verdade”/ “a história é perversa e ímpia, quem dança? Ninguém dança. Não é a santidade” (p.210).

Essa ária, toda escrita em latim, remete à recusa de Porete em usar latim em seu livro. Já vimos que ela dá preferência ao francês vernáculo. O coro pergunta em latim: “quem ensina?” e depois “quem está pegando fogo?”, ligando a estratégia pedagógica de Porete ao fato de ela ter sido queimada viva. Marguerite é chamada de *pseudo-mulier*. Carson chama a mística mais por Marguerite do que por Porete, existe uma vontade de intimidade aqui que não transparece tanto no ensaio. Às acusações, Porete diz: “Respondi nada” (p.215). O coro das 33 questões feitas a Porete parece uma prova oral, um questionário do jeito que aparece na página. Na página seguinte, as respostas são dispostas em um gabarito que forma a palavra J A L O U X (ciumento em francês). O amor é uma harpa com a qual se toca a canção do Nada. Encontramos depois um dueto entre a Marguerite Exterior e a Marguerite Interior, um rearranjo de citações em forma de ópera. Uma

tradução intersemiótica. A ária final é a ária das chamas, a nudez de Deus é revelada: “Onde mais Deus pode colocar Deus?” (p.222).

A terceira e última parte da ópera é a “Luta de Cerejas”. Cerejas é uma brincadeira com *chéries* em francês. O elenco é Simone Weil, sua mãe e pai, e o coro do Vazio composto por dez pessoas invisíveis, dançarinas de sapateado. Weil cai na rede de cuidado dos pais. No argumento encontramos a frase: “Ela [Weil] não queria ser uma mulher. Ela queria desaparecer”. É uma variação do verso “Não quero ser uma pessoa. Quero ser insuportável”. *Decreation* começa com mãe e pai (em poemas/ensaio) e se encaminha para o final com mãe e pai (em ópera). O primeiro dueto é de Simone *avec* Papa. Weil tenta explicar que a imaginação que tenta preencher o vazio é essencialmente mentirosa. Essa terceira parte também tem o Coro de Chocolate que faz piadinhas como aquelas de quantas mulheres são necessárias para acender uma lâmpada/ quantas galinhas para atravessar a rua: quantos chocolates uma pessoa santa come? O chocolate, assim como as cerejas, é uma das imagens do desejo.

No dueto entre Simone e a mãe, as duas valsam. A comunicação entre Simone e os pais imita cartas, é uma comunicação à distância como a de Carson com a sua mãe, no começo do livro, pelo telefone. As mesmas palavras de Simone são repetidas todas as vezes, mas a ordem começa a se embaralhar perigosamente. A mãe lhe faz várias recomendações, das mais comuns às mais perturbadoras “Não fique insistindo em falar pra todo mundo sobre o vazio” (p.232). Simone responde “*chère Maman*, saia do meu caminho!” (p.233) e vai perdendo peso até virar um cisco, uma manchinha de pessoa santa. Mesmo assim, ela, como uma pessoa anoréxica, acredita que ocupa muito espaço “Eu sou excesso” (p.235).

Na última ária, Simone está em uma cama de hospital, o coro do Vazio sapateia ao seu redor, estão tentando a santa com cerejas. Enquanto está desvanecendo de fraqueza, ela diz “a carne e o sangue têm ciúmes de mim” (p.238) e pede para que levem embora toda a comida e a água. A última frase de Simone é: “Me deito em Letes”. Letes, em latim e grego, remete ao esquecimento. Na mitologia grega, a filha de Eris é a personificação do esquecimento. Letes também é o nome de um rio do inferno. No orfismo, um movimento religioso místico grego, acreditava-se que os recém-mortos que bebiam do rio Letes perdiam toda a memória de sua existência passada. Os iniciados foram ensinados a buscar o rio da memória, *mnemosyne*, garantindo assim o fim da transmigração da alma.

A morte por inanição de Weil na ópera nos lembra que o ato de alimentar-se, como desejo e autopreservação, envolve um conjunto de acontecimentos complexos associados à transformação e absorção. Não somos o que comemos, somos o que digerimos. Incontáveis pequenas partes de outras coisas que vamos assimilando para formar e fazer a manutenção do

eu. No livro de Ezequiel, Deus pede que Ezequiel coma um rolo de texto. O chamado de Deus é que ele ensine a palavra do Senhor tornando literalmente a palavra de Deus uma parte do seuser. Comer a palavra de Deus lhe confere um superpoder de tradução, ele consegue fazer com que até os povos de língua estranha o entendam:

Depois me disse: Filho do homem, come o que achares; come este rolo, e vai, fala à casa de Israel. Então abri a minha boca, e me deu a comer o rolo. E disse-me: Filho do homem, dá de comer ao teu ventre, e enche as tuas entranhas deste rolo que eu te dou. Então o comi, e era na minha boca doce como o mel. (...) Nem a muitos povos de estranha fala, e de língua difícil, cujas palavras não possas entender; se eu aos tais te enviara, certamente te dariam ouvidos (Ezequiel 3:1-6).

Anne Carson escrutinou o desejo como elemento crucial no evento espiritual de decriação. Nesse processo, a amante que deseja atrair presença mesmo que isso signifique aniquilação quando a Presença se realizar. Reconfigurando o texto em uma nova língua, a tradutora invoca um público leitor e novas relações, que o texto de partida não poderia alcançar sem, em certa medida, desaparecer no texto traduzido. A tradução engaja o desejo como prática de decriação (ROBINSON, 2015, p.182).

A tradutora não pode ir até o texto em amor sem se levar junto. Esse é o paradoxo que está no coração da tradução como prática de decriação. E é isso que é traduzir o batimento do coração em forma de aspas, gesto que Carson enxerga no uso que Porete faz do **com** entre aspas, **“com”**: “E eu estava tão à vontade e me amava tanto “com” ele, que eu não podia de nenhuma maneira me conter ou manter a calma: mantida em cativeiro, não podia me mover (...) Eu me amava tanto junto “com” ele que não podia responder com lealdade”. Curioso que no texto de partida em francês, seguido pela tradução em inglês a que tive acesso, a resposta da qual fala Porete não pode ser ligeira/leviana (*répondre avec légèreté*) e não leal. A escolha por usar lealdade aqui pode ser lida como um espelhamento da questão de fidelidade entre texto de partida e tradução: porque eu me amo junto “com” não posso responder com lealdade.

Vale contar que não achei nas versões em francês, em espanhol ou inglês do livro de Porete, o uso do “com”. Fiquei com a impressão que, por mais que Carson credite o uso a Porete, é ela que, como tradutora, traduziu os batimentos do coração em “com”. As aspas, os colchetes e o tachado são elementos gráficos usados pela autora para adicionar e/ou revelar outras camadas de significação. Acredito que como tradutora de uma língua que usa um outro sistema alfabético, Carson perceba a palavra como traço, desenho, pixo/grafitti, como ela diz que faz Catulo.

No texto “Snap! or the Whys and Hows of Women in Translation” a professora e tradutora estadunidense Margaret Carson apresenta uma lista de ações/provocações feministas dentro da área. Com intenção propositiva, quero destacar algumas delas, com adaptações e adições que considere importantes: organize eventos com tradutoras (que falem sobre gênero) participando em rodas de conversa e realizando leituras; escreva posts, ensaios, cartas que desafiem as escolhas feitas em festivais/eventos literários; escreva resenhas de livros de autoras traduzidas; recomende livros de autoras traduzidas; cite autoras mulheres e que usam os estudos feministas nos artigos/ensaios sobre tradução; crie sua própria lista de mulheres escritoras e pensadoras em tradução para citar nos trabalhos; traduza escritoras feministas; crie ou edite entradas sobre escritoras em plataformas como Wikipédia; em oficinas, fale sobre as questões de gênero na tradução literária; provoque questionamentos ao cânone e textos clássicos; pesquise e questione a presença de escritoras não-brancas e não-europeias na tradução; pesquise e questione a presença de pessoas escritoras não-cis e não-binárias na tradução; ajude a criar um público leitor entusiasmado com a tradução; organize leituras públicas e festas literárias plurais; incentive colegas/turmas a estudarem e traduzirem pessoas com discursos dissidentes; se junte para conversar, trocar experiências e trabalhar com outras escritoras e pessoas tradutoras da sua cidade; provoque resistências ao marketing do feminismo liberal e continue aprendendo!

Tendo em mente essas ações, construí nesta pesquisa as noções de comitudo e erritude como alternativas pedagógicas, de vida/trabalho, ao problema da auto aniquilação e da invisibilidade da tradutora; investidas na contaminação, no transbordamento dos limites, no escorregamento e proliferação dos significantes. Como tradutoras, já somos e ainda não somos as pessoas que escrevem todas as palavras do texto traduzido. A indistinção dentro do jogo da intimidade, porém, é tão momentânea quanto o enlace amoroso. A presença da ausência é demandada por Eros, existe uma inabilidade de junção/culminação efetiva, completa ou duradoura. Transitoriedade e distinção, entretanto, estão ao nosso favor! Logo já podemos ver a tradutora se destacando em sua particularidade, propondo discussões e provocações como profissional que exerce sua autonomia e fortalece a luta feminista.

6. AGIR DE MANEIRA A INUTILIZAR O CENTRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, comecei esta pesquisa a partir das lacunas da fortuna crítica sobre o trabalho de Anne Carson. Comentei como não encontrei leituras mais aprofundadas sobre *Decreation* assim como nenhum estudo que leia os ensaios todos juntos ou que faça relações entre diferentes ensaios da autora de maneira geral. Mesmo que composto por treze seções de verso e prosa com formatos e temáticas diferentes, *Decreation* funciona como um material que nos leva a uma investigação comum: quais são os limites do ajustamento do eu? É possível confrontar esses limites ou mover-se além deles? Mostrei como essa investigação é perpassada por noções como: ensaio, tradução, pedagogia, ação feminista, comitudo, erritude – que geram novos entendimentos e práticas.

É possível identificar vários pontos em comum na trajetória desenhada pelos quatro ensaios, o que demonstra a vantagem de lermos esses textos juntos. Destaco primeiro o **colapso do eu** acompanhado da perturbação dos sentidos e, principalmente, a destituição da supremacia da visão. Começando em “Toda Saída” com o incógnito que sobra do lado do sono quando acordamos; passando pela experiência desestabilizadora e potencialmente violenta do sublime em “Espuma”; experiência intensificada com o eclipse em “Totalidade” até chegar à possibilidade de colapso total do eu em “Decriação”. Vale notar que o percurso de colapso do eu começa com o sublime de Longino – pela primeira vez começa-se a falar sobre a grandeza da literatura como expressão do eu e não como condição inata à arte – e termina com a experiência sáfica do êxtase (sair de si) e a noção de decriação do eu, de Simone Weil.

Poderíamos pensar em outra ligação entre os ensaios: a infância que é apresentada como sonho em “Toda Saída” e reaparece como fome por páginas em “Decriação”. Outras tantas entradas são possíveis: a imagem do vulcão é uma analogia interessante para pensar no movimento de **vazamento/transbordamento de dentro pra fora** que é uma das insistências do livro. Os sonhos vazam de dentro de uma mente e entram em outras mentes em “Toda Saída”; a espuma vaza do sublime em “Espuma”; em “Totalidade” as analogias drásticas são tentativas de articular em linguagem o vazamento do sublime provocado pela derrota do sol; e em “Decriação” não existe nada mais transbordante do que a experiência divina. Simone Weil inclusive afirma que é preciso decriar o eu de dentro pra fora. O contrário – destruir o eu de fora para dentro – é chamado por ela de infelicidade extrema.

A partir de uma leitura conjunta dos ensaios o que podemos perceber é o que livro inteiro trabalha a **questão do limite**: o limite entre o lado desperto e o lado do sono; o limite entre escritora e leitora; o limite do estabelecido pela visão; o limite do eu. A investigação sobre os limites do eu vai culminar no **dilema da escrita**. Carson passa por Aristóteles, Longino, Woolf, Dillard, Safo, Porete, Weil para colher exemplos de como as autorias pensavam e se relacionavam com o dilema do narrar. Essa investigação gera perguntas bastante perturbadoras como: sobre quem eu falo quando digo “eu”? Ou o que é, afinal, uma pessoa? Carson coloca a si mesma em uma posição paradoxal ao escrever em primeira pessoa ensaios dentro de um livro que investiga e encena os limites do eu, a partir de um conceito emprestado, e bastante maleável, de decriação.

A leitura em comitudo dos quatro ensaios revela ainda uma **metafórica da tradução**, bastante característica no trabalho de Carson: tradução como tarefa de sabotagem das conversas normais e dos discursos de autoridade; tradução como manipulação do clichê e da catástrofe; tradução como resistência a preencher espaços, incentivadora de uma imaginação criadora de vazios; tradução como tentativa de manter os gritos; tradução que admite os erros como novos caminhos da mente; tradução como aquele lugar em que pode-se escapar da exatidão e entrar em contato com o resíduo.

Espelhando o que Carson faz com o conceito de Weil, espero poder ter demonstrado que minha escolha de escrever ensaios sobre ensaios usando a noção de **comitudo** foi uma maneira de me relacionar com a variedade de procedimentos da autora. Foi o modo que encontrei para dar destaque ao que eu acredito ser o procedimento-mor não só desse livro, mas também de todo o seu trabalho. A autora combina os conceitos de sublime e decriação, buscando incorporar diferentes epistemologias, friccionando tropos românticos (eros, verdade, beleza), alta estética (ópera, drama grego) e tropos fantasmagóricos da modernidade (autoconsciência, dinâmica de perda/preservação da tradição e das grandes narrativas e a morte da autoridade). A fricção entre os conceitos de decriação e sublime faz de *Decreation* um trabalho que se constrói como livro ao mesmo tempo em que se lança para fora do eu e da narrativa.

A forma da tese sublinha o seu conteúdo, é atravessada pelos procedimentos da autora e usa o risco (tachado) como elemento que mostra a comitudo na tradução. São alguns procedimentos de comitudo que percebemos nesse e em outros trabalhos da autora: 1) proliferação de gêneros, ela escorrega de um gênero a outro, desestabilizando seus limites e os definindo em relação; 2) criação de redes estéticas que não acabam, se repetem via citação, misturando tradução e escrita, e criando ecos intra e intertextuais – a ideia de rede inclusive é

oposta à finalização, por isso os ensaios de *Decreation* transbordam em outros gêneros (poema, rapsódia, ópera) em vez de acabarem; Carson mesmo diz que não sabe terminar os argumentos e frequentemente usa “Resumindo” no final dos textos; 3) técnicas de justaposição que envolvem unir partes dissonantes. Em suma, a comititude é a estratégia que a autora escolheu para se mover pelo paradoxo da escrita e da autoria, enquanto encena cenários possíveis do colapso do eu. Essas escolhas estéticas exigem de quem está lendo uma atenção especial diante dos fluxos variados de informação e causam níveis elevados de estímulo e interação.

Além do mais, o principal desafio desta tese foi pensar em como realizar uma pesquisa feminista, que se relaciona com os estudos da tradução; que destaca e dá importância a nossas experiências como pesquisadoras mulheres em primeira pessoa; e que, ao mesmo tempo, se debruça sobre um livro que não só usa, mas encena a recriação do conceito de decriação combinado ao conceito de sublime. Durante o percurso, entendi que o mesmo paradoxo das mulheres escritoras, apontado no ensaio “Decriação”, é o paradoxo de Carson em *Decreation* e é o meu paradoxo escrevendo essa pesquisa. Uma tese em forma de ensaios que produz uma proliferação de sentidos dentro de um projeto mais amplo de viver ensaisticamente.

Em grande parte, essa maneira de fazer se espelha no fato de Carson viver e trabalhar na intersecção entre a poesia e a escrita acadêmica. Por mais que existam contextos que reforcem as fronteiras entre esses dois lugares de criação – às vezes em nome de uma elaboração científica responsável – a autora coloca os projetos acadêmicos e os chamados projetos criativos lado a lado e se move entre eles, fazendo com que um permeie o outro. E afirma que essa permeação cruzada é extremamente útil para ela (CARSON, 2003, p.14). Como estratégia criativa, a noção de comititude me ajudou a encarar os desafios e se mostrou uma nova entrada na prática acadêmica, enquanto se mostrava também uma nova saída da ideia de sujeito totalizante – aquele que escreve sem dúvidas de que está sendo objetivo.

Por outro lado, não entendo a comititude como um movimento de conciliação como sugere a leitura da estudiosa Helena Van Praet¹⁸¹, que entende o trabalho de Carson como uma incongruência convidando à reconciliação. Para Praet trata-se de uma “reconciliação esclarecida” que, ao re-ver, re-cria o eu.

A comititude, pelo contrário, não se pretende esclarecida, investe no prazer e no erro e pode operar desde uma aliança circunstancial e passageira até atentados contra a autoridade textual e criação de comunidade. Seria possível, então, ao invés de **decriar**, **cocriar** o eu? A

¹⁸¹ É o que acontece em seu trabalho “Coagulating an Aesthetics of Disjunction: a Semiological Reading of Anne Carson’s *Decreation*”.

comtitude pode ser uma estratégia de criação de possibilidades, criação de acontecimentos prazerosos que fundam um tipo de pedagogia pelo prazer. Uma pedagogia que admite erros como novos lugares percorridos pela mente e investe na **erritude** como dínamo para viver ensaisticamente. A criação de si mesma em comtitude considerando a erritude como uma maneira radical de viver/trabalharé um projeto profundamente feminista.

Portanto, da mesma forma que defendo uma leitura conjunta dos quatro ensaios, também acredito que essa leitura não pode ser realizada em sua potência se não a partir da perspectiva feminista, dentro de uma vivência flutuante de gênero vivenciada e elaborada pela própria Carson. Existe operando no livro inteiro e, explicitamente nos ensaios, **dinâmicas de gênero e poder**. Vimos isso com a habilidade de Penélope de fazer os sonhos funcionarem para ela em “Toda Saída”; com a inserção de Lucia Bosè na corrente violenta do sublime em “Espuma”; com o erotismo bissexual ligado às analogias drásticas do eclipse em “Totalidade” e sobre o paradoxo das escritoras em “Decriação”. Escritoras que, cada qual a seu modo, pagaram muito caro por serem “falsas mulheres” que insistiam em escapar e torcer as expectativas de gênero. O subtema do erótico nos ensaios transborda os esquemas convencionais de conquista e sedução e, por isso, oferece novas perspectivas de encontro erótico entre dois seres, gravando na nossa mente imagens inusitadas.

Vinculada à perspectiva feminista, a noção de comtitude me ofereceu novas entradas na questão da **pedagogia**. A pedagogia construída em/por *Decreation* é uma questão de ângulo: quando deslocamos nossas perspectivas, da maneira mais sutil ou radical que seja, em relação ao que sabemos ou pensamos que sabemos, começamos a realmente ganhar autonomia no pensar. Não é uma tarefa fácil, mas pode ser encarada com prazer e em coletivo como trocas pedagógicas valiosas. O ensaio como um gênero que incita a experimentação, gerando novos questionamentos, é um instrumento poderoso, já que as perguntas podem ser mais pedagógicas do que as respostas. É nesse sentido que os anúncios metodológicos que aparecem nos ensaios não são prescrições, mas estratégias de engajamento. Carson diz que dar uma resposta é como fechar uma porta e, ao ensinar, você não quer fechar a porta. O que você quer é ficar na porta fazendo gestos interessantes para que as pessoas tenham vontade de entrar, não adianta querer empurrar as pessoas pra dentro, não é assim que se aprende.

Ela vai além para dizer que ser humano é uma forma de ensinar. Tudo o que a gente faz é uma maneira de dizer “até agora, esse aqui é o sentido que construí do que é ser eu, você pode pensar sobre isso se quiser”. Se esse gesto toma a forma de um texto escrito, então a escrita se torna pedagógica, mas isso é só um desdobramento do que é estar vivo como ser humano

(CARSON, 2003, p.25). Essa reflexão, que questiona o centro do saber (eu), ecoa a tarefa de Carson como professora: **agir de maneira a inutilizar o centro**, é isso o que ela tenta ensinar às alunas e alunos. Os centros a serem inutilizados são muitos, e por ser pedagógica, essa tarefa é um esforço coletivo. Logo, a inteligência, que é tida como uma das características do gênero ensaio conforme vimos no texto de César Aira, não é mais creditada ao gênio, mas à fluidez, à capacidade de contaminar e deixar-se contaminar em comitudo.

No texto “Quad” encontramos uma lição especial sobre erritude como estratégia pedagógica: a aluna, que anotava tudo que Samuel Beckett falava durante as aulas (e que depois vai mostrar essas anotações para Carson), diz que as pausas apareciam na fala de Beckett em lugares errados e ela era grata por isso. Pode ser que essas pausas criadas pelo erro (Beckett se considerava um palestrante ruim) fossem os espaços que a aluna tinha para criar com. Não surpreende que a tarefa que Carson toma para si como professora seja um procedimento alheio. É com essa frase “agir de maneira a inutilizar o centro” que Gertrude Stein começa “Rooms” do livro *Tender Buttons* (1914). O texto de Stein defende que qualquer mudança acontece nas margens do centro.

Considerando o status histórico e cultural das línguas clássicas, é bastante interessante investigar, principalmente em contextos do sul global, a apropriação da literatura e das ideias clássicas que deram origem a contradiscursos e forneceram temas e formas para o desenvolvimento de novos sentidos dentro de debates decoloniais. Por isso o diálogo entre o trabalho de Carson e outras dramaturgias brasileiras como: *Mata teu pai* (2017) de Grace Passô, *DesDes-Medeia* de Denise Stoklos (1995), *Memórias do mar aberto* (1997) de Consuelo de Castro, *Antígona – o Nordeste quer falar* (2001) de Gisa Gonsioroski, *Axé de Medeia* (2006) de Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexandre Saul e Luciana Saul, entre outros, podem gerar discussões bastante férteis.

Para além de Beckett e Stein, Carson está elaborando uma pedagogia que inutiliza o centro há bastante tempo. Em 1998, ela foi chamada para dar uma palestra sobre a ideia de universidade na Universidade McGill, onde ela dava aulas na época. A palestra foi transformada no ensaio “The Idea of a University (after John Henry Newman)” publicado na *The Threepenny Review*, n. 78 em 1999. Carson apresenta a base da discussão: o pensamento do sacerdote católico inglês John

Henry Newman (1801-1890) para quem o princípio da razão liberta o conhecimento de ser útil. Essa razão não precisa procurar um fim fora de si mesma, seu valor é intrínseco. A universidade ideal para Newman é um lugar onde os cavalheiros (e Carson reforça essa questão de gênero) podem exercitar o raciocínio sem precisarem de motivo.

O que o ensaio de Carson faz a partir disso é questionar uma universidade que tem como missão produzir apenas competências profissionais e que, por consequência, impede que estudantes vivenciem uma experiência de fundamental importância: a experiência do erro. Erro aqui não aparece no sentido de obter uma resposta incorreta, mas de poder fazer a pergunta errada. A experiência do erro é aquela que descentraliza o eu como centro, uma vez que encontrar a si mesmo, como sujeito totalizante, é chegar a um fim, a um lugar fechado, a uma pergunta já respondida. Entre educadores existe uma forte crença de que o lugar da educação está nas perguntas, nos espaços abertos e nas entradas. Sócrates, como Platão o descreve, está sempre cavando mais perguntas por trás das respostas. Sócrates é, para Carson, o educador que encarna a experiência do erro, pois formulava suas perguntas de uma maneira a obter respostas erradas. Platão se esforçou para registrar essa história de perguntas e respostas erradas em vez de simplesmente resumir as questões principais e parafrasear a “problemática” de Sócrates. Existe algo de valioso em conseguir permanecer nesse lugar em que tanto as respostas quanto as perguntas podem ser questionáveis. Como já vimos no subcapítulo sobre erritude, Aristóteles descreve essa experiência do erro como um evento que coloca a mente em uma conversa consigo mesma. É um momento dramático de reconhecimento e reversão, quando a mente olha para o próprio processo de raciocínio.

Carson então retorna à ideia de universidade para confessar que, por mais que ela mesma tenha gastado uma quantidade enorme de tempo, pesquisa e energia para tentar formular uma ideia própria de universidade, os resultados, segundo ela, são nulos. Sua conclusão é que esse tema que foi lhe dado, a ideia de uma universidade, é um oxímoro. As ideias não podem surgir em lugares como a universidade e se surgirem não podem sobreviver por muito tempo. Como oxímoro, ela causa contradição na mente e desconforto aos sentidos. Uma verdadeira ideia tem a longevidade de um raio e pode ser tão difícil de entender quanto um raio. Ainda assim, para Carson, a tarefa de tentar entender a ideia de universidade é necessária, mas nunca vamos parar de tentar entender. E é nossa tarefa manter essa luta com teimosia – não desfocá-la, não fingir que ela não existe, não decorá-la, mas reconhecê-la como conflito. Precisamos manter visível o espaço entre o modo como as coisas são e o modo como poderiam ser.

Essa reflexão de Carson sobre a universidade vai ao encontro do que Paulo Freire nos ensina em “Pedagogia da Autonomia” que o ensinar exige reflexão crítica sobre a prática: o pensar não é um presente dos deuses nem se encontra nos guias que iluminados intelectuais escrevem desde o centro do poder, mas pelo contrário tem que ser produzido pelo próprio aprendiz em comunhão com o professor formador (FREIRE, 2013, p.39). Ensinar exige a

corporificação das palavras pelo exemplo e “(...) não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (p.47). Essa aproximação bastante possível entre Carson e Freire poderá ser mais expandida e aprofundada em outras oportunidades, a partir das ideias de comitudo e erritude. Outras possibilidades de interlocução que não pude desenvolver no momento é a aproximação entre os ensaios de Carson e outras ensaístas brasileiras, como Castiel Vitorino Brasileiro, conforme anunciei no ensaio sobre “Totalidade”.

As mudanças acontecem nas margens do centro de poder e ensinar exige querer bem aos educandos, isso aprendemos com Freire e com Carson. Me enche o coração de alegria pensar que Carson está ligada a Freire e a outras tantas professoras, por meio do amor à pedagogia. *Decreation* é um livro especial porque tem uma tarefa pedagógica de querer bem. Espero que esta pesquisa te anime a pensar, criticar, ampliar as noções de comitudo e erritude que comecei a desenhar aqui. Que você se sinta incentivada a trabalhar/viver ensaisticamente e que nossa luta feminista construa maneiras de querer bem e Ser Mais!

REFERÊNCIAS

AIRA, César. O ensaio e seu tema. In: Pires, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Antologia serrote. Rio de Janeiro: IMS, 2018.

ALI, Kazim. Bringing the House Down: Trojan Horses and Other Malware in Anne Carson's Grief Lessons: Four Plays by Euripides in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

BEACHY-QUICK, Dan. What Kind of Monster Am I? in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARR, Julie. No Video: On Anne Carson in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

CARSON, Anne. *Anne Carson on Marilyn Monroe and Helen of Troy*. Sarah Moore. Disponível em: <https://lithub.com/anne-carson-on-marilyn-monroe-and-helen-of-troy/>. Acesso em: 30.mar.2022.

_____. *An Interview with Anne Carson*. Eleanor Wachtel. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>. Acesso em: 10.fev.2022.

_____. *Ancient Words, Modern Words: A Conversation with Anne Carson*. World Literature Today. Peter Constantine. vol. LXXXVIII, nº 1, pp. 36-37, jan.-jun. 2014.

_____. Answer Scars. In *Wonderwater* (Alice Offshore), by Roni Horn, Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous, and John Waters. Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

_____. *Antigonick*. New York: New Directions, 2012.

_____. *A Symposium on Translation*. The Threepenny Review, nº. 70, pp. 10-15, jan.-jul. 1997.

_____. *Contempts*. Third Series, vol. XVI, nº 3, pp. 1-10, jan.-jun. 2009.

_____. *Decreation: opera, essays, poetry*. Toronto: Vintage Canada Editions, 2006.

_____. *Economy of the Unlost*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

_____. *Eros the Bittersweet*. 1986. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1998.

_____. *Gifts and Questions: An Interview with Anne Carson*. Canadian Literature. Kevin McNeilly, nº 176, jan.-jun. 2003.

_____. *Glass, Irony & God*. New York: New Directions, 1995.

_____. *Men in the Off Hours*. 2000. New York: Vintage- Random, 2001.

_____. *Nay Rather*. The Cahiers Series, nº 21. Londres: Sylph Editions, 2013.

_____. *The Art of Poetry*, No. 88. Will Aitken. Paris Review 171 (Fall 2004): 190– 226. Disponível em:

<https://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>. Acesso em: 10.jun.2022.

_____. *The Idea of a University (After John Henry Newman)*. The ThreePenny Review, nº 78, pp. 6-8, jan-jun. 1999.

_____. *Unwriting the books of the dead: Anne Carson and Robert Currie on translation, collaboration and history*. Andrew David King. Disponível em: <https://kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>. Acesso em: 20.dez.2021.

_____. *Variations on the Right to Remain Silent*. A Public Space 7 (2008). Disponível em: https://blogs.baruch.cuny.edu/greatworks2ttrb/files/2017/08/Carson_Variations-on-the-Right-to-Remain-Silent.pdf. Acesso em: 23.jun.2022

CHAMBERLAIN, Lori. *Gender and the Metaphorics of Translation*. Signs, 13, p. 454-472,1988.

COLLINS, Patricia Hills. *Pensamento feminista negro e estudos da tradução: entrevista com Patrícia Hills Collins*. Revista Ártemis, vol. XXVII, nº 1, pp. 229-235, jan.-jun. 2019.

CORLESS-SMITH, Martin. *Living on the Edge: The Bittersweet Place of Poetry in Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Tradução, notas e posfácio Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

DILLARD, Annie. *Total Eclipse in Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters*. HarperCollins e-books, 2017.

DISNEY, Dan. *Sublime Disembodiment? Self-as-Other in Anne Carson's Decreation*. Orbis Litterarum, vol. LXVII, nº 1, pp. 25-38, 2012.

FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. SP: Elefante, 2017.

FEITOSA, João Vinícius Gondim. *Sonho e cura: o culto de Asclépio entre os séculos IV e II a.C.* 2014. 228 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

FERRARO, L. M. e LASCHUK, E. F. *Safo, fragmento 2: tradução e comentário*. Translatio.Porto Alegre, n. 12, dezembro de 2016.

FERREIRA, Moisés Olímpio. *Arquíloco de Paros e o fr. 19*. Revista Classica. Brasil, 20.1,125-148, 2007.

FISHER, Jessica. *Anne Carson's Stereoscopic Poetics in Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

FONSECA, L. C.; SILVA, L. R., e SILVA-REIS, D. *Apontamentos basilares para os estudos da tradução feminista na América Latina*. Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, 13(2), 210-227, 2020.

FOULKES, Bob. *Anne Carson: Ambiguity, Uncertainty, Ecstasy*. Disponível em: <https://ormsbyreview.com/2021/03/20/1067-foulkes-anne-carson/>. Acesso em: 10.fev.2022.

FURLANI, Andre. *Reading Paul Celan with Anne Carson: "What kind of witness would that be?"*. Canadian Literature 176 (2003): 84-104.

GEORGIS, Dina. *Discarded Histories and Queer Affects in Anne Carson's Autobiography of Red*. Studies in Gender and Sexuality, nº 5, pp. 154–166, 2014.

HARDING, Sandra. Introduction: Is There a Feminist Method? in *Feminism and Methodology: Social science issues*. Indiana University Press, 1987.

HOANG, Lily. *From Geryon to G: Anne Carson's Red Doc and the Avatar in Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

HOMERO. *Iliada*. Tradução: Frederico Lourenço. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HONG, JANET. *To translate trauma and violence: an interview with Janet Hong, translator from Korea*. Disponível em:

<https://www.asymptotejournal.com/blog/2021/10/13/to-translate-trauma-and-violence-an-interview-with-janet-hong-translator-from-korean/>. Acesso em: 22.jun.2022.

HUI, Tingting. *Performing Failure: Rethinking the Strategic Value of Translation*. Third Text, vol. 33, nº. 2, p. 235-246, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2019.1603619>. Acesso em: 24.jun.2022.

HUME, Angela. The "Dread Work" of Lyric: Anne Carson's An Oresteia in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

KAWAKAMI, Mieko e TAWADA, Yoko. *Writing in (M)other Tongues*. Disponível em: <https://www.i-house.or.jp/eng/programs/ihj-world09/>. Acesso em: 10.jun.2022.

KONCHAN, Virginia. The Gender of Sound: No Witness, No Words (or Song)? in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. Trad.: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em:

<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>. Acesso em: 20.jun.2022.

MACHADO, Regina H. de Oliveira. *A tradução e a falha*. Tradução em Revista, v. 30, p.317-331, 2021.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MARTIN, Douglas A. Lacuna Is for Reign in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

MARTINEZ, J. Michael. Who with Her Tears Soaks Mortal Streaming: Anne Carson and Wonderwater in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

MARTINS, Helena Franco. *Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson*. Remate de Males, v. XXXVIII, nº 2, pp. 703-725, jul.-dez. 2018.

MAXWELL, Kristi. The Unbearable Witness of Being: On Anne Carson's Plainwater in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

MELILLO, John. Sappho and the "Papyrological Event" in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. *O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura*. 2018. 665 p. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 2018.

MEYER, Paul. She] (Ha?) She. (Tese de doutorado). Universidade de Toronto, 2016.

MONTAIGNE, Michel de. *Sobre a vaidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Os ensaios*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Selo Penguin Companhia, Ed. Companhia das Letras, 2010.

NASCIMENTO, Julia Raiz. *Anne Carson e a verdade sobre Deus*. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/29652/25747>. Acesso em: 22.jun.2022.

NOGUEIRA, Maria. S. M. *Aniquilamento e descrição: uma aproximação entre Marguerite Porete e Simone Weil*. Trans/Form/Ação, Marília, v. 42, n. 4, p. 193-216, 2019.

NORTHROP, Tina. *Lyric Scholarship in Controversy: Jan Zwicky and Anne Carson*. Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne, vol. XXXVII, nº 1, pp. 192-214. 2012.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: Pires, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Antologia serrote. Rio de Janeiro: IMS, 2018.

PLACE, Vanessa. What's So Funny about Antigone? in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

POLLOCK, James. *You are here: Essays on the art of poetry in Canada*. The Porcupine's Quill, Ontario, 2012.

ROBINSON, Elizabeth. An Antipoem That Condenses Everything: Anne Carson's Translations of the Fragments of Sappho in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. 1ª ed. São Paulo: Editora34, 2017.

SHOTTER, J. *Social Construction on the Edge: 'Witness'-Thinking and Embodiment*. Chagrin Falls: Taos Institute Publications, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Vimeo, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/34600153>. Acesso em: 23.nov.2021.

_____. *Tradução como cultura*. Trad.: Eliana Ávila e Liane Schneider. Ilha do Desterro, núm. 48, jan-jun, 2005, p. 41-64. Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, Brasil.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: Pires, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Antologia serrote. Rio de Janeiro: IMS, 2018.

STONE, Bianca. *Your Soul Is Blowing Apart: Antigone and the Influence of Collaborative Process in Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

STOPPARD, Tom. Rosencrantz e Guildenstern morreram in *Rock 'n' roll e outras peças*. Tradução: Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.480.

STRECKFUS, Peter. Collaborating on Decreation: An Interview with Anne Carson in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

SWENSEN, Cole. *Opera Povera: Decreation, an Opera in Three Parts in Anne Carson: ecstaticlyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

TAWADA, Yoko. *Language is a living thing*. Disponível em: <https://lithub.com/yoko-tawada-language-is-a-living-thing/>. Acesso em: 11.nov.2021.

TIMOTHY LIU. On Anne Carson's Short Talks in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

THIBON, Gustave. Prefácio in *O peso e a graça*. Tradução: Leda Cartum. 1ª ed. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: Pires, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Antologia serrote. Rio de Janeiro: IMS, 2018.

WEIBERG, Erika L. Lessons in Grief and Corruption: Anne Carson's Translations of Euripides in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

WEIL, Simone. *O peso e a graça*. Tradução: Leda Cartum. 1ª ed. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

WILKINSON, Joshua Marie. Introduction in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

WOOLF, Virginia. O sol e o peixe in *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed, 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. Montaigne in *O sol e o peixe*: prosas poéticas. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed, 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. Anoitecer in Sussex in *O sol e o peixe*: prosas poéticas. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed, 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *Ao farol*. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *As ondas*. Tradução: Tomaz Tadeu. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. *A viagem*. Tradução: Lya Luft. 1ª ed. Osasco: Novo Século, 2018.

_____. Casa assombrada. In: *A marca na parede e outros contos*. Tradução: Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.

WU, Pei-ju. *The Feminine Sublime: A Psychoanalytic Reading of Anne Carson's Decreation*. Dissertação. National Taiwan Normal University, 2014.

ZAWACKI, Andrew. Standing in / the Nick of Time: Antigonick in Seven Short Takes in *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

ZYLINSKA, Joanna. *Sublime speculations: the economy of the gift in feminist ethics*. J-Spot: Journal of Social and Political Thought, vol.1, nº 3 (2001). Disponível em: <http://www.yorku.ca/jspot/3/jzylinska.htm>. Acesso em: 24.jun.2022.