

*Tradução e comentário: Anne Carson
e seus espelhamentos ensaísticos às
traduções de tragédias gregas*

**Translation and commentary: Anne
Carson and her essayistic mirrors to her
translations of Greek tragedies.**

*Inês Cardoso Martins Moreira*¹

Resumo

Em 2015 escrevi o artigo *Antigonick* e o espaço textual da performance, no qual tomava como objeto de reflexão a tradução da poeta canadense Anne Carson para a peça *Antígona*, de Sófocles. Analisava aí a tradução de Carson, entendida por mim como um comentário à tragédia sofocliana. Retomo agora as reflexões então iniciadas para, desta vez abrangendo gama mais variada de objetos, analisar introduções e prefácios escritos pela poeta para traduções suas de outras tragédias gregas. Procuro observar, ainda, de que forma esses comentários, expostos nos textos introdutórios (alguns escritos em forma de poema, como é o caso de *Bakkhai*, ou de carta-poema, como é o caso do texto que introduz *Antigonick*), por vezes invadem, digamos assim, as próprias peças, eliminando, de certo modo, os limites que separariam os gêneros ensaio e dramaturgia, que separariam a tradução do comentário a seu respeito.

Palavras-chave: Anne Carson; tradução; performatividade

Abstract

In 2015 I wrote the article *Antigonick* and the textual space of performance, which took as its object of reflection the translation of the Canadian poet Anne Carson to Sophocles's play *Antigone*. I examined Carson's translation as a commentary on the Sophoclean tragedy. I now return to the reflections begun in 2015 to, covering now a wider range of objects, study the poet's introductions and prefaces for her translations of other Greek tragedies. I also try to observe how these comments, exposed in the introductory texts (some written in the form of a poem, such as *Bakkhai*, or a letter-poem, such as the text introducing *Antigonick*), sometimes invade, so to speak, the plays themselves, eliminating, at a certain degree, the boundaries that would separate the essay and dramaturgy genres, which would separate the translation from its commentary on it.

Keywords: Anne Carson; translation; performativity

E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro em Artes Cênicas, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), tradutora.

Me interesse por pessoas que cortam coisas ao meio.²
(Anne Carson, Cassandra Float Can)

Este artigo dá sequência a reflexão anterior, escrita por mim em 2015, focalizando *Antigonick*, tradução de Anne Carson (2012) para a tragédia Antígona, de Sófocles, e voltada para o exercício de tradução enquanto lugar textual de acentuada performatividade; simultaneamente dá início a estudo mais amplo sobre a obra da poeta e ensaísta canadense, mais especificamente sobre seus procedimentos de tradução/releitura/reescritura de tragédias gregas.

Meu interesse pelo trabalho da tradutora manifestou-se justamente com a leitura da referida tradução. A versão de Carson para a língua inglesa não segue um padrão convencional. O título que ela dá a sua tradução, como já assinalei, é *Antigonick*, modificando, assim, intencionalmente o do texto clássico. Nick figura, por sinal, na lista de personagens da peça – como uma personagem muda que permanece em cena todo o tempo medindo coisas. Nos primeiros versos, as duas irmãs, Ismênia e Antígona, citam Hegel e Beckett. Eurídice ganha, em sua tradução, um longo monólogo no qual se compara a uma personagem do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf. Quando indagada, todavia, sobre as liberdades que toma em sua versão, Anne Carson refuta a ideia de que sua *Antigonick* seria uma reescritura da peça e não uma tradução da tragédia sofocliana.

Carson explica, em entrevista publicada no blog *Suicide Girls*, que quando Sófocles escreveu Antígona “ele mencionava a longa tradição de catástrofes que envolviam a família de Antígona, para ajudar o público grego a se lembrar da lenda, e para nós, em 2012, a lenda de Antígona inclui Hegel”.³ Sófocles ajuda a lembrar a tradição de catástrofes, a tradutora sinaliza a tradição hermenêutica que acompanha nossa leitura da peça hoje. Anne Carson compreende que o gesto de traduzir, nesse caso, não se resumiria à transposição de uma língua para a outra, mas incluiria também a transposição de um tempo a outro, de uma cultura a outra, de uma compreensão de mundo a outra.

Há edições disponíveis em livro de outras tragédias gregas traduzidas por Anne Carson. E nesse elenco de traduções sobressai sua predileção por Eurípides, entre os três grandes poetas trágicos gregos. Predileção ao menos enquanto exercício tradutório, mas talvez não só nesse aspecto. Até o momento me debrucei sobre alguns desses volumes, entre eles *Grief Lessons*, contendo as traduções de quatro peças de Eurípides: *Hércules*, *Hécuba*, *Hipólito* e *Alceste*.

Cada uma delas se acha acompanhada, em *Grief Lessons*, de um texto introdutório escrito pela tradutora. Há ainda, no volume, dois pequenos ensaios que um o abre e outro o fecha. No primeiro Carson reflete sobre a tragédia como “uma forma curiosa de arte”.⁴ No segundo ela imagina Eurípides explicando aos espectadores

2 I am interested in people who cut through things.

3 It's true Sophokles doesn't mention Hegel on the first page of *Antigone*, but he does refer to the long tradition of A's catastrophic family in order to remind his Greek audience of the legend and for us, in 2012, the *Antigone* legend includes Hegel. Anne Carson – entrevista em <https://suicidegirls.com/girls/sash/blog/2680448/anne-carson-antigonick/>. Acesso em: 9 mar. 2015 e em 25 ago. 2019.

4 Tragedy: A Curious Art Form

gregos os motivos que o teriam levado a escrever duas peças sobre Fedra.

Além desse livro, há *An Oresteia (Uma Oréstia)*, que reúne traduções de três tragédias relacionadas à linhagem dos Átridas, uma de cada um dos três tragediógrafos: *Agamenon*, de Ésquilo, *Elektra*, de Sófocles, e *Orestes*, de Eurípides. Em nota logo no início do volume, Carson explica que a ideia de juntar as três peças e criar outra Oréstia não partiu dela, e sim do diretor artístico da Classic Stage Company, de Nova York, Brian Kulick.

Carson já havia traduzido *Elektra* em 1987 e *Orestes* em 2006. A tradução de *Agamenon*, de Ésquilo foi realizada para essa companhia de teatro nova-yorkina, com o intuito de compor uma trilogia que juntasse as peças dos três tragediógrafos. Nesse volume também há textos introdutórios para cada uma das tragédias publicadas.

Além desses dois volumes e da já mencionada *Antigonick*, no que se refere às traduções de tragédias, há ainda outra versão para a própria Antígona, uma versão de Carson para *Bacantes*, de Eurípides, publicada em 2017, acompanhada de texto introdutório em forma de poema, intitulado “eu queria ser dois cachorros assim poderia brincar comigo mesma (notas da tradutora para *bakkhai* de eurípides)”⁵ e sua *Ifigênia entre os Tauros*, também de Eurípides.

Neste artigo observo a reflexão específica de Carson sobre tradução e suas anotações a respeito de seu exercício tradutório. Nesse sentido trabalharei com algumas das introduções já aqui elencadas e com um ensaio no qual ela propõe uma reflexão sobre seu exercício como tradutora, partindo de uma análise que focaliza a figura de Cassandra, personagem da peça *Agamenon*, de Ésquilo.

A primeira edição de *Antigonick* não traz nenhum texto introdutório. Trata-se de uma edição de luxo, em capa dura, com ilustrações de Bianca Stone, entremeadas ao texto todo escrito à mão. Em uma leitura da peça – no Festival de Literatura de Louisiana, em 25 de agosto de 2012, disponível no Youtube⁶ –, no entanto, Carson lê as falas do coro e faz uma introdução, em forma de carta-poema endereçada a Antígona, intitulada *A tarefa do tradutor de Antígona*.⁷ Esse poema seria publicado posteriormente (2015), na edição em *paperback* de *Antigonick*, como texto introdutório à peça. Há ainda a segunda tradução de Antígona, feita por encomenda para uma encenação dirigida por Ivo van Hove, com Juliette Binoche no papel da protagonista. Para essa versão, publicada em livro também em 2015, Carson escreveu algumas observações sobre sua nova tradução.

Há muitos ângulos pelos quais se poderiam observar os procedimentos e estratégias de tradução e de comentário sobre a própria tradução trabalhados por Anne Carson. Centro este artigo em apenas uma das estratégias empregadas com certa regularidade pela poeta. A outros procedimentos pretendo me dedicar em pequenos estudos autônomos, como este. A estratégia sobre a qual aqui me detenho pode ser identificada a um uso pouco convencional do verbete por parte de Carson. Compreendo a noção de verbete não só como verbete de dicionário ou de enciclopédia,

5 i wish i were two dogs then i could play with me (translator's note on euripides' bakkhai)

6 O registro em vídeo dessa leitura pode ser acessado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>>.

7 The task of the translator of Antigone. Há três traduções para esta carta-poema, publicadas juntas no site Escamandro: poesia, tradução e crítica (Maciel, 2019).

mas também como “ficha de arquivo, apontamento, nota, registro”,⁸ ou como uma espécie de versão mínima do ensaio.

E para isso volto-me agora para um texto não dramatúrgico, mas paradigmático desse recurso ao verbete, que é o livro-epitáfio produzido pela poeta por ocasião da morte de seu irmão Michael.

O volume, publicado em 2010 e intitulado *Nox* (noite, em latim), é uma coleção de fragmentos de escritos diversos, de cartas, fotos, poemas, que compõem a memória que ela tem do irmão. O eixo central de *Nox* é o poema 101 do poeta latino Catulo, poema que está presente ao longo de todo o livro e de modo mais específico no fragmento 7.2, onde se lê sua tradução integral para o inglês, e no fragmento 7.1, no qual Carson revela ter lido o poema pela primeira vez ainda na escola e ter, desde então, tentado traduzi-lo diversas vezes.

“Nada em inglês pode capturar a superfície lenta apaixonada de uma elegia romana”⁹ (Carson, 2010b), observa a escritora. Além de incluir uma tradução do poema entre os fragmentos e colagens que compõem o livro, Carson opera, ainda, uma espécie de dissecação do texto latino: em algumas das páginas de *Nox*, à esquerda, há verbetes para cada uma das palavras que compõem o poema 101 de Catulo. Assim, o livro começa com um verbete para o termo latino *multas*, primeira palavra do poema latino. Os verbetes vão se sucedendo, intercalados aos trechos de cartas, a retratos, à transcrição de um diálogo entre ela e o irmão, tudo isso dentro de um livro-baú, uma espécie de caixa de guardados.

A preocupação de Carson com as origens e com a etimologia das palavras, com a busca por diversos e possíveis significados para as palavras, permeia não só *Nox*, mas se multiplica em suas reflexões sobre o gesto tradutório e por vezes invade a própria tradução. Em seu ensaio *Cassandra Float Can*, publicado na coletânea *Float* (Carson, 2016a), no qual reflete sobre tradução, focalizando suas observações, como assinalei acima, na personagem mitológica Cassandra, da tragédia esquiliana *Agamemnon*, Carson interrompe, a certa altura, suas observações para expor a etimologia da própria palavra etimologia.

De acordo com suas explicações, etimologia viria das palavras *etymos* (real, verdadeiro) e *logos* (estória, conto, análise). Carson observa ainda que *etymos*, por sua vez, seria um termo provavelmente derivado do verbo “ser, existir”. “O etimologista”, conclui a poeta, “faz cortes que mostram o Ser a flutuar dentro das coisas e como flutua, e como pode flutuar”¹⁰. Nesse ponto do texto as reflexões se voltam para Cassandra que, de acordo com a poeta, no início de sua longa cena de profecia, central ao drama trágico de Ésquilo, evoca o deus Apolo sete vezes, sendo que na última ocorrência haveria uma pequena mudança de inflexão que viria a expor a etimologia do nome Apolo – já que associa aí o nome do deus ao verbo grego *apollesthai*, que significa destruir. Conclui Carson: “ao gritar ‘Apollon emos’ Cassandra, de uma só vez, usando as mesmas palavras, consegue designar o deus como ‘meu Apolo’ e ‘meu

8 Verbetes - Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. CD-ROM, 2009

9 Nothing in English can capture the passionate, slow surface of a Roman elegy.

10 The etymologist makes cuts that show Being as it floats inside things and how it floats and how can it.

destruidor”¹¹(Carson, 2016a).

“As palavras são véus”, decide Carson, para em seguida indagar: “o que elas escondem?”¹². Segundo a poeta, Cassandra teria o poder de desvelar as palavras, erguer os véus que recobrem seus significados. Desse modo, Apolo, “o deus da cura e da verdade”,¹³ é visto, no jogo de palavras proferido por Cassandra, como destruidor.

Cassandra, porém, é uma princesa de Tróia, uma princesa estrangeira, nos lembra Carson. Clitemnestra se dirige em grego à profetiza, que lhe responde com gritos cujo som lembra o barulho de pássaros.¹⁴ Pergunta à princesa se ela conhece a língua grega e não obtém resposta. Quando Clitemnestra sai de cena, porém, Cassandra desata a falar e a falar grego. “Ela não teria por que saber grego”,¹⁵ observa Carson, na introdução que escreve para sua tradução de *Agamenon* de Ésquilo, e explica:

é uma princesa troiana que nunca havia estado longe de casa antes. No entanto ela irá dominar todos os registros dessa língua alienígena – analítico, metafórico, histórico, profético, criando trocadilhos, enigmas, falando claro como água. (Carson, 2010a, p.3)¹⁶

É então uma personagem que não falaria a língua grega que Ésquilo faz paradoxalmente dominar a língua em todas as suas possibilidades. É ela quem ergue os véus. Carson diz experimentar, como tradutora, essa sensação de ver véus se levantarem (ou, para usar uma expressão teatral, cortinas se abrirem), fazendo surgir aquilo que as palavras escondem:

Às vezes sinto que passo a vida reescrevendo a mesma página. No topo dessa página está escrito “ensaio sobre tradução” e depois vêm alguns poucos parágrafos de boa e sólida prosa. Esses parágrafos começam a se quebrar no meio da página. A sintaxe cai. Surgem perfurações. No final não sobra mais muita coisa além de poucas migalhas de linguagem vagando perto das margens, como se quisessem se tornar uma arte de pura forma. Eis um outro fato sobre mim. Quando estou empenhada em um projeto de tradução eu experimento continuamente, impedindo a minha visão, uma sensação de véus voando para o alto. [...]. Eu chamo isso de sensação Cassandra. (Carson, 2016a)¹⁷

Há um momento na cena de Cassandra, em *Agamenon*, em que a princesa parece de fato ver os véus se erguerem a sua frente e o tempo (passado e futuro) se desvelar com clareza. Cito o trecho em tradução de Trajano Vieira:

11 By crying out “Apollon emos”, Cassandra can designate the god as “my Apollo” and “my destroyer” at the same time in the same words.

12 If words are veils, what do they hide?

13 the god of healing and truth

14 Clitemnestra: se não se comunica em língua bárbara / e incompreensível, como uma andorinha, / meus argumentos vão tocar-lhe o íntimo (Ésquilo, 2007, p.73)

15 there is no reason why Cassandra should speak greek

16 she is a Trojan princess who has never been away from home before. In fact, she will turn out to command all registers of this alien tongue — analytical, metaphorical, historical, prophetic, punning, riddling, plain as glass.

17 Sometimes I feel I spend my whole life rewriting the same page. It is a page with “Essay on Translation” at the top and then quite a few paragraphs of good strong prose. These begin to break down toward the middle of the page. Syntax decays. Perforations appear. By the end there is not much left but a few flakes of language roaming near the margins, looking as if they want to become an art of pure shape. Here is another fact about me. Whenever I am on a translation project I experience continually, offside my vision, a sensation of veils flying up. I’ve come to call the sensation Cassandra [...].

Pois bem, o oráculo não mais transvê
por véu, como recém-esposa: sopra
de nuvem, brilha ao sol nascente. (Ésquilo, 2007, p.81)

Impossível não lembrar aqui de outra peça e de outro profeta. Lembro, desse ponto de vista, a montagem de *Bacantes* realizada pelo Oficina Uzyna Uzona, mais especificamente a cena em que o adivinho Tirésias, interpretado por José Celso Martinez Correa, amaldiçoado por Hera, perde a visão para imediatamente ganhar de Zeus o dom de, mesmo cego, ser o grande *vedor*.

Nesse momento, o véu translúcido que separava, desde o início da peça, as arquibancadas e a cena cai, e o público passa a ver o espaço cênico sem filtro e não mais a *entrever* a cena, antes filtrada pela cortina de *voile*. O espectador passa a ver a cena como profeta, igualando-se, nesse momento, ao cego Tirésias. José Celso encenaria, assim, o aspecto oracular próprio ao teatro – enquanto lugar de onde se vê. Anne Carson, ao traçar um paralelo entre Cassandra e sua própria experiência como tradutora, ao falar da “sensação Cassandra”, assumiria também o lugar de profeta, de vedora, espectadora de um teatro das palavras que se abre em verbetes, em múltiplos sinônimos e em procedimentos etimológicos, levantando os véus para revelar, nas palavras da poeta, o “ser a flutuar dentro das coisas”.

Se, em *Nox*, Carson cria verbetes para cada uma das expressões que compõem o poema de Catulo, operando cortes nas palavras, buscando o que nelas se esconde, por meio de um trabalho etimológico próximo ao de um lexicógrafo, nos textos introdutórios e em suas notas para as traduções de tragédias gregas, ela recorrerá a procedimento semelhante.

Sua carta-poema para Antígona, por exemplo, já se inicia com a dissecação do próprio nome da personagem. Cito os primeiros versos aqui em tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves, publicada no site Escamandro:

cara Antígone:

seu nome em grego quer dizer algo como “contra o nascimento” ou “ao invés de ter nascido”
o que existe ao invés de ter nascido?
não é que a gente queira entender tudo
ou mesmo entender alguma coisa
o que a gente quer é entender algo mais. (Carson, 2015b, p.3)¹⁸

Nessa mesma carta-poema, Carson segue procurando compreender a personagem, por meio da investigação da etimologia das palavras, não apenas a de seu próprio nome, como também da palavra autônoma, usada por Creonte para descrevê-la, nos versos que cito, dessa vez, na tradução do poeta Ismair Tirelli Neto, também publicada no site Escamandro:

citando Kreonte você é autônoma

¹⁸ dear Antigone:

your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born” / what is there instead of being born? / it's not that we want to understand everything / or even to understand anything / we want to understand something else.

palavra composta de autos “eu” e nomos “lei”
autonomia soa como uma espécie de liberdade
mas não é a liberdade que a interessa. (Carson, 2015b, p.5)¹⁹

Seguindo os passos dos comentários de Carson para a tragédia de Sófocles, é interessante observar que, ao realizar a já mencionada nova tradução para Antígona, acrescenta uma breve “nota da tradutora”, na qual dá dois exemplos para “o problema da intraduzibilidade” (Carson, 2016b, p.5).²⁰ Nessa nota ela expõe para o leitor os significados das palavras *eusebia* (piedade/piety) e *miasma* (termo grego que Carson traduz para o inglês por *dirt*, sujeira).

Para explicar a impossibilidade de tradução do termo *eusebia*, Carson cita as últimas palavras de Antígona, antes de sair de cena para sua morte: “Eu fui pega em um ato de perfeita piedade” (Carson, 2016b, p.6)²¹ De acordo com a explicação de Carson

tanto o substantivo (*eusebia*) quanto o verbo (*sebizo*) derivam do radical *seb-*, que se refere ao fascínio que os deuses irradiam para os humanos, e estes retribuem com adoração. Tudo neste radical tem a ver com medo. Mas *eusebia* é um medo que se move em direção à devoção. (Carson, 2016b, p.5-6)²²

O termo *piety* (piedade, em português), que, por sua vez, seria “derivado de uma palavra do francês antigo indicando ‘pity’ (pena)” (Carson, 2016b, p.6),²³ teria perdido, no uso moderno, “a profundidade e o temor” (Carson, 2016b, p.6)²⁴ que a palavra grega comportaria. A tradutora observa ainda que “enquanto *eusebia* sempre compreende um ato ritual, ‘piedade’ representa mais um estado de ânimo do que uma pressão para agir”.²⁵ Por não encontrar tradução melhor para o termo grego, Carson conclui que caberá à atriz que dirá esses versos com as últimas palavras de Antígona a responsabilidade de “evocar o outro lugar permanente do nosso anseio pelo amor dos deuses por meio do desenho de sua voz e de seu ser”.²⁶

É interessante notar que a reflexão de Carson sobre a tradução se move, aqui, em direção à cena, ao ator. Haveria nesse movimento, talvez, um desejo de lançar uma provocação para a atriz? Se o desafio ao aceitar fazer a nova versão de Antígona se traduzia, segundo diz Carson, em uma espécie de competição consigo mesma, como revelaria em e-mail para um amigo,²⁷ a tradutora parece transferir, com rela-

19 to quote Kreon you are autonomos / a word made up of autos “self” and nomos “law”/ autonomy sounds like a kind of freedom / but you aren’t interested in freedom

20 Let me share with you the problem of untranslatability

21 I was caught in na act of perfect piety

22 Both noun (*eusebia*) and verb (*sebizo*) derive from the Greek root *seb-*, which refers to the awe that radiate from gods to humans and is given back as worship. Everything related to this root has fear in it. But *Eusebia* is a fear that moves as devotion.

23 Derived from an Old French word for pity

24 the lack of depth and dread

25 And where *eusebia* always implies ritual action, “piety” represents a mood rather than a pressure to act.

26 “will evoke the permanent elsewhere of our longing for the love of gods by drawing it up from her own voice and being.” A expressão “outro lugar permanente”, é usada por Judith Butler em seu livro *O clamor de Antígona*. Carson explica, em nota, que aqui toma emprestada a expressão de Butler.

27 Segundo o autor do livro *Antigone undone*, Will Aitken, Carson teria aceitado fazer modificações em sua tradução de Antígona a pedido do encenador belga, que não teria gostado de alguns trechos de Anigonick. Em e-mail enviado por Carson para Aitken a tradutora conta que a princípio o pedido de Van Hove a teria enraivecido, mas em seguida ela teria se interessado por encarar o desafio de “me superar em inteligência. É muito divertido” (“at first this enraged me then i got

ção à difícil fala final, o desafio para o campo da atuação cênica. É para a atriz que transfere aí o desafio de superar os limites da língua ou de superar a tradutora em inteligência e traduzir em seu ser e em sua voz tudo aquilo que o termo *eusebia* evoca em grego e que seu correspondente em inglês, *piety* (e talvez igualmente a nossa tradução em português por piedade), falharia em expressar.

O segundo exemplo de intraduzibilidade apontado por Carson nessa breve nota sobre sua nova versão de *Antígona*, diz respeito ao termo grego *miasma*, que ela traduz por *dirt*, (palavra que pode significar em português tanto terra quanto sujeira). Carson cria, então, uma espécie de verbete para o termo *miasma* em suas observações sobre a tradução de *Antígona*:

Os gregos antigos não gostavam de misturas. (Perdoem essa generalização escancarada – notas de tradutor são, por sua brevidade, escancaradas). Sujeira, na definição antiga, é coisa fora do lugar. O ovo pochê no seu prato no café da manhã não é sujeira, um ovo pochê no chão do Museu Britânico é. Sujeira é alguma coisa que cruzou uma fronteira que não deveria ter cruzado; sujeira confunde categorias e mistura as formas. Seu nome em grego é *miasma*, cujo sentido básico é “poluição” ou “defeito de integridade de uma coisa”. (Carson, 2016b, p.6)²⁸

Não pretendo expor aqui toda a excelente reflexão de Carson sobre o sentido de *miasma* em *Antígona*. Interessa observar que esse texto, esse verbete para o termo grego, também atravessa fronteiras. Aparece em *Antígona* como nota a sua segunda tradução da peça, mas vai ressurgir em outro lugar.

Em 2019, Carson escreve uma versão para *Helena*, de Eurípides. Sua versão se chama *Norma Jean Baker of Troy* e coloca em jogo as figuras de Marilyn Monroe (Norma Jean) e da heroína trágica Helena de Tróia, como duplo uma da outra. Meu interesse, no momento, por esta versão está no fato de que, num procedimento parecido com o usado em *Nox* (no qual Carson cria verbetes para a elegia de Catulo), em *Norma Jean Baker of Troy*, há verbetes para alguns termos que seriam centrais à peça de Eurípides. Verbetes que são chamados pela autora de lições de história de guerra.

Toda a dramaturgia de Carson, na versão de 2019, é como que pontuada por esses verbetes. Um deles é para a palavra concubina. E aqui o texto escrito para definir *miasma* nas notas que antecedem sua segunda versão de *Antígona* é retomado pela poeta para expor a situação de Helena em Tróia, como alguém que cruzou uma fronteira, que está fora de seu lugar.

O verbete para concubina é dividido, então, em seis partes: “história de guerra: lição 5”; “aplicações”; “estudo de caso”; “pode-se passar”; “momento didático”; e “clichê de campo de batalha”. Na primeira, Carson explica a palavra *dirt*, copiando, com poucas variações, as anotações feitas para *miasma* nas notas para *Antígona*. Já a terceira parte do verbete é um estudo de caso:

interested in attempting to outwit myself as it were. It is very fun”) (Anne Carson, citada por Aitken, 2018, s.p.)

28 The ancient Greeks did not like mixture. (Forgive the blatant generalization – translator’s notes are, by their brevity, blatant). Dirt, in the ancient definition, is matter out of place. The poached egg on your plate at breakfast is not dirt, the poached egg on the floor of the British Museum is. Dirt is matter that has crossed a boundary it ought not to have crossed; dirt confounds categories and mixes up form. Its name in Greek is *miasma*, whose basic sense is “defilement” or “impairment of the integrity of a thing”

ESTUDO DE CASO: o substantivo para “concubina” em grego vem do verbo “espalhar”. Uma concubina é uma estrangeira que se espalha dentro da casa de outra pessoa – como faz Helena quando segue Paris até Tróia – na esperança de ser assimilada à textura do novo lugar. Helena não pertence à casa de Priamo. Ela entra deixando rastros de lama grega por todo o chão. (Carson, 2019, p.25)²⁹

Helena, então, é *miasma*, poluição, cruzou uma fronteira que não deveria ter cruzado, está fora do lugar. Se em sua versão para a *Helena* de Eurípidés há verbetes que pontuam toda a peça, por vezes, em suas traduções para outras tragédias gregas, são os personagens que dão os significados dos termos para os quais Carson prefere não optar por uma só palavra em inglês que dê conta dos sentidos. São eles que assumem a função de verbetes.

Um dos exemplos desse tipo de estratégia estaria nas falas de Cassandra em *Agamenon*. Há ao menos dois momentos em que Carson faz a personagem dizer o termo em grego e explicar para o leitor o significado da palavra que está empregando: “Cassandra: (...) *schimos* significa uma fenda um corte uma quebra um partir em dois”. E um pouco depois Cassandra diz: “Eu com o meu *thermonous/thermonous* significa alma quente, mente queimando/cérebro em chamas” (Carson, 2010a, p.52-53).³⁰

Outro exemplo significativo está em *Bakkhai*, sua tradução para *Bacantes*, de Eurípidés. Ao ler a tradução de Carson para o prólogo da peça, a cargo do deus Dioniso, vê-se o seguinte trecho:

Eu sou algo sobrenatural –
não exatamente deus, fantasma, espírito, anjo, princípio ou
elemento –
Não há um termo em inglês para isso.
Em grego chamam de *daimon* –
podemos usar essa palavra e pronto?
(Carson, 2015a, p.16)³¹

Carson introduz, assim, na fala do deus (Dioniso, em *Bakkhai*) e na da profetisa (Cassandra, em *Agamenon*) comentários da tradutora, abrindo a dramaturgia para criar dentro dela, pela tradução, uma instância ensaística, cortando as falas das personagens para nelas inserir alguma anotação sobre as palavras. Tensiona, desse modo, limites entre gêneros e entre peça/tradução e comentário/nota sobre tradução.

A esse corte por dentro das falas das personagens, nos dois exemplos citados, é possível traçar um paralelo com o corte em maior escala – esse criado pelo próprio tragediógrafo (e não por sua tradutora), no caso, Eurípidés. Refiro-me aqui ao corte que se pode observar na tragédia *Héacles*.

29 CASE STUDY: The noun for concubine in Greek comes from the verb that means “to sprinkle”. A concubine is a stranger who sprinkles herself into someone else’s household – how Helen does when she follows Paris to Troy – hoping to assimilate herself to the texture there. Helen does not belong in the house of Priam. She comes in tracking Greek mud all over the floor.

30 “Cassandra: [...] *Shimos* means / a cleaving a cutting a splitting a chopping in two”. “I with my *thermonous / thermonous* means hot soul, burning mind, brain on fire”

31 I am something supernatural –/not exactly god, ghost, spirit, angel, principle or / element –/there is no term for it in English./In Greek they say *daimon* – can we just use that?

A tragédia de Eurípides é uma peça dividida em duas partes. Trajano Vieira já observa, ao expor o argumento da peça no volume que inclui sua tradução para o português, que ela se organiza “ao redor de dois episódios centrais: a ameaça de morte contra a família de Hércules por parte de Lico, novo rei de Tebas, na primeira parte, e o acesso de loucura do herói, na segunda parte” (Vieira, 2019, p.9). Carson também observa em seus comentários sobre sua tradução para a mesma tragédia eurípidiana o corte operado pelo tragediógrafo. Corte na estrutura dramática que a tradutora encontraria também na figura do personagem central, que seria igualmente partido em dois: filho de Zeus e Anfitrão, mortal e imortal, agente civilizador da terra ao matar seus monstros e assassino de seus próprios filhos e esposa.

Se a primeira parte da peça, diria Carson (2006, p.14), é armada dentro das convenções trágicas, contendo em sua estrutura “inversões, reconhecimentos, lamentos, vingança, júbilo, suspense e morte”, na segunda parte se

verá Hércules botando abaixo toda a construção da peça ao redor de si mesmo, convenções trágicas e tudo o mais. Depois de dentro do seu furor frenético ele precisa construir algo inteiramente novo. Novo self, novo nome para o pai, novas definições de deus. Os antigos cessaram. (Carson, 2006, p.14)³²

A tradutora chama a atenção, então, para o canto do coro da tragédia, logo após o assassinato das crianças, no qual, nos primeiros versos, busca-se um antepassado, um exemplo na história, na mitologia, que se aproxime ao que se passaria naquele momento com Hércules: “O morticínio mais inconcebível na Hélade/havia sido o das danaiades rocha acima/em Argos” (Eurípides, 2019, p.95). Nos versos subsequentes, o coro afirma não haver nada no passado que se equipare ao daimon de Hércules: “Mas tu, ó cruelíssimo,/mataste em moira insana a estirpe tripla” (Eurípides, 2019, p.95). E, finalmente, o coro conclui que não há mais lamentos a cantar: “Ai! Haverá sussurro,/lamento,/ode funesta,/um coro do Hades que eu ecoe?” (Eurípides, 2019, p.97).

Carson observa que, de fato, o coro não volta mais a cantar e dançar nessa peça: “foi Homero quem sugeriu que nos encontramos no tempo com as costas voltadas para o futuro, de frente para o passado”. Quando um homem decide dar as costas para o passado e encarar o futuro, diz Carson, então o coro “necessariamente silenciará”. E conclui: “Essa história não aconteceu ainda. Repare que eles não dançam mais. Que se inicie o futuro” (Carson, 2006, p.15).³³

Do corte operado por Eurípides na estrutura de sua tragédia, gostaria de voltar as minhas observações para outro corte, esse operado, a meu ver, por Carson em sua tradução para um dos cantos do coro de *Antigonick*. Depois da saída de Antígona de cena para sua morte, há um canto do coro que enumera três exemplos, três antecedentes no passado, em que outras figuras mitológicas foram, como acontece agora com Antígona, encarceradas vivas.

Em *Antigonick*, Carson toma certa liberdade e decide fazer, ela própria, um co-

32 you will see Herakles pull the whole house of this play down around himself, tragic conventions and all. Then from inside his *berserker furor* he has to build something absolutely new. New self, new name for the father, new definition of god. The old ones have stopped

33 It was Homer who suggested we stand in time with our backs to the future, face the past. [...] then the chorus will necessarily fall silent. This story has not happened before. Notice they do not dance again. Let the future begin.

mentário sobre o coro sofocliano. Em vez de enumerar os três exemplos ali elencados por Sófocles, ela propõe uma comparação entre um coro grego e um advogado: ambos procuram encontrar antecedentes, histórias semelhantes no passado, para que se possa dizer que “esta coisa terrível que estamos testemunhando agora/não é única você sabe/já aconteceu antes” (Carson, 2015b, p.33). No entanto, conclui a tradutora, falando por intermédio do coro sofocliano, contar histórias ocorridas no passado não irá ajudar ninguém a achar que o que está acontecendo agora é “normal/racional/perdoável/ou mesmo, em uma definição mais abrangente, justo” (Carson, 2015b, p.33).³⁴

O corte que se observa aí, na minha opinião, seria uma espécie de intromissão, dentro da tragédia de Sófocles, de uma ideia presente em um coro euripidiano, a ideia de que não há nada no passado que explique o presente. Vale lembrar que o coro de Eurípides, em *Héacles*, cita dois exemplos, dois antecedentes, mas decide que nenhum dos dois casos seria comparável ao que acontece a Héacles. Já o coro sofocliano se dedica a contar três histórias semelhantes à de Antígona e não faz mais nenhum comentário comparativo. Apenas relata os três exemplos.³⁵ Ao acrescentar ao coro sofocliano a ressalva de que o passado não ajuda a compreender o presente, Carson sugeriria que o que se passa com Antígona (apesar das provas encontradas no passado pelo coro) seria, sim, um acontecimento único (ideia contida em *Héacles*, de Eurípides, mas não em *Antígona*, de Sófocles). Carson estaria abrindo, desse modo, uma fenda na peça de Sófocles para introduzir uma observação sua, observação que, por sua vez, ela estaria tomando de empréstimo a Eurípides.

Seja em seus textos introdutórios para as peças traduzidas, seja em textos ensaísticos nos quais aborda a tradução como tema, seja nos próprios textos, Carson procura fazer cortes, abrir fendas, espaços de comentário. Cortes nas palavras (expondo sua etimologia, tal qual Cassandra faria com o nome de Apolo); cortes nas falas das personagens (fazendo-as dissertar sobre os significados dos termos que usam, como fazem Cassandra e Dioniso); cortes na estrutura dramática (pontuando toda uma peça com verbetes, como acontece em *Norma Jean*). Cortes que abrem espaço para a contaminação de um texto por outro: como a quase citação do coro de uma peça na tradução de outro coro em outra peça; ou na introdução de uma anotação para uma tradução (definição de miasma em Antígona) na dramaturgia de outra peça (definição de concubina em *Norma Jean*). Aberturas como essas, que escavam espaços e descerram véus, propiciam contaminações textuais e intertextuais propositadas, mas produzem especialmente uma espécie de método que se vê estar presente na poesia, no ensaio e no trabalho de tradução de Anne Carson, um método (do qual destaquei aqui o verbe) que problematiza uma escrita na qual ensaio e drama, tradução e criação dramática, comentário e ação não se opõem em binarismos simplistas, mas se sobrepõem como camadas de um texto em estado de intensa performatividade.

34 This terrible thing we are witnessing now is / not unique you know it happened before (...) is there / any way / we can say / this is normal / rational / forgivable / or even in the widest definition just / no not really.

35 É interessante notar que, ao refazer a tradução de *Antígona* para montagem dirigida por Ivo van Hove, Carson altera inteiramente este trecho e traduz de fato os três exemplos dados pelo coro, num exercício tradutório que poderia se dizer, talvez, mais fiel ao original.

Referências

AITKEN, Will. *Antigone undone: Juliette Binoche, Anne Carson, Ivo van Hove, and the art of resistance*. Saskatchewn: University of Regina Press, 2018.

CARDOSO MARTINS MOREIRA, Inês. *Antigonick e o espaço textual da performance*. In: RUIZ, Giselle (org.). *Articulações. Ensaios sobre corpo e performance*. Prefácio de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2015. p.117-132.

CARSON, Anne. *Norma Jean Baker of Troy. A version of Euripides Helen*. London: Oberon Books, 2019.

CARSON, Anne. *Cassandra Float Can*. In: CARSON, Anne. *Float*. New York: Alfred A. Knopf, Publisher, 2016a.

CARSON, Anne. *Sophokles Antigone translated by Anne Carson*. London: Oberon Books, 2016b.

CARSON, Anne. *Bakkhai*. London: Oberon Books, 2015a.

CARSON, Anne. *Antigonick*. New York: New Directions, 2015b.

CARSON, Anne. *Antigonick*. New York: New Directions, 2012.

CARSON, Anne. *An Oresteia: Agamemnon by Aiskhylos; Elektra by Sophokles; Orestes by Euripides*. New York: Faber and Faber, 2010a.

CARSON, Anne. *Nox*. New York: New Directions, 2010b.

CARSON, Anne. *Grief Lessons. Four plays. Euripides*. New York: New York Review of Books, 2006.

ÉSQUILO. *Agamenon*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EURÍPIDES. *Héracles*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2019.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. "a tarefa da tradutora de Antígone" In: MACIEL, Sergio. *3 traduções para o "task of the translator" da Antigonick de Anne Carson*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>>. Acesso em: 30 ago. 2019

MACIEL, Sergio. *3 traduções para o "task of the translator" da Antigonick de Anne*

Carson. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>>. Acessado em 26 ago. 2019.

NETO, Ismair Tirelli. "a tarefa de quem traduz antigona". In: MACIEL, Sergio. *3 traduções para o "task of the translator" da Antigonia de Anne Carson*. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>>. Acesso em: 30 ago. 2019

VIEIRA, Trajano. "Argumento". In: EURÍPIDES, *Hércules*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2019

Enviado em: 30/08/2019
Aprovado em: 01/09/2019