



ENCICLOPÉDIA
MULHERES NA FILOSOFIA



Blogs Unicamp

Anne Carson

Irene Viveiros de Castro

Edição eletrônica URL:

ISSN: 2526-6187

Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, V.
7, N. 4, 2025, pp. 1-18.

Anne Carson

(1950-)

por Irene Viveiros de Castro,
doutoranda em filosofia na Université Toulouse Jean-Jaurès e
membro do laboratório ERRAPHIS
[Lattes](#)

1. Biografia

Anne Carson é “uma dessas pessoas de quem quanto mais vemos, menos sabemos” (Carson, 2023, p. 42). Essa fórmula, com a qual ela qualifica o procedimento poético de Safo, designa também algo de sua própria escrita – embora se trate talvez mais de um desejo do que de uma tendência plenamente realizada: desenhar um traço que não faça ver sua autora, que não aponte para nada que estaria no seu “interior” e cuja face “exterior” dissimularia. Em outras palavras, desfazer a diferença entre o dentro e o fora de quem escreve. Carson confessa sua dificuldade em realizar a plena supressão dessa diferença, às vezes com certo pesar ou desconforto, mas a sua persistência, *apesar* ou mesmo *por causa* das tentativas de fazê-los convergir, constitui o tema central de sua poética e de sua reflexão teórica.

Helenista de formação, professora de grego, tradutora e, por fim, poeta, Carson é conhecida por uma produção que não se conforma aos gêneros literários ou às disciplinas estabelecidas. *Eros o Doce-Amargo* (1986 [2022]), seu primeiro e talvez mais famoso livro, é um longo ensaio lírico que tem como ponto de partida e de convergência um fragmento de Safo sobre a natureza agri-doce e paradoxal do desejo. Seu aclamado romance em verso *Autobiografia do vermelho* (1998 [2021]) é uma versão da Gerioneida, do poeta grego Estesícoro, em que Gerião, o monstro vermelho assassinado brutalmente por Hércules em seu décimo trabalho, vê-se deslocado para o tempo presente como um adolescente estadunidense que vive um romance conturbado com o mesmo Hércules. Por suas traduções de Safo e sua versão moderna da Gerioneida, Carson construiu uma certa reputação como autora *queer*, e em sua obra trata frequentemente da identidade de gênero, em particular da feminidade, como um *problema*, jogando com a troca de papéis e pontos de vista entre figuras masculinas e femininas.

Sua obra é aclamada por sua capacidade de trazer a mitologia, a tragédia e o pensamento gregos “de volta à vida”, por transportá-los no espaço e no tempo, nem sempre da maneira mais convencional. Nela, as fronteiras disciplinares raramente são respeitadas: sua poesia é permeada de erudição, com referências a temas e ideias de outros autores; já sua produção acadêmica e suas traduções parecem carecer do mesmo tipo de rigor filológico que seus colegas exercem.

Carson confessa que há “demais [dela]” (Carson, 1999, p. vii) em seus ensaios teóricos, e talvez haja também demais dos outros em sua poesia. Ela “se esconde atrás dos gregos antigos”, sugere a colega de estudos clássicos Emily Wilson (2024). Mas, como Safo, quanto mais ela se esconde, mais nós leitores enxergamos e menos nós sabemos.

Seu evidente desconforto ao dar entrevistas e em falar de si não nos impede de, feitas as devidas ressalvas, coletar e compartilhar alguns dados biográficos a seu respeito. Afinal, mesmo que sua poesia e sua teoria não sejam autobiográficas – e Carson repete com frequência seu desgosto pela autobiografia como procedimento de consolidação de uma identidade pessoal fixa e imutável –, elas estão impregnadas de algo seu, seja como “fatos” do mundo que lhe servem de matéria literária, seja porque ela segue lá, escondida, atrás dos gregos.

Anne Patricia Carson nasceu em Toronto, no Canadá, em 21 de junho de 1950, e mudou-se frequentemente durante a infância entre diferentes cidades do estado de Ontário, onde seu pai trabalhava como bancário. Foi educada no catolicismo por sua mãe. Seu primeiro contato com o grego antigo se deu no intervalo do almoço no ensino médio, em lições particulares oferecidas por sua professora de latim. Quando perguntada sobre o que motivou sua paixão pelo grego, Carson responde que “simplesmente me parecia ser a melhor língua” (Carson *apud* Anderson, 2013), mas também que parte do seu desejo de aprendizado se devia a uma vontade, até hoje não plenamente realizada, de ser Oscar Wilde (“educado nos clássicos, elegante e espirituoso” (Anderson, 2013)).

Apesar do contato e do gosto precoces com e pelo grego antigo, Carson quase desistiu da faculdade de letras devido a, entre outras coisas, um marcante desgosto por John Milton. Durante uma pausa em seus estudos, ingressou em uma escola de design que tinha, novamente para seu desgosto, uma vertente fortemente publicitária, e onde, segundo ela, “passamos um ano desenhando caixas de cereal. Foi horrível. Então voltei para a universidade e fiz os últimos dois anos” (Carson, 1997, p. 6). Depois da graduação, em 1975-76, passou um ano na Universidade de St. Andrews, na Escócia, estudando métrica na poesia grega. Defendeu o doutorado em 1981, no departamento de estudos clássicos da Universidade de Toronto, com a tese intitulada *Odi et Amo Ergo Sum*, mais tarde transformada em ensaio e publicada como *Eros o Doce-Amargo* em 1986.

Em 1980, obteve um cargo de professora assistente na Universidade de Princeton, mas não conseguiu a titularidade (*tenure*) devido ao caráter insuficientemente monográfico e algo “peculiar” de sua pesquisa de doutorado (como sugere Emily Wilson, 2024), deixando o departamento de estudos clássicos um ano após a publicação de *Eros*, em 1987. Desde então – embora hoje esteja aposentada da carreira universitária –, passou por diversas instituições de ensino superior nos Estados Unidos e no Canadá, onde lecionou grego, estudos clássicos e

poesia, entre elas McGill, Universidade de Michigan, Universidade de Nova York, Cornell e a Universidade da Califórnia em Berkeley.

Em 1984, publicou sua poesia pela primeira vez: *Canicula di Anna*, poema adaptado de um livro ilustrado que compôs com recortes de revistas de avião, feito no retorno de uma viagem “horrível” a Roma (republicado em *Plainwater* [Águalisa], 1995b [2025]). “Ninguém gostou desses desenhos”, conta, e por isso começou a publicar apenas as legendas que os acompanhavam (Carson, 2001b). Nos anos 1980, porém, Carson publicava mais artigos e ensaios acadêmicos do que poesia; aos poucos, foi deixando sua produção acadêmica em segundo plano e, nos anos 1990 e começo dos anos 2000, publicou ao todo cinco coletâneas de ensaios e poesia (e muitos ensaios-poemas). Foi também nesse período que lançou *Autobiografia do vermelho*, o longo ensaio teórico *Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan* [Economia do que não se perde: lendo Simônides de Céos com Paul Celan] (1999) e *A beleza do marido: Um ensaio ficcional em 29 tangos* (2001 [2024]). Nessa mesma época, *Eros o Doce-Amargo* adquiriu leitores fora da comunidade de estudos clássicos, entrando para a lista da Modern Library de 100 melhores livros de não-ficção, e Carson firmou sua reputação como poeta e ensaísta de renome. Entre 1996 e 2002, recebeu ao todo oito prêmios de literatura, entre eles o Lannan Literary Award de poesia e os prêmios T. S. Eliot e *Los Angeles Times* por *A beleza do marido*, além das bolsas Guggenheim, MacArthur e Rockefeller Bellagio Center.

Um deslocamento se opera em torno do ano 2000 na produção de Carson, quando ela passa a priorizar a poesia-ensaio, a performance e a tradução. Entre 2001 e 2015, traduziu peças de Sófocles, Eurípides e Ésquilo, além dos fragmentos de Safo. Em paralelo às traduções mais filologicamente rigorosas, começou a lançar versões menos ortodoxas de tragédias gregas, entre elas sua célebre *Antigonick* [Antigotriz] (2012 [2023]), tradução da *Antígona* de Sófocles. Essa mudança foi marcada, em particular, por uma parceria com seu marido e colaborador Robert Currie: “Eu estava entediada com o meu trabalho, de modo geral”, disse Carson à *New York Times Magazine*, “E ele disse, ‘Vamos colocar gente dançando nisso aí’. E assim fizemos” (Carson *apud* Anderson, 2013) Desde então, Currie a ajuda a transformar poemas, traduções e versões de tragédias em performances cenográficas, colaborando na imaginação espacial de sua poesia, fazendo com que seus textos ganhem corpo e movimento em performances e a ajudando a formatar e publicar seus livros ilustrados (como o epitáfio-acordeão *Nox*, escrito após a morte de seu irmão em 2000 e publicado em 2010).

Carson acumula prêmios por suas traduções e adaptações; ademais, em 2020, recebeu o prêmio Princesa de Astúrias de literatura, em 2021 o prêmio PEN/Nabokov para feitos em literatura internacional e em 2025 o prêmio Hadada da *Paris Review* pelo conjunto de sua obra.

Atualmente, divide seu tempo entre os Estados Unidos e a Islândia e, em 2024, revelou ter sido diagnosticada com a doença de Parkinson e ter se matriculado em aulas de boxe para ajudar a preservar o controle sobre seus movimentos e estimular sua capacidade de atenção. Menos ativa do que antes, Carson segue publicando: em 2024, lançou a coletânea de textos *Wrong Norma* [*Norma errada*], e ainda neste ano de 2025 publicou diversos ensaios e poemas em revistas como a *London Review of Books* e *Paris Review*.

2. Método

2.1. Interdisciplinaridade

A interdisciplinaridade, ou o transbordamento de fronteiras entre gêneros literários, é central para entender a obra de Carson. Em uma entrevista concedida a John D'Agata em 1997 (apenas a segunda de sua carreira), Carson diz que separa sua produção “criativa” de sua produção “acadêmica”, reservando uma mesa de trabalho distinta para cada uma; posteriormente, ela conta transitar livremente entre as duas mesas, levando frases e ideias de uma para a outra (Carson, 2003).

Formas e limites, em suas diversas iterações, aparecem insistentemente em sua escrita. Além de configurar sua relação com a forma literária, o “transbordamento” constitui uma figura à parte em sua obra. Uma das primeiras preocupações de Carson em *Eros o Doce-Amargo* é entender a natureza dos limites do sujeito erótico à luz da possibilidade de sua dissolução. Como veremos, o desejo é compreendido como habitando o espaço *entre* o amante e o amado; quando dois buscam ser um, mas antes que o sejam. Assim, quando falamos em transbordamento ou dissolução de limites, o movimento ao qual aludimos é sempre interceptado ou interrompido pelo caminho (isto é, ele nunca é plenamente realizado): o desejo deixaria de existir se os amantes se dissolvessem um no outro.

Esse “espaço intersticial” reaparece, de diferentes maneiras, ao longo da obra de Carson, e é uma imagem particularmente apta para nos ajudar a entender sua tarefa como tradutora. D'Agata, em uma resenha de *Men in the Off Hours* [Homens nas horas vagas] (2000), caracteriza o híbrido ensaio-poesia de Carson como uma forma de *tradução*: “um livro que, no fim das contas, não é de poesia em si, mas de tradução – entre línguas, entre identidades e, em última instância, entre gêneros” (D'Agata, 2000). Poderíamos acrescentar, ecoando a descrição do ofício que Carson faz em sua entrevista na Lannan Foundation em 2001, que o objetivo da tradução não é suprimir a diferença entre as línguas ou criar uma terceira língua que sirva de suplemento à descontinuidade aparente das duas primeiras, instaurando entre elas uma

continuidade homogênea, mas sim habitar esse espaço *entre* as duas línguas onde é possível manter as duas lado a lado em seu campo de visão, ainda que brevemente. Uma outra maneira de dizer que é preciso manter as duas mesas separadas *e* seguir passando frases de uma à outra.

2.2. Fragmento e erro

Quando Carson fala da influência de sua formação em estudos clássicos sobre sua poesia, há um ponto que retorna insistentemente: o estado fragmentário e lacunar do *corpus* antigo. O tênue equilíbrio da convergência-divergente (do amante e do amado, das duas línguas) tem como condição a estrutura fragmentária do texto. O que poderia ser contingente (a saber, a degradação, pelo tempo, de um arquivo) se torna assim necessário à maneira como Carson entende a linguagem e a escrita. Como os textos gregos que estudou, seus ensaios literários e sua poesia também possuem uma estrutura algo fragmentária; isso se deve, diz Carson, a uma predileção maior pelos *fatos* do que pelas *estórias* e tem por consequência uma renúncia à forma narrativa (Carson, 1997). É o caso de *Autobiografia do vermelho*, de *A beleza do marido*, dos ensaios e poemas de *Plainwater*, entre outros. A narrativa seria plena de conjuntivos que restringiriam as possibilidades de encadeamento dos fatos e Carson prefere imaginar sua poesia como uma forma de pintura (talvez não por acaso tenha começado fazendo livros ilustrados): sobre a superfície da pintura, é possível colocar fatos lado a lado sem encadeá-los em uma narrativa e sem submetê-los à unidade do sujeito que a enuncia. Seu objetivo, repetido desde o prólogo de *Eros* até suas entrevistas mais recentes, é nunca deixar o pensamento estagnar, manter a atenção em movimento e jamais prendê-la a um único ponto fixo.

Segue-se dessa lógica do fragmento que palavras e coisas são fatos de igual valor – ou, como diz Helena Martins, que “a linguagem é ali submetida ao mesmo tipo de horizontalidade com que se deflaciona o sujeito falante” (2018, p. 721). Dentre esses fatos do mundo estão também temas de sua vida pessoal (destituídos aqui de caráter autobiográfico ou auto-teórico no sentido comum dos termos) e fatos do que Carson chama de “contexto acadêmico”. Assim, aos que pretendem separar em definitivo poesia e teoria, Carson responde que, para ela, “O projeto de pensar é uma coisa só na minha cabeça, uma tentativa de entender o mundo, então posso muito bem usar todos os contextos disponíveis. Os contextos acadêmicos estão disponíveis porque estão prontos; eles são dados pelo mundo” (Carson, 2003, p. 14).

Nesse cenário em que a autora e os fatos dados pelo mundo se encontram em uma relação de horizontalidade, é difícil alcançar a objetividade que se espera de um pesquisador em estudos clássicos – e este é, em certo sentido, o objeto das críticas que recebeu de parte de seus

leitores helenistas. Nesse contexto, podemos entender a “Nota sobre o método” com que Carson abre *Economy of the Unlost*, onde confessa sua dificuldade em situar-se na “paisagem objetiva da ciência e dos fatos” (1999, p. vii), pois essa visada objetiva implicaria que ela se retirasse como um dos fatos do mundo, que ela deixasse de fazer idas e vindas entre o que está dentro e o que está fora de si.

O método singular de Carson distingue-se daquele das ciências humanas, sobretudo lá onde imitam as ciências exatas em sua busca pela verdade. Ela diz considerar a poesia como uma forma de pensamento (Carson, 2003, p. 14), mas é importante levar em conta que, em seu pensamento-poesia, o equívoco tem um lugar central (ver, em especial, seu “Ensaio sobre aquilo em que eu mais penso”, 2000 [2023]). Esse apreço pelo erro a situa em deslocamento com relação à tradição filosófica. Afinal, se, como defendeu Jacques Derrida, a tarefa da filosofia sempre foi subordinar a escrita a uma presença que se encontra fora dela (ver, por exemplo, a *Farmácia de Platão*), então uma escritora e poeta como Carson – alguém que coloca o equívoco e o diferimento constitutivos da escrita *antes* ou *no lugar* do pensamento, que faz da escrita *o lugar* do pensamento – não poderia se ver como filósofa; ao menos não inequivocamente.

Ater-se aos fatos e às “pequenas coisas” é parte de sua estratégia de luta contra os clichês, isto é, contra as formas fixas que herdamos do sentido comum: “Acho que essa é a tarefa de um escritor: perceber as pequenas coisas. Porque perceber as grandes coisas é para pessoas como Descartes, e eu não consigo fazer isso, mas perceber as pequenas coisas faz diferença” (Carson, 2024e). O equívoco como método serve para desfazer essas formas; para colocar o pensamento em movimento *em torno* de formas já existentes que o mundo lhe oferece como fatos. Seu pensamento-escrita, movido pelos fatos do mundo, interessa-se pelo singular e nunca pelo geral, e tem como objetivo, justamente, desfazer as generalidades como formas fixas.

2.3. Influências e colaborações

Nesse sentido, posto que já estamos nos perguntando sobre a relação de Carson com a filosofia, poderíamos dizer que ela tem um pensamento “menor” no sentido de Deleuze e Guattari (é minoria quem ocupa uma língua ou um lugar aos quais é estrangeiro; ver, principalmente, *Kafka: Por uma literatura menor*). Carson não parece tão interessada em estabelecer filiações filosóficas ou teóricas de modo geral. Apesar disso, poderíamos afirmar, à sua revelia, mas com alguma convicção, haver uma forte ressonância do pensamento estruturalista e pós-estruturalista na sua obra, em particular pela influência nítida que ela deve a Roland Barthes (à sua vertente que Haroldo de Campos chamava “dionisíaca”). Fazer da escrita

o lugar do pensamento e do desejo, pensar a transparência ou dissolução do autor (e do Eu em geral) e confundir de propósito criação literária com citação são parte do que permite a Carson fundir os gregos com a vanguarda artística e teórica.

Interpretações à parte, quando perguntada sobre quem seria sua maior influência, ela responde sem hesitar: Homero. E, sobre suas demais leituras, acrescenta: “existem outras pessoas, mas Homero é primordial” (Carson, 1997, p. 14). Descrevemos *Eros o Doce-Amargo* como uma reflexão em torno de um verso de Safo, e deve-se notar que a poesia de Safo, em particular seu fragmento 31, retorna como peça central de diversos ensaios seus. Mas suas influências literárias tampouco se restringem à Grécia antiga e, no que tange autores de língua inglesa, podemos atribuir um certo protagonismo a Virginia Woolf, assim como a Emily Dickinson e Emily Brontë, que têm uma importância notável em *Autobiografia do vermelho* e “The Glass Essay” [O ensaio de vidro] (em *Glass, Irony and God* [Vidro, ironia e Deus], 1995a [2021]).

É difícil determinar uma hierarquia entre suas referências literárias e teóricas, e elas são mais do que poderíamos enumerar aqui antes que esta lista se tornasse cansativa. No mais, talvez Carson preferisse que falássemos em seus “colaboradores” – Carson e Currie ministraram juntos, na Universidade de Nova York, uma aula sobre colaboração artística intitulada “The Ego Circus [O circo do Ego]”. Suas colaborações incluem diversos espetáculos com a companhia de dança de Merce Cunningham, uma leitura de *Antigonick* com [Judith Butler](#) como Creonte, colaborações com a artista visual Kim Anno, performances com Laurie Anderson e Lou Reed, entre outras. Gosto de especular também que suas colaborações se estendem aos ensaios e poemas em que é a única autora oficial, e que entre seus colaboradores poderíamos encontrar os já mencionados Barthes e Woolf, além de Cy Twombly, Marcel Proust e Paul Celan. Como os dançarinos, esses autores, em sua heterogeneidade e incompatibilidade, estão aí colocando seu pensamento e sua escrita em movimento.

3. Temas e conceitos

Embora este seja um verbete para uma enciclopédia de mulheres na filosofia, Carson não parece estar *no seu devido lugar* em nossa disciplina. Os três temas de seu pensamento que apresentaremos aqui – a saber, *o desejo*, *a diferença sexual* e *a tradução* – se encontram ligados por uma mesma imaginação espacial, ou uma mesma topologia, daquilo que chamamos anteriormente de um espaço intersticial ou um entre-dois. Assim, se Carson pensa sobre a diferença sexual, sobre a linguagem e sobre os limites dos sujeitos, ela o faz a partir de seu

deslocamento (isto é, de um lugar *equivoco*); deslocamento este que é disciplinar, linguístico e de gênero.

Nosso foco será em seus ensaios mais explicitamente acadêmicos, onde muitas das ideias que serão desdobradas em sua poesia, seus ensaios literários e suas traduções-versões são apresentadas de maneira mais explícita e com um mais longo desenvolvimento. Apesar do enfoque na produção acadêmica, procuraremos indicar, o máximo possível, onde esses temas e problemas reaparecem ao longo de toda sua obra.

3.1. Desejo

Eros o Doce-Amargo começa com uma meditação sobre o fragmento 130 de Safo: “Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce / doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar” (Safo *apud* Carson, 2022a, s.p.). O adjetivo “doce-amargo”, nos diz Carson, não descreve uma história de amor (primeiro era doce, depois se fez amargo), mas sim o instante do desejo. Nesse “instante paradoxal”, doce e amargo convergem. Ao mesmo tempo, o amante busca trazer o amado para dentro de si, para suprir a falta que o coloca em movimento, e é lembrado intensamente de que “dois não são um” (Carson, 2022a, s.p.). Em outras palavras, Eros coloca a integridade do amante em perigo, ameaçando derretê-lo em desejo, submetendo-o ao excesso e ao “ataque” das emoções, e também o recorda paradoxalmente da solidez de seus limites; isto é, de que ele não pode se tornar um com o amado. Essencial na dinâmica do desejo erótico é o equilíbrio entre os limites e o movimento para ultrapassá-los e suprimi-los.

É preciso ressaltar que o objeto do ensaio de Carson não é só o desejo como experiência física ou metafísica, mas sobretudo o que *se escreveu* sobre o desejo. Ele repousa, portanto, sobre a tese de que escrever é indissociável da limitação e da determinação; isto é, da diferenciação entre o que é (o que sou eu, o que é meu) e o que não é (o que não é meu, o que eu não sou). *Eros* nos conta uma espécie de mito de origem do *discreto*: na linguagem, o discreto nasceria com a introdução da escrita, que, entre outras coisas, direcionaria a atenção daquele que lê e escreve para o seu interior e romperia, assim, a continuidade entre dentro e fora estabelecida pelos fluxos sonoros. Os limites da escrita se refletiriam sobre o sujeito, que veria com maior nitidez a diferença entre o que é dele e o que não é. Dessa diferença, surgem a obstrução e o diferimento do desejo que reconhecemos na poesia grega.

Eros existe porque existem os limites e porque podemos, graças à diferença que o limite instaura entre o que somos e o que não somos, *alcançar* (*reach*), isto é, mover-nos do nosso estado atual de falta (negação como forma de determinação) em direção a uma completude

possível ou imaginária. Esse movimento paradoxal (pois sempre fracassa) se encontra no desejo amoroso, mas também no desejo de conhecer que move o pensamento, e deriva de uma característica da língua e da escrita; a saber, da equivocidade inerente do signo linguístico e da metáfora. Jogos de palavras evidenciam primeiro essa equivocidade: sob um mesmo significante, pairam duas imagens ou significados distintos. A possibilidade de colocar em foco duas imagens incongruentes, diz Carson, é extremamente erótica. A metáfora funciona por um mesmo mecanismo: o movimento do sentido literal ao sentido figurado depende de uma semelhança (sempre incompleta) entre um significado e um significante que não lhe pertence. Assim, a metáfora nos faz ver a congruência possível no sentido figurado, sem que a sua incongruência com o sentido literal suma do nosso horizonte: convergência e divergência.

As ideias de *Eros o Doce-Amargo* ecoam por todo o pensamento de Carson. Em sua poesia-ensaio, o desejo se manifesta de formas diversas: em *Autobiografia do vermelho*, a história de Gerião e seu amor por Hércules se entrelaça com uma complexa reflexão sobre a função dos adjetivos na determinação (e na liberação) dos limites do Ser. Em *O método Albertine* (2014 [2017a]), essa mesma dinâmica topológica do desejo se aprofunda e acompanhamos a tentativa impossível de Marcel de manter Albertine cativa por meio de diversos artifícios, entre eles os adjetivos. “Descrição: de que modo mulheres como Safo, [Marguerite Porete](#) e [Simone Weil](#) contam de Deus” (2005 [2023]) propõe uma meditação sobre o amor divino e o impulso de desfazer o Eu. Em “Anthropology of Water” [Antropologia da água] (1995b [2025]), o desejo se entrelaça indissolúvelmente à constituição de uma identidade de gênero, regendo uma troca interminável de posições e perspectivas; por fim, *A beleza do marido* investiga a relação entre mentira e desejo.

3.2. Diferença sexual

Em 1990, Carson publicou “Desejo e sujeira: uma fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade”, posteriormente republicado em *Men in the Off Hours* (e traduzido para o português brasileiro na coletânea *Sobre aquilo em que eu mais penso: Ensaios*, 2023). Trata-se de uma investigação antropológica e histórica sobre o imaginário da mulher na antiguidade grega, onde Carson reflete sobre a hipótese de que a mulher seria tida ali como uma figura poluente, sempre à beira do transbordamento. Isto é, como criaturas que não seriam capazes de controlar seus próprios limites (ou, simplesmente, de controlar a si mesmas).

Em “O gênero do som”, publicado em *Vidro, ironia e Deus* em 1995, encontramos um prolongamento dessa mesma tese, com uma investigação sobre como a voz feminina parece

também ser concebida como uma forma de transbordamento. A falta de autocontrole (*sophrosyne*) das mulheres sobre suas emoções se refletiria em uma incapacidade de participar do *logos*; isto é, de fazer discursos e juízos racionais, de emitir algo mais que sons e gritos. Mulheres colocariam para fora coisas que deveriam ficar contidas, ou que só poderiam ser ditas depois de passarem pelo “mecanismo de dissociação que os gregos chamavam de *sophrosyne*” (Carson, 1995a, p. 128). É como se mulheres escrevessem em seu exterior, em seu corpo (como no caso da histeria tal como descrita por Freud e Breuer), sinais de seu interior, invertendo sem autorização a ordem estabelecida pelos limites.

“Desejo e sujeira” encerra com a menção a Safo com a qual abrimos este verbete; citação extraída de uma análise de seu fragmento 31, em que Carson conclui que o poema, que trata de uma cerimônia de casamento e desvelamento da noiva (*anakalypteria*), um ritual de simultânea sacralização e violação dos seus limites, não só reforça aquilo que aprendemos com os gregos sobre as mulheres como também faz explodir os limites da própria autora. Safo, nos diz Carson, situa “suas próprias emoções – emoções extremamente íntimas e devidamente escondidas – no instante singular mais extraordinário de exposição da vida de uma mulher, torcendo assim o sentido do ritual em direção a si mesma” (Carson, 2023, p. 42). A consequência desse transbordamento explícito é a transparência da autora: mesmo tendo colocado para fora o que tinha dentro de si, feita transparente, Safo não se revela. Assim, da supressão do limite entre dentro e fora que Carson diz desejar no fim de “O gênero do som”, não se segue uma continuidade homogênea ou uma correspondência inequívoca, mas sim uma nova diferença: a autora está sempre fora de alcance.

Em uma entrevista de 2004 a seu amigo Will Aitken, Carson conta que seus trinta anos foram marcados por uma intensa desidentificação com o gênero feminino. Ela agrega: “Não existe uma palavra para o gênero ‘flutuante’ no qual todos gostaríamos de repousar. O neutro aparece (...) mas isso não dá tanto conta da situação, porque você não se sente neutro, você se sente simplesmente errado.” (Carson, 2004). Ser mulher parece conferir a Carson um sentido agudo de que toda identidade implica um desvio e que ela mesma não se encontra do lado da norma, e sim de sua transgressão. Nesse sentido, ela toma a figura da mulher que encontra no imaginário misógino da antiguidade e incorpora a inversão ou explosão dos limites que a caracterizam em sua própria escrita, como o fez também Safo, fazendo ver como o deslocamento intrínseco à figura algo monstruosa da mulher (deslocamento com relação a si mesma) é a única forma possível de entender e viver o gênero.

Carson investiga ainda a figura da “falsa mulher” em “Descrição”, e seu poema “Stanzas, sexes, seduction” [Estrofes, sexos, sedução] (2005) é uma bela reflexão sobre o sentimento de inadequação de gênero. Ela joga com a multiplicação e a troca de perspectivas e

de corpos em *Norma Jeane Baker of Troy* [Norma Jeane Baker de Troia] (2019), sua versão da *Helena* de Eurípides em que Helena é Marilyn Monroe (e Monroe é Truman Capote), bem como em *O método Albertine*. Considero, porém, que uma de suas reflexões mais profundas sobre o gênero se dá em “Anthropology of Water”, na parte do ensaio intitulada “Just for the Thrill: Na Essay on the Difference Between Women and Men” [Só pelo barato: um ensaio sobre a diferença entre mulheres e homens].

É por esse título que decidi dar o nome desta subseção de “diferença sexual”. A tentativa da parte de Carson de fazer ver a diferença ou descontinuidade entre homens e mulheres é realizada por meio de uma troca de posições ou uma convergência forçada, ao modo da metáfora em *Eros*, de dois pontos de vista (exterior e interior, homem e mulher). Assim, a diferença sexual em seu sentido comum, aquela que conhecemos bem e que serve para fundamentar uma identidade, continuidade e coerência entre sexo, gênero e desejo (como bem mostrou Judith Butler em *Problemas de gênero*), esconde uma *outra* diferença sexual: gênero, sexo e desejo *como* diferença (e uma alusão ao pensamento de [Luce Irigaray](#) pode muito bem ser entendida aqui). Terminamos por não saber *qual* era a diferença entre homens e mulheres, nem se a narradora era efetivamente uma mulher verdadeira, mas entendemos que algo nos escapou.

3.3. Tradução

“Variações sobre o direito de permanecer calado” (2016 [2023]) é um título inesperado para um ensaio sobre tradução. Se dissemos na segunda seção deste verbete que a tradução não procura encontrar ou estabelecer uma continuidade, e nem uma convergência, entre duas línguas, mas sim instalar-se na divergência e no espaço (vazio?) *entre* elas, é porque a tradução não pode se separar do que *resta* e do que permanece, portanto, intraduzível. Intraduzível não é sinônimo de original, nem de essencial ou de mais verdadeiro. Não é intraduzível o que só se faz presente pela mediação. Essa coisa que sobra, que permanece em silêncio – seja o silêncio das lacunas nos fragmentos gregos, seja o silêncio das palavras divinas cujo sentido não podemos conhecer, seja aquele dos gritos que escapam ao *logos* – fascina Carson, que busca uma prática de tradução que não reduza o silêncio ao clichê, que não insira uma narrativa nas lacunas. Ela chama essa prática de “catástrofe”: destruir para que as palavras possam interromper-se em trânsito.

O poema que Carson escreve como prólogo a *Antigonick*, “a tarefa de quem traduz Antígona”, termina com uma promessa:

talvez conheça aquele poema de Ingeborg Bachmann

de seus últimos anos de vida que começa com
“Eu perco meus gritos”
cara Antígona
tomo como a tarefa de quem traduz
impedir que jamais perca os seus gritos (Carson, 2017b).

Talvez os gritos de Antígona sejam intraduzíveis, como os de Cassandra (ver “Cassandra Float Can”, 2016; Martins e Britto, 2024, sugerem “Cassandra flutuar pode” como apenas uma das muitas traduções possíveis para esse título). Mas a resposta do tradutor ao que escapa e ao que se emudece não é permanecer, ele também, calado, mas fazer coexistir, através da catástrofe e da demolição, aquilo que não existe com o que existe.

O que não existe, o que não está aí e que é, portanto, invisível, se assemelha à imagem fora de alcance, desejada pelo amante em *Eros*. Essa coisa não existente se faz presente no limite do existente, naquilo que determina a descontinuidade entre ele e o que o circunda. Em *Economy of the Unlost*, Carson investiga a alienação (forma de estranhamento, deslocamento e desequilíbrio) na linguagem poética de Simônides de Céos e de Paul Celan. Segundo Carson, quando Simônides compõe sua poesia, em particular seus epitáfios, ele não só faz ver o que não está lá (ver o invisível), como também nos faz *não* ver o que *está* lá (1999, p. 62). A coexistência do visível e do invisível – e, poderíamos acrescentar, da palavra que fala e da que permanece calada, escondendo algo que não podemos conhecer – não é um caminho de mão única. A eficácia poética de Simônides não está na sua capacidade de *fazer ver* os mortos, de devolver a eles a palavra, mas de interromper a fala dos vivos fazendo aparecer, entre nós, o seu silêncio (ver também Martins, 2023).

Traduzir é uma tal tarefa: fazer coexistir o que não existe (o resto, o intraduzível) com o que existe, mas sem trazê-lo à existência. Deixar que a palavra se emudeça ou se interrompa em trânsito é uma maneira de deixar aberta a possibilidade de alcançar, isto é, de mover-se em direção a um possível sem atualizá-lo: “Diante de uma palavra que interrompe a si mesma, dentro desse silêncio, temos a sensação de que algo passou por nós e seguiu adiante, de que alguma possibilidade se libertou” (Carson, 2023, p. 169). Paradoxalmente, se o nosso olhar e nosso pensamento seguem em movimento, acompanhando essa flecha que passou por nós e seguiu, é porque terminamos olhando para a quietude (*stillness*, ver Carson, 2021b), ou para o espaço *entre* dois pontos, onde o movimento ocorreu, ocorre ou ocorrerá. Poderíamos dizer, enfim, que o objetivo de Carson como tradutora, poeta e ensaísta é relatar esse movimento, e que a catástrofe, na tradução, pareceu-lhe o método adequado para essa tarefa.

Referências bibliográficas

Livros e traduções de Anne Carson em inglês

Bruno, R., Carson, A. e Eurípides (2021). *Euripides, The Trojan Women: a comic*. Nova York: New Directions.

Carson, A. (1986 [1998]) *Eros the bittersweet: an essay*. 1ª edição do Dalkey Archive. Normal, Illinois: Dalkey Archive Press.

Carson, A. (1992). *Short talks*. London, Ontario: Brick Books.

Carson, A. (1995a) *Glass, irony, and God*. Nova York: New Directions.

Carson, A. (1995b [2000]) *Plainwater: essays and poetry*. 1ª edição Vintage Contemporaries. Nova York: Vintage Contemporaries.

Carson, A. (1998) *Autobiography of red: a novel in verse*. Nova York: Alfred A. Knopf.

Carson, A. (1999). *Economy of the unlost: reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton: Princeton University Press.

Carson, A. (2000 [2001]) *Men in the off hours*. 1ª edição Vintage Contemporaries. Nova York: Vintage Contemporaries.

Carson, A. (2001a [2002]) *The beauty of the husband: a fictional essay in 29 tangos*. 1ª edição Vintage Contemporaries. Nova York: Vintage Contemporaries.

Carson, A. (2005) *Decreation: poetry, essays, opera*. Nova York: Alfred K. Knopf.

Carson, A. (2010a). *Nox*. New York: New Directions.

Carson, A. (2010b) *Na Oresteia: Agamemnon by Aiskhylos: Elektra by Sophokles: Orestes by Euripides*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.

Carson, A. (2013). *Red doc>*. London: Cape Poetry.

Carson, A. (2014). *The Albertine workout*. Nova York: New Directions.

Carson, A. (2016). *Float*. Nova York: Alfred A. Knopf.

Carson, A. (2019a). *Norma Jeane Baker of Troy: a version of Euripides's Helen*. Londres: Oberon books.

Carson, A. (2021a). *H of H playbook*. Nova York: New Directions.

Carson, A. (2021b) Stillness. *Critical Inquiry*, 48(1), p. 1-22.

Carson, A. (2024a). *Wrong Norma*. Nova York: New Directions.

Eurípides (2008). *Grief lessons: four plays*. Tradução e introdução de Anne Carson. Nova York: New York Review Books.

Eurípides (2020) *Bakkhai*. Tradução de Anne Carson. Nova York: New Directions.

Sappho (2002). *If not, winter: fragments of Sappho*. Tradução de Anne Carson. Nova York: Random House.

Sófocles (2001) *Electra*. Tradução de Anne Carson. Nova York: Oxford University Press.

Sófocles (2012). *Antigonick*. Tradução de Anne Carson, ilustrações de Bianca Stone, design de Robert Currie. Tarsel: Bloodaxe.

Sófocles (2015). *Antigone*. London: Oberon Books.

Livros e traduções de Anne Carson em português

No Brasil

Carson, A. (2017a). *O método Albertine*. Tradução de Vilma Arêas e Fernando Guimarães. São Paulo: Edições Jabuticaba.

Carson, A. (2017b). “A tarefa de quem traduz antigona”, In: *3 traduções para o “task of the translator” da Antigonick de Anne Carson*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. Recuperado de: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

Carson, A. (2021c). *Autobiografia do vermelho: um romance em versos*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34.

Carson, A. (2022a) *Eros o doce-amargo: um ensaio* [Versão digital]. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Carson, A. (2022b). *Falas curtas*. Tradução de Laura Erber e Sérgio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário

Carson, A. (2023). *Sobre aquilo em que eu mais penso: ensaios*. Organização de Danilo Hora e Sofia Nestrovski e tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34.

Carson, A. (2024b). *A beleza do marido: um ensaio ficcional em 29 tangos*. Tradução de Emanuela Siqueira e Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Em Portugal

Carson, A. (2017c). *Autobiografia do vermelho*. Tradução de João Concha e Ricardo Marques. Lisboa: não (edições).

Carson, A. (2019b). *A beleza do marido: um ensaio ficcional em 29 tangos*. Tradução de Tatiana Faia. Lisboa: não (edições).

Carson, A. (2021d). *Vidro, ironia e Deus*. Tradução de Tatiana Faia. Lisboa: não (edições).

Carson, A. (2024c). *Eros, amargo e doce, um ensaio*. Tradução de Tatiana Faia. Lisboa: Edições 70.

Carson, A. (2025). *Águalisa*. Tradução de Rui Cascais Parada. Lisboa: não (edições).

Sófocles e Carson, A. (2023). *Antigotriz*. Tradução de Isabel Lopes. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.

Algumas entrevistas

Carson, A. (1997). A ____ with Anne Carson. [Entrevista concedida a John D'Agata] *The Iowa Review*, 27 (2), 1997, pp. 1-22.

Carson, A. (2001b). Anne Carson with Brighde Mullins: readings & conversations. [Entrevista a Brighde Mullins] *Lannan Foundation*. Março de 2001. Recuperado de: <https://lannan.org/media/anne-carson-with-brighde-mullins>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Carson, A. (2003). Gifts and questions. [Entrevista a Kevin McNeilly] *Canadian Literature* n. 176, Spring 2003, pp. 12-27.

Carson, A. (2004). Anne Carson: the art of poetry no. 88. [Entrevista a Will Aitken] *The Paris Review* 171 Fall 2004. Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Carson, A. (2012). An interview with Anne Carson. [Entrevista concedida a Eleanor Wachtel] *Brick: A Literary Journal*, 89. Recuperado de: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Carson, A. (2021e). Anne Carson punches a hole through Greek myth. [Entrevista concedida a Tacita Dean] *Interview Magazine*. Dezembro de 2021. Recuperado de: <https://www.interviewmagazine.com/culture/anne-carson-punches-a-hole-through-greek-myth#>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Carson, A. (2024d). “Throwing yourself into the dark”: a conversation with Anne Carson. [Entrevista concedida a Kate Dwyer] *The Paris Review*. Abril de 2024. Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/2024/04/17/throwing-yourself-into-the-dark-a-conversation-with-anne-carson/>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Carson, A. (2024e). Anne Carson: life is not fair. [Entrevista concedida a Linn Ullmann] *Louisiana Channel*. Setembro de 2024. Recuperado de: <https://channel.louisiana.dk/video/anne-carson-life-is-not-fair>. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Algumas performances

Arquivo com algumas leituras e performances de Anne Carson em *Louisiana Channel*. Recuperado de: <https://channel.louisiana.dk/artists/anne-carson>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

Rideout, C. (2012). The kinaesthetics of poetry: on Anne Carson and the dancer I never was. *The Fiddlehead*. Recuperado de: <https://thefiddlehead.ca/content/kinaesthetics-poetry-anne-carson-and-dancer-i-never-was>. Acesso em: 26 de setembro de 2025.

London Review. (2024) Wrong Norma: Anne Carson, Simon McBurney, Ben Whishaw, and Robert Currie. *London Review Bookshop*. 26 de junho de 2024. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LF-1Nt_zurA. Acesso em 26 de setembro de 2025.

CCCB (2025). Anne Carson: Performance recital. Centro de cultura contemporânea de Barcelona. 12 de maio de 2025. Recuperado de: <https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/anne-carson/247924>. Acesso em: 26 de setembro de 2025.

Literatura secundária

Livros, coletâneas e números especiais

Special Issue: Anne Carson. (2003) *Canadian Literature* 176, Spring.

Coles, E. S. (2023). *Anne Carson: the glass essayist*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

Jansen, L. (ed.). (2022). *Anne Carson: antiquity*. London: Bloomsbury Academic.

Ruprecht, L. A. (2022). *Reach without grasping: Anne Carson's classical desires*. Lanham: Lexington Books.

Wilkison, J. M. (Ed.). (2015). *Anne Carson: ecstatic lyre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Artigos e outros

Anderson, S. (2013). The inscrutable brilliance of Anne Carson. *New York Magazine*, 14 de março de 2013. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2013/03/17/magazine/the-inscrutable-brilliance-of-anne-carson.html?smid=url-share>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

Butler, J. (2012). Can't stop screaming. *Public Books*. 5 de setembro de 2012. Recuperado de: <https://www.publicbooks.org/cant-stop-screaming/>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

D'Agata, J. (2000). Review: Men in the off hours. *Boston Review*. 1º de junho de 2000. Recuperado de: <https://www.bostonreview.net/articles/john-dagata-review-men-hours/>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

Fernandes, R. Z. (2024). Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson. *Alea* 26(3), pp. 1-17.

Jennings, C. (2001). The Erotic poetics of Anne Carson. *University of Toronto Quarterly*, 70(4), pp. 923-936.

Martins, H. F. (2018). Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, 38(2), p. 703–725.

Martins, H. F. (2022). Variations on the task of the translator: on translation as catastrophe and as equivocation. *Perspectives*, 31(1), pp. 16-30.

Martins, H. F. (2023). Paul Valéry e Anne Carson em torno do que não existe. *O que nos faz pensar* 31(53), p. 220-238.

Martins, H., & Britto, P. H. (2024). Um poema como nota de tradução n'As bacantes de Anne Carson. *Cadernos De Tradução*, 44(1), 1–19.

Moreira, I. C. M. (2019). Tradução e comentário: Anne Carson e seus espelhamentos ensaísticos às traduções de tragédias gregas. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(35), p. 249-262.

Nascimento, J. R. (2022). *Que tipo de witness comtitude seria essa?* Traduzindo os ensaios de Anne Carson. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

Rae, I. (2000). Dazzling hybrids. *Canadian Literature* 166, Autumn 2000, pp. 17-41.

Rae, I. (2011). Verglas: narrative technique in Anne Carson's "The Glass Essay". *ESC: English Studies in Canada*, 37(3-4), pp. 163-186.

Viveiros de Castro, I. (2025). Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson. *Eutomia*, 36(1) p. 33-53.

Wilson, E. (2024). Fox and hedgehog: the myths of Anne Carson. *The Nation*. Junho de 2024. Recuperado de: <https://www.thenation.com/article/culture/anne-carson-wrong-norma/> Acesso em 26 de setembro de 2024.