



Um poema como nota de tradução n'As *bacantes* de Anne Carson

A poem as a translator's note in Anne Carson's *Bakkhai*

Helena Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

lena@puc-rio.br

<https://orcid.org/0000-0002-7311-6819> 

Paulo Henriques Britto

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

phbritto@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8979-2424> 

Resumo: Este artigo apresenta uma tradução comentada do poema “i wish i were two dogs then i could play with me (translator’s note on euripedes’ *bakkhai*)”, de Anne Carson (2015) – escrito com que a autora canadense introduz sua tradução d’As *bacantes*, de Eurípedes. Comentam-se e discutem-se, por um lado, as soluções formais e semânticas adotadas no trânsito do poema entre o inglês e o português, segundo a metodologia desenvolvida por Paulo Henriques Britto (2006, 2015). O comentário à tradução discute também, por outro lado, o próprio estatuto do poema como nota de tradução: reflete-se aqui sobre a aparente contradição performativa implicada no gesto de Anne Carson, levando-se em conta o teor surpreendente de sua nota-poema, as relações que esta mantém com a tradução subsequente, e o lugar que assume no contexto mais amplo das práticas e reflexões tradutórias de Anne Carson.

Palavras-chave: tradução de poesia; paratexto; Anne Carson.

Abstract: This article presents an annotated translation of the poem “i wish i were two dogs then i could play with me (translator’s note on euripedes’ *bakkhai*)”, by Anne Carson (2015) – the writing with which the Canadian author introduces her translation of Euripides’ *Bakkhai*. On the one hand, it comments on and discusses the formal and semantic solutions adopted in the transit of the poem between English and Portuguese, according to the methodology developed by Paulo Henriques Britto (2006, 2015). The commentary on the translation also discusses, on the other hand, the very status of the poem as a translation note: it reflects on the apparent performative contradiction implied in Anne Carson’s gesture, considering the surprising tenor of her poem-note, the relationships it maintains with the subsequent translation and the place it assumes in the broader context of Anne Carson’s translation practices and reflections.

Keywords: poetry translation; paratext; Anne Carson.



I. Traduções catastróficas

“Site demolished and removed”¹ – eis uma das “três traduções” que Anne Carson (2016, n.p.) apresenta para os versos 1327-30 do *Agamêmnon*, de Ésquilo, num ensaio intitulado “Cassandra Float Can”.² São versos que trazem as palavras finais de Cassandra no drama, aquelas que precedem imediatamente a sua morte. Desnecessário ir conferir o original em grego ou consultar as soluções de outros tradutores para entrever aqui um pequeno escândalo, reconhecer no gesto de Carson um claro descompasso com a vida mais habituada da palavra “tradução”. Mario da Gama Kury, por exemplo, traduz a mesma passagem grega para o português com versos que sem dúvida parecerão mais verossímeis ao leitor de obras clássicas traduzidas:

É triste e sem remédio a sorte dos mortais ...
Esboça-se a ventura em traços imprecisos;
os males chegam logo, como esponja úmida,
e num instante apagam para sempre o quadro.
É isso que me faz sofrer ainda mais!
(Ésquilo, *Agamêmnon*, em tradução de Mario da Gama Kury, 1990, p. 69)

A versão de Kury se aproxima da primeira das três reescritas que Carson apresenta em seu ensaio:

Here are three translations of lines 1327-30 of the play, just before she [Cassandra] goes offstage to her death:

(1)
Alas for human fortunes! If a man has good luck some
shadow could overturn it. When his luck
goes bad,
a wet sponge erases the whole picture.
For this I feel the greatest pity.

(2)
But you O human things
A shadow is enough to
A sponge could wipe you off
You who barely float and how you float and can
you
You I pity
Exit Cassandra.

(3)
Site demolished and removed. (Carson, 2016, n.p.)³

¹ Prédio demolido, entulho removido. (São nossas neste texto todas as traduções sem outra indicação).

² Cassandra flutuar pode (O título admitiria muitas outras traduções para o português, em especial considerando-se o teor do ensaio que encabeça. Carson explora ali, temática e formalmente, o motivo da degradação sintática das frases, algo que o próprio título já insinua, em especial no que tange ao emprego de “can”. Se interpretado em sua acepção verbal, o vocábulo se encontra deslocado de suas posições gramaticais normais em inglês, estranheza que nossa versão para o português atenua. Perde-se igualmente em português, como de hábito, a hesitação possível entre os sentidos de “saber” e “poder”. E Carson explora ainda a acepção substantiva: ocorrências ao longo do ensaio permitiriam traduzir “float can” como “lata de flutuar”, ou ainda pensar em “can” como “lata/rolo de filme”).

³ Eis aqui três traduções para os versos 1327-30 da peça, logo antes de ela [Cassandra] sair do palco para a morte: (1) Ai da fortuna humana! Quando se tem boa sorte, uma / sombra pode virá-la. Quando a sorte / vai mal, / uma esponja

Poderíamos nos dar por satisfeitos em apontar e discutir aqui o que salta à vista como uma contradição performativa: determo-nos na percepção de que, em 2 e 3, Carson anuncia traduções, mas nos oferece outra coisa (o quê?). O gesto de Carson sem dúvida evoca essa contradição, diríamos mesmo que a teatraliza. Acreditamos, por outro lado, que a afronta ao que costumamos chamar de “tradução” não vem nesse caso (apenas) para afirmar o desvio que confirma a norma – é também um convite à imaginação de outras maneiras de conceber e praticar a atividade tradutória. Podemos, de fato, tomar esse caso particular como expressão metonímica dos convites à experimentação que recorrem, com diferentes efeitos e ênfases, nas muitas outras traduções “escandalosas” de Carson⁴. Que pensamentos da tradução tomariam corpo nestes gestos experimentais?

Quanto ao caso específico de “Cassandra Float Can”, registremos para começar que, embora o fraseado contraintuitivo que introduz as reescritas (“Eis aqui três traduções”) sugira que cada uma delas poderia funcionar como versão autônoma para os mesmos versos originais de Ésquilo, a leitura sequencial permite pensar também, por outro lado, numa espécie de tradução progressiva. Sob esse ângulo, veríamos Carson partir de uma reescrita tradutória mais convencional, para ir modificando-a, com a criação de vínculos anafóricos na sequência (voltam em 2 o humano, a esponja, a sombra, a pena). O expediente anafórico de Carson não se limita aqui, no entanto, à simples retomada de uma referência anterior.

A esponja úmida de que falam os versos em 1, por exemplo, aquela que pode advir a qualquer momento para apagar o quadro das façanhas humanas, não é meramente mencionada em 2: antes, é como se essa esponja agisse sobre a matéria mesma dos versos, deixando-os apagados, incompletos, parcialmente à sombra (“A shadow is enough to / A sponge could wipe you off”). Esta Cassandra “em progresso” repetiria as próprias palavras com estranhas supressões e alterações, até que a rubrica “Exit Cassandra” desse ensejo ao que em 3 surge como uma obliteração completa, nada mais restando de humano, de façanha ou de Cassandra: “Site demolished and removed”. Na desolação dessa muda cena final, nós leitores entreveríamos apenas, talvez, uma espécie de presença difusa e extra-humana da “pena” que Cassandra recém-alocara às coisas humanas.

Ainda outras formas de ler o tríptico tradutório de Carson se insinuarão se considerarmos as suas adjacências no ensaio como um todo. Para começar, ficará evidente que os versos “You who barely float and how you float and can/ you”, em 2, retomam o motivo da flutuação que, já anunciado no título, recorre ao longo de todo o texto, desde as suas primeiras linhas, que são estas: “Everywhere Cassandra ran Cassandra found she could float. And how did she flow?” (Carson, 2016, n.p.).⁵ O predicado “poder flutuar” é a todo momento repetido e diferido, atribuído e negado a diferentes sujeitos, quase como um refrão. Além disso, o que se lê em 3 também aparecerá sob nova luz se, por exemplo, levarmos em conta as referências que o ensaio faz ao artista norte-americano Gordon Matta-Clark, famoso por uma série de intervenções em prédios agendados para demolição na década de 1970, prédios dos quais cortava pedaços, tornando-os permeáveis a

úmida apaga o quadro todo. / Disso sinto a maior pena. (2) Mas vós, ó coisas humanas / Uma sombra é suficiente para / Uma esponja pode apagar-vos / Vós que mal flutuais e como flutuais e será que podem / vós / De vós tenho pena / Sai Cassandra. (3) Prédio demolido, entulho removido.

⁴ Para uma amostra do caráter experimental e polêmico de muitas de suas traduções, ver, por exemplo, Steiner (2012), Beasley (2015), Butler (2019), Moreira (2019), Martins (2023).

⁵ Por onde Cassandra ia Cassandra via que podia flutuar.



inusitadas passagens de luz e surpreendentes imbricações com a paisagem do entorno. O motivo do corte é outro que também recorre no ensaio, aliado ao motivo da flutuação: aos cortes arquitetônicos de Matta-Clark somam-se aqueles do fluxo alucinado de palavras cortadas por taquigrafia nos diários de Edmund Husserl e as incisões com que os etimologistas mostram “o Ser que flutua no interior das palavras” (Carson, 2016, n.p.).

Cortar para deixar flutuar – eis o gesto que Anne Carson atribui à própria Cassandra no ensaio:

The longer you look at her the more fiercely you have to struggle to see her light which seems to sink its beam into you at a hotter and hotter frequency. Eventually you notice that something stinks. It is the gelatin of your own eyeball. A smell at once small and gigantic, some people found it sexual, I did not. To me it is the smell of matter experiencing its own future. Scientifically, the smell of a rip in spacetime (Carson, 2016, n.p.)⁶.

Cassandra flutua pela matéria organizada e intacta – e ocasionalmente transmite-lhe esse poder de flutuar por meio de suas cortantes profecias. Um pouco como Matta-Clark com seus cortes arquitetônicos, ou como Husserl com seus cortes taquigráficos, ou ainda como o etimologista em seu ofício de dissecação vocabular. O mais importante para nós aqui é registrar que Anne Carson vê de forma análoga o próprio ofício da tradução. Nesse mesmo ensaio, lemos:

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 (Carson, 2016, n.p.)⁷.

Assim como se apagam a si mesmas as palavras que a Cassandra de Carson profere sobre o sempre iminente apagamento das façanhas humanas, também o seu sempre iniciado e sempre inacabado ensaio sobre a tradução performa sobre as próprias linhas as cenas de corte e flutuação a que o ensaio como um todo dá protagonismo. Evocando o processo de edição cinematográfica, “Cassandra Float Can” se estrutura em três “cortes” – no último, “final cut”, lemos um poema com versos compostos de uma só palavra, palavras agora avulsas que, nas páginas anteriores, teremos lido aninhadas em frases, frases que vão sendo perfuradas e degradadas até que, neste momento final, surjam como flocos de linguagem, flutuando perto das margens.

Carson chamará de “catástrofe” esse gesto de destruir para liberar, em ainda um outro ensaio que dedica à tradução, “Variations on the right to remain silent” (Carson, 2016a). A catástrofe se liga ali, com efeito, ao que a autora descreve como um caráter “benevolente” do intraduzível: a experiência de estar diante de algo que resiste à tradução seria para ela um vetor de pressão sobre

⁶ Quanto mais tempo olhamos para ela, mais dura é a luta para enxergar a sua luz, com cujo feixe ela parece nos perfurar numa frequência cada vez mais quente. A certa altura percebemos que algo cheira mal. Vem da gelatina do globo ocular. Um cheiro ao mesmo tempo discreto e gigantesco, que alguns consideraram sexual, mas eu não. Para mim, é o cheiro da matéria experimentando seu próprio futuro. Cientificamente, o cheiro de um corte no espaço-tempo.

⁷ Às vezes, sinto que passo a vida toda reescrevendo a mesma página. É uma página com “Ensaio sobre tradução” no cabeçalho e, em seguida, alguns bons parágrafos em prosa, sólidos. Lá pelo meio da página esses parágrafos começam a se degradar. A sintaxe se deteriora. Aparecem perfurações. No final não resta muito além de uns flocos de linguagem vagando perto das margens, como se quisessem se tornar uma arte de pura forma.

a “trama de clichês” que numa língua conforma e limita possibilidades de vida. O intraduzível move gestos de fúria contra o clichê, move, mais especificamente, a inscrição violenta do que ela chama de “marcas livres” (Carson, 2016a, n.p.). Como Hölderlin fizera com a língua alemã diante do tumulto intraduzível que surpreendera nas linhas de Sófocles (com isso chocando o mundo oitocentista), também Anne Carson está inscrevendo marcas livres ao criar suas traduções escandalosas – traduções como esta, na qual um estranho tríptico tradutório apresentado para versos específicos de Ésquilo se deixa ler como como uma espécie de ondulação, inseparável da água já de resto ondulante do ensaio que o inclui.

O corpus carsoniano é, enfim, pródigo em traduções catastróficas nesse sentido, para ela, “benevolente” – traduções experimentais, perfuradas por marcas livres. Para dar apenas mais alguns exemplos, ela traduz a *Helena* de Eurípedes entremeando o texto dramático com verbetes sobre palavras gregas e justapondo, além disso, a figura da personagem grega à de Marilyn Monroe (Carson, 2019); apresenta como traduções da *Gerioneida* de Estesícoro dezesseis fragmentos dos quais apenas dois se deixam reconhecer filologicamente no cotejo com as fontes originais (Carson, 1999); e “catastrofiza” a tradução de um fragmento da lírica de Íbico propondo um punhado de versões comprometidas unicamente com a tarefa de traduzi-lo “com as palavras erradas” (as palavras de um manual de microondas, as do dossiê de Bertold Brecht no FBI, as de uma página específica de *Endgame*, de Beckett e assim por diante) (Carson, 2016a). Estes poucos casos já dão notícia da variedade irredutível dos expedientes de que Anne Carson se vale em suas experimentações.

“Cassandra Float Can” nos deu aqui, entre outras coisas, o exemplo de um desses expedientes catastróficos a que ela recorre amiúde, ainda que com as mais diferentes ênfases, modos e efeitos: entrelaçar teatralmente um escrito avulso que nomeia como “tradução” com as adjacências textuais que o precedem, sucedem ou enfeixam. Oferece assim o que poderíamos reconhecer como *traduções expandidas*, que se deixam inundar pelo entorno e vazam instrutivamente para fora dos limites acostumados. É o que acontece também, por exemplo, com a tradução dos fragmentos de Estesícoro em *Autobiography of Red*, precedida de um proêmio sobre o poeta e sucedida por um romance em versos que retorna à *Gerioneida* em tempos modernos e por uma entrevista imaginada com o próprio Estesícoro; e ainda em *Antigonick*, tradução da *Antígone* de Sófocles que Carson prefacia com uma carta-poema dirigida à própria Antígone e sugestivamente intitulada “The task of the translator of *Antigone*” (Carson, 2015a, p. 3-6). Os exemplos poderiam se multiplicar, para indicar que, em todos os casos, perturba-se a paz da distinção entre tradução e paratexto, tornam-se estranhamente porosas as suas fronteiras⁸.

2. Um poema-nota em tradução

Armado este pano de fundo, podemos considerar agora o caso singular que este artigo toma por objeto de tradução e de reflexão. Em *Bakkhai*, sua tradução para *As bacantes* de Eurípedes, Anne Carson encena mais uma de suas aparentes contradições performativas, agora incidindo sobre o que costumamos esperar dos espaços reservados às notas da tradução. O volume se abre com o que se anuncia como um paratexto, mas o que o leitor encontra é, na verdade, mais uma das “marcas livres” com que a escritora põe sob catástrofe os limites habituais do traduzir. Trata-se de “i wish

⁸ Sobre o caráter transbordante dos paratextos de Carson, ver Moreira (2019) e Nikolaou (2021).

i were two dogs then i could play with me (translator’s note on euripedes’ *bakkhai*)” (Carson, 2015, p. 7-12).

Julgamos que o melhor é começar pela experiência do escrito em si, que apresentamos abaixo em formato bilíngue.

I WISH I WERE TWO DOGS THEN I COULD PLAY WITH ME (TRANSLATOR’S NOTE ON EURIPEDES’ BAKKHAI)		EU QUERIA SER DOIS CACHORROS AÍ EU PODIA BRINCAR COMIGO (NOTA DA TRADUTORA SOBRE AS BACANTES DE EURÍPEDES)	
Dionysos is god of the beginning before the beginning.		Dioniso é deus do começo antes do começo.	
What makes beginnings special? Think of	5	O que torna especiais os começos? Pensem naquele	
your first sip of wine from a really good bottle. Opening page		primeiro gole do vinho de uma garrafa excelente. Primeira página de	
of a crime novel. Start of an idea.	10	um romance policial. Início de uma ideia.	
Tingle of falling in love. Beginnings have their own energy,	15	Comichão de amor nascendo. Os começos têm lá sua energia,	
ethics, tonality, colour.		ética, tonalidade, cor.	
Greenish-bluish-purple dewy and cool almost transparent,	20	Roxo-verde-azulado fresco, orvalhado quase transparente,	
as a ripe grape. Tone of alterity things just about to change,		feito uva madura. Tom de alteridade as coisas prestes a mudar,	
already looking different. Energy headlong and heedless	25	já com um jeito diferente. Energia afoita afobada	
and shot like a beam. Ethics fantastically selfish.	30	e veloz como um raio. Ética fantasticamente egoísta.	
He is a young god. Mythologically obscure, always just arriving		Ele é um deus jovem. De mitologia obscura, sempre recém-chegado	
at some new place to disrupt the status quo, wearing the start of a smile.	35	a um lugar novo para perturbar o status quo, esboçando um sorriso nos lábios.	



The Greeks called him “foreign” and staged his incursion into polis after polis		Para os gregos, “estrangeiro” a invadir uma Pólis depois da outra,
in stories like the one in Euripides’ Bakkhai. A shocking play.	40	como conta o Eurípides das Bacantes. Peça escandalosa.
Lecturing in Japan Stephen Hawking was asked not to mention that the universe	45	Pediram a Stephen Hawking, numa fala no Japão, para não dizer que o universo
had a beginning (and so likely an end) because it would affect		teve um começo (e assim talvez um fim) porque isso afetaria
the stock market. Speculation aside, we all need a prehistory.	50	a bolsa de valores. Especulações à parte, não se vive sem pré-história.
According to Freud, we do nothing but repeat it. Beginnings are special		Segundo Freud, só fazemos repeti-la. Os começos são especiais
because most of them are fake. The new person you become with that first sip of wine	55	porque são quase todos falsos. A pessoa nova que vem no primeiro gole de vinho
was already there. Look at Pentheus twirling around in a dress,	60	antes já estava lá. Vejam só Penteu de saia, rodopiando, tão feliz
so pleased with his girl-guise he's almost in tears. Are we to believe		com o disfarce de menina, que quase chega a chorar. Quem há de acreditar
this desire is new? Why was he keeping that dress in the back	65	que este desejo é novo? Por que ele guardava no fundo do armário
of his closet anyhow? Costume is flesh. Look at Dionysos,		aquela saia, afinal? Traje é carne. Vejam só Dioniso,
plucked prematurely from his doomed mother's womb and sewn up	70	pinçado prematuro do ventre da mãe à morte e então suturado
in the thigh of Zeus to be born again later. Life is a rehearsal	75	na coxa de Zeus, para renascer depois. A vida é um ensaio
for life. Here's a well-known secret about Dionysos:		da vida. Um segredo sobre Dioniso que todos sabem:
despite all those legends of him as a “new god”	80	há lendas que o pintam como um “deus novo”

imported to Greece from the east,		que a Grécia importou do Oriente,
his name is already on Linear B tablets that date to the 12th-century BC.		mas seu nome já aparece em tábuas de Linear B do século XII a.C.
Previousness is something a god can manage fairly well ("time")	85	Anterioridade é coisa que um deus tira de letra ("o tempo")
a fiction for him) but mortals less so.	90	para ele é ficção) mas os mortais nem tanto.
Look at those poor passionate women who worship this god, the Bakkhai		Vejam só as coitadas, em fúria, a adorar esse deus, as bacantes,
destroyers of livestock and local people and Pentheus the King.	95	a destruir o gado e a gente local e o rei Penteu.
They had a prior existence once. The herdsmen describe them lying at peace in the mountains		Chegaram a ter vida pregressa. Os pastores contam que elas viviam na serra "tranquilas
"calm as buttons on a shirt" This is the world before men. Then the posse arrives	100	como botões na camisa". É o mundo antes dos homens. Depois chega a milícia
and violence begins. What does this tell us? The shock of the new	105	e a violência começa. O que é que isso nos diz? O choque do novo
will prepare its own unveiling in old and brutal ways. Dionysos does not		trama o seu próprio desvendar de maneiras antigas e brutais. Dioniso não
explain or regret anything. He is pleased	110	explica nem lamenta nada. Fica satisfeito
if he can cause you to perform, despite your plan, despite your politics,		se nos põe para encenar, apesar dos nossos planos, das nossas posições políticas,
despite your neuroses, despite even your Dionysian theories of the self, something quite previous,	115	das nossas neuroses, e até das nossas teorias dionisíacas do "eu", uma coisa bem anterior,
the desire before the desire, the lick of beginning to know you don't know.	120	o desejo antes do desejo, comecinho de saber que não se sabe.
If life is a stage, that is the show. Exit Dionysos.		Se a vida é um palco, eis o espetáculo. Dioniso sai de cena.

3. Os caminhos desta tradução

A leitura de nossa tradução da nota-poema terá sem dúvida deixado claro: não é ela mesma uma tradução “catastrófica” no sentido carsoniano. Compreendemos que a catastrofização que marca esse texto de Carson reside sobretudo no gesto de apresentar um poema como nota de tradução, no teor surpreendente do poema assim apresentado e nas relações porosas que ele mantém com a tradução que supostamente prefacia. A alguns aspectos desse gesto, desse teor e dessas relações nos dedicaremos na próxima seção. Nesta, trata-se de indicar brevemente os modos como buscamos recriar, onde possível, os ademanos de som e sentido do poema.

É oportuno observar que o corpus tradutório de Anne Carson inclui, junto às rescritas mais anárquicas de que estivemos falando até aqui, também versões muito ocupadas em se ater a esses ademanos – traduções que não hesitaríamos em perceber como bastante “rentes” aos textos de partida, desprovidas dos cortes e perfurações surpreendentes que caracterizam tantos de seus experimentos. São desse tipo, por exemplo, as traduções que pontilham as páginas de seu *Eros the Bittersweet*, em que passagens traduzidas de Safo, Arquíloco, Álcman e Sófocles e muitos outros são acompanhadas de análises detalhadas que indicam sua disposição de recriar, por assim dizer, à letra os ardis singulares dos poetas e poemas que traduz.⁹ Diga-se, além disso, que mesmo as traduções mais catastróficas da autora incluem frequentemente passagens traduzidas com essa disposição.

Quanto a esta tradução, adotamos aqui a metodologia desenvolvida por Paulo Henriques Britto (2006, 2015) para a tradução de poemas: identificadas as características poeticamente relevantes do escrito em foco e ponderados os graus relativos com que contribuem para o seu efeito estético total, trata-se de recriar, onde possível, aqueles traços tidos como os mais relevantes.

Podemos dizer que o poema em pauta é em verso livre, mas isso é dizer muito pouco. “Verso livre” é uma categoria puramente negativa: a ausência de padrões formais regulares (Britto, 2014). Por padrões formais, nos referimos não apenas aos mais conspícuos — metros, esquemas rítmicos, aliterações etc. — mas também a outros efeitos menos óbvios, como o uso consistente de construções sintáticas marcadas e a adoção de uma determinada mancha na página para cada estrofe. Também é importante ressaltar que a oposição binária entre “verso formal” e “verso livre” não se sustenta; há diversos *graus* de regularidade-irregularidade. Por exemplo, no caso do metro, temos num extremo um poema em que os versos são metricamente indistinguíveis da prosa, depois um poema em que todos os versos observam limites máximos e mínimos de comprimento, passando por um poema em que há um padrão métrico seguido apenas frouxamente, chegando-se por fim a um poema em que todos os versos se conformam do modo mais rígido a um contrato métrico definido. O poema de Anne Carson apresenta uma regularidade do mais alto grau no plano da estrofação: todo ele é composto em tercetos. No plano da métrica, a maioria dos versos tende a ter ou dois ou três acentos primários, embora a contagem de acentos por verso varie de um (p. ex., v. 76) a cinco (v. 84) — ou seja, temos aqui uma conformidade bem frouxa a um padrão de regularidade. Nas primeiras estrofes predomina o verso de dois acentos, porém já no v. 7 começam a surgir versos com três. (Nos esquemas que se seguem, as barras representam as sílabas com

⁹ O termo “ardil” é de Carson: “ruse” é, com efeito, o título de um dos capítulos do livro (Carson, 1986, p. 30-37). Sobre o “envolvimento persistente e detalhado com o som” que marca tanto as suas atividades de leitura quanto de escrita, ver Peponi (2021).

acentuação primária, e as contrabarras indicam acentos secundários.) Eis os quatro primeiros tercetos, com os acentos assinalados:

/ /
Dionysos is god
 /
of the beginning
 / /
before the beginning.

/ /
What makes
 / /
5 beginnings special?
 /
Think of

/ / /
your first sip of wine
 / / /
from a really good bottle.
 / /
Opening page

/ /
10 of a crime novel.
 /
Start
 /
of an idea.

Fora esses dois padrões — um estrito e o outro frouxo — não há, no plano geral, nenhuma outra regularidade que se possa observar. Há, porém, efeitos pontuais, alguns dos quais destacaremos. Ainda no plano métrico, encontramos sequências de pés uniformes em vários versos, muitas vezes de caráter ternário. Assim, no v. 13 temos uma passagem dactílica em *Tingle of falling in love*, que pode ser graficamente representada como / - - | / - - | / , em que o símbolo - denota sílabas átonas e | atua como separador de pés. O ritmo é claramente trocaico no v. 19 — *Greenish-bluish-purple* (/ - | / - | / -); nos dois versos seguintes, *dewy and cool* e *almost transparent*, temos padrões rítmicos semelhantes, / - - / e / - - / - . Para dar apenas mais um exemplo de ritmo ternário, vejamos um trecho de quatro versos, iniciado no v. 26, em que predomina o dátilo (/ - -):

/ - - | / -
Energy headlong
- | / -
and heedless

- | /
and shot
- - | / || / -
like a beam. Ethics

Outros recursos poéticos tradicionais são bem mais escassos. Temos um belo exemplo de anáfora seguida do efeito contrário, a repetição de uma palavra no final do verso, terminando com um verso de quatro acentos em ritmo anibráquico (- / -), sendo que o pé final é incompleto e nele o tempo fraco inicial é ocupado por um acento secundário (\):

if he can cause you to perform,
despite your plan,
despite your politics,

115 **despite** your neuroses,
despite even your Dionysian theories of the self
something quite previous,

the desire
before **the desire**,
- / - | - / - | - / - | \ /

120 the lick of beginning to know you don't know.

Por outro lado, a autora usa bem menos os recursos fonológicos: não há rimas, e são relativamente poucos os casos de aliteração e assonância. Nos versos que acabamos de comentar, por exemplo, temos aliteração em /p/ nos vv. 112-114, e o v. 120 apresenta a sequência de vogais acentuadas /I/-/I/-/oU/-/oU/-/oU/.

Na tradução, buscamos preservar os efeitos de sentido, o tom ensaístico e a linguagem próxima ao registro coloquial do poema, sem descuidar das singularidades sonoras que distinguem os movimentos de seu verso “livre”. Como observou Peponi (2021, p. 98-99), a escrita poética de Anne Carson parece encarnar com ênfase especial aquele laço entre poesia e dança de que falaram de Mallarmé e Valéry. Ao insistir que o poema existe apenas *em ato*, isto é, no instante de sua vocalização, diz Valéry nessa direção: “esse ato se dá as suas próprias leis; através dele cria-se também um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe são essenciais: não se pode distingui-lo de sua forma de duração” – e acrescenta: “começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal” (Valéry, 2011, p. 13).

Na tentativa de recriar a dança de Carson, respeitou-se, para começar, a estrofação, o único recurso observado de modo estrito no texto de Carson. Na métrica, a redondilha maior é o padrão, seguido de modo tão frouxo quanto o texto de partida segue o padrão de dois ou três acentos; ou seja, trata-se de uma espécie de “metro fantasma”, para usar o conceito formulado por T. S. Eliot (2014) num ensaio importante. Embora predominem os heptassílabos e versos com um pouco menos ou mais de sete sílabas, no todo da tradução, tal como no texto em inglês de Carson, a variação no número de sílabas é grande, indo de uma sílaba (v. 18) a quatorze sílabas (v. 116). Utilizamos aqui e ali versos ritmicamente regulares, mas não nos mesmos pontos em que o original os utiliza, e sem tentar reproduzir os ritmos ternários com a mesma frequência do que se dá no original.

No quadro abaixo, que representa o esquema métrico da passagem entre os vv. 56 e 67, acrescentamos duas colunas, ambas representando a distribuição de acentos e atonias em cada verso. Na primeira coluna, a representação é gráfica: como antes, - representa sílaba átona; / , uma sílaba fortemente acentuada — ou seja, um acento primário (sílabas tônicas); \ , um acento secundário

(subtônica); || assinala uma pausa, e [-] indica uma átona em final de verso que tende a se fundir com a vogal inicial átona do verso seguinte.

	A pessoa nova que vem	- - / - - /	3-5-8
	no primeiro gole de vinho	- - / - - / -	3-5-8
	antes já estava lá.	/ - \ / - /	1-(3)-4-6
60	Vejam só Penteu de saia,	/ - / - / - /	1-3-5-7
	rodopiando, tão feliz	- - / - / - /	3-5-7
	com o disfarce de menina,	- - / - - - / -	3-7
	que quase chega a chorar.	- / - / - - /	2-4-7
	Quem há de acreditar	\ / - - - /	(1)-2-6
65	que este desejo é novo?	- - - / - / -	4-6
	Por que ele guardava	- - / - - / -	3-6
	no fundo do armário	- / - - / [-]	2-5
	aquela saia, afinal?	- / - / - - /	2-4-7

Nos dois versos iniciais, cria-se um padrão 3-5-8, reforçado pelas aliterações em /v/; o verso seguinte é um hexassílabo, seguido de quatro heptassílabos e três hexassílabos. Os vv. 59-60 constituem uma passagem de ritmo trocaico, e portanto binário; já no trecho 65-66 temos um padrão ternário: uma sequência de quatro anapestos (- - /). Em toda a passagem, apenas o v. 66 se afasta do padrão heptassilábico por uma diferença maior do que uma sílaba a mais ou a menos; aqui, claramente, a redondilha maior atua como metro fantasma.

Eis uma estrofe com ritmo predominantemente ternário, a partir do v. 91, uma sucessão de cinco anapestos (- - /):

Vejam só as coitadas, em fúria,	/ - / - - / - - / [-]	1-3-6-9
a adorar esse deus,	- - / - - /	3-6
as bacantes,	- - / -	3

Há um momento em que o efeito de pés ternários — dáctilos no original, anapestos na tradução — foi em parte recriado no trecho correspondente da tradução:

/ - - / -	- - / - / [-]
Energy headlong	Energia afoita
- / -	- - / [-]
and heedless	afobada
- /	- - /
and shot	e veloz
- - / / -	- - /- / - -
like a beam. Ethics	feito um raio. Ética

Tal como no texto de partida, não se deu destaque a efeitos de rima, assonância e aliteração. Em algumas passagens, buscou-se reproduzir efeitos pontuais mais conspícuos, como no trecho já comentado:

if he can cause you to perform,
despite your plan,
despite your politics,

despite your neuroses,
despite even your Dionysian
[theories of the self
something quite previous,

the desire
before **the desire**,
the lick of beginning to know
[you don't know.

se nos põe para atuar,
apesar **dos nossos** planos,
das nossas posições políticas,

115 **das nossas** neuroses,
e até das nossas teorias
[dionisíacas do “eu”,
uma coisa bem anterior,

o desejo
antes **do desejo**,
120 comecinho de saber que não
[se sabe.

Observe-se que nos versos iniciais do trecho foi possível recriar as aliterações em /p/, mas não se pretendeu reproduzir as discretas assonâncias do v. 120.

O verso 120 traz ainda uma das três interessantes dificuldades pontuais de natureza semântica que a tradução enfrentou; podemos tomá-lo como ocasião para passar a descrevê-las brevemente. Não houve aqui como recriar a panóplia de sentidos potencialmente evocáveis por “lick (of)”: sem usar “lambida”, perdemos a sugestão erótica talvez favorecida na adjacência dos versos imediatamente anteriores e crucial no poema como um todo; tampouco evocamos o sentido de revestimento ténue (fina camada, como em “lick of paint”), compatível com o jogo entre a nudez e a roupa a que o poema dá protagonismo; e perdemos ainda o sentido de “golpe” (como em “hit a lick”), associável no poema à violência dos começos. Privilegiamos o motivo do *momento inceptivo*, tomando “lick”, em “lick of beginning”, no sentido de “um mínimo, um pingo, um pouquinho” (como em “a lick of flame”, “a lick of sense”) – buscamos a noção de um começo em seu estágio mais incipiente, o que fizemos aplicando o sufixo diminutivo ao substantivo (“comecinho”).

Outro ponto: traduzimos por “traje é carne” o verso 68, “costume is flesh”. Ao escolhermos “traje”, privilegiando assim o sentido de “vestuário” (de ocasião ou de cultura), perdemos a constelação feliz que Carson promove entre este sentido e outros também afinados a movimentos do poema. Os versos imediatamente anteriores, com sua referência a Penteu disfarçado de mulher, despertam na palavra inglesa “costume”, é claro, o sentido de “fantasia” (como em “Halloween costume”), algo que fica relativamente à sombra em “traje”. Também à sombra estará o sentido de “figurino” teatral (como em “actor’s costume”) – a última estrofe do poema dá culminância a um enlace entre vida e palco que já terá sido frequentado nos versos anteriores (“A vida é um ensaio / da vida”, vv. 75-6, por exemplo). “Costume is flesh”: o verso 68 afronta a percepção comum da carne como algo “bruto” supostamente autônomo ou natural em relação à esfera da cultura e dos ritos, algo que “traje” parece capturar, ainda que dê menos relevo à permeabilidade entre a carne e a fantasia, que no poema hesita entre o disfarce e o desejo (a “fantasia” de mulher já desde sempre na carne de Penteu). Também parece escapar à opção por “traje” algo que “figurino” traria de modo mais visível, a saber, a sugestão de que, supostamente “natural”, a carne já é em vez disso, desde sempre, “feita” dos equipamentos da (teatral) imaginação humana.

Um último e discreto embaraço semântico que cabe aqui mencionar, ainda que de passagem, liga-se justamente à entrada do motivo teatro/vida no poema. Por compromisso com efeitos de sonoridade e ritmo, oferecemos traduções que aqui e ali mitigam esse motivo. É o caso dos versos 36-38 – “The Greeks called him “foreign”/ and **staged** his incursion / into Polis after Polis” –, que



traduzimos sem preservar o verbo “to stage” (encenar): “Para os gregos, ‘estrangeiro’ / a invadir uma Pólis depois da outra”. E algo se debilita também no caso de “perform”, nos versos 111-117 – “if he [Dyonisos] can cause you to **perform** / [...] / something quite previous” –, que aqui recebeu esta tradução: “se nos põe para **encenar** [...] / uma coisa bem anterior”, quando teria sido desejável preservar a hesitação entre os sentidos de “encenar” e “agir” que o texto de partida sugere.

Registrados algumas das nossas escolhas tradutórias, cabe agora, por fim, dizer algumas palavras sobre o próprio estatuto do poema como nota de tradução.

4. Um poema-começo antes do começo

“For in what does time differ from eternity except we measure it?” – provoca Anne Carson no final de um certo poema de *Men in the off hours* (Carson, 2001, p. 60)¹⁰. O tempo é um dos conhecidos obsessores de Carson: atravessado pelo jogo entre a medida e a desmedida, protagoniza também o poema-nota que aqui apresentamos em tradução. É possível que nos ocorra pensar no tempo já na ocasião do seu engraçado título: “eu queria ser dois cachorros aí eu podia brincar comigo”. Na cena lúdica imaginada já se insinua, talvez, um contraste para a nossa vida de tempos contabilizados; entre os cães, a evocação de um modo de existir em que não se parcelam o ontem, o hoje e o amanhã.

Que o subtítulo entre parênteses “especifique” que o desejo da brincadeira canina é uma *nota da tradutora* é algo que também surpreende, e isso antes mesmo de baixarmos os olhos desse cabeçalho para constatar que o texto subsequente é na verdade um poema. É certo que vemos repetir-se aqui a teatralização de uma contradição performativa. Carson encena a discrepância entre o que promete (nota) e o que apresenta (poema), num expediente de que já tínhamos dado exemplo na primeira seção deste texto, ao considerarmos o tríptico tradutório que surge nas páginas de “Cassandra Float Can”. E, assim como naquele caso, também em nosso poema-nota o gesto teatralmente contraditório se liga ao vetor experimental da tradução carsoniana, dá sinal de seu empenho frequente em catastrofizar o próprio ato de traduzir. Para vermos melhor como isso acontece nesse caso, fiquemos ainda um pouco com o título.

A cena de dois cachorros brincando projeta-se sobre aquela em que se movem os atores típicos da tradução: autor e tradutor deixam-se talvez imaginar como dois cachorros que brincam por brincar. Assim sem télos e sem hierarquia, a atividade se desavém, é claro, com o que costumamos chamar de “tradução”. Mas o humor do título e sua formulação em modalidade contrafactual (eu queria ser...) não deixam de evocar uma espécie (negativa) de projeto tradutório. Na condição de título para uma nota da tradutora, o desejo anunciado sugere um “ideal” da tradução como atividade desprovida do caráter secundário que costumamos lhe atribuir, tanto na linha do tempo quanto na linha da autoria. A tradução pode se desenhar aqui, em vez disso, como um corpo a corpo entre iguais, um encontro lúdico e, por assim dizer, irrefletido – em todo caso, como um *acontecimento*, não como um produto.

Se o estranho título que Carson dá à sua nota se contrapõe assim ao que o senso comum entende por tradução, também é verdade que se afina em parte com as muitas teorias da tradução que, pelo menos desde Walter Benjamin, vêm buscando desfazer, se não o télos, pelo menos a

¹⁰ Pois em que difere o tempo da eternidade senão em que o medimos?

rigidez da hierarquia autoral e criativa usualmente suposta na atividade. De um modo que não teríamos o espaço para desenvolver em mais detalhe aqui, acreditamos, no entanto, que a imagem de tradução que Carson esboça nessa sua provocativa nota inscreve sua “marca livre” não apenas na trama dos clichês do senso comum, mas também na trama das teorias contemporâneas da tradução. Parece-nos de fato singular o modo como Carson nos apresenta aqui *um modo possível de traduzir* (e não uma teoria geral da tradução, bem-entendido): como uma atividade solitária, um brincar consigo, que, em vivo paradoxo, implica ao mesmo tempo uma multiplicação existencial – transformar-se em dois, um eu e um outro. Eis o que Carson, já no título, parece desejar para a sua própria tradução; eis o que se sugere também, talvez, como modo de leitura para os que têm em mãos essa sua tradução.

E o que dizer do texto que o título encabeça? O poema-nota, nesse caso, nada diz direta e explicitamente sobre tradução – quer sobre esta tradução em particular, quer sobre a tradução em geral; a atividade tradutória não é nomeada senão no título. O poema não traz, por exemplo, indicações sobre escolhas e dificuldades tradutórias, à maneira do que fizemos na seção anterior. É curioso notar que Carson o faz, por outro lado, no próprio corpo da tradução que se segue à nota. Logo na sua abertura, encontraremos, proferida por Dioniso, a exposição de um embaraço tradutório:

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?¹¹

Estamos no começo da peça, quando, diante do palácio em Tebas, Dioniso conta a história de seu nascimento e explica por que está de volta à cidade. Na versão de Carson, esse deus “estrangeiro” e “sempre recém-chegado / a um lugar novo / para perturbar o status quo” (vv. 33-37) chega com sua anárquica disposição ao mesmo tempo a Tebas e ao mundo anglófono contemporâneo – chega, com efeito, anunciando-se a si mesmo como um problema de tradução.

Assim apresentado por Carson (e não por Eurípides, naturalmente), Dioniso poderia até juntar-se a Joana d’Arc, Francis Bacon (o pintor) e Friedrich Hölderlin, a turma heterogênea de “tradutores” que ela arrola no supracitado ensaio, “Variations on the right to remain silent”. São figuras que, para ela, têm em comum a capacidade de dar “respostas de gênio” diante da circunstância do intraduzível, sob a pressão de uma fúria contra os clichês. É, como vimos, uma fúria que conduz a um modo catastrófico de criação, a uma “manipulação da catástrofe” levada a cabo com um alto “grau de consciência” (Carson, 2016a, n. p.).

Em nosso poema-nota, Dioniso é, como vimos, este deus que “fica satisfeito” quando, deliberadamente, nos faz “performar” a experiência daquilo que ainda não se deixa traduzir, o “desejo antes do desejo” – e isso “apesar dos nossos planos, / das nossas posições políticas, / das nossas neuroses, / e até das nossas teorias dionisiacas do ‘eu’” (vv. 112-119). Poderíamos mesmo reconhecer no Dioniso da nota de Carson uma espécie de avatar da tradução catastrófica. Pois ele

¹¹ Eu sou algo sobrenatural – / não exatamente deus, fantasma, espírito, anjo, princípio ou elemento – / Não existe palavra para isso em inglês. / Em grego, se diz *daimon* – / fiquemos com esse termo? (Carson; Eurípides, 2015, p. 16)

vem justamente para fazer eclodir, dentro de uma forma de vida cultural e historicamente sedimentada, o seu caótico “antes” – vem para provocar aquela “exata tensão nos nervos, a coisa em si antes de ser transformada em algo” de que falava a Lily Briscoe de Virginia Woolf¹², em passagem que a própria Carson cita no seu elogio do intraduzível (2016a, n.p.). É numa atração imperiosa por essa “exata tensão” que se encontraria, para Carson, o motor da fúria tradutória de gênios “destrutivos” como Hölderlin, Joana d’Arc e Bacon.

Seja como for, se é verdade que, em sua própria catastrofização dos limites entre texto e paratexto, Carson infiltra nas linhas de Eurípides questões “exteriores” ao drama, a exemplo da questão sobre sua tradução para o inglês, constata-se que sua nota introdutória perturba igualmente os limites entre o dentro e o fora da peça. Eurípides reserva à fala inicial de Dioniso a tarefa de (re)contar para a audiência a história do seu deus protagonista: a nota da tradutora parece, em certa medida, realizar a mesma tarefa. Quem é Dioniso? O poema-nota se abre respondendo: “Dioniso é deus / do começo / antes do começo” (vv. 1-3). Numa espécie de *mise en abyme*, Carson escreve para a peça um começo antes do começo: apresenta-se o deus do começo antes do começo com um começo antes do começo. Se no texto Dioniso diz, por exemplo,

The story so far:
I crossed Lydia, Phrygia, Baktria, Media, Arabia and the whole coastland of Asia
to come here
to this Greek city
to make myself known:
my rituals, my dances, my religion, my livewire self!
(Carson; Euripides, 2015, p. 15-16)¹³

leremos em nossa tradução do estranho paratexto (vv. 77-84):

Um segredo sobre Dioniso
que todos sabem:

há lendas que o pintam
como um “deus novo”
que a Grécia importou do Oriente,

mas seu nome já aparece
em tábuas de Linear B

O que se supõe como um começo já vem “de antes”: eis um motivo que atravessa o poema-nota de Carson. Que pessoa nova começa no primeiro gole de vinho que já não estivesse lá? Quem há de acreditar que é novo em Penteu o desejo de viver como mulher? Quem apagará a vida pregressa das furiosas bacantes, vida tranquila como botões na camisa, antes de a milícia chegar com sua violência inaugural? O próprio Dioniso nasce de Sêmele antes de nascer de Zeus; nasce entre os gregos antes de ser importado do Oriente pelos próprios gregos. “Os começos são especiais / porque são quase todos falsos” (vv. 54-55).

¹² Ver Woolf (2023, p. 236).

¹³ A história até aqui: / atravessei Frígia, Bácia, Média, Arábia e a costa inteira da Ásia até chegar aqui / nesta cidade Grega / para me apresentar / meus rituais, minhas danças, minha religião, o meu ser-eu vivodínamo! (Agradecemos a André Capilé pela tradução deste último verso.)

Mas por que tudo isso numa nota de tradução? O que uma tradução inaugura que já não estivesse no texto de partida, no texto “de antes”? O senso comum dirá ainda: nada inaugura, apenas importa para um idioma algo que nasceu em outro idioma. Muitas teorias contemporâneas da tradução dirão, por sua vez, em consonância com a nota-poema de Carson: o original como puro começo não comparece, remete infinitamente aos seus infinitos “antes”, responde infinitamente seus infinitos “depois” – nunca se sabe bem o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem, como resume Borges (1998) em seu célebre “As versões homéricas”.

Mas Carson insiste: são especiais os começos, mesmo sendo quase todos falsos – têm eles a sua própria “energia, / ética, / tonalidade / cor” (vv. 15-18). Como entendemos pelo menos desde Benjamin, a tradução pode ser especial num sentido assim, pela capacidade que tem de começar algo na língua de chegada, estrangeirizá-la, contaminá-la com algo alheio, desconhecido. Nos termos com que Carson retorna ao mesmo caso que Benjamin ajudou a tornar paradigmático para essa forma de encarar a tradução – o caso do Hölderlin tradutor de Sófocles –, trata-se de traduzir a própria língua em outra que já “desde antes” jazia nela rarefeita, “em silêncio”. Na versão de Carson, este é o método do tradutor catastrófico: “arrancar a tampa das palavras e enfiar lá dentro os braços”, com consequências imprevisíveis (Carson, 2016a, n.p.). Se a própria figura de Dioniso pode aqui ser evocada para pensar uma forma de tradução, vale o que ela diz sobre a divindade na contracapa de *Bakkhai*: “[q]uem cai sob sua influência não sabe onde vai parar.”

Acreditamos que, ao mesmo tempo em que catastrofiza a atividade da tradução ao borrar os seus limites, a nota-poema de Carson não deixa afinal de explicitar o “partido tradutório” que preside sua tradução das *Bacantes*. O que a singulariza aqui diante de tendências discerníveis em muitas teorias contemporâneas que modulam de outros modos a matriz benjaminiana é, ao que parece, a radicalização dessa falta de télos e dessa abertura para um desconhecido que paradoxalmente já esteve sempre lá. A tradução desejada deverá inscrever na própria língua uma marca livre: rasgando-a, como um cão rasga a pele de outro cão numa brincadeira, franqueia não um resultado antecipado mas, talvez, uma flutuação do ser – um começo antes do começo, aquela exata tensão nos nervos quando a coisa mesma ainda não se transformou em algo. Pensando assim, é com algum espanto que, por caminhos inesperados, chegamos à conclusão de que era apenas aparente a contradição performativa encenada no poema intitulado “nota da tradutora”. Pois respondem-se afinal ali às perguntas de praxe: como a tradutora lê a obra por traduzir? Com que estratégias se acerca de sua tarefa?

Referências

- Beasley, B. (2015). Who Can a Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the Other in Anne Carson’s *Autobiography of Red*. In J. M. Wilkinson (Ed.), *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (pp. 74-81). University of Michigan Press.
- Borges, J. L. (1998). As versões homéricas (J. V. Baptista, Trad.). In *Obras Completas*: v. I (pp. 255-260). Editora Globo.
- Britto, P. H. (2006). Correspondência formal e funcional em tradução poética. In R. Carvalho, W. C. F. Salgueiro & M. P. de Souza (Orgs.), *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução* (pp. 55-64), PPGL-MEL/Flor&Cultura.
- Britto, P. H. (2014). O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *eLyra* 3, 27-41.



- Britto, P. H. (2015). A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, 16(1), 102-117.
- Butler, J. (2019). Can't Stop Screaming. In S. Marcus & C. Zaloom (Ed.), *Think in Public: A Public Books Reader* (pp. 381-392). Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/marc19008-035>
- Carson, A. (1986). *Eros the bittersweet*. Princeton University Press.
- Carson, A. (1999). *Autobiography of Red*. Vintage Books.
- Carson, A. (2001). *Men in the off hours*. Vintage Books.
- Carson, A.; Euripides (2015). *Bakkhai*. Oberon Books.
- Carson, A.; Sophokles. (2015a). *Antigonick*. New Directions Books.
- Carson, A. (2016). Cassandra Float Can. In *Float* (n.p.), Alfred A. Knopf, Publisher.
- Carson, A. (2016a). Variations on the Right to Remain Silent. In *Float* (n.p.), Alfred A. Knopf, Publisher.
- Carson, A.; Euripides. (2019). *Norma Jean Baker of Troy*. New Directions Books.
- Eliot, T. S. (2014). Reflections on vers libre. *The complete prose of T. S. Eliot* (vol. I, pp. 511-518), Johns Hopkins U.P./Faber and Faber.
- Ésquilo. (1990). *Agamêmnon, Coéforas, Eumênides* (M. G. Kury, Trad.). Jorge Zahar.
- Martins, H. (202). Variations on the task of the translator: on translation as catastrophe and as equivocation. *Perspectives*, 31(1), 16-30. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2145910>
- 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), 249-262. <https://doi.org/10.5965/1414573102352019249>
- Nikolaou, P. (2021). The Paratextual Cosmos. In N. Paschalis & L. Jansen (Eds.), *Anne Carson: Antiquity* (pp. 119-133). Bloomsbury Academic.
- Peponi, A.-E. (2021). *Écriture* and the Budding Classicist. In N. Paschalis & L. Jansen (Eds.), *Anne Carson: Antiquity* (pp. 89-103). Bloomsbury Academic.
- Steiner, G. (2012). Anne Carson “translates” Antigone. *The Times Literary Supplement*, August 1.
- Valéry, P. (2011). Filosofia da dança. (C. Feitosa, Trad.). *O Percevejo*, 3(2), 1-19.
- Woolf, V. (2023). *Passeio ao farol*. (P. H. Britto, Trad.). Companhia das Letras.

Notas

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: H. Martins, P. H. Britto

Discussão dos resultados: H. Martins, P. H. Britto

Revisão e aprovação: H. Martins, P. H. Britto

Conjunto de dados de pesquisa

O artigo se vincula aos projetos “Escrita, tradução e perspectivismo: experimentos contemporâneos” (coordenado por Helena Martins) e “Teoria e prática da tradução de poesia” (coordenado por Paulo Henriques Britto).

Financiamento

A pesquisa foi apoiada por bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq de Helena Martins.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.



Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.

Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Revisão de normas técnicas

Alice S. Rezende – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 29-08-2024

Aprovado em: 14-12-2024

Revisado em: 17-12-2024

Publicado em: 12-2024

