

## TRAUMA E HISTÓRIA EM NOX, DE ANNE CARSON

Pedro Henrique Trindade Kalil AUAD  
(Universidade Federal de Minas Gerais)  
pedroauad@gmail.com

**RESUMO:** O livro *Nox*, de Anne Carson, é uma reprodução do caderno que a autora alimentou por anos para lidar com a morte do irmão. O livro reúne fotografias, réplicas de cartas, cartões postais, fragmentos de textos, de dicionários e textos criados pela autora. Toda essa memória é reunida para lidar com a perda do irmão que fugiu para a Europa e passou anos dando notícias lacônicas de sua existência. De certa forma, é essa falta irremediável que a morte provoca que faz com que Carson se torne próxima, tão próxima, do falecido. Neste trabalho será analisado como essa memória reconstruída é remontada através de diversas formas para lidar com o trauma e a perda: a) lidar com uma noção de que a história é aquilo a que sobrevivemos a; b) a questão da linguagem e a coleção de léxicos que desemboca em um problema de tradução, mas que não é somente uma tradução do poema 101, de Catulo, citado pela autora, mas de tradução do trauma; c) a performance poética e imagética juntando a função de falar do outro e, ao mesmo tempo, falar de si.

**Palavras-chave:** Memória; Anne Carson; Trauma; Literatura Contemporânea; *Nox*.

O livro *Nox*, da poeta Anne Carson, é um epitáfio ao irmão, uma autobiografia de como ela reconstrói a sua memória e também a do irmão. Essa informação é dada na capa de trás da caixa do livro: “quando meu irmão morreu, eu fiz um epitáfio para ele na forma de um livro. Isto é uma réplica disso [do livro], o mais fiel possível [when my brother died I made na epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get]” (CARSONS, 2010)<sup>1</sup>. Este livro, pois, é uma homenagem ao irmão da autora, que morreu na Europa, depois de anos que havia fugido dos Estados Unidos, período em que pouco enviou notícias suas para a família.

O livro, visualmente falando, já é bastante peculiar. Não existe uma encadernação tradicional. A folha do livro vem dentro de uma caixa e aqui o singular não foi usado de maneira equivocada: todo o livro é apenas um encadeamento de uma mesma folha, que é dobrada e daí transformada em páginas. De um lado há os escritos, do outro tudo em branco. O livro é escrito com uma mistura de colagens de texto, fotos, escritos datilografados colados, escritos à mão, postais, trechos recortados de cartas e de dicionários, etc.

Dita essa apresentação formal da obra, este trabalho trabalhará com alguns pontos: o primeiro deles é a noção de história desenvolvida pela autora através de uma construção textual que se parece com um ensaio; o segundo é a linguagem e a tradução, incorporadas no texto do livro através do poema 101, de Catulo; e o terceiro, as performances poéticas e imagéticas do livro.

A palavra *Nox* vem do latim. Apesar de sua tradução mais utilizada seja para noite (incluindo aí o Deus romano, correspondente ao Nyx grego), a tradução também pode ser feita, dependendo do contexto, para escuridão, sonho, confusão, ignorância ou morte. Todas essas acepções podem ser encontradas no livro de Carson, junto a uma acepção que une a

---

<sup>1</sup> As citações do livro *Nox* aparecem sem número da página porque o próprio livro não é numerado.

palavra *nox* com a também palavra latina *multas*, vocábulo que aparece em um verbete colado no livro, que significa numeroso, muitos, mas que junto à *nox* significa tarde da noite, talvez muito tarde.

Essa escuridão aparece no primeiro escrito da autora no livro:

eu quis encher minha elegia com luzes de todos os tipos. Mas a morte nos faz egoístas. Não há mais nada para ser gasto com isso, a gente pensa, ele está morto. O amor não pode alterar isto. Palavras não podem adicionar nada a isto. Não importa o quanto eu tente evocar o rapaz estrelado que ele era, continua a ser simplesmente uma história estranha. Então eu comecei a pensar sobre a história [i wanted to fill my elegy with lights of all kinds. But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that, we think, he's dead. Love cannot alter it. Words cannot add to it. No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains plain, odd history. So I began to think about history. (CARSON, 2010)

Carson acredita que história e elegia são termos semelhantes. Ela primeiro toma como significado de história do grego, que significaria “perguntar”. Mas perguntar não é uma forma inocente: é quando se pergunta sobre alguma coisa que se percebe que você sobreviveu a essa coisa. De alguma forma a história seria o momento daquilo a qual sobrevivemos. História, pois, estaria ligado ao termo sobrevivência, mas, também, nos lembra a autora, estaria ligado ao termo autópsia. Autópsia é também um termo que designa a análise de algo morto.

Aqui se ligam o duplo sentido de história, ou um duplo sentido de que história é sobrevivência ao mesmo tempo em que é, também, morte. Essa sobrevivência/morte pode ser entendida como o processo de memória. Essa memória da sobrevivência/morte faz eco, entretanto, no livro, ao silêncio do irmão. Se existia o duplo sentido de história como sobrevivência/morte há também o duplo sentido memória/mudez e essa mudez é aquilo que falta aos fatos.

A história do seu irmão, mas sobretudo a sua história em relação a esse irmão perdido, pode ser entendida como esse processo que é ao mesmo contraditório e complementar. Ela sobreviveu, o irmão morreu; ela tenta reconstituir essa memória, memória constituída pelo vazio das notícias do irmão. Isso não é apenas exposto por suas reflexões sobre a noção de história, isso é demonstrado no próprio texto e formatação do livro.

Tomo aqui como exemplo a parte “2.2”:

Meu irmão fugiu em 1978, ao invés de ir para a cadeia. Ele vagueou pela Europa e Índia, procurando alguma coisa, e nos mandou cartões-postais ou presentes de Natal, sem endereço remetente. Ele estava viajando com um passaporte falso e vivendo sob o nome de outras pessoas. Isto não é difícil de arranjar. É irremediável. Eu não sei como ele tomava suas decisões naqueles dias. Os cartões-postais eram lacônicos. Ele escreveu apenas uma carta, para minha mãe, no invento em que a garota morreu [My brother ran away in 1978, rather than go to jail. He wandered in Europe and India, seeking something, and sent us postcards or a Christmas gift, no return address. He was travelling on a false passport and living under other people's names. This isn't hard to arrange. It is irremediable. I don't know how he made his decisions in those days. The postcards were laconic. He wrote only one letter, to my mother, that winter the girl died] (CARSON, 2000).

Este trecho é um resumo da relação da autora com o irmão desde que ele fugiu. Ele é disposto no livro com uma colagem da carta que, é possível inferir, mandou para a mãe. Essa carta, porém, não dá para ser lida completamente, está dobrada.

Esse mesmo trecho é repetido em outra página com outro pedaço da carta. É repetido uma terceira vez, sendo legível a redação da carta. Por fim ele é repetido mais uma vez, mas, agora, o trecho que está pela metade é o supracitado e se lê, da carta, apenas o trecho “não tive escolha”. É assim que pode ser conferida que a história contada do irmão também é a sua história, mas, mais importante do que isto, é como essas histórias são interconectadas e com troca intensa entre polos. Se a carta é dobrada e aparece e reaparece, o mesmo acontece com o próprio texto da autora, através de suas repetições.

Aqui é bom lembrar uma pequena lição de Deleuze (2006) exposta em *Diferença e Repetição*: se a ordem natural das coisas é a mudança constante, é na repetição que se apresenta a diferença. Nesse sentido, é na repetição de texto e na repetição de ações do texto que é possível perceber uma construção de uma história que é uma diferença e uma transformação, que é a transformação do mesmo. É, em certo sentido, na repetição que a história é contada, não na diferença. Isso deixa mais intenso ainda a similitude entre a escritora e o irmão, ou na bela expressão de Shklovsky (2011), a similitude do dissimilar.

É por isso que a autora, quanto mais tenta desvendar os vazios da história do irmão, seja conversando com a viúva, seja tentando recolher suas pegadas, ela encontra ainda mais vazios. Enfim, a história que se conta é, como dito, essa da memória e da mudez. Talvez, uma frase apresentada no livro, dê conta dessa construção: “eu nunca havia conhecido uma aproximação como aquela [I have never known a closeness like that]” (CARSON, 2010). Aproximação encontrada pela distância já intransponível, aproximação encontrada pelos vazios deixados pelo irmão, ou o lugar vazio do irmão na visita que faz à viúva do mesmo.

Em certo sentido, a autora transforma este processo correlato à ideia de tradução. O poema é o 101 de Catulo, poeta romano que viveu no século II antes de Cristo, pertencente ao que foi denominado por Cícero, de forma pejorativa, de *poetae noui*, ou novos poetas (Cf. DIAS & LAGE, 2003). Este poema, especificamente, é sobre o irmão do poeta que havia morrido em Troad, região pertencente ao que hoje é conhecido como Anatólia. Ninguém sabe nada sobre o irmão de Catulo, nos conta a autora, a não ser a sua morte. Aparentemente, Catulo viajou de Verona até a Ásia Menor para estar de frente ao túmulo do irmão. A autora, pois, dá a possibilidade de que o poeta tenha recitado lá a elegia.

Carson, ainda, conta sua história de contato com o poema:

Eu amei este poema desde a primeira vez que o li na aula de latim do colegial e eu tentei traduzi-lo algumas vezes. Nada em inglês pode capturar a superfície lenta apaixonada de uma elegia romana. Ninguém (mesmo em latim) pode se aproximar da dicção de Catulo que em sua forma mais triste tem um ar de profunda festividade, como uma daquelas árvores que transferem todas as suas folhas prateadas para o vento. Eu nunca cheguei na tradução que eu gostaria de fazer do poema 101. Mas com o passar dos anos em que eu trabalhei nisto, eu comecei a pensar na tradução como um cômodo, não exatamente um cômodo desconhecido, onde alguém tateia para achar o interruptor de luz. Eu acho que nunca termina. Um irmão nunca termina. Eu espreito ele. Ele não termina. [I have loved this poem since the first time I read it in high school Latin class and I have tried to translate it a number of times. Nothing in English can capture the passionate, slow surface of a Roman elegy. No one (even in Latin) can approximate Catullan diction, which at its most sorrowful has an air of deep festivity, like one of those trees that turns all its leaves over, silver, in the wind. I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an

unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends.  
A brother never ends. I prowl him. He does not end]. (CARSON, 2010).

A ideia de tradução aqui se torna complementar a ideia de história. Interpretar os vazios do irmão, a sua ausência, o contato com sua viúva, é semelhante a um processo de tradução, isto é, um processo de tentativa de dar à linguagem uma capacidade de entendimento de uma outra alçada. Ao mesmo tempo em que a autora tenta traduzir o irmão ela mesma tenta traduzir o luto. A tradução do irmão é a tradução do luto, a tradução do luto é a tradução do vazio, a tradução do vazio, pois, é a tradução da memória. Luto que, diga-se de passagem, já tinha passado por diversas vezes porque anteriormente ela já havia sentido que o irmão estaria morto.

Seu irmão é traduzido como Lázaro, o da parábola do homem rico e do leproso que é constantemente “misturado” com São Lázaro que havia sido ressuscitado por Jesus. Esse milagre atribuído ao filho de Deus foi, doravante, também aquele que o condenou à morte. A autora aqui mistura os dois personagens homônimos. O da parábola é o personagem mudo – como o irmão – assim como ele também o é na ressurreição. Essa tradução, pois, também é uma tradução do silêncio, do vazio, não é exatamente a tradução das poucas palavras trocadas entre eles nos mais de 20 anos distantes, mas das palavras não faladas, desse personagem que está em silêncio seja na cura, seja na retomada da vida. E é através dessa tradução que a narradora tenta dar o sentido à sua vida e aos acontecimentos. A tradução do seu irmão, doravante, é a tradução de seu luto, de sua dor, dela mesma.

Porém esse entendimento não é assim tão claro ou, em outras palavras, esse processo de tradução como uma espécie de cura não é totalmente realizada. Existe no livro uma tentativa de tradução do poema 101 entre as colagens. No meio da tradução existem palavras entre parênteses: “por que?” e “errado”. De certa forma a tradução não é completada. Aqui pode ser percebida uma dobra: quem não sabe latim – uma grande maioria das pessoas – só tem acesso ao poema no livro através da descrição do mesmo supracitada e com a tradução com as marcas da autora. E, mesmo assim, com todas as ressalvas que a escritora nos alerta sobre a potência da linguagem.

É com o poema colado no livro, em latim, também que se abre e fecha essa narrativa: no início com certa clareza na leitura, no final com a leitura da tradução totalmente ilegível, mas com o mesmo tamanho: em uma o fundo é branco, em outro, preto. Essa dobra parece ter como função fazer com que nós, leitores, também busquemos uma tradução de sua obra.

Aqui, talvez, tenha uma construção curiosa. Tomarei emprestado, por um instante uma teoria que vem do cinema, desenvolvida pelo francês Roger Odin (2013), especialista em cinema amador. Este pesquisador, ao observar filmes de família, filmes caseiros, faz algumas observações a respeito desses filmes: os filmes de família funcionam como um operador de permanência, faz com que a memória da família continue “andando”. Nesses filmes não se asseguram necessariamente as imagens, mas as lembranças e eles teriam o poder de reconstruir a família, de nos reconstruir como indivíduos.

Uma vez adentrado o espaço público, esses filmes de família tomam diversos formatos. Gostaria de ressaltar uma das possibilidades que expõe Odin: esses filmes faz com que nós sintamos uma empatia premente com o que é filmado, isto é, nos reconhecemos neles, por serem esses filmes, de uma forma ou de outra, como os nossos filmes caseiros e eles contam uma outra história além da história oficial – a grande história -, eles contam uma contra-história. E Odin ainda ressalta: nossa sociedade de hoje faz com que todos nós sejamos arquivistas, seja com filmes de família, fotos, diários e, mais contemporaneamente, de músicas, filmes, imagens, textos, no computador.

Dessa forma, a dobra que falávamos acima pode ser ainda mais clara. Quase todos os objetos colocados e reproduzidos no livro são objetos que reconhecemos, que muitas pessoas

tem em casa de forma semelhante: cartas e fotos de família, selos, verbetes extraídos de dicionário, papel datilografado e assim por diante. Ao passo que essa artimanha da autora nos faz participar de um mundo reconhecível, ao mesmo tempo, nessa dobra, não conseguimos a exata tradução. Essa permanência da história do irmão – e da autora -, a lembrança que é mais importante do que as imagens e textos, nos coloca, em algum sentido ao lado dela, mas também nos afasta. Afastados do sentido original, da língua que não conhecemos, isto é, a língua do seu luto particular, tentamos buscar essa tradução para este luto projetando nossos próprios lutos no da autora já que nos afeiçoamos de todo o resto do livro. Ou, nas palavras de Avital Ronel, acontece uma sobreidentificação (*overidentification*) do leitor com o livro, ou seja, em algum momento, mesmo que apenas achemos que o que o outro sente e entende é exatamente aquilo que entendemos e sentimos, em algum sentido “*nós somos o mesmo [we are the same]*” (RONEL, 2012, p. XIX).

O livro, pois, trabalha constantemente com uma função dupla: memória/mudez; sobrevivência/morte; história/vazio; tradução/reconhecimento; particular/compartilhado. Essas funções duplas me remetem a ao menos duas ideias das teorias feministas. A primeira, de B. Ruby Rich (2004), presente em *Chick Flicks*, de que a mulher vive em constante estado de exílio. A segunda de Jane Tompkins (2001), que pode ser encontrada em *Me and My Shadow*, e as duas vezes que a mulher, nesse caso específico da academia, tem que manter, isto é, a voz acadêmica e a voz pessoal.

Com o exílio do irmão, pois, a autora também desperta esse exílio interior retratado no livro, essa condição essencialmente disparada interiormente: luto e exílio, pertencimento e despertencimento. Aqui, poder-se-ia dizer que tratamos com duas vozes, a voz pessoal da autora que doravante também assume um caráter ensaístico. O luto se transforma em uma melancolia e há aqui uma tentativa de união de contrário, dos opostos que é presente em todo livro, e que caracteriza tão bem a aventura do melancólico que descreve Agamben (2007) em *Estâncias*.

Isto talvez seja ainda mais intensamente percebido com o interior do livro, as páginas em branco, o vazio ali existente. Esse duplo do preenchimento dos espaços e o vazio das páginas opostas, em branco. O vazio do dizer e a necessidade de dizer.

### **Referências Bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DIAS, Maria Teresa & LAGE, Celina Figueiredo. Poema 64 de Catulo – Apresentação e Tradução. *SCRIPTA CLASSICA ON-LINE*. N. 1. Abril 2003.

ODIN, Roger. *Salvem os filmes amadores: inventários, apostas, problemas*. Florianópolis: SOCINE 2013, 08 out. 2013. Conferência de abertura do XVII da SOCINE.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks*. Durham: Duke University Press, 2004.

RONEL, Avital. *Losers Sons*. Chicago: University of Illinois Press, 2012.

SHKLOVSKY, Viktor. *Bowstring: On the dissimilarity of the similar*. Londres: Dalkey Archive Press, 2011.

TOMPKINS, Jane. Me and My Shadow. In: LEITCH, Vicent B (Org.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.