

O ardil de eros: o desejo em Anne Carson

Eros' ardil: desire in Anne Carson

Resumo

O artigo propõe uma investigação do conceito de desejo na obra da escritora canadense Anne Carson, a partir de uma leitura, principalmente, mas não apenas, de seu ensaio Eros o doce-amargo. Apesar de o seu ensaio se dedicar à descrição de como os poetas mélicos do período arcaico grego fabularam o amor e o desejo, com um lugar de destaque para Safo nessa descrição, a hipótese a ser testada aqui é a de que há, na autora, uma tentativa de descrição metafísica, ou pelo menos relativamente a-histórica, do desejo, que serve de fundamento para investigações futuras do evento emocional erótico em trabalhos subsequentes. Por fim, o artigo também propõe que o desejo concebido por Carson pode servir de fundamento para repensar a política e a civilização ocidental, bem como o conceito colonial de barbárie.

Palavras-chave: Anne Carson; Safo; desejo; civilização; barbárie.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: zacca.rafael@gmail.com

Recebido em: 26/05/2023 Aceito em: 14/08/2023

Abstract

This article aims to investigate the concept of desire in the work of the Canadian writer Anne Carson, based mainly, but not only, on an analysis of the essay Eros the bittersweet. Even though the essay is devoted to the description of how poets of the Greek melic tradition fabled love and desire, with a prominent place for Sappho in this description, the hypothesis to be tried out here is that there is, within Carson, an attempt at a metaphysical, or at least relatively ahistorical description of desire, which serves as basis for the studying the erotic emotional event in her subsequent works. Finally, the article also proposes that desire, as conceived by Carson, can substantiate and compensate for Western politics and civilization, as well as the colonial concept of barbarism.

Keywords: Anne Carson; Safo; desire; civilization; barbarism.

1. Desejar e tomar forma

Anne Carson dedica parte considerável de sua obra a avaliar os efeitos dos afetos e das emoções nos processos de formação, deformação e transformação tanto da subjetividade como da cultura. Em seus ensaios e textos de caráter mais teórico, mas também em seus experimentos poéticos e ficcionais, a escritora canadense postula uma dinâmica de constituição e destituição dos pares eu/outro e civilização/barbárie a partir de uma caracterização das engrenagens do contato humano movidas por emoções que traduzem afetos ambivalentes. Como o luto, por exemplo, em *Lições do luto* [*Grief lessons*] e em *Antigonick*, com sua dimensão de dor e raiva sob o pano de fundo da perda daquilo que se ama, que move as personagens das tragédias gregas para uma desmedida que as tensiona para fora da civilização. Entre essas personagens, o exemplo mais notável é aquele que nos é oferecido no prefácio que acrescenta à sua tradução de *Hécuba*, de Eurípedes:

Hécuba, a antiga rainha de Troia a quem nós vemos transformada pelas atrocidades da guerra em uma vingadora maníaca. Ela fica no palco por toda a peça. Primeiro, age como uma anciã, quebrada, histérica. Assiste à

filha Polixena ser levada para o sacrifício a Aquiles, indo ao chão em desespero. Então alguma coisa muda. Chegam notícias do assassinato traiçoeiro de seu filho Polidoro – o único que restava – e de repente ela se levanta e se recompõe uma última vez para agir. Está jubilosa, viciosa, uma coisa chocante de se ver. Eurípedes a pressiona até o limite do ser humano, e então, na última página da peça, empurra mais um pouco. Na cena final, Hécuba recebe uma profecia de que quando morrer se verá metamorfoseada em um cachorro. Ela não parece se preocupar muito com essa profecia. O seu sofrimento, graças ao pecado original do nascimento, já está fora da escala humana. Realmente não há lugar algum ao qual ela possa ir, a não ser para fora da espécie.¹

Na medida em que Hécuba se dirige para “fora da espécie”, ela se aproxima daquilo que os gregos chamavam de *zoé*, a parte da vida que compartilhamos com os animais, em contraste com a *bíos*, que caracteriza a vida da espécie humana e que serve de fundamento para a sua sociabilidade e para a política.² O processo que conduz de um estado de *bíos* a um estado de *zoé* é descrito quase na forma de uma erotização: Hécuba se levanta “jubilosa”, “viciosa”, de maneira “chocante”. E é notadamente o campo do erótico, e sua ambivalência entre o amor e o ódio, que constitui o solo sobre o qual toda a teoria dos afetos de Carson se ergue.

Veremos, neste artigo, como Carson caracteriza esse campo do erotismo, de que maneira descreve aquilo que chama de forma ou figura do desejo (mais ou menos a sua “estrutura”) e como as ações de eros são mobilizadas em alguns de seus experimentos ficcionais e ensaísticos.

Seu primeiro grande ensaio – *Eros o doce-amargo* (ou *Eros o agridoce*, no original *Eros the bittersweet*) –, publicado pela primeira vez em 1986, deriva de sua tese de doutorado, intitulada “Odeio e amo logo sou” [*Odi et amo ergo sum*], concluída em 1981. Enquanto o título posterior do ensaio transformado em livro faz alusão a Eros, entidade do mundo antigo que representa o desejo e o amor, o título original da tese, escrito em latim, faz referência explícita a Catulo e a Descartes. Quanto a Catulo, a referência é ao *Carmen* 85:

1 CARSON, Anne. “Prefácio a Hécuba” In: CARSON, Anne; EURÍPIDES. *Grieflessons*. Trad. Anne Carson. New York: New York Review of Books, 2006. p. 90. Tradução livre.

2 Cf. a esse respeito AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-10.

*Odi et Amo, quare id faciam fortasse requiris
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

e que, na tradução de João Ângelo Oliva Neto, pode ser lido como

*Odeio e amo. Talvez queiras saber “como?”
Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.³*

A referência a Catulo alude à percepção que aquele que ama tem de si mesmo quando tomado pelo desejo: a perda do juízo (“Nescio” / “Não sei”) faz com que o indivíduo⁴ se sinta a si mesmo e se excrucie. Com essa citação, Carson substitui o *cogito* cartesiano da quarta parte do *Discurso sobre o método*, e o “logo sou” (*ergo sum*) se realiza a partir da aflição ou martírio que o desejo torna perceptível. O parentesco com Descartes, não obstante, é mantido: é porque não sabe, é porque duvida, que o indivíduo existe. Mas a posição diante da dúvida é outra: o indivíduo que nasce em meio ao Eros de Anne Carson não é o agente da dúvida – ou pelo menos não percebe a si mesmo dessa forma. Ele é como que tomado, invadido pela dúvida, a partir de um outro agente. Esse agente é o próprio Eros.

Tal ideia, de que o indivíduo nasce como indivíduo e se percebe dessa forma enquanto deseja, é testada por Carson de maneira ficcional na década seguinte, em *Autobiografia do vermelho*, seu romance em versos, publicado pela primeira vez em 1998. Nele, a autora nos conta, duas vezes, a história de Gerião. Em uma série de fragmentos que a escritora acrescenta à guisa de introdução ao romance, ela nos relata a *Gerioneida* de Estesícoro, que escreveu sobre o monstro alado vermelho morto por Hércules em um de seus doze trabalhos. Para Carson, é curioso que esse poema épico (que nos chegou

3 OLIVA NETO, João Ângelo. O Livro de Catulo. São Paulo: Edusp, 1996. p. 150.

4 A alusão aqui a um “indivíduo” segue de perto a interpretação de Carson com relação a uma “descoberta” ou “invenção” do indivíduo na passagem do período arcaico para o clássico. Carson, por sua vez, traduz aqui, explicitamente, a tese de Bruno Snell. Ela o cita na seguinte passagem a esse respeito: “Os historiadores da psique grega, notavelmente Bruno Snell, adaptaram a imagem ontogenética de Freud para explicar a ascensão do individualismo na sociedade grega durante os períodos arcaico e clássico inicial. Na visão de Snell, a primeira formação na sociedade grega de uma personalidade humana autoconsciente e autocontrolada, ciente de si mesma como um todo orgânico distinto de outras personalidades e do mundo ao seu redor, pode ser atribuída a um momento de ambivalência emocional que divide a alma. O adjetivo *glukupikron* de Safo sinaliza esse momento. É uma revolução na autoconsciência humana que Snell chama de ‘a descoberta da mente’.” Todos os trechos citados aqui estão em tradução livre do autor. CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. New Jersey: Princeton University Press, 2017. p. 61.

arruinado e incompleto) do poeta grego dos séculos VII e VI a.C. se faça desde o ponto de vista do monstro, e não desde o do herói. “Se Estesícoro tivesse sido um poeta mais convencional,” afirma Carson, “talvez tivesse tomado o ponto de vista de Hércules e cristalizado uma história emocionante sobre a vitória da cultura sobre a monstruosidade.”⁵ Ao invés disso:

*Vemos a sua vida [de Gerião] de rapaz vermelho e o seu cãozinho. Uma cena com um apelo delirante da sua mãe, que depois é interrompido. Planos intercalados de Hércules aproximando-se, vindo do mar. Um lampejo com os deuses no céu congeminando a desgraça de Gerião. A batalha propriamente dita. O momento em que tudo de repente fica muito lento e a flecha de Hércules divide o crânio de Gerião. Vemos Hércules matar o cão com o Seu famoso bastão.*⁶

Após o seu prefácio e fragmentos de tradução da *Gerioneida*, Carson nos traz em seu romance um Gerião contemporâneo, um rapaz reservado, que viveu a sua vida no século XX escrevendo uma autobiografia. Por um lado, testemunhamos uma vida ordinária: Gerião estuda, briga com o irmão, dá seus passeios pela cidade, gosta de fotografias, se apaixona por outro rapaz (um certo Hércules...), sua mãe lhe agrada e desagrada etc. Por outro, somos colocados diante de cenas que o descrevem como uma criatura, ou ao menos como um ser não totalmente humano. É o caso quando sua mãe o incentiva a ir para a escola e ajeita as suas asinhas vermelhas porta afora. Ou quando, no capítulo “Beijo”, vemos a descrição da vida interior do rapaz como sendo, literalmente, a de um vulcão (“À medida que Gerião lia [um livro intitulado *Problemas filosóficos*] ia sentindo algo como toneladas de magma negro emergindo das regiões mais profundas do seu corpo”).⁷

Em meio a uma descrição algo kalfiana da monstruosidade de Gerião, vamos acompanhar o rapaz às voltas com dois fenômenos: a erotização de sua vida, isto é, a experimentação que tem das relações afetivas desde um ponto de vista do desejo; e a constituição de sua subjetividade em meio a essas experiências, o que resultará na “escrita” (com palavras e com fotografias) da autobiografia de um ser intermediário, entre a medida humana e a monstruosa.

5 CARSON, Anne. *Autobiografia do vermelho*. Trad. João Concha e Ricardo Marques. Lisboa: não-edições, 2017. p. 12.

6 Ibidem.

7 Idem, p. 113

Viver, para Gerião, é desejar, e desejar é formar-se a si mesmo (como homem e como monstro) – o que, por sua vez, dialeticamente, se torna condição para as suas vivências e, conseqüentemente, para o desejo. Todos os episódios do livro podem ser lidos, então, a partir de um jogo de proximidades e distâncias de Gerião com relação a outras personagens (de seu círculo familiar ou não) e é esse jogo que se configura como, a um só tempo, a estrutura do desejo e a escrita de uma vida. Essa vida se escreve amando – e amar e escrever, para Gerião, é entrar em contato com uma distância que se traduz em negatividade. Em outras palavras, Gerião não experimenta a sua vida apenas do ponto de vista de uma positividade, daquilo que lhe acontece, mas também a partir daquilo que lhe é espoliado, daquilo que lhe falta.

Sabemos disso pelo sexto capítulo, “Ideias”, quando Gerião começa a tomar as primeiras notas de sua autobiografia. O capítulo é introduzido com o verso “A dada altura Gerião aprendeu a escrever”, e a primeira entrada de seu caderno a que temos acesso nos diz o seguinte:

*Todos Os Factos Que Se Sabem Sobre Gerião
Gerião era um monstro tudo nele era vermelho. Gerião vivia
numa ilha no Atlântico chamada Lugar Vermelho. A mãe de Gerião
era um rio que corre para o mar o Rio da Alegria Vermelha O pai de Gerião
era Ouro. Alguns dizem que Gerião tinha seis mãos seis pés alguns dizem asas.
Gerião era vermelho assim como o seu estranho gado vermelho. Hércules
veio um dia matou Gerião ficou com o gado.⁸*

A esses fatos sabidos sobre Gerião, acrescenta perguntas e respostas:

PERGUNTAS Por que é que Hércules matou Gerião?

- 1. Era apenas violento.*
- 2. Tinha de o fazer, era um dos Seus Trabalhos (10º).*
- 3. Tinha a ideia de que Gerião era a Morte, caso contrário poderia viver para sempre.*

Ora, o capítulo seguinte, chamado “Trocós”, conta a chegada de Gerião à adolescência, quando conhece Hércules, não o herói mitológico, mas outro jovem que Gerião encontra e que o acompanhará – não sem certos hiatos – até o final do romance como uma paixão intensa e difícil. As duas histórias

8 Idem, p. 43.

coincidem como uma fotografia em dupla exposição do mito antigo e do personagem contemporâneo, justapondo também as figuras do desejo e da morte sob o signo de uma negatividade fundamental. Como se no fundo da vida estivesse a morte e no fundo da morte, a vida.

Já vimos isso antes? Trata-se do velho clichê ocidental da relação entre a finitude (do corpo que morre, da matéria perecível, da paixão que acaba) e a infinitude (do desejo que não se contém no corpo, do laço simbólico que transcende a mera coisa, do amor que sobrevive infinito na finitude)? É provável. Mas há algo mais a ser visto aqui.

“Face a outro ser humano os nossos comportamentos se definem”.⁹ Assim somos introduzidos ao nono capítulo, intitulado “Espaço e Tempo”. Ele descreve um momento sensível da história, quando o adolescente Gerião encontra Hércules quase cotidianamente nos primeiros dias da paixão, o que faz com que Gerião se afaste do círculo de sua família, e principalmente de sua mãe, de quem era tão próximo. Ao abandonar esse campo afetivo ele se aproxima de seu amante e toma outra forma. Começa a usar roupas menos limpas, a fumar, a chegar tarde em casa, a não dar satisfações. Algo se perde e outra coisa aparece no instante em que Gerião reconfigura suas relações de proximidade e distância com a mãe e com o amante. Essa reconfiguração torna legível para ele o que é o erotismo: uma determinada relação com o outro, mediada pela distância e pelo ato de tentar atravessá-la para alcançá-lo. Aparece a pergunta “como é que a distância se mostra?” E a resposta: “Estende-se a / partir de um interior sem espaço até ao limite [edge] / do que pode ser amado. / Depende da luz.”¹⁰

Outra informação nos é dada a essa altura. Em meio à conversa (mais elíptica do que explícita) com a mãe sobre a transformação de seus comportamentos, Gerião pensa consigo mesmo: “o amor / não me torna gentil ou bondoso”.¹¹ Ao longo do romance, veremos como a paixão pode ser avassaladora para Gerião. Ela o torna muitas coisas contraditórias: alegre e triste, aceso e sombrio, caridoso e invejoso, e, por fim, alguém que ama e odeia.

Eros é um evento emocional ambivalente. De volta ao ensaio sobre Eros, ao citar aquele verso de Catulo, “odeio e amo”, Carson propõe que, para aquele que nasce da experiência erótica, amor e ódio convergem ambivalentemente

9 Idem, p. 48.

10 Idem, p. 49.

11 Idem, p. 48.

na pessoa desejada. Em *Eros o doce-amargo* “*Odi et amo* interseccionam; aí está o centro e o símbolo de eros, no espaço através do qual o desejo tenta alcançar.”¹² A distância aparece tanto no ensaio como no romance. Veremos como ela se mostra como um elemento fundamental na percepção que a pessoa que deseja tem de si mesma e, simultaneamente, do outro. Para Carson, quem deseja pensa ter diante de si apenas a coisa desejada, mas tem, de fato, diante de si, aquilo que a separa do seu objeto de desejo.

A distância se mostra desde um interior indeterminado até um determinado limite ou borda... do quê? Do eu. E o que é o limite ou a borda do eu? Simultaneamente aquilo que lhe dá contorno e aquilo que lhe falta. Começamos pela falta.

2. “O que lhe falta, ele vai aprender amando”

Eros o doce-amargo é um ensaio dedicado a uma tarefa dupla. Num primeiro plano, seu objetivo é caracterizar na mélica arcaica um núcleo comum da experiência do desejo no mundo grego. Para isso, investiga não apenas a tradição lírica, como Arquiloco, Anacreonte ou Safo, mas também poemas da tradição épica e, principalmente, dramática, com comentários tanto a Homero como a Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Durante sua escrita, a autora analisa como os poetas do período arcaico reagiram negativamente às ações de Eros, como essa reação expressa uma visão de amor violenta do período arcaico, e como Platão, por fim, apresenta uma concepção de amor, a partir da constatação dos mesmos fatos emocionais que seus antecessores, que visa a libertá-lo do jugo da violência, também nos gestos daquele que ama. Mas esse ensaio almeja mais: ao falar da experiência do desejo num determinado contexto histórico, desdobra suas hipóteses em, pelo menos, uma espécie de arqueologia do desejo no ocidente, e, no limite, uma metafísica do desejo.

Embora esse segundo objetivo não seja declarado, ele transparece nos curtos-circuitos históricos que a autora propõe, ao intercalar suas leituras de escritoras e escritores modernos como Emily Dickinson, Virgínia Woolf, Leon Tolstoi, Jean-Paul Sartre etc., com aquelas que faz dos poetas antigos. Também transparece em comentários como: “Foi Safo quem primeiro denominou

12 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 47. A autora grafa eros, enquanto evento emocional, com letra minúscula, para distingui-lo de Eros, a divindade.

eros ‘doce-amargo’. Ninguém que já tenha se apaixonado pode discordar.”¹³
Ou: “Quem deseja o que não se foi? Ninguém. Os gregos deixaram isso claro. Eles inventaram eros para expressá-lo.”¹⁴

Uma tarefa se projeta na outra, portanto: Carson pretende elucidar uma estrutura relativamente universal do desejo e de seus efeitos sobre a pessoa desejante a partir das descrições e dos juízos que fazem esses poetas mélicos arcaicos das ações de Eros neles.

Seja como for, para responder à dupla tarefa, Carson evoca o fragmento 130 de Safo a seu auxílio.

Ἔρος δηῦτέ μ’ ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Em sua tradução, lemos:

*Eros once again limb-loosener whirls me
sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up*¹⁵

Verter a tradução de Carson para o português nos dá o seguinte texto:

*Eros de novo o solta-membros me gira
doce-amarga, impossível de resistir, criatura sorrateira*

Começamos pelo adjetivo *glukupikron* [γλυκύπικρον], literalmente doce-picante, e frequentemente traduzido como doce-amargo.¹⁶ É a partir dele que Carson caracterizará eros como uma experiência a um só tempo de prazer e de dor. Essa simultaneidade dos sabores e dos afetos num evento emocional único serve de base para o desenvolvimento de uma teoria da ambivalência

13 Idem, p. 18

14 Idem, p. 29

15 Idem, p. 18.

16 Como afirma Claude Calame: “‘Eros o doce-amargo’, diz Safo, reunindo em um único conjunto os polos do contraste. O ‘doce-picante’ deveria se traduzir mais exatamente: lembremo-nos das flechas que Amor arremessa em Eurípides, ou, para nos limitarmos à poesia arcaica e, no momento, a esses dois versos de Safo, lembremo-nos que Eros é aí comparado a um réptil contra o qual não há a menor salvação. Ora, a penetração constitui na poesia arcaica a qualidade própria de flechas que podem levar a uma morte, às vezes, também qualificada como amarga.” CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 6.

do desejo. A palavra em inglês que poderia traduzir *glukupikron* – “*bittersweet*” (equivalente do português “agridoce”), que está no título do ensaio – inverte a ordem dos radicais em grego. Já na tradução de Carson para o fragmento de Safo, lemos “*sweetbitter*” (“doce-amargo”). Carson nos diz que uma possibilidade de colocar essa questão, da ordem dos significantes, seria definir que as histórias amorosas começam doces e terminam amargas. “As experiências de muitos amantes validariam tal cronologia, especialmente na poesia, onde a maior parte dos amores geralmente acaba mal.”¹⁷

Este é um ponto de vista épico, ou narrativo, para a ambivalência do desejo, que a coloca sob uma ordem temporal e divide as valências em dois momentos distintos. No entanto, a escolha de uma poeta lírica para embasar suas considerações sobre eros mobiliza Carson em direção a uma teoria de como o desejo se manifesta em um instante, e não em uma história. O exame aqui se refere ao preciso momento em que a pessoa desejante é atravessada pela experiência erótica, e não como essa experiência se desenrola em ações e enredo. Isto é, fora de qualquer narrativa e distância épica que permita avaliar uma “história de amor”. Em outras palavras, o que interessa Carson no fragmento de Safo é que ele se refere ao modo como quem deseja percebe essa experiência. O poema de Safo, nos diz Carson, “começa com uma localização dramática da situação erótica no tempo (*dēute*) e fixa a ação erótica no presente do indicativo (*donei*). Ela não está registrando a história de um caso amoroso, mas o instante do desejo.”¹⁸

O que reforça esse instante é o duplo sentido da palavra *dēute*. Trata-se de um advérbio, formado por duas palavras. A partícula *dē* significa que algo está realmente acontecendo, vivamente, na presença de quem a pronuncia. O advérbio *aute* que se soma a ela implica uma repetição, significando algo mais próximo de “novamente”. Segundo Carson, *dē* marca um agora, *aute* um outrora, e sua união denota a retomada ambivalente de ambos num choque temporal que estende a vida daquele que o percebe ao mesmo tempo que a comprime num momento único de pura excitação. Ao traduzir o fragmento mais uma vez nos capítulos finais de *Eros o doce-amargo*, Carson traduz a expressão “*Eros dēute*” como “*Eros – here it goes again!*”, ou “Eros, aí vem ele de novo!” (incluindo aí uma exclamação que marca o instante).¹⁹

17 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 19.

18 Ibidem.

19 Idem, p. 161.

Eros coincide com a chegada de uma criatura sorrateira, exterior a quem deseja. O desejo não é compreendido como um afeto que surge do próprio indivíduo – ao menos não no modo como ele próprio percebe o problema. Eros agita, gira, torce (*whrils*) a voz que fala no poema de Safo, e é impossível resistir à sua ação – *impossible to fight off*. Trata-se da tradução de Carson para o vocábulo *amakhanon* usado por Safo. É impossível oferecer-lhe resistência corporal ou bélica: a palavra se forma a partir de *mákhe*, usado para se referir a uma batalha, a um combate, a uma luta. A voz que fala no poema reputa a eros então um gosto estranho, amargo: “Sua amargura deve ter o gosto da inimizade (*enmity*). Algo como o ódio (*hate*).”²⁰ Eros vem de fora, distorce o meu corpo e ameaça a minha integridade – é, portanto, meu inimigo.

Eros, essa criatura, é ainda “solta-membros”, “*limb-loosener*” ou “*lusi-melēs*”, um epíteto comum à entidade e que figura também na *Teogonia* de Hesíodo.²¹ *Lusimelēs* é frequentemente traduzido, em português, como “arranca-membros”, “solta-membros”, “afrouxa-membros”, “destroça-membros”. Em outros contextos, também como “derrete-membros”, como pela própria Carson no mesmo ensaio (*the melter of limbs*). Se é assim, quem deseja sente, quando deseja, que uma parte fundamental lhe é espoliada: desejar é também querer desesperadamente recuperar o que lhe falta. Para essa pessoa, é como se essa parte lhe tivesse sido arrancada pelo próprio desejo, por eros.

A percepção dessa falta, de um lado produzida pela experiência erótica, é sentida como de algo que sempre esteve faltando. Quem deseja sente que o objeto de desejo sempre lhe faltou, e com isso esconde a falta que de fato lhe constitui. Eros é um solta-membros em um duplo sentido: arranca uma parte de sua vítima, mas também afrouxa suas articulações. O eu é um efeito de ligações mais ou menos arbitrárias de suas partes em um sentido que lhe confere identidade. Desfazer essas ligações, essas articulações, dá a ver, para o próprio eu, a falta sobre a qual se articula essa identidade. Eros possibilita então que se desfaça, por um momento, aquilo que animava e dava solidez ao eu. A falta aparece sob o signo de um risco de liquidez do eu.

Dialeticamente, o desejo força quem deseja a sentir que algo lhe foi roubado *a posteriori*, recalçando a falta que sempre esteve ali, *a priori*. “Quando eu

20 Idem, p. 19.

21 “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, / dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, / e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, / e Eros: o mais belo entre os Deus imortais, / solta-membros (*lusimelēs*), dos Deuses e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.” HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 109.

desejo você, uma parte de mim se vai: o meu querer você consome uma parte minha.”²² Assim raciocina quem está sob o efeito de eros, segundo Carson. “A presença do querer desperta nele a nostalgia da totalidade. Seus pensamentos se voltam para questões de personalidade [*self*]: ele deve recuperar e reincorporar o que se foi, se quiser ser uma pessoa completa.”²³

Carson faz uma alusão explícita, nesse contexto, a uma tese presente no *Banquete* de Platão. A nostalgia da totalidade é a tese do discurso de Aristófanes sobre Eros. Nesse estranho banquete, em que os simposiastas decidiram por não beber, após os três discursos sequenciais de Fedro, Pausânias e Erixímaco sobre os bons efeitos de Eros sob os *erastés*, os amantes, Aristófanes toma a palavra para se contrapor ao coro a partir de um discurso que ressalta uma negatividade: a origem da experiência erótica na falta constitutiva do eu. A história é conhecida. Aristófanes recorre a uma narrativa mítica dos “andróginos”, antepassados dos seres humanos, constituídos por oito membros, dois rostos e dois sexos. Os andróginos, por terem almejado subir ao Olimpo e competir com os deuses, sofrem, como castigo, uma cisão por parte de Zeus, dando origem a dois gêneros (masculino e feminino) e três orientações sexuais distintas (duas homossexuais e uma heterossexual) a partir da combinação desses gêneros. O decisivo aí é a descrição do desejo como nostalgia pela parte perdida, o que também significa a nostalgia pela potência de um corpo duplicado. “A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo”, nos diz o Aristófanes de Platão, “é o que denominamos *eros*.”²⁴

“Todo desejo é pela falta de uma parte de si mesmo, ou pelo menos é o que sente a pessoa que ama”, conclui Carson ao reler o mito de Aristófanes. Esse mito “justifica essa sensação, de uma forma tipicamente grega, culpando Zeus por isso.”²⁵

A tese é recuperada e sutilmente transformada, em outro discurso do mesmo *Banquete*, por Diotima, no diálogo que Sócrates rememora em meio ao simpósio. Depois de todos e antes da invasão de Alcibíades à casa de Agatão, Sócrates toma a palavra para contestar o discurso do anfitrião. Agatão acabara de discursar atribuindo a Eros um conjunto de qualidades (o mais belo, o mais jovem, o mais delicado, o mais corajoso etc.) que o coroavam como o

22 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 53.

23 Ibidem.

24 PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2011. p. 123.

25 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 53.

mais virtuoso dos deuses. Mas para Sócrates, Eros não poderia ser um deus. A partir de uma série de seu costureiro jogo de perguntas e respostas estabelecido com Agatão, Sócrates esclarece que Eros não é um deus justamente por ser a manifestação, ou antes a tradução, do desejo. Quem deseja, deseja aquilo que não tem. “Eros deseja ou não deseja aquilo que ama?”, pergunta Sócrates. É evidente que deseja aquilo que ama – e é “por já ter o que deseja e ama, ou por não o ter?” À concordância de Agatão, de que Eros deseja aquilo que ama e que não tem aquilo que deseja, Sócrates acrescenta: “Pois ninguém é carecente das qualidades que lhe são próprias”.²⁶

A argumentação que se segue é conhecida: Eros deseja as coisas belas, portanto não é belo. Se não é belo, não pode ser um deus. Trata-se de um *daemon*, um intermediário entre deuses e mortais. E para explicá-lo, Sócrates rememora seu discurso com Diotima, a sacerdotisa de Mantinea que lhe teria ensinado sobre Eros. Ela afirma que Eros é

*um grande daemon, Sócrates; e, como tudo o que é demoníaco, elo intermediário entre os deuses e os mortais. (...) Interpreta e leva para os deuses o que vai dos homens, e para os homens o que vem dos deuses: de um lado, preces e sacrifícios; do outro, ordens e as remunerações dos sacrifícios. Colocado entre ambos, ele preenche esse intervalo, permitindo que o Todo se ligue a si mesmo.*²⁷

Trata-se então de uma repetição do tema de Eros como falta. O que está em jogo agora, porém, não é a nostalgia da totalidade, mas uma modalidade de ação com a totalidade: Eros é intermediário, e estabelece uma relação específica com o Todo, fazendo com que ele se ligue a si mesmo a partir de suas ações (de intérprete e de correio).

De volta a Carson com essa hipótese, a de Eros tomado como uma determinada relação com o Todo: que tem isso a ver com o doce-amargo do desejo? “O prazer e a dor”, ou ainda, o doce e o amargo, “são registrados ao mesmo tempo no amante, na medida em que a desejabilidade do objeto amoroso deriva, em parte, de sua falta.”²⁸ Também para Carson é a falta que serve de fundamento para o desejo. Uma falta estrutural, fundamental, que é percebida

26 PLATÃO. *Op. cit.* p. 141.

27 *Idem*, p. 150-151.

28 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 52.

por quem deseja como espoliada por aquele a quem se deseja. “Se seguimos a trajetória de eros, veremos que ele traça consistentemente o mesmo caminho: ele se move do amante em direção ao amado, depois ricocheteia de volta para o próprio amante e para o furo nele, antes despercebido.”²⁹

Tentar alcançar a pessoa amada implica, para quem deseja, projetar uma falta sobre a outra. Nessa projeção a falta que lhe constitui se torna visível, ainda que escondida na imagem da falta que faz a pessoa desejada. Desejar é estabelecer uma relação com essas faltas, uma oculta na outra. O eu tem furos, mas não sabe que os tem. E então deseja e sua imagem, o seu *self*, “vaza” por esses furos.

Ocultar faltas umas nas outras é um ardil de eros. Ele é caracterizado de forma semelhante em outro texto de Carson, que figura em *Lições do luto*. No último texto do volume dedicado a traduções de quatro peças de Eurípedes, Carson emula o que seria uma fala do próprio dramaturgo, em que ele explicaria aos gregos (ou ao leitor) “Por que escrevi duas peças sobre Fedra” (é este o título do ensaio ficcional). Assina abaixo do título “por Eurípedes”. As duas peças sobre Fedra tratam da paixão da heroína por Hipólito. Carson explica, numa nota de rodapé, o destino das duas peças:

*O tragediógrafo ateniense Eurípedes (c. 484 – c. 406 a.C.) parece ter feito duas tentativas para compor uma tragédia sobre o mito de Fedra e sua desastrosa paixão pelo enteado Hipólito. Nós conhecemos uma tragédia completa chamada Hipólito (feita em 428 a.C.) e alguns fragmentos de uma versão anterior chamada Hipólito Velado (de datação incerta). A primeira versão foi um fiasco. Parece ter ofendido o público ao representar Fedra como uma predadora sexual atrevida, que confronta Hipólito diretamente com o seu desejo. A última versão reimagina Fedra e sua virtude: ela agoniza por manter o seu desejo em segredo; fica chocada ao se ver traída pela Nutriz que conta seus sentimentos a Hipólito; recua diante da possibilidade de se dirigir ao jovem cara a cara; escuta secretamente ele dizer coisas terríveis sobre ela e se enforca fora de cena.*³⁰

No referido ensaio, Carson, travestida de Eurípedes, tenta explicar o fracasso da primeira versão, *Hipólito velado*. O texto propõe que não é a relação incestuosa que motiva a desaprovação do público, nem as verdades supostamente

29 Idem.

30 CARSON, A.; EURÍPIDES. *Grief Lessons*. Four plays. Euripides. New York: New York Review of Books, 2006. p. 309.

incômodas que viriam com essa paixão: “O amor de Fedra era pelo enteado, e vocês se excitaram muito com isso, talvez não tanto com o incesto, mas com a questão dos direitos de propriedade – livrar-se do velho, casar-se com o filho, manter a propriedade.”³¹ O nível amoroso e o nível econômico das motivações de Fedra nessa versão são enumerados no texto como tendo, ambos, o seu quinhão de verdade. É como se uma verdade usasse outra como um véu, numa espécie de artil tático de tecidos e invólucros. Um “jogo de peles” é estabelecido por Fedra, que lida com as verdades como se “fossem pelas umas das outras”. Fedra quer, com isso, operar “uma habilidade de mover, caçar, negociar entre elas” para “enganar os termos do mundo no qual nós nos encontramos”. Ao jogar (desastrosamente, acrescenta Eurípedes-Carson) esse jogo, Fedra teria ficado, segundo o texto, “incandescente – uma incisão dentro de alguma outra camada de vida, algum núcleo.”³² E então arremata para os seus interlocutores:

Fedra não ligava para vocês. Ela não ligava para propriedade. Ela não ligava para o jogo. Ela sequer ligava para Hipólito, na verdade – mas ela ligava (foi isso que vocês viram?) para o núcleo. Eros ele mesmo. (...) O que desejamos quando desejamos outra pessoa? Ela? Não. Outra coisa. Fedra tocou isso. É por isso que vocês a odeiam. (...) [E] qual é a questão do desejo? Eu não sei. Algo sobre a presunção de existir em formas humanas. As formas humanas são pequenas. O desejo é vasto. Vasto, absoluto e estranhamente genérico. Um grande líquido genérico corrente pelo universo, enchendo pequenas embarcações aqui e ali como se de modo arbitrário, acendendo-as, porém, encharcando algumas, partindo outras, casualmente ruinoso – uma “Afrodite”, como chamamos esse lance de dados que numa jogada muda o jogo. Não vence, muda o jogo.”³³

Esse texto funciona como uma espécie de boneca russa, com um artil oculto em outro em um movimento vertiginoso. Eurípedes serve de invólucro para Carson assim como a questão das duas peças sobre Fedra servem de invólucro para a questão do desejo. Nós temos limites, o desejo é ilimitado – esse paradoxo determina e é determinado pela dinâmica erótica que se estende

31 Idem.

32 Ibidem, p. 309-310.

33 Ibidem, p. 310-311.

desde o nosso contorno até algo que aparece fora de nós, com outro contorno, e que por algum motivo nos chama. Para que tentemos alcançar essa coisa. O desejo é vasto e genérico porque estabelece essa relação entre as partes que não podem se relacionar porque estão distantes. Essa tentativa apaixonada é o que eros pode fazer pela ideia de totalidade.

Desejar aparece em Carson como uma forma de entrar em relação com o todo: o objeto desejado aparece para quem o deseja como uma possibilidade de superação do furo, ou *hole*, nas palavras de Carson, a partir do estabelecimento de um *whole*, de um todo. O trocadilho ecoa a projeção de uma falta sobre a outra além de ecoar a semelhança entre elas – como acontece com um trocadilho, onde uma semelhança fonética (nesse caso entre *hole* e *whole*) brinca com a disparidade semântica. O resultado é uma ilusão de totalidade prometida que o objeto desejado parece despertar em quem o deseja. No entanto, por trás da esperança do eu, surge a realidade de sua relação com a falta do todo, isto é, com a sua falta constitutiva. Com o fato de que o eu não é ilimitado nem sem furos. “Qual é o verdadeiro tema da maioria dos poemas de amor? Não é o amado. É o furo [*hole*].”³⁴

“O eu se forma na borda [ou no limite, *edge*] do desejo”³⁵, afirma a ensaísta. Quando eu desejo, se entro em contato com aquilo que desejo e que não possui, entro em contato, mais precisamente, não apenas com aquilo que me falta mas com o contorno que me separa do mundo. O que me falta me dá limite, contorno. Então quando desejo me torno consciente dos meus limites, de minhas bordas, daquilo que faz fronteira entre eu e mundo. Essa experiência pode ser aterradora, pois se o eu não é concebido num primeiro momento como uma falta, mas como uma presença, a falta é percebida como espoliação. Ao tentar alcançar o objeto desejado, ao tentar encontrar aquilo que deseja, eu me encontro com o que desejo – a borda do desejo coincide com o limite do eu. A experiência erótica, portanto, figura como uma experiência de perda da personalidade ou da identidade (ou ainda do *self*, para manter o termo de Carson). O eu sente que perde algo. É o que testemunharia a poesia grega e as imagens que essa poesia criou para Eros:

Mudar de self é perder o self para esses poetas. Suas metáforas para a experiência são metáforas de guerra, doença e dissolução corporal. Essas metáforas assumem uma dinâmica de assalto e resistência. A tensão

34 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 52.

35 *Ibidem*, p. 63.

*sensual extrema entre o eu e seu ambiente é o foco dos poetas, e uma imagem particular dessa tensão predomina. Na poesia lírica grega, eros é uma experiência de derretimento [melting]. (...) O amante que ele vitimiza é um pedaço de cera (Píndaro, Snell-Maehler, frag. 123) dissolvendo-se ao seu toque. Derreter é uma coisa boa? Isso permanece ambivalente. A imagem sugere algo sensualmente delicioso, embora a ansiedade e a confusão frequentemente compareçam.*³⁶

Eros é solta-membros, *lusimelēs*, ou, como traduz a autora, *limb-loosener*. O verbo *loose* em inglês possui tanto a conotação daquilo que se solta e potencialmente se separa da origem como a do afrouxamento. Em alguns usos, remete a certa perda de rigidez. Posso, por exemplo, afrouxar os meus cadarços se estiverem muito apertados, assim como posso tropeçar porque eles se soltaram – nos dois casos, usaria o mesmo verbo. Essa relação do desejo tanto com a falta, aquilo que o amante sente que se desprende de si e se distancia, quanto com a nostalgia da totalidade, a promessa de união, remetem ao outro sentido que se acopla frequentemente a eros, o derretimento. De maneira que o desejo pode também receber o epíteto de “derrete-membros”.

Esse duplo sentido encontra-se na ideia de que Eros manipula os amantes. Pode derreter, fundir, amassar, oprimir, um amante junto ao outro. Eros então exerce uma pressão que, a um só tempo, desfaz, liquidifica e divide quem deseja. Opera um desfazimento dos limites, das fronteiras, das bordas do *self*, ao mesmo tempo em que tenta reunir quem deseja àquilo que é desejado. Como sinaliza Claude Calame em seu ensaio sobre *Eros na Grécia Antiga*, ele pode “ser apresentado (...) como ‘destroçando membros’ (*lusimelēs*), ele oprime o coração, mas também como a sábia vontade de todos os deuses e de todos os homens (...) para provocar os seres da união amorosa e recíproca de duas entidades separadas e sexuadas.” Eros é, assim, “princípio único e unificador, que gera a pluralidade” como se “servisse de mediador fecundado entre o dual e o plural.”³⁷

Para Carson, a experiência erótica coloca o problema da formação, da deformação e da transformação do eu. É uma experiência também autorreflexiva: enquanto pensa sofrer ou gozar com o amado, o amante prova a doçura e a amargura de seus próprios limites e de sua tentativa de ultrapassá-los, de mover-se para fora de si mesmo. Trata-se também de uma experiência estética

36 Idem.

37 CALAME, Claude. *Op. cit.* p. 183

fundamental (no sentido etimológico da palavra, *aisthesis*, ligado à sensação), na medida em que submete quem deseja a perceber-se:

*Ao experimentar e articular a ameaça de eros de derretimento, os poetas gregos presumivelmente também estão aprendendo algo sobre seus próprios limites [bounded selves] através do esforço em resistir à dissolução desses limites [bounds] na emoção erótica.*³⁸

Se Eros é uma criatura sorrateira para Safo e para os poetas da tradição mélica arcaica, ele não apenas luta contra o eu, como também representa essa luta do eu consigo mesmo e com esse limite entre eu e mundo. “Os poetas registram essa luta de dentro de uma consciência”, nos diz Carson, “do corpo como uma unidade de membros, sentidos e eu, maravilhados com sua própria vulnerabilidade.”³⁹

A relação do desejo com a falta constitui uma tradição de pensamento sobre o acontecimento erótico e amoroso no ocidente que liga Platão à psicanálise. Isso é explicitado pelo *Seminário 8*, de Jacques Lacan, que toma o diálogo platônico como objeto de estudo para compreender o fenômeno amoroso e, simultaneamente, a experiência analítica da transferência. Ao afirmar o desejo como fundamento da ética da psicanálise, Lacan afirma também o seu compromisso em restabelecer a relação do seu paciente com aquilo que lhe falta. “Rompendo com a tradição que consiste em abstrair, em neutralizar, e esvaziar de todo o seu sentido o que pode estar em causa no fundo da relação analítica”, afirma o psicanalista, “entendo partir do extremo, do que é suposto pelo fato de que alguém se isole com um outro para lhe ensinar o quê? – aquilo que lhe falta.”⁴⁰ E aqui, portanto, Lacan se distancia da tradição ética terapêutica que coloca a ideia de Bem, e não a de desejo, como centro da ética das práticas do cuidado. Ao reafirmar sua ética com a dimensão desejante, reafirma a tarefa da psicanálise como a de um restabelecimento da relação do indivíduo com “aquilo que lhe falta”: e “o que lhe falta, ele vai aprender amando”.⁴¹ Ainda que haja certo distanciamento crítico de Carson

38 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 65.

39 Ibidem, p. 70.

40 LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência, 1960-1961*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 26.

41 Idem.

com relação a parte da história da psicanálise (mais explicitamente em “O gênero do som”),⁴² é inegável que há em momentos de sua obra afinidades com essa tradição, em especial com o pensamento de Freud e de Lacan. Há referências aos dois no ensaio *Eros o doce-amargo*, e é certo que a falta como uma experiência a um só tempo erótica e filosófica (quer dizer, que endereça o eu tanto ao desejo quanto ao saber) exerceu influência sobre esse texto.

De todo modo, não devemos nos satisfazer com a tipificação do desejo como falta e da sua prática como uma determinada ética de formação, deformação e transformação do eu. Em Carson, estabelecer uma relação com o objeto de desejo não dá àquele que deseja o que o seu desejo procura. A proximidade com o objeto frustra o desejo, porque não lhe dá o todo, e elimina algo de fundamental para que o desejo (e sua cota de prazer) exista. Alcançar o objeto de desejo elimina o que confere à experiência erótica a sua razão de existir: a distância.

3. Tomar distância

É a partir da interpretação do fragmento 31 de Safo que Anne Carson estabelece melhor a relação do desejo com a distância.⁴³ Não vou citá-lo em grego por sua extensão, mas cito a tradução de Carson, que preserva aquilo que a autora percebe na experiência erótica posta em jogo aqui, seguida de minha tradução de sua versão em inglês para o português.

*He seems to me equal to gods that man
who opposite you
sits and listens close
to your sweet speaking*

*and lovely laughing—oh it
puts the heart in my chest on wings
for when I look at you, a moment, then no speaking
is left in me*

42 CARSON, Anne. “O gênero do som.” Trad. Marília Garcia. *Serrote*, São Paulo, n. 34, p. 114-136, 2020.

43 A distância também estabelece uma determinada relação com outras formas de experiência em Carson, como o luto e a vergonha. Cf. a esse propósito PARR, Jocelyn. “A Dignifying Shame: On Narrative, Repetition, and Distance in Anne Carson’s *Nox*.” *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 62, Issue 4 (December 2014): 341-358

*no: tongue breaks, and thin
fire is racing under skin
and in eyes no sight and drumming
fills ears*

*and cold sweat holds me and shaking
grips me all, greener than grass
I am and dead—or almost
I seem to me.⁴⁴*

*A mim se parece com os deuses esse homem
que a sua frente
se senta e escuta atento
a sua fala doce*

*e a amável risada – ó isso
põe asas no coração em meu peito
pois quando te vejo, num instante, não restam
palavras comigo*

*não: a língua se quebra, e um fino
fogo corre dentro da pele
e os olhos não podem ver e um tambor
enche os ouvidos*

*e um suor frio me agarra e sacode
me captura por inteiro, mais verde que a grama
sou e morta... assim ou quase
me pareço a mim.*

O fragmento corresponde a uma cena amorosa particular: a amante (a voz que fala no poema), a amada e um homem sentado diante dela. Uma interpretação mais imediata do poema o leria da seguinte forma: a amante vê à distância a amada e inveja a posição do homem que se senta impassível e feito um deus diante dela. Estaríamos, portanto, frente a uma cena de ciúmes.

44 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 31.

O homem representaria uma espécie de obstáculo que interdita e frustra o desejo da poeta. Ele estabelece, então, uma distância entre as duas – ou, no mínimo, representa essa distância.

A hipótese de Carson, no entanto, é outra. A distância não é um obstáculo para o desejo da amante, mas uma condição. O poema não relata uma cena de ciúmes, pois a poeta não aspira trocar de posição com o homem que se senta diante da amada. Na verdade, é bem provável que isso desfizesse a amante. Por isso o homem se parece com um deus, um imortal: ele sobrevive à proximidade com a sua amada, enquanto a amante, à distância, parece, para si mesma, quase morta só de escutar a sua risada.

Carson argumenta que o ciúme se caracteriza como um jogo de mudanças de posições. O amante ciumento ou quer trocar de lugar com aquele que inveja, ou teme ter o seu lugar usurpado por outro. Ele é zeloso. Esta é, aliás, segundo a autora, a origem etimológica da palavra inglesa “*jealousy*”, que, assim como a palavra portuguesa “ciúmes”, vem do grego “*zēlos*”, que significa “zelo” ou “perseguição fervorosa”. “É uma emoção relacionada ao posicionamento [*placement*] e ao deslocamento [*displacement*]” afirma Carson. “O amante ciumento cobiça um lugar particular entre os afetos do amado e se enche de angústia de que outro o alcance.”⁴⁵

No poema, as posições não mudam e os personagens não desejam mudar de posição. Aliás, o poema se passa na própria mente da amante, e estabelece a descrição de um evento mais emocional que concreto. O primeiro e o último verso o delimitam dessa forma (“A mim se parece...” / “me pareço a mim”). O obstáculo ou a distância que o homem representa é uma espécie de “necessidade cognitiva” do evento erótico: sem isso, não há desejo, pois sem distância, argumenta Carson, não há falta. Como afirma Saldanha, nesse poema, “o obstáculo não é causa do fracasso, mas é condição da própria experiência agri-doce de Eros.”⁴⁶ Ou, nas palavras de Carson:

Esse poema não é sobre eles três como indivíduos, e sim sobre a figura geométrica formada pela percepção que têm um do outro, e os intervalos nessa percepção. É uma imagem das distâncias entre eles. Pequenas linhas de força coordenam os três. Por uma linha viaja a voz da jovem que ri para

45 Ibidem, p. 33.

46 SALDANHA, Rafael. “O problema do amor e da distância em Anne Carson”. *Veritas*. Porto Alegre, v. 66, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2021. p. 3

*o homem que escuta atentamente. A segunda tangente conecta a garota à poeta. Entre o olho da poeta e a risada do homem crepita uma terceira corrente. A figura é um triângulo.*⁴⁷

A experiência amorosa ou erótica é uma experiência formada por três pontos. Eros é sentido como um triângulo amoroso, mas não porque necessite exatamente de uma terceira pessoa para representar o papel de ameaça a um casal ou coisa que o valha. O terceiro ponto é qualquer coisa que possa corporificar uma distância. Uma briga entre famílias, por exemplo, poderia representá-lo. Uma diferença política radical. Uma lonjura geográfica. De todo modo, trata-se de uma espécie de concretização da diferença que separa os amantes. Se a experiência erótica é de derretimento, ela faz com que, em certos momentos, os amantes nela envolvidos creiam que possam ser um (a nostalgia da totalidade). No entanto, a constatação de que não o são é a condição de possibilidade dessa crença e do desejo.

No prefácio a seu ensaio, Carson faz uma alusão a um pequeno conto de Franz Kafka que pode vir em nosso auxílio agora. Trata-se de “O pião”, uma narrativa que nos conta de um filósofo que gosta de ficar à espreita de crianças quando elas jogam pião. Seu objetivo é compreender o giro que o pião realiza sobre seu próprio eixo. Ele acredita que a compreensão de um detalhe, como um pião girando, já lhe basta para a compreensão do todo. Apresenta-se assim como filósofo: como alguém que tem prazer com a experiência do saber, independentemente da extensão desse saber. Mais corretamente, tem prazer em procurar um saber que não possui. De todo modo, quando as crianças jogam o pião, ele corre para agarrá-lo; quando o consegue, o pião para de girar e sua busca termina. Não porque alcançou seu objetivo, mas porque alcançá-lo faz com que o pião pare de girar e torne a sua realização impossível. É então que arremessa para longe o que antes era um magnífico pião e agora é um estúpido pedaço de madeira.⁴⁸

Para Carson, alcançar o objeto de desejo é anular a distância – e, portanto, fazer com que o pião pare de girar. Isso acaba com o próprio desejo, que depende da distância (ou do obstáculo, ou da falta) para ser sentido como desejo. Só desejamos aquilo que não temos. No entanto, é impossível para

47 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 32.

48 KAFKA, Franz. “O pião.” In: *Narrativas do espólio: 1914-1924*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 136-137.

quem deseja não tentar agarrar e possuir aquilo que deseja. Dessa forma, eros arma a realização e a frustração num só nó doce e amargo.⁴⁹

Se no ciúme o que está em jogo é um modo de operação das distâncias por meio do movimento dos corpos (que querem tomar o lugar uns dos outros no lugar de preferência do amado), no poema de Safo, ninguém se move. A figura geométrica é relativamente estática. Relativamente. Se a descrição é a de uma figura triangular, ela é também, como afirma a escritora, um “circuito” onde circula uma energia que afeta a amante. Esse circuito está “eletrizado pelo desejo”⁵⁰ de maneira a fazer com que a amante toque a amada sem tocá-la. “O terceiro componente”, afirma, “tem um papel paradoxal já que ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que os dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é demandada por eros.”⁵¹ O homem marca, no poema, a distância que poderia ser transposta: um ponto de contato ideal (feito um deus) superposto à impossibilidade do contato, o real (daquela que é mortal).

*A diferença entre o que é e o que poderia ser se faz visível. O ideal é projetado na tela do atual, numa espécie de estereoscopia. O homem se senta como um deus, a poeta quase morre: dois polos de resposta dentro da mesma mente desejanse [desiring mind]. A triangulação presentifica os dois de uma só vez através de um salto [shift] da distância, reposicionando [replacing] a ação erótica por meio de um ardil [ruse] do coração e da linguagem. Porque nessa dança as pessoas não se movem. O desejo move. Eros é um verbo.*⁵²

Assim, a amante pensa desejar seu objeto de desejo, mas o que ela deseja é o desejo ele mesmo. Por quê? Porque a corrente elétrica do desejo faz com que a amante entre em contato consigo mesma, faz com que ela prove a sua existência na mesma medida em que tenta alcançar alguma outra coisa. O eu se desfaz

49 É possível ler em Anne Carson certa influência dos escritos de Walter Benjamin, mais notadamente aqueles sobre a história, sobre a memória, a narrativa e, principalmente, seu ensaio sobre a tradução. Também aqui, na relação da experiência erótica com a distância, é possível arriscar uma proximidade. Nesse caso, no entanto, Benjamin não é citado pela autora. De maneira que, por ora, remetamos somente a um tratamento análogo à questão de Eros em Benjamin de maneira a sugerir suas afinidades. Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Eros da distância”. In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2013.

50 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 36.

51 Idem.

52 Idem.

e refaz enquanto surge uma consciência, um saber, uma ciência do eu. Assim, o eu se forma, reforma e transforma na borda do desejo. No capítulo “O que a amante quer do amor?”, Carson responde à pergunta afirmando: “À primeira vista, a amante quer a pessoa amada. Mas é claro que não é este o caso. (...) Sentir a sua corrente [de eros] passando por ela, é isso que a amante quer.”⁵³

4. Sem juízo

Eros é uma experiência ambivalente para Carson. Seu paradoxo exerce sobre a mente de quem deseja uma pressão tão grande que ele se torna inapreensível. Eros leva o amante a fracassar em uma operação básica para a sua sobrevivência: incapaz de discernir o que lhe dá prazer e o que lhe dá dor, o que lhe faz bem ou mal, ele fica também incapaz de tomar decisões. Fica sem juízo e de *lógos* bipartido. A esse propósito, Carson cita um fragmento de Safo (51):

οὐκ οἶδ' ὅττι θέω· δίχα μοι τὰ νοήματα

I don't know what I should do: two states of mind in me...

Eu não sei o que fazer: dois estados mentais em mim...⁵⁴

E outro de Anacreonte (428):

ἔρέω τε δηῦτε κοῦκ ἔρέω
καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι.

*I'm in love! I'm not in love!
I'm crazy! I'm not crazy!*

*Estou apaixonado! Não estou apaixonado!
Estou louco! Não estou louco!⁵⁵*

53 Ibidem, p. 92.

54 Ibidem, p. 25.

55 Idem.

Sabemos do valor que o juízo tem para a política antiga e moderna. Já em Aristóteles, o *lógos* é a faculdade fundamental do *zoon politikón*. É porque é capaz de *lógos* que o ser humano é capaz de discernir o bem do mal, o familiar do estranho, o semelhante do dessemelhante, e é por isso que é capaz de família e de *pólis*. Em uma palavra, é por isso que é capaz de civilização, e de se separar dos outros animais e da barbárie.

A razão pela qual o homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno, é óbvia. A natureza, conforme dizemos, não faz nada ao desbarato, e só o homem de entre todos os seres vivos, possui a palavra [logon de monon anthrōpos ekhei tōn zōōn]. Assim, enquanto a voz indica prazer ou sofrimento, e nesse sentido é também atributo de outros animais (cuja natureza também atinge sensações de dor e de prazer e é capaz de as indicar) o discurso [lógos], por outro lado, serve para tornar claro o útil e o prejudicial e, por conseguinte, o justo e o injusto. É que, perante os outros seres vivos, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto; é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a cidade.⁵⁶

Família e cidade dependem do juízo, do *lógos*. Ora, diante do afeto ambivalente do desejo, “não apenas a ação fracassa”, é o que nos diz Anne Carson: “A avaliação moral também se fratura sob a pressão do paradoxo, partindo o desejo em uma coisa boa e ruim ao mesmo tempo.”⁵⁷ Eros confunde os valores, a ação e a sensação. Se instaura, para Carson, como uma crise ética e estética e “se imprime como um mesmo fato contraditório: amor e ódio convergem no desejo erótico.”⁵⁸

Se numa escala individual a experiência erótica submete o eu a uma experiência radical de si da qual ele provavelmente voltará transformado (na sua relação com a sua falta), numa escala coletiva, essa experiência pode se apresentar como o fundamento para uma outra forma de se fazer política. Eros confunde a ética da civilização ao impossibilitar o reconhecimento do que é amor e ódio, amigo e inimigo, justo e injusto, isto é, confunde os valores estabelecidos, fazendo convergir o doce e o amargo num único evento. Na

56 ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998. p. 55.

57 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 26.

58 Idem.

luta colonial da civilização contra os povos considerados bárbaros, eros tem um papel crucial a desempenhar de reconsideração dos valores estabelecidos. Confunde as escalas, os critérios de julgamento, e possibilita repensar as regras do jogo político.

Ao falar da força do amor no *Banquete*, o simposiasta Fedro sugere que eros nos torna mais fortes. E com isso imagina que o mais forte dos exércitos deveria ser necessariamente um exército de *erastés*, de amantes. “Juntos, nos combates”, nos diz Fedro, “apesar de serem em número reduzido, venceriam, por assim dizer, mundo inteiro.”⁵⁹ Há dois motivos para isso: o primeiro é que o amante tem medo de se envergonhar diante do amado; o segundo, é que o amante é possuído pela divindade. “O que Homero conta da coragem que a divindade insufla nalguns heróis é mais ou menos o que Eros faz com os amantes, quando a eles se associa.”⁶⁰

Em Carson, por outro lado, é outro o subtexto que vislumbramos. Ao colocar o si em contato com os limites do si mesmo, a experiência erótica serve como fundamento para uma experiência autocrítica tanto individual como coletiva. Desejar é a possibilidade de se colocar em contato com a própria vulnerabilidade, com seus próprios furos. Na escala coletiva, é a civilização que se encontra com suas faltas.

Nesse sentido, se Fedro vislumbrava um exército de *erastés*, numa espécie de erotização da guerra, com Carson podemos imaginar um tipo de erotização da política que permite pensar, talvez, no valor político da experiência erótica. Enraizando suas considerações nas origens da civilização ocidental, ela inscreve a possibilidade de perceber, no centro dessa civilização, a formulação do desejo como uma possibilidade de emergência daquilo que é reprimido no processo civilizatório. Ao invés do ponto de vista do herói civilizador (Hércules), o ponto de vista do monstro (Gerião). Ao invés dos vencedores (os aqueus na Guerra de Tróia), o ponto de vista dos perdedores e de quem os vinga (Hécuba e Tróia).

Um pequeno trocadilho de Carson possibilita compreender essa fina articulação. Ele é dedicado a projetar a palavra *loser* (perdedor ou perdedora) sobre a palavra *lover* (amante). “*The lover is the loser*”, ela diz, isto é, “quem deseja é quem perde” – assim funciona a mente do amante quando está

59 PLATÃO. *Op. cit.* p. 91.

60 Idem.

desejando.⁶¹ Se amar e desejar é perceber a própria falta como espoliação, amar e desejar possibilitam ao *self* uma condição de saber que se coloca, de saída, no lugar dos espoliados, dos perdedores. Esta é uma sutil (no sentido de que ela não é feita de modo tão explícito como desenhado aqui) contribuição de Carson para uma possibilidade de compreensão do problema da civilização ela mesma concebida como barbárie destruidora dos derrotados, implicando, com isso, uma política em favor destes últimos. Esses jogos, esses trocadilhos, em suma, esses ardis de eros ensinam algo tanto ao indivíduo que ama quanto àquele que percebe furos na civilização.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-10.
- ARISTÓTELES. *Politica*. Trad. Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- CALAME, C. *Eros na Grécia Antiga*. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARSON, A.; EURÍPIDES. *Grief Lessons*. Four plays. Euripides. New York: New York Review of Books, 2006.
- CARSON, A; SÓFOCLES. *Antigonick*. New York: New Directions, 2012.
- CARSON, A. *Autobiografia do vermelho*. Trad. João Concha e Ricardo Marques. Lisboa: não-edições, 2017.
- CARSON, A. *Eros the bittersweet*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.
- CARSON, A. “Prefácio a Hécuba” In: CARSON, Anne; EURÍPIDES. *Grief lessons*. Trad. Anne Carson. New York: New York Review of Books, 2006.
- CARSON, A. “O gênero do som.” Trad. Marília Garcia. *Serrote*, São Paulo, n. 34, p. 114-136, 2020.

61 CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. p. 54.

- GAGNEBIN, J-M. "Eros da distância". In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- KAFKA, F. "O pão." In: *Narrativas do espólio: 1914-1924*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- LACAN, J. *O seminário, livro 8: a transferência, 1960-1961*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- OLIVA NETO, J. *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PARR, J. "A Dignifying Shame: On Narrative, Repetition, and Distance in Anne Carson's Nox." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 62, Issue 4 (December 2014): 341-358
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2011.
- SALDANHA, R. "O problema do amor e da distância em Anne Carson". *Veritas*. Porto Alegre, v. 66, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2021.