v. 36, n. 2, p. 245–263, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.58447
Submetido em: 04/07/2025 · Aprovado em: 19/12/2025

ALETRIA
revista de estudos de literatura

Vozes melancólicas em *Norma Jeane Baker of Troy*, de Anne Carson

Melancholy Voices in Norma Jeane Baker of Troy, *by Anne Carson*

Carla Moreira Kinzo
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR
ckinzo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4564-0445

Resumo: *Norma Jeane Baker of Troy* é um texto dramatúrgico de Anne Carson que revisita a versão de Eurípides para a história de Helena. Estruturado como um monólogo que mescla poesia, drama e ensaio, o texto sobrepõe as figuras de Norma Jeane (nome de batismo da atriz Marilyn Monroe) e Helena de Troia. Inspirando-se no artifício do duplo presente em Eurípides, Carson examina como ambas, ainda que reduzidas a imagens moldadas por narrativas masculinas (tornando-se objetos de desejo e projeção), têm força de subverter a própria imagem. O artigo reflete como o trabalho de Carson olha *melancolicamente* para essa história, refletindo criticamente sobre o lugar da perda, da fragmentação e da ambiguidade como motores de uma história à contrapelo. Além de sua importância dramatúrgica, contribuindo para os estudos de gênero, a obra dialoga com a tradição clássica, propondo uma releitura crítica no presente que desafia convenções históricas e artísticas.

Palavras-chave: Anne Carson; Helena de Troia; melancolia; dramaturgia contemporânea; *Norma Jeane Baker of Troy*.

Abstract: *Norma Jeane Baker of Troy* is a dramatic text by Anne Carson that revisits Euripides' version of the story of Helen. Structured as a monologue that mixes poetry, drama and essay, the text juxtaposes the figures of Norma Jeane (the birth name of American actress Marilyn Monroe) and Helen of Troy. Drawing on Euripides' motif of the double, Carson examines how both women, despite being reduced to images shaped by male narratives, becoming objects of desire and projection, possess the power to subvert their own image. The article

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

reflects on how Carson's work *melancholically* engages with this history, critically exploring loss, fragmentation, and ambiguity as driving forces of a counter-narrative. Beyond its dramaturgical significance and contribution to gender studies, the work engages with the classical tradition, offering a critical rereading in the present that challenges historical and artistic conventions.

Keywords: Anne Carson; Helen of Troy; melancholy; contemporary dramaturgy; *Norma Jeane Baker of Troy*.

Introdução

O texto *Helena*, de Eurípides, reinterpreta a história do mito de Helena, desafiando a visão de que ela teria fugido voluntariamente com Páris para Troia. Em vez disso, a peça grega a apresenta vivendo no Egito, na corte do rei Proteu, para onde foi levada por Hermes sob ordens de Hera. No lugar da verdadeira Helena, Páris levou para Troia um fantasma idêntico a ela, feito de nuvens. Segundo essa narrativa, Troia foi destruída não por Helena, mas por uma ilusão, enquanto a verdadeira permaneceu casta e fiel a Menelau. A culpa pela guerra recai sobre a *bela forma* de Helena, dissociada de sua própria pessoa. Eurípides constrói um embuste: uma *Helena sem Helena*, presença fantasmagórica capaz de causar a queda de Troia. Sua forma (*eîdos*) seria apenas um simulacro (*eídôlon*); "uma imagem quase imaterial, formada de elemento sutil, etéreo ou celeste, mas, nem por isso, menos real" (Crepaldi, 2015, p. 33).

Ao introduzir o conceito de um duplo fantasmagórico na história de Helena, Eurípides a isenta da responsabilidade pela guerra, bem como levanta questões complexas: pode-se realmente separar uma Helena da outra? Se sua forma não é ela mesma, o que define sua identidade? O monólogo inicial da peça sugere uma absolvição da personagem, mas a complexidade emerge quando Menelau a reencontra e não a reconhece. Helena dialoga com Teucro na segunda cena, que também não a identifica, mesmo sendo idêntica à sua imagem fantasmagórica levada a Troia. Como observa Juffras (1993, p. 57), ao final da peça, coexistem duas Helenas naquela que ficou no Egito: uma inocente, que nunca esteve em Troia e sofreu perdas por consequência da guerra, e outra que parece não ter sofrido tanto assim, alguém para quem as consequências da guerra são reversíveis. Entretanto, essa última Helena, na execução de sua fuga do Egito ao lado de Menelau, parece retomar a identidade antiga. Para Karsaï (1998, p. 310), essa mudança de caráter da personagem é o cerne da tragédia, pois a Helena do Egito é ativa e inteligente, enquanto a Helena de Troia seria, em sua visão, passiva e vitimizada.

O texto do dramaturgo grego dá voz à Helena; Eurípides permite que ela narre a própria história e dê outra versão dos acontecimentos. Mas talvez seja justamente na operação de separá-la entre "forma" e "conteúdo" que o texto problematize ainda mais agudamente sua figura, já que levanta as seguintes questões: onde está a verdadeira Helena nessa divisão? Sua ambiguidade precisa ser eliminada para que ela seja inocentada de uma guerra feita por homens em seu nome? É possível mesmo dissociar Helena de sua imagem? Como

indicam os comentadores citados, ao final da peça, as duas Helenas acabam se misturando. Segundo Clara Lacerda Crepaldi, na dissertação *Helena de Eurípedes: estudo e tradução*, o texto de Eurípedes, a despeito do estratagema do duplo (ou talvez precisamente por isso) acaba realçando a ambiguidade tradicional da personagem, tornando-a ainda mais complexa:

> Sendo isenta do crime de adultério – por ação dos deuses, é verdade –, a Helena de Eurípides extrapola o comportamento heroico padrão na medida em que não apenas reage com dignidade às intempéries da sorte e da divindade, como também assume uma postura mais ativa e manipula as próprias circunstâncias da vida. Ainda que fiel e constante à Menelau, em suas vestes brancas e seus cantos lamentosos, essa Helena egípcia, diante de um oponente masculino, mostra-se sedutora, ardilosa e capaz do fingimento mais verossímil (Crepaldi, 2015, p. 39).

No ensaio "Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade" (2023), a dramaturga, ensaísta, poeta e tradutora Anne Carson discute como certos indivíduos considerados desprovidos de controle eram vistos como transgressores de fronteiras civilizatórias. Na sociedade grega, as mulheres, a exemplo dos suplicantes, estrangeiros e hóspedes, podiam confundir limites, inspirando medo e horror (Carson, 2023, p. 12). Desta forma, isolar uma mulher, separando-a dos outros e de si mesma, era uma estratégia comum para circunscrever o perigo que ela representava.

Carson também argumenta que a imagem da mulher como um conteúdo sem forma aparece em Platão e Aristóteles. Platão compara a mãe à matéria da criação, descrevendo-a como um receptáculo sem formato ou ponto de vista. Aristóteles, por sua vez, sustenta que, no ato da procriação, o homem determina a forma e a mulher fornece a matéria-prima (Carson, 2023, p. 15). Assim, as mulheres teriam fronteiras maleáveis, mutáveis – e, sendo incapazes de controlar seus limites, seriam sujeitas a inchaços, vazamentos e metamorfoses. Eram, portanto, demasiadamente perigosas à civilização, como desenvolve Irene Viveiros de Castro no artigo "Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson":

> A mulher se confunde, então, com a figura de *Eros*, com o desejo enquanto emoção que nos "invade" e nos tira o controle, como se algo alheio a nós mesmos passasse a nos controlar, entrasse dentro de nossos limites, de nossa forma, e sabotasse a boa relação que havíamos estabelecido com ela. A "figura do transbordamento" é, assim, dupla: ela representa a invasão dos limites de um homem e o transbordamento para fora dos limites de uma mulher. A mulher ameaça, mas também está sob ameaça. Uma duplicidade que tem sua origem na junção, em uma só figura, de uma matéria determinada e uma matéria indeterminada, e que se desdobra em uma inversão do interior e do exterior e de um sujeito (Castro, 2024, p. 42).

Helena é uma representação exemplar desse perigo. Desta maneira, estabelecer uma fronteira nessa mulher modelar, dividindo-a em duas – a verdadeira e seu simulacro –, estabelecendo nela uma demarcação, um limite – a primeira casta e isolada, uma mulher em quem se pode confiar; a outra, um ardil, uma matéria que não se pode pegar, mas com força de realidade sobre o mundo – pode ter sido um estratagema diante de uma lógica na qual as mulheres precisam ser limitadas para serem compreendidas e, quiçá, inocentadas. Entretanto, ao tentar em Helena a manobra de separar a forma de sua pessoa, o dramaturgo acentua essa impossibilidade. Não à toa, uma acaba "contaminando" a outra ao longo do

texto. Assim, a Helena de Eurípedes se mostra sagaz e ardilosa, capaz de fingir com habilidade para se defender, subvertendo a separação entre as Helenas. Ela "vaza" de uma para a outra. Se a mulher traz caos e destruição aos limites, talvez isso seja justamente sua força.

Segundo Crepaldi, ainda é possível observar em Eurípedes certa "domesticação" de Helena em relação a Menelau, uma vez que suas habilidades acabam por favorecê-lo; entretanto, "vendo Helena fingir o próprio luto, Menelau ainda deveria bem se lembrar de sua esposa em Troia, imitando as vozes de outras esposas gregas ao redor do cavalo de madeira" (Crepaldi, 2015, p. 39). A autora faz alusão ao episódio da *Odisseia*, no qual Menelau conta a história de uma Helena bastante perigosa para os aqueus,[1] cuja estratégia para tentar revelar os guerreiros escondidos no cavalo é tão ardilosa quanto aquelas de que ela se vale para escapar do Egito.

Vozes incontidas

Em outro ensaio, intitulado "O gênero do som", Carson reflete sobre o incômodo causado pela voz feminina ao longo de séculos, tanto em contextos antigos quanto modernos da cultura ocidental. Segundo a autora, a própria definição de natureza humana preferida da cultura patriarcal estaria apoiada na articulação do som. A distinção entre a civilização e a barbárie, nesse contexto, basear-se-ia no uso do discurso articulado, estruturado a partir do *logos*.[2] Para ilustrar essa ideia, Carson reúne uma série de exemplos que evidenciam as condições do uso da voz feminina em público, frequentemente associada à loucura e à bestialidade. Ela menciona o gemido das Górgonas, criaturas da mitologia grega representadas como monstros de aspecto feminino. Também traz as Erínias, personificações da vingança, cujas vozes, segundo Ésquilo em *Eumênides*, são comparadas "aos uivos de um cachorro ou aos gemidos de alguém sendo torturado no inferno" (Carson, 2020, p. 117). Por fim, lembra ainda das sereias, cujo canto era mortal (Carson, 2020, p. 117).

A associação do som feminino ao monstruoso, ao caos e à morte seria, segundo Carson (2020, p. 117), uma construção da cultura patriarcal para "colocar uma porta na boca das mulheres". A imagem da porta exemplifica a interdição imposta pelos homens às palavras consideradas indizíveis proferidas por mulheres. Esse simbolismo, segundo a autora, aparece na peça *Filoctetes*, de Sófocles, em que a ninfa Eco é descrita como "a moça que não tinha porta na boca". Seu falatório obsessivo assombra justamente por não encontrar contenção.

Na Grécia pré-clássica e clássica, esse controle da voz feminina não era apenas simbólico, mas também legal e social. Um conjunto de leis e convenções buscava restringir os discursos das mulheres, cabendo aos homens a tarefa de administrar os sons que produziam. Consideradas criaturas inferiores, elas não poderiam se controlar sozinhas. Mesmo no contexto moderno, resquícios desse controle permanecem. Carson cita Freud, que via a terapia – a "cura pela fala" – como um meio de transformar os sinais da histeria feminina em um dis-

[1] O relato de Menelau na *Odisseia* traz a primeira menção ao cavalo de madeira. Na narrativa, Helena, agora com o terceiro marido, quase revela os guerreiros escondidos ao imitar as vozes de suas esposas, tentando atraí-los para fora. Apenas a astúcia de Odisseu impede o fracasso da emboscada (Canto III, v. 266-289). No trecho, mais uma vez, Helena se mostra ambígua, usando sua voz enganadora, como as sereias, em uma metamorfose perigosa.

[2] Aristóteles, em *Política*, afirma que qualquer animal pode produzir barulho de prazer ou dor e que somente por meio do *logos* estabeleceríamos a diferença entre o homem e uma fera (Carson, 2020, p. 125).

curso racional, contido e ordenado. "É como se o gênero feminino fosse, de modo geral, um tipo desagradável de memória coletiva das coisas indizíveis" (Carson, 2020, p. 134).

Norma Jeane Baker of Troy

Anne Carson reinterpreta a figura de Helena a partir de Eurípides no texto dramatúrgico *Norma Jeane Baker of Troy* (2019),[3] explorando o papel da voz feminina na construção da história. Sua abordagem busca dar espaço ao que não pode ser dito sobre essa mulher, recusando-se a eliminar incertezas, imprecisões e desconfortos, além de enfrentar aquilo que os discursos civilizatórios costumam apagar. Ao recriar Eurípides, Carson amplia ainda mais as ambiguidades da personagem ao introduzir um novo duplo para Helena: Norma Jeane Baker. Na entrevista para o site *The Shed*, a autora reflete sobre o gesto de Eurípedes:

> Sempre me fascinou como Eurípides conseguiu, em meados do séc. V a.C., pegar um mito antigo e girá-lo 360 graus, de modo que passamos a enxergar a história e seu significado de dentro para fora. Então ele pega o mito de Helena, lendariamente a prostituta de Troia e destruidora de duas civilizações, e diz: e se considerarmos tudo isso do ponto de vista da mulher? (Carson, 2019, tradução própria).[4]

Carson adota essa mesma lógica do giro completo, levando Helena a um ponto de indistinção entre o que está dentro e fora de si. No entanto, se Eurípides já desmontava a narrativa tradicional ao deslocar Helena para o Egito, Carson radicaliza esse movimento ao sobrepor sua história à de outra figura modelar – e ao dissolver, no texto, as fronteiras entre ensaio, drama e poesia, traço inconfundível de sua poética. Em relação a esse último ponto, sobre o qual me deterei um pouco mais adiante no artigo, cito novamente Irene Viveiros de Castro (2024, p. 34): "o fenômeno do transbordamento de fronteiras não é só tema da pesquisa científica de Carson, mas também um procedimento poético-teórico seu".

Se, em Eurípides, a verdadeira Helena nunca esteve em Troia – substituída por uma nuvem, uma ilusão –, Carson leva essa fragmentação ainda mais longe. Sua Helena se desdobra em Norma Jeane, nome de batismo de Marilyn Monroe, acrescentando camadas novas de representação a essa figura. Reconhecemos algo dessa mulher pela pessoa que existiu antes de ela se tornar um ícone, expandindo sua presença para além do tempo do mito grego. Em vez de simplesmente se dividir, a Helena de Carson se multiplica, transbordando limites.[5] Ou, como sugere um dos trechos de "lições sobre a guerra" no texto dramatúrgico (cena onze), a personagem atravessa uma fronteira, deixa-se *contaminar*. Helena é "miasma, polução, cru-

[3] O texto estreou em Nova York, no The Kenneth C. Griffin Theater, em abril de 2019, e ainda não tem tradução no Brasil.

[4] "It has long fascinated me how Euripides was able, in the mid-5th century BC, to take an ancient myth and revolve it 360 degrees so that we are looking at the story and its meaning from the inside out. So he takes the myth of Helen, legendarily the harlot of Troy and destroyer of two civilizations, and says, What if we consider all this from the woman's point of view?"

[5] Para ler mais sobre o transbordamento como um atributo do feminino que escapa a delimitações e cria algo *monstruoso*: CASTRO, Irene Viveiros. Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 36, p. 33-53, dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.51359/1982-6850.2024.265041.

zou uma fronteira que não deveria ter cruzado, está fora do lugar" (Moreira, 2019, p. 258). Ela se *espalha*, como se observa o excerto da peça em destaque:

> ESTUDO DE CASO: o substantivo para *concubina* em grego vem do verbo "espalhar". Uma concubina é uma estrangeira que se espalha dentro da casa de outra pessoa – como faz Helena quando segue Paris até Tróia – na tentativa de se assimilar à textura daquele lugar. Helena não pertence à casa de Priamo. Ela entra deixando rastros de lama grega por todo o chão (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[6]

Maleável, comparada à lama, Helena mistura categorias, como a sujeira: "Sujeira é algo que cruzou uma fronteira que não poderia ter cruzado. A sujeira confunde categorias e mistura as formas" (Carson, 2019, p. 39, tradução própria).[7] Carson faz o mesmo, entrelaçando ensaio e poesia para dentro do texto dramatúrgico. Com esse procedimento, a autora torna "estranho um episódio arquivado na tradição – e que se dissolveria na homogeneidade dos casos arquivados – a partir da escuta de sua singularidade" (Fernandes, 2022, p. 273). É, pois, escutando e *estranhando* a singularidade da Helena de Eurípedes que Carson a convoca para o presente, sob um nome novo.

Em *Norma Jeane Baker of Troy*, as palavras de Norma Jeane se ancoram em diferentes lugares: na rubrica, que não se separa de sua fala, ou na figura de Truman Capote, quando ela assume sua voz e afirma ser ele o coro que ela imagina para si. A escolha de Capote não é por acaso: sua voz, descrita por ela como "escorregadia", fina, talvez inadequada, remete à ideia das vozes femininas incômodas, que Carson analisa em "O gênero do som".

Na peça, Anne Carson reconfigura toda a dinâmica dos diálogos e do coro em Eurípides, condensando as múltiplas vozes na figura de sua protagonista. Como a Helena da *Odisseia*, que imita outras vozes para desmascarar o ardil do cavalo de Troia, Norma Jeane Baker também se torna plural. Sua versão dos fatos ressoa como um eco de muitas Helenas silenciadas. Um trecho exemplar é quando, na voz de Truman Capote, Norma Jeane cita o poema "Persephone", da escritora inglesa Stevie Smith, que revisita não apenas a tensão entre infância e vida adulta da deusa raptada por Hades, mas também as contradições e imposições que marcaram sua própria trajetória.[8] Em outro momento, temos Silvia Plath citada de viés, em um fragmento do poema "The Other" de Ted Hughes (cujos versos aparecem na sexta lição sobre a "história da guerra").

---

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

[7] "Dirt is something that has crossed a boundary it ought not to have crossed. Dirt confuses categories and mixes up form".

[8] *Persephone* // I am that Persephone / Who played with her darlings in Sicily / Against a background of social security. // Oh what a glorious time we had / Or had we not? They said it was sad / I had been good, grown bad // Oh can you wonder can you wonder / I struck the doll-faced day asunder / Stretched out and plucked the flower of winter thunder? // Then crashed the sky and the earth smoked / Where are father and mother now? Ah, croaked / The door-set crone, Sun's cloaked. // Up came the black horses and the dark King / And the harsh sunshine was as if it had never been / In the halls of Hades they said I was queen. // My mother, my darling mother, / I loved you more than any other, / Ah mother, mother, your tears smother // No not for my father who rules / The fair fields of Italy and sunny fools / Do I mourn where the earth cools. // But my mother, I loved and left her / And of a fair daughter bereft her, / Grief cleft her. // Oh do not fret me / Mother, let me / Stay, forget me. // But still she seeks sorrowfully, / Calling me bitterly / By name, Persephone. // I in my new land learning / Snow-drifts on the

A seguir, destaco um trecho da entrada de Norma Jeane Baker invocando "o primeiro canto coral" na quinta cena da peça – que dialoga com a terceira cena do texto de Eurípedes, entre Helena e o coro. Em Eurípedes, Helena invoca o coro, clamando sua presença: "Donzelas aladas, / virgens filhas da Terra, / Sereias: com oboé líbio / ou flautas, juntai-vos a mim / em meus dolorosos males [...]" (Crepaldi, 2015, p. 48, v. 169-178). No texto de Carson, por sua vez, a entrada do coro ocorre em um monólogo que dá voz às rubricas, como se sua autora também falasse por Norma Jeane – e criasse, ela também, um duplo com sua personagem:

> Norma Jeane *entra*
>
> Norma Jeane entra como Mr. Truman Capote.
> Primeiro canto coral.
> Coro entra.
> Penso no meu coro como Mr. Truman Capote.
> Ele era um bom amigo, me dizia a verdade.
> Você nunca admite quando faz uma bagunça,
> ele me disse uma vez
> e era verdade.
> Ainda posso ouvir sua vozinha engraçada de menina – Truman
> tinha uma voz como uma camisola, sempre,
> escorregando de um ombro nu,
> só um pouco.
> E ele odiava melodrama,
> embora adorasse citar poesia – poesia sofisticada.
> aqui está uma que ele dizia sobre mim –
> de Stevie Smith (chamado "Perséfone")
>
> "*Eu sou aquela Perséfone*
> *Que brincava com seus amores na Sicília*
> *Tendo ao fundo a segurança social*.
>
> *Oh, que tempos gloriosos tivemos.*
> *Ou não tivemos? Diziam que era um tempo morto.*
> *Eu nasci boa, cresci má*."
>
> E não é sempre assim que começa, esse mito
> que termina com a garota "crescida má"?
> Ela está num campo colhendo flores,
> girando em suas pequenas horas ensolaradas,
> quando surge um homem num cavalo preto.
> Um homem de chapéu preto.
> Um homem com uma carta preta.
> "*Devo fazer de você minha rainha?*"
> Ela tem talvez 12 ou 13 anos.
>
> Estupro
> é a história de Helena,
> Perséfone,
> Norma Jeane,
> Troia.
> A guerra é o contexto

fingertips burning, / Ice, hurricane, cry: No returning // Does my husband the King know, does he guess / In this wintriness / Is my happiness?

e Deus é um menino.
Oh, meus queridos,
eles dizem que você nasceu com uma pérola preciosa.
A verdade é:
ser menina é um desastre.

Então vieram os cavalos negros e o Rei Sombrio.
E o sol inclemente como se nunca tivesse existido.
Nos salões de Hades, disseram que eu era uma rainha.

Norma Jeane, como Sr. Truman Capote, sai.
(Carson, 2019, p. 21-22, tradução própria).[9]

Comecei citando a quinta cena do livro porque ela exemplifica tanto a coralidade na voz de Norma Jeane Baker – ampliando sua figura no texto – quanto o gesto de iluminar a história de outras mulheres esquecidas, raptadas, violadas e culpabilizadas por seu destino.

Espécie de monólogo coral, o texto de Anne Carson é, ainda, entrecortado por nove "aulas" que constroem uma "história da guerra" a partir da análise de nove palavras-chave (que se desdobram, algumas delas, em novas palavras ou em pequenas frases). Cada uma dessas palavras são pensadas em textos ensaísticos breves, que exploram o contexto lexical e ideológico no qual Norma Jeane tece a narrativa. São elas: 1) imagem, semelhança, simulacro, réplica, substituto, ídolo; 2) ferida; 3) tomar; 4) escravidão; 5) concubina; 6) engano, ilusão, truque, duplicidade, fraude, blefe, artifício, iludir, artifício, embuste, subterfúgio, farsa, mudança, tática, astúcia, ardil, ardis, os ardis de uma mulher; 7) bárbaro, o Outro; 8) oportunidade; e 9) alguém, qualquer um, uma pessoa, uma certa pessoa, uma pessoa, quem?

Ainda que sejam nomeadas como "aulas de uma história da guerra", esses textos carregam certa ironia em relação ao que seria uma história oficial da guerra, trazendo uma marca inconfundível de Carson: um viés ensaístico, que compreende uma *errância*[10] de uma referência a outra, sem grandes preocupações causais – além de um olhar crítico sobre o mundo. Na

---

[9] *Enter* Norma Jeane / Enter Norma Jeane as Mr. Truman Capote. / First choral song. / Enter chorus. / I think of my chorus as Mr. Truman Capote. / He was a good friend, he told me the truth. / You'll never admit it when you've made a mess, / he said to me once / and that was true. / I can still hear his funny little girl voice – Truman / had a voice like a negligee, always / slipping off one bare shoulder / just a bit. / And he hated melodrama, / Though he loved to quote poetry – highbrow / stuff – / here's one he says about me – / by Stevie Smith (it's called "Persephone"): // *I am that Persephone / Who played with her darlings in Sicily / Against a background of social security.* // *Oh what a glorious time we had. / Or had we not? They said it was das. / I was born good, grown bad.* // And isn't that how it always starts, this myth that / Ends with the girl "grown bad"? / She's in a meadow gathering flowers / Twirling her own small sunny hours. / When up rides a man on black horses. / Up rides a man in black hat. / Up rides a man with a black letter to deliver. / Shall I make you my queen? / She's maybe 12 or 13. / Rape / Is the story of Helen, / Persephone, / Norma Jeane, / Troy. / War is the context / And God is a boy / Oh my darlings, / They tell you you're born with a precious pearl. / Truth is, / It's a disaster to be a girl. // *Up came the black horses and the dark King. / And the harsh sunshine was as if it had never been. / In the halls of Hades they said I was a queen.* // Exit Norma Jeane as Mr. Truman Capote.

[10] A palavra *errância* está intimamente ligada à palavra *erro*, ambas derivadas do verbo latino *errare*. Ao analisar o poema "Ensaio sobre aquilo que mais penso", Rafael Zacca Fernandes observa que Anne Carson não recorre ao termo inglês mais comum para "erro", *mistake* (de origem nórdica), mas sim a *error*, de raiz latina. Essa escolha é significativa, pois errare não se opõe apenas à ideia de acerto, mas também carrega o sentido de vaguear, desviar-se, caminhar sem rumo. É nesse campo semântico, entre o equívoco e à deriva, que se inscreve o movimento do pensamento em Carson, marcado por uma lógica ensaística (Fernandes, 2024, p. 9).

lição seis, por exemplo, destaco uma afirmação curta, mas provocativa: "Nas guerras, as coisas dão errado. Culpe a mulher" (Carson, 2019, p. 47, tradução própria).[11]

Essas lições, iniciadas sempre por uma palavra em grego, podem ser vistas como uma composição da manta de reflexões de Norma Jeane Baker, tecida ao longo da narrativa. O texto não traz rubricas explícitas que estabeleçam essa relação, mas as aulas, que às vezes trazem uma primeira pessoa enunciada, revelam-se incisivas ao traçar conexões inesperadas entre Eurípedes, a construção ideológica das palavras, referências históricas e literárias de diferentes épocas, bem como observações mordazes. Como na lição três: "Às vezes acho que a linguagem devia cobrir os próprios olhos enquanto fala" (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[12] É possível imaginar esse comentário como sendo de Norma Jeane.

Ambiguidade e duplicação

Norma Jeane Baker of Troy fragmenta não apenas sua protagonista, mas o próprio tecido narrativo, indiciando a impossibilidade de erguer uma versão linear da história. E esse indício é sua força, pois há algo que se perde no que se reconta. Em vez de mascarar o que escapa, o texto ilumina o que não se apreende *melancolicamente* – afinal, na visão benjaminiana da melancolia, não se supera o objeto perdido; ele é transformado em um campo de possibilidades: "O trabalho deve estar perdido como uma pré-condição para sua leitura" (Ferber, 2006, p. 3, tradução própria).[13]

Voltemos ao início do texto, no qual o monólogo de *Norma Jeane Baker of Troy* dialoga com *Helena*, de Eurípides, tendo a dúvida e a ambiguidade como elementos centrais. A fala, como veremos a seguir, já nasce hesitante, questionando tanto a versão de sua história contada até então quanto a própria confiabilidade de suas palavras.

> Norma Jeane Baker *entra*.
>
> Norma Jeane entra.
> Prólogo
> Este é o Nilo e eu sou uma mentirosa.
> Ambas as coisas são verdade.
> Você já está confuso?
> A peça é uma tragédia. Observe com atenção agora
> como eu a salvo da tristeza.
> Imagino que você já tenha ouvido falar da Guerra de Troia
> e de como ela foi causada por Norma Jeane Baker,
> a prostituta de Troia.
> Bem-vindos ao mundo das Relações Públicas.
> Tudo foi uma farsa.
> Um blefe, um disfarce, uma fraude, um truque,
> uma joia de estratagema.
> A verdade é que
> uma nuvem foi para Troia.
> Uma nuvem na forma de Norma Jeane Baker.

[11] "In war, things go wrong. Blame Woman".

[12] "Sometimes I think language should cover its own eyes when it speaks".

[13] "The work must be lost as a pre-condition to reading it".

> Os deuses arranjaram tudo, de certa forma.
> Eles me levaram para Los Angeles, me trancaram em uma suíte
> no Chateau Marmont.
> Mandaram que eu decorasse minhas falas do filme *Clash by Night*,
> do Fritz Lang, o diretor famoso.
> Já falei o suficiente sobre ele.
> Mas, falando em exércitos ignorantes,
> aquele golpe da nuvem enganou todo mundo.
> Talvez mil troianos tenham morrido em Troia.
> Me sinto mal por eles.
> Me sinto mal por mim [...]
> (Carson, 2019, p. 9-10, tradução própria).[14]

Do amálgama entre as narrativas de Helena e Norma Jeane Baker, surge uma aproximação temporal entre essas mulheres, que implica, inevitavelmente, em uma perda, uma não coincidência entre as duas histórias. No entanto, é justamente nessa distância que a relação entre elas se torna evidente. Trata-se de um verdadeiro trabalho de tradução em que se aproxima dois mundos, duas línguas, duas histórias, em busca de uma terceira coisa. Se todo contato é crise, como afirma Carson (2023, p. 11), nessa tradução há uma contaminação, um atravessamento de fronteiras. Na transformação de Helena em Norma Jeane, duas realidades se fundem na criação de uma nova. E nela, a indeterminação temporal entre o antigo e o presente abre uma fenda na narrativa, permitindo-nos entrar na peça no *agora* contaminado pelo passado.

> Seja em seus textos introdutórios para as peças traduzidas, seja em textos ensaísticos nos quais aborda a tradução como tema, seja nos próprios textos, *Carson procura fazer cortes, abrir fendas, espaços de comentário*. [...] *Cortes que abrem espaço para a contaminação de um texto por outro*. [...] Aberturas como essas, que escavam espaços e descerram véus, propiciam contaminações textuais e intertextuais propositadas, mas produzem especialmente uma espécie de método [...] que problematiza uma escrita na qual ensaio e drama, tradução e criação dramatúrgica, comentário e ação não se opõem em binarismos simplistas, mas se sobrepõem como camadas de um texto em estado de intensa performatividade (Moreira, 2019, p. 260, grifos próprios).

Pensando mais amplamente na *crise do contato* de que fala Carson, relaciono-o à ideia de que a tradução é um procedimento melancólico exemplar, pois implica em uma distância necessária, um *como se fosse*, o qual indica uma perda do objeto em sua forma original. Esses elementos constituem uma teoria da tradução benjaminiana, que também pode ser lida com uma teoria da melancolia: o que se perde não é apenas o objeto em si, mas a possibilidade da coincidência plena entre linguagem e os objetos que representa.

---

[14] "*Enter Norma Jeane Baker.* // Enter Norma Jeane Baker / Prologue / This is the Nile and I'm a liar. / Those are both true. / Are you confused yet? / The play is a tragedy. Watch closely now / how I safe it from sorrow. / I expect you've heard of the Trojan War / and how it was caused by Norma Jeane Baker, / harlot of Troy. / Well, welcome to Public Relations. / That was all hoax. / A bluff, a dodge, a swindle, a gimmick, a gem of a / stratagem / The truth is, / a cloud went to Troy. / A cloud in the shape of Norma Jeane Baker. / The gods arranged it, sort of. / They flew me to L.A. Locked me in a suite of / Chateau Marmont. / Told me to lear my lines for Clash By Night, / a film with Fritz Lang, the famous director. / That's enough about him. / Speaking of ignorant armies though, / that cloud scam fooled everyone. / Maybe a thousand Trojans died at Troy. I feel bad / about them. / I feel bad about me [...]".

> Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2011, p. 115).

Em *Melancolia, rastros de dor e perda*, Luciana Chaui Berlinck afirma que há, no melancólico, um impulso para ser outro (2008). Afinal, como observado em *Problema XXX, 1*, de Aristóteles, ele "tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens" (Pigeaud, 1998, p. 13).[15] E é justamente por poder tornar-se outro – ou por já contê-lo em si – que, dentro desse *como se*, dessa "ânfora quebrada", o melancólico o recuperaria de algum modo. Norma Jeane pode ser lida a partir dessa perspectiva.

Segundo Agamben (2012, p. 53), na perda imaginária no melancólico, ainda que sem objeto algum, sua "fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma". No entanto, essa tentativa de captação é capaz de criar algo novo: "Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental" (Agamben, 2012, p. 53). É pela perda imaginária que o melancólico cria seu objeto de desejo irreal.

Se a ficção tem um papel relevante nessa "tentativa de captação" do fantasmático, em *Norma Jeane Baker of Troy*, a figura de Helena aparece como um duplo espectral de Norma Jeane – que, por sua vez, ecoa Marylin, Carson, Plath e Persefone. Nesse desdobramento ad *infinitum* o texto pode ser lido como um gesto melancólico. Ao mesmo tempo, reforça a ideia de que a identidade feminina, ao longo da história, foi construída a partir de substituições e manipulações constantes. A seguir, a sexta cena da peça, que desdobra o verbo "tomar".

> ἁρπάζειν
>
> "Tomar"
> História da guerra: lição 3
> Se você colhe uma flor, arranca uma bolsa, possui uma mulher, saqueia um armazém, devasta o campo ou ocupa uma cidade, você é um saqueador. Você está tomando. Em grego antigo, usa-se o verbo que passa para o latim como *rapio, rapere, raptus sum* e nos dá, em inglês, *Rapture* (êxtase) e *rape* (estupro) – palavras manchadas com o sangue muito antigo das meninas, com o sangue muito recente das cidades, com a histeria do fim do mundo.
> Às vezes, acho que a linguagem deveria cobrir os próprios olhos quando fala (Carson, 2019, p. 25, tradução própria).[16]

---

[15] "O outro que o melancólico busca imitar (simulando, emulando ou identificando-se), encontra-se nele mesmo por força do humor que o constitui, ou seja, a inconstância e variação da bílis negra, seu súbito aquecimento ou resfriamento, multiplicam os caracteres do e no melancólico, que sempre está a se tornar um outro" (Berlinck, 2008, p. 57).

[16] "'to take'
History of war: lesson 3
If you pick a flower, if you snatch a handbag, if you possess a woman, if you plunder a storehouse, rage a countryside or occupy a city, you are a taker. You are taking. In ancient Greek you use the verb, which comes over into Latin as *rapio*, *rapere*, *raptus sum* and gives us English Rapture and rape – words stained with the very early blood

O texto constrói uma espécie de etimologia para o verbo que remete a roubo, estupro e possessão. As palavras também se desdobram no tempo e no espaço, sendo capazes de se duplicar e ganhar sentidos novos com o uso. No excerto, as imagens criadas evidenciam a violência embutida na linguagem.

A perda e a contradição como graça

Anne Carson é conhecida por desestabilizar os limites entre os gêneros literários. Sua obra, marcada por um "singular transbordamento de fronteiras" (Martins, 2018, p. 705), questiona narrativas ao obliterar as formas de dentro para fora (Wilkinson, 2015, p. 14). Assim, Carson escreve movida pela dúvida e pela incerteza, levantando perguntas com a precisão de uma ensaísta. Talvez a força de sua escrita resida justamente nessa "ensaificação" da literatura – para usar o termo de Christy Wampole[17] –, gesto que privilegia a investigação criativa e se recusa tanto a conclusões definitivas quanto à não contradição.[18] Para Wampole (2020, p. 245), o mais interessante no ensaio é quando ele "não pode ser contido em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos [...]", podendo simplesmente experimentar.

Segundo Rafael Zacca Fernandes, a indefinição de gênero que marca a escrita de Carson decorre justamente da incorporação do ensaio como estrutura interna de sua obra. Segundo Fernandes, a autora "introduz algumas de suas traduções das tragédias antigas como poemas-ensaio" e faz isso

> Misturando dispositivos dos especialistas (comentários filológicos, contextualização histórica, releitura da recepção histórica das peças etc.) com dispositivos amadores – ou ainda, dispositivos que se dirigem com amor (eroticamente) aos seus objetos. Isso permite que ela não "domine" seus objetos, mas se relacione com eles (Fernandes, 2024, p. 15).

Em *Norma Jeane Baker of Troy* há uma experiência de perda na tradução de uma Helena a outra, de uma mulher a outra – uma não coincidência que preserva sua ambivalência e se agudiza em sua escrita. E o que se perde, no texto, aparece como uma espécie de graça: se há algo no material que precisa estar perdido para ser recuperado criticamente, então sua Helena é recriada em um processo melancólico, no qual a hesitação e a indeterminação são uma força motriz. Nada mais ensaístico que isso.

Ao refletir sobre a prática da tradução em Anne Carson, Fernandes (2022, p. 269) sustenta ainda que há, na autora, uma *performance da tradução* que "se configura como uma atividade de escuta não apenas do sentido como também do sem sentido do original – leia-se origem, a *arkhé*, o arcaico, o arquivo". Desta forma, para Carson, traduzir seria fazer o original

---

of girls, with the very late blood of cities, with the hysteria of the end of the world. Sometimes I think language should cover its own eyes when it speaks".

[17] "A ensaificação de tudo" é uma ensaio de Christy Wampole que integra o volume *Doze ensaios sobre o ensaio*, uma antologia da *Serrote* (2018).

[18] Montaigne afirma que não há no ser nada de puramente corporal ou espiritual, pois separar essas dimensões seria como mutilar um ser humano vivo. Esse argumento a favor da ambiguidade aparece em "Apologia de Raymond Sebond". Difícil não pensar na Helena de Eurípides, que recusa a cisão.

ecoar – daí a leitura ensaística de muitas de suas traduções. Vejamos um exemplo de como ela produz esse eco em *Norma Jeane Baker of Troy*: na sétima cena, a autora propõe um desvio ao leitor, recorrendo a uma imagem profundamente benjaminiana sobre a perda, que traz à cena um presente traumático: o terremoto no Japão em 2011, que desencadeou um tsunami na costa noroeste do país e levou ao desaparecimento de milhares de pessoas. O episódio ressurge na fala de Norma Jeane quando ela se lembra da filha, Hermione. Nesse momento, ela evoca a história de Itaru Sasaki, um sobrevivente que ofereceu um curativo poético aos cidadãos de Otsuchi, a cidade onde vivia. Em seu jardim, ele instalou uma cabine telefônica desconectada, convidando pessoas a usá-la para conversar com aqueles que partiram. Sentir a presença da falta é essencial para que Norma Jeane siga adiante em seu relato.

> [...]
>
> Então, aqui está o que faço quando sinto muita falta dela.
> Uso o telefone do vento.
> Um cara no Japão – lembra daquele lugar no Japão
> onde teve aquela grande onda,
> o terremoto? E o mar
> invadiu a cidade, milhares se afogaram.
> E os que ficaram para trás
> ficaram tão tristes que não conseguiam viver.
> Então esse cara, sozinho, comprou uma cabine telefônica,
> montou ela à beira da estrada,
> na periferia da cidade.
> As pessoas podem entrar, discar um número
> e falar com os mortos, falar com aqueles que perderam, falar com
> o submundo.
> É um telefone de disco.
> As pessoas acham isso reconfortante.
> A maioria só diz *Oi, pai* ou *Tempo louco esses dias*
> ou *Adivinha? Pegamos um cachorro –*
> mas elas saem da cabine sorrindo.
> Diziam na cidade que o telefone às vezes
> tocava
> em horários estranhos.
> Não tenho opinião sobre isso.
>
> *Norma Jeane sai do telefone do vento, mão no ouvido,*
> *Hermione, sou eu, alô alô alô alô alô alô*
> (Carson, 2019, p. 29-30, tradução própria).[19]

[19] "So here's what I do when I really miss her. / I use the wind telephone. / A guy in Japan – remember that place in Japan / where they had the big wave, / the earthquake? and the sea / came up over the town, thousands drowned. / And the ones left behind / were so sad they couldn't live. / So this guy buys himself and old telephone booth, / sets it up by the side of the road / on the edge of town. / People can go in and dial a number / and talk to the dead, talk to their lost ones, talk to / the underworld. / It's a rotary dual. / People find that comforting. / Most of them just say *Hi Dad of Funny weather these / days of Guess what we got a dog –* / but they come out of the booth smiling. / It was said in town that the phone sometimes / rang / at odd hours. / I've no opinion on that // *Exit Norma Jeane on wind phone, hand to ear, Hermione it's me, hello hello hello hello hello hello*.

Revelando a *errância* do texto, a cena evidencia a complexidade da perda como algo que não é simplesmente a ausência, mas um espaço melancólico em que o ato de perder se converte em uma forma de preservação criativa. Trata-se de uma perda que não apaga o objeto, mas o reinscreve de forma espectral na linguagem, produzindo um resto ativo, um resíduo que insiste em aparecer sob outras formas.

Nessa chave, é possível aproximar essa operação do que Julia Raiz do Nascimento define no trabalho de Anne Carson. Na tese *Que tipo de withness comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de Carson*, ao investigar os ensaios da autora, Nascimento propõe uma *metafórica da tradução*, segundo suas palavras, que se distancia de qualquer ideal de equivalência ou transparência e se aproxima, antes, de uma prática de deslocamento. Segundo Nascimento (2022, p. 216, grifos próprios):

> A leitura em comtitude dos quatro ensaios revela ainda uma metafórica da tradução, bastante característica no trabalho de Carson: tradução como tarefa de sabotagem das conversas normais e dos discursos de autoridade; tradução como manipulação do clichê e da catástrofe; tradução como resistência a preencher espaços, incentivadora de uma imaginação criadora de vazios; tradução como tentativa de manter os gritos; tradução que admite os erros como novos caminhos da mente; *tradução como aquele lugar em que pode-se escapar da exatidão e entrar em contato com o resíduo*.

Essas formulações ajudam a pensar a tradução (e, por extensão, a própria escrita de Carson) como um gesto melancólico por excelência: um compromisso não com a restituição do que foi perdido, mas com a permanência de sua falta – eis os resíduos preciosos com os quais lidamos após a leitura do texto de Carson.

O gesto melancólico

Em algumas discussões sobre a cultura ocidental, a melancolia pode ser uma forma de apreensão crítica do passado, na qual a perda se torna um elemento estruturante da reflexão. Em *Norma Jeane Baker of Troy*, a melancolia aparece tanto como tema quanto como estratégia formal, também na fragmentação da narrativa e no tensionamento da representação feminina.

Walter Benjamin foi um dos últimos pensadores modernos a tomar termo melancolia no sentido pré-freudiano: ele recupera um olhar antigo sobre o conceito, vendo-o como um modo de ser e agir diante do mundo. Ao se deter sobre a perda, o melancólico encontraria as condições para uma reflexão sobre ela. Por isso, palavras como ruína e erosão são tão importantes em seus escritos. Em "Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin", Ilit Ferber pensa sobre a visada benjaminiana do objeto de desejo perdido do melancólico, que faz com que ele não seja esquecido.

> Termos como erosão, morte do Schein e ruínas, todos aludem à extinção do aspecto material do trabalho. Para abordá-lo criticamente, algo no trabalho deve estar perdido [...]. Em estados de erosão, ruína ou degradação, algo é exposto no material, abrindo-o para o olhar crítico. [...] O trabalho deve estar perdido como uma pré-condição para sua leitura (Ferber, 2006, p. 3, tradução própria).[20]

[20] "Schein and ruins, all allude to the extinction of the material aspect of the work. In order to approach it critically, something in the work must be loss [...] In states of erosion, ruin or degradation, something is exposed in

Ao contrário de Freud, em que há a defesa "da eliminação dos traços do apego ao outro como forma de reestabelecer a saúde mental e retornar à vida" (Ferber, 2006, p. 4, tradução própria),[21] em Benjamin o trabalho do luto não seria uma superação da perda –, mas uma articulação profunda de seus "traços eternos" (*everlasting traces*). A lealdade do melancólico em relação a seu objeto de desejo revela a força do vazio deixada por ele, possível de ser preenchido:

> Existe uma dialética inerente à lealdade: a devoção mais profunda está sempre saturada de um desejo secreto de assumir a coisa, de assumir o significado. Nesse sentido, é muito semelhante à lealdade destrutiva do melancólico que, cheio de compromisso e devoção, destrói o objeto dentro dos confins de sua consciência melancólica. Os objetos são também uma eterna lembrança do vazio que permanece depois que todo o significado e a fé se foram. O poder desse vazio está em sua capacidade de ser preenchido de novo significado. A imagem do mundo das coisas é uma imagem de perda, mas uma perda que tem um potencial, ainda que parcial, de recuperação (Ferber, 2006, p. 5, tradução própria).[22]

Em *Norma Jeane Baker of Troy*, Anne Carson volta o olhar para a imagem de uma mulher (ou várias) tão expropriada de si mesma que uma parte de sua identidade se perdeu. Quem foram essas mulheres para além das narrativas que outros construíram sobre elas? Onde reside Helena dentro da fantasmagoria de Helena? Onde Norma Jeane Baker se encontra em Marilyn Monroe? Ao contar sua história, Norma Jeane se volta para o passado avançando no tempo – para 2011, por exemplo, após o trauma do tsunami no Japão; ou quando o texto evoca outras mulheres brilhantes e raptadas de suas histórias, como Sylvia Plath. Carson cria dobras temporais ao expandir a história de Helena, tanto na duplicação dessa figura em Norma Jeane Baker quanto na qualidade de um texto que *erra* no tempo, sem compromisso com qualquer linearidade, ecoando outras narrativas.

A capacidade fantasmática de fazer emergir um objeto que escapa à apropriação, mesmo na condição de perdido, é uma operação melancólica que se manifesta na linguagem. Curiosamente, o dispositivo cinematográfico realiza um gesto semelhante, capturando e reproduzindo incessantemente imagens, fazendo "reaparecer um objeto que escapa à apropriação". Marilyn Monroe pode ser entendida como uma dessas imagens – um "objeto perdido" cristalizado pela indústria do cinema. No texto de Carson, porém, esse "objeto perdido" não apenas ganha voz e reivindica a própria narrativa, mas faz isso criativamente, com humor e astúcia, articulando sua porção de responsabilidade na destruição de uma narrativa obediente aos limites civilizatórios. A série de nove textos sobre a história da guerra pode, assim, como já sugeri, ser vista como um tecido, uma trama traçada por Norma Jeane Baker, semelhante àquela que Helena tece na *Ilíada*, cena mencionada na lição oito da "história da guerra". Transcrevo-a a seguir:

---

the material, opening it up for the critical gaze [...] The work must be lost as a pre-condition to reading it".

[21] "Freud advocates killing off the traces of attachment to the other, as a means to reestablishing mental health and returning to life".

[22] "There is a dialectics inherent in loyalty: the deepest devotion is always saturated with a secret wish to take over the thing, to take over the meaning. In that sense it is very similar to the destructive loyalty of the melancholic that, filled with commitment and devotion, destroys the object within the confines of the melancholic consciousness. The objects are also an eternal reminder of the emptiness that remains after all meaning and faith is gone. The power of this emptiness relies in its capacity to be filled with meaning again. The image of the world of things is an image of loss, but a loss which has a potential, albeit partial, for recuperation".

> MOMENTO DE APRENDIZADO: Já refletimos sobre a primeira aparição de Helena na *Ilíada* de Homero (Livro III, versos 126-129), em que ela está sentada em seu quarto, transmitindo ao vivo a guerra de Troia em um tapete. Seu fio passa por entre crânios vivos (Carson, 2019, p. 58, tradução própria).[23]

No excerto citado, que Helena traça a guerra de Troia não no passado, mas no *agora*; o que ela tece é algo "de dobra dupla e purpúrea", que atravessa "crânios vivos" (Homero, *Ilíada*, III, v. 126). No ensaio "Candura", Carson menciona esse *estranho* agora que atravessa essa imagem de Helena, além de mencionar a duplicidade presente tanto no tecido costurado (de dobra dupla), quanto entre Helena e Homero:

> Homero não perde tempo descrevendo a beleza de Helena, mas nos apresenta sua mente em detalhes. Foi num desses longos fins de tarde durante a guerra. Homero recorta a cena do campo de batalha para o silêncio do quarto de Helena [...]. É claro que as mulheres de Homero tecem, esse é o trabalho feminino por excelência – porque toda casa precisa de tecidos. Porque os desígnios femininos são tão emaranhados e propositados quanto as teias. Por causa daquele novelo no estômago. *No entanto, o que Helena tece é algo especial – duplo e vermelho e estranhamente agora. Desde a Antiguidade, os críticos têm admirado essa paráfrase recíproca entre Homero e Helena. Cada um é, a se modo, profundamente prisioneiro, profundamente ardiloso, fazedores de marcas* [...] (Carson, 2023, p. 53, grifos próprios).

Assim como Homero, Carson também realiza um duplo com sua personagem, Norma Jeane, já que, ao escrever sua trama, a personagem cria uma versão bastante ensaística da história da guerra, que inclui criativamente aquilo para o qual não há espaço nas versões oficiais. Nesse gesto, Carson reencena o ato de tecer: sua dramaturgia é também tecida – de dobra dupla, fios escarlates e vozes entrelaçadas. Como Helena, a autora trabalha com aquilo que escapa, que é dissimulado ou excluído, convocando para o centro da narrativa o que foi deixado à sombra. No fim, o texto se torna, como o tear de Helena, uma superfície na qual se cruzam a memória e a invenção, o mito e o presente. Nesse tecido ambíguo, a verdade é sempre uma questão de perspectiva.

Se o ensaio também reflete sobre si mesmo enquanto pensa o mundo, transporto essa ideia para *Norma Jeane Baker of Troy* – um texto que *erra* em direção ao Hades na rubrica final, guiado por três versos do poema de Stevie Smith, lugar em que a sombra dissolve as fronteiras e os contornos do mundo. Norma Jeane, como Perséfone, desloca-se para um espaço sem sol, um reino de sombras e indefinição no qual, ao encará-la, jamais teremos certeza de quem ela realmente é.

> *Surgiram os cavalos negros e o Rei sombrio.*
> *E o sol ardente desapareceu como se nunca tivesse existido.*
> *Nos salões de Hades, disseram que eu era uma rainha*
> (Carson, 2019, p. 68, tradução própria).[24]

---

[23] TEACHABLE MOMENT: We have already reflected on Helen's first appearance in Homer's Iliad (Book III, verses 126-129) where she sits in her room live-streaming the war at Troy onto a tapestry. Her thread weaves in and out living skulls.

[24] "Up came the black horses and the dark King. And the harsh sunshine was as if it had never been. In the halls of Hades they said I was queen".

Considerações finais

A questão da voz feminina é central na obra de Anne Carson. Na peça analisada, a personagem principal, Norma Jeane, utiliza a voz para dar espaço a diferentes figuras, rompendo a linearidade do discurso e criando um efeito coral no texto. Essa multiplicidade sugere resistência à imposição de um único relato sobre sua identidade, reafirmando a ambiguidade essencial do mito de Helena. A sobreposição de personas e a fragmentação do texto desconstroem a noção de uma "verdade" sobre Norma Jeane e sua contraparte mítica. Ao se apropriar de Eurípides, Carson não busca resolver a ambiguidade de Helena, ao contrário: ela a intensifica, fazendo dessa ambiguidade o próprio motor da dramaturgia.

Assim, se Eurípides já havia criado uma fissura na tradição ao separar "forma" e "pessoa", Carson amplia essa fratura ao multiplicar a personagem: Helena torna-se Norma Jeane, que ecoa Marilyn Monroe, que ecoa outras mulheres (Plath, Persefone, Eco). Cada uma surge como resto, fantasma, fruto de uma história contada por outros e, por isso mesmo, sempre parcialmente perdida. Nesse sentido, Carson não apenas reinscreve Helena, mas um padrão de violência narrativa que atravessa séculos, no qual a mulher é simulacro, imagem manipulável, superfície de projeção. Ao fazer isso, a dramaturga revela que não é possível separar a "verdadeira" Helena de seu duplo fantasmático, questionando tanto a representação desta mulher quanto a própria possibilidade de uma identidade fixa. Carson devolve para Helena (e para Norma Jeane) uma voz capaz de falar a partir da própria perda, sem precisar ser unívoca ou decifrável. Sua peça assume que sobreviver ao mito implica abraçar o transbordamento, já que a voz dessa mulher, ao romper fronteiras, recupera não o que foi perdido, mas a possibilidade de dizer de outra maneira.

A dramaturgia de Carson inscreve uma política da melancolia: não como lamento, mas como método de memória. A perda torna-se potência crítica. As ruínas do mito (Helena dividida, Norma Jeane entre sombras) produzem um campo fértil para imaginar outras formas de existência feminina, não encerradas. O que *Norma Jeane Baker of Troy* propõe não é apenas a releitura de Helena e sim a recusa a aceitar que esse mito se encerre em uma versão pacificada. Ao devolver à cena esse "objeto perdido" da cultura ocidental, Carson nos obriga a escutar o que sempre esteve ali, mas que os discursos da história e da tradição preferiram silenciar: o excesso feminino que resiste, vaza, mancha, capaz de transformar a realidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. *A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. *In*: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2011. p. 101-119.

BERLINK, Luciana Chaui. *Melancolia*. *Rastros de dor e perda*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*: ensaios. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução de Marília Garcia. *Revista Serrote*, São Paulo, ed. 34, [n. p.], mar. 2020.

CARSON, Anne. *Norma Jeane Baker of Troy*. New York: Oberon Books, 2019.

CARSON, Anne. Norma Jeane Baker of Troy. Entrevista cedida a Renée Fleming e Bem Whishaw. *In*: THE SHED. New York: The Shed, 2029. Disponível em: https://www.theshed.org/program/4-norma-jeane-baker-of-troy. Acesso em: 26 fev. 2025.

CASTRO, Irene Viveiros. Transbordamentos: a feminidade equívoca de Anne Carson. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 36, p. 33-53, dez. 2024. DOI: https://doi.org/10.51359/1982-6850.2024.265041.

CREPALDI, Clara Lacerda. Helena de Eurípedes: estudos e tradução. Orientadora: Adriane Silva Duarte. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/publico/2013_ClaraLacerdaCrepaldi_VCorr.pdf. Acesso em: 28 mar. 2015.

FERBER, Ilit. Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin. *E-rea – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, [*s. l.*], v. 4, n. 1, [n. p.], 2006. DOI: https://doi.org/10.4000/erea.413.

FERNANDES, Rafael Zacca. Erudição e amadorismo: notas sobre o ensaio e o poema-ensaio em Anne Carson. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 1-17, out. 2024. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/64957. Acesso: 24 nov. 2025.

FERNANDES, Rafael Zacca. Os arquivos do luto e as lições patéticas: uma educação sentimental em Anne Carson. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, [*s. l.*], n. 18, p. 265-283, jan. 2022. DOI: https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18a15.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JUFFRAS, Diane M. Helen and Other Victims in Euripides "Helen". *Hermes*, v. 121, n. 1, p. 45-57, 1993. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4476937. Acesso em: 2 abr. 2025.

KARSAÏ, György. La destruction d'une généalogie (L'Hélène d'Euripide). *In*: AUGER, Danièle; SAÏD, Suzanne. *Généalogies mythiques: actes du VIIIe Colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris-X*. (Chantilly, 14-16 septembre 1995). Nanterre: Centre de recherches mythologiques de l'Université de Nanterre, 1998. p. 307-324.

LAPLANCHE, Jean. *Essays of Otherness*. London and New York: Routledge, 1999.

MARTINS, Helena Franco. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 703-725, dez. 2018. DOI: 10.20396/remate.v38i2.8652731.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Tradução e comentário: Anne Carson e seus espelhamentos ensaísticos às traduções de tragédias gregas.*Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 249-262, set. 2019. DOI: https://doi.org/10.5965/1414573102352019249.

NASCIMENTO, Julia Raiz do. *Que tipo de withness comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de Carson*. Orientador: Rodrigo Tadeu Gonçalves. 2022. 229 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/80487/R%20-%20

T%20-%20JULIA%20RAIZ%20DO%20NASCIMENTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 30 nov. 2025.

PIGEAUD, Jackie. *Aristóteles: o homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. Tradução de Paulo Roberto Pires. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

WILKINSON, Joshua M (org.). *Anne Carson*: Ecstatic Lyre. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. p. 243-249.