



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Valentina Figuera Martínez

**Transcriar a imagem poética em
Margem de manobra, de Claudia Roquette-Pinto**

SÃO CARLOS - SP

2023

VALENTINA FIGUERA MARTÍNEZ

**Transcriar a imagem poética em *Margem de manobra*,
de Claudia Roquette-Pinto**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na linha de pesquisa *Literatura, História, Cultura e Sociedade*, para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Bueno
Martha

SÃO CARLOS - SP

2023

Esta pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil - Código de Financiamento 001.

This research was financed by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES) – Brazil - Finance Code 001.

FICHA CATALOGRÁFICA

A large empty rectangular box with a black border, intended for a catalog card. The box is currently blank.

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH)
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit)

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Assinatura das(os) membros da Comissão Examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de
Doutorado da candidata Valentina Figuera Martínez realizada em 25/04/2023:**

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Marta

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Profa. Dra. Livia Grotto

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. Max Hidalgo

Universidad de Barcelona

Profa. Dra. Prisca Agustoni

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Ao Adrian

Agradeço

À COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR DO BRASIL (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, poeta e professora doutora DIANA JUNKES, pelo humanismo, profissionalismo e pela dedicação, bem como pelo apoio nestes anos todos. Agradeço pelas leituras muito atentas, sugestões e observações, pelos livros e estímulos que me ajudaram a completar esta trajetória haroldiana. Agradeço também pelas palavras de conforto e pela amizade sincera.

Aos professores doutores WILSON ALVES-BEZERRA e MAX HIDALGO, pela leitura atenta, livros, conversas e palestras inspiradoras. Agradeço por aceitarem, mais uma vez, o convite para a banca de Defesa, junto às professoras doutoras PRISCA AGUSTONI e LÍVIA GROTTTO. Às professoras doutoras também agradeço pela dedicação, leitura atenta e contribuições valiosas para este trabalho.

Ao meu filho ADRIÁN, por todo o amor, pela paciência e energia, por resistir cada ausência e deixar meus dias mais leves e coloridos, por me ensinar diariamente a ser uma humana melhor e por me mostrar o estado mais puro do amor.

À minha irmã ANGÉLICA, pelo apoio com os cuidados do Adrian, o amor e as palavras afetuosas para que eu continuasse escrevendo.

À MARINA DE MATTEU, amiga querida, pelo carinho e parceria na construção de uma rede amorosa para nossas crias. Por me mostrar a forma mais amorosa de maternar e, ao mesmo tempo, como ser uma mulher de poder. Pelo apoio incondicional e cuidado amoroso para com o ADRIÁN, pelos encontros e abraços, pelas comidas e palavras de encorajamento em minha travessia. Agradeço a leitura atenta destas linhas para que meu *português de gringa* fosse mais leve e sonoro.

À EMILIA SPAHN, amiga, colega e irmã em sororidade: agradeço a força e o apoio incondicional com os cuidados do ADRIÁN, a leitura atenta de trechos desta

pesquisa, os mates e as comidas que nutriram tantas horas de trabalho, a leitura atenta das traduções e sugestões para que estes poemas em espanhol tivessem um corpo que fosse realmente deles.

À REBECA MEGA, amiga, colega e parceira de lutas, que acolheu esta tese escrita em tempos insanos, agradeço a leitura e o carinho. Agradeço também a amizade, a inspiração e por me ajudar a encontrar caminhos para a minha escrita.

Ao RENAN BOLOGNIN, colega e amigo do PPGLit, pela leitura atenta e sugestões para este trabalho, as trocas construtivas durante o projeto de extensão Literatura e Cultura (LeC).

Ao MARCEL MÁRQUEZ, companheiro de tantos anos e de tantas histórias, agradeço a boa música, a poesia e por também me inspirar a encontrar caminhos para a minha escrita, as comidas, os cuidados e apoio incondicional quando mais precisei.

À CARINA BOLLE, colega tradutora radicada em Hamburgo, agradeço a tradução de trechos de obras originalmente escritas em alemão que me ajudaram a *haroldizar-me* ainda mais e a compreender o universo infinito da transcrição.

Aos meus amigos e colegas tradutores espalhados pelo mundo, AIXELA VALENTÍN MONTENEGRO em Washington, D.C.; FELITZA NAVA em Buenos Aires; VICTORIA LOMBARDI em Lyon; VÍCTOR DÍAZ em Genebra e YAMILETH GONZÁLEZ em Valparaíso, agradeço as palavras de ânimo e por me lembrarem sempre de minha competência e de minha trajetória como tradutora que na verdade construímos juntos há mais de duas décadas.

À universidade pública brasileira, especialmente à UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCar), e ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da UFSCar, pela educação de qualidade, gratuita e libertadora.

À minha mãe, ANGÉLICA MARTÍNEZ, pelo seu amor incondicional que ainda ecoa em mim.

Resumo

O propósito desta pesquisa é traduzir uma seleção de poemas do livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto, do português para o espanhol, bem como estudar criticamente, a partir do exercício tradutório, a configuração da imagem poética como procedimento formal predominante na obra da autora. Partindo das contribuições sobre transcrição de Haroldo de Campos — que vê na operação tradutória um exercício crítico e teórico —, entende-se que a tradução é o mais íntimo ato de leitura, permitindo que o trabalho de análise crítica ganhe rigor. No âmbito da tradução discute-se o tratamento que recebem as imagens poéticas — procedimento literário que resultou na constante figuração indeterminada e metafórica do corpo como instrumento de domínio do mundo, associado a elementos da natureza. Para a análise crítica da imagem, a pesquisa se apoia nas contribuições de Michel Collot e Maurice Merleau-Ponty quanto ao pensamento-paisagem e quanto ao corpo como fonte de conhecimento e dimensão ativa, respectivamente. Na esteira de Merleau-Ponty, as considerações de Simone de Beauvoir ampliaram a discussão fenomenológica sobre o impacto diferenciado à subjetividade e corpo-ser femininos. Como complemento à transcrição, serão convocados os trabalhos de Walter Benjamin, Jacques Derrida e Roman Jakobson, teóricos com os quais Haroldo dialoga.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Imagem poética. Transcrição. *Margem de manobra*. Claudia Roquette-Pinto.

Resumen

El propósito de la presente investigación es traducir, del portugués al español, una selección de poemas del libro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto, así como estudiar críticamente, a partir del ejercicio de traducción, la configuración de la imagen poética como procedimiento formal predominante en la obra. Partiendo de las contribuciones sobre transcreación de Haroldo de Campos – para quien el acto traductor es un ejercicio teórico y crítico –, se comprende que la traducción es el más íntimo acto de lectura y permite que el trabajo de análisis crítico gane rigor. En el ámbito de la traducción, se discuten las imágenes poéticas – procedimiento literario que resultó en la constante figuración indeterminada y metafórica del cuerpo como instrumento de dominio del mundo asociado a elementos de la naturaleza. Para el análisis crítico de la imagen, se incluyen las contribuciones de Michel Collot y de Maurice Merleau-Ponty acerca del pensamiento-paisaje y el cuerpo como fuente de conocimiento y de la dimensión activa, respectivamente. En diálogo con Merleau-Ponty, las consideraciones de Simone de Beauvoir contribuyeron con la discusión fenomenológica del impacto diferenciado a la subjetividad y cuerpo-ser femeninos. Como complemento a la transcreación, se discuten los trabajos de Walter Benjamin, Jacques Derrida y Roman Jakobson, teóricos con los cuales dialoga Haroldo.

Palabras clave: Poesía brasileña contemporánea. Imagen poética. Transcreación. *Margem de manobra*. Claudia Roquette-Pinto.

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Compartment C, Car 193</i> (1938), de Edward Hopper	86
Figura 2 – <i>Amantes sob os lírios</i> (1925), de Marc Chagall	98
Figura 3 – Capa do livro <i>Margem de manobra</i> (2005), de Claudia Roquette-Pinto.	151
Figura 4 – Verso do livro <i>Margem de manobra</i> (2005), de Claudia Roquette-Pinto	152

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1.1 GERAÇÃO DE 90: PONTOS DE FORÇA E TENSÕES.....	19
1.2 ESTADO DA ARTE: PANORAMA CRÍTICO DE DUAS DÉCADAS DA OBRA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO	28
1.3 SOBRE <i>MARGEM DE MANOBRA</i>	50
CAPÍTULO 2	57
2.1 TRANSCRIÇÃO: ATO DE CONSCIÊNCIA PROFUNDA DA FUNÇÃO POÉTICA.....	57
2.2 A TRADUÇÃO COMO ATO CRÍTICO, TEÓRICO E POLÍTICO.....	65
2.3 TRANSCRIAR A IMAGEM COM MARGEM DE MANOBRA.....	75
CAPÍTULO 3	84
3.1 POEMAS PLÁSTICOS	84
3.2 POEMAS DO REAL INCONTORNÁVEL.....	112
PALAVRAS FINAIS	157
REFERÊNCIAS	165

Apresentação

Recentemente descobri que minhas primeiras traduções de poetisas brasileiras contemporâneas da geração de 1990 não foram durante esses anos de pesquisa no Brasil. O meu trabalho de conclusão de curso defendido em 2007 foi o início de uma relação de pesquisa e de tensões com a linguagem poética, por meio da tradução criativa de autoras, autores e compositores como Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Chacal, Claudia Roquette-Pinto, Carlito Azevedo, Régis Bonvicino, Jards Macalé, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Margareth Menezes, Nelson Ascher, Tom Zé, Wally Salomão, entre outros.

Muita água correu por debaixo da *ponte necessária*, tomando a metáfora de José Paulo Paes. Os olhares se expandiram. Já tinha esquecido daquelas velhas traduções veiculadas em suporte audiovisual, mas (in)conscientemente escolhi pesquisar e traduzir uma pequena parte da obra de uma poeta brasileira da geração de 1990 sem perceber esta relação de intimidade de longa data. Foi uma grata surpresa redescobrir que a escolha do tema desta pesquisa não veio de um processo conscientemente conectado com aquelas primeiras traduções, mas de um impulso orgânico por contribuir de forma autoral para a circulação de imaginários e subjetividades desta Brasil-mulher, cidade, natureza, corpo, sinestesia — às vezes em estado de sítio, outras em introspecção, em que se fundem pulsões de vida e morte.

A ideia de estudar e traduzir um fragmento da obra da poeta carioca Claudia Roquette-Pinto surgiu (em parte) a partir de uma disciplina cursada durante o Mestrado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) denominada *Figurações da cidade na poesia brasileira contemporânea*, ministrada pelo poeta Fabio Weintraub. Durante o curso estudamos vários poemas de autoria feminina, e lembro de ter refletido sobre o impacto da imagem poética (procedimento literário distintivo na obra da autora) na configuração do plano da violência e do sublime. Uma poesia imagética, abstratizante, sinestésica e que figura o corpo feminino invadido por uma realidade violenta, que só poderia ser expandida e

divulgada entre leitoras e leitores hispanos na medida em que a experiência poética fosse transformadora.

Após leituras pessoais sobre a produção poética de autoras brasileiras e outras desenvolvidas no âmbito dos encontros do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Poesia e Cultura da UFSCar (NEPPOC-CNPq-UFSCar), do qual faço parte, escolhi o livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto, pela delicadeza e densidade com a qual a arte da composição foi construída. Foi uma escolha norteadada pelo encontro sensível com a palavra poética que, ao mesmo tempo que mostrava garra no rigor formal, anunciava um valor subversivo, bem como caminhos para problematizar diferenças e desigualdades dentro do imaginário feminino.

“O morro está pegando fogo” é o primeiro verso que se lê ao se abrir o livro *Margem de manobra* (2005). Instigada pela imagem resplandecente de ruínas em chamas, me dediquei a seguir este caminho inaugural de leitura para entender, por um lado, a mecânica textual que envolvia o projeto poético, e por outro lado a indeterminação penetrante que mostra a vivência do espanto e do sublime.

No entanto, ao plano da linguagem abstrata dilacerante também se unia uma poética corporal do desejo, da sensualidade, do prazer: “Assim que sua boca nomeou o desejo, alguma coisa pôs-se a subir” (Roquette-Pinto, 2005a, p. 33). A possibilidade não de decifrar estes versos, mas de compreender os pontos de contato com o microcosmo do corpo feminino e de partilhar estes imaginários em uma nova língua me mobilizaram a construir este trabalho.

* * *

La continuidad de nuestra idea del amor todavía espera su historia; la variedad de formas en que se manifiesta, aguarda a una enciclopedia. Pero hay otro método más cerca de la geografía que de la historia y del catálogo: dibujar los límites entre el amor y las otras pasiones como aquel que esboza el contorno de una isla en un archipiélago (PAZ, 1993, p. 105).

As palavras de Octavio Paz em *La llama doble – Amor y erotismo* (1993) nos levam a pensar em uma poética original, que funde os opostos, tensiona e

distensiona, contorna o corpo, constrói imagens em chave de cinema mental e ativa uma sensorialidade nítida. Uma experiência de leitura se transforma em um acúmulo de sensações que abrem, simultaneamente, estes limites entre o amor e outras sensações. Ter as possibilidades de partilhar estes imaginários em outra língua — qual seja, o espanhol — e criar durante o processo foi outra motivação para empreender esta travessia de pesquisa.

Um outro ponto de partida desta tese é a certeza de que a tradução como ato criativo e crítico também tem o papel político de propor estéticas transformadoras, de representar a emergência de novos olhares no campo cultural e de expandi-los para outros espaços em tempos de extremismos e barbáries. Não assumir uma postura ético-estética diante do momento contemporâneo que estamos vivendo seria trafegar na contramão da poesia das sensações proposta em *Margem de manobra*: transpor ao plano traumático da violência simbólica e concreta o contorno do corpo feminino em liberdade.

Com base no princípio da transcrição proposto por Haroldo de Campos (2006) e em discussões sobre poética da tradução de Walter Benjamin (2011), apresento a tradução para o espanhol de uma das mais vibrantes vozes contemporâneas do Brasil. Por meio deste entrecruzamento teórico, pretendo apresentar um fragmento da poesia brasileira a leitoras e leitores hispanos, bem como aprofundar o olhar crítico sobre a obra, explorando o imaginário presente, os processos de subjetivação da poesia de Claudia Roquette-Pinto e o que eles representam no funcionamento interno da obra.

Os critérios que nortearam a seleção dos poemas traduzidos respondem à importância de mostrar os limites formais do projeto poético da autora, que não só ficcionaliza a introspecção do ser, misturando-a com uma forte musicalidade, como também explora a metapoesia. Outro critério que sustenta o recorte de poemas é a relevância social que o livro apresenta, mostrando não apenas a brutalidade da violência urbana e social no comum partilhado, mas também a vulnerabilidade do corpo feminino diante desta dura realidade contemporânea.

Margem de manobra (2005) é uma obra que expande o projeto poético da autora porque transforma a poesia sintética, delicada, sensorial e erótica (que a

autora já vinha publicando) em poemas que retramam violência social, tanto do ponto de vista simbólico quanto do ponto de vista dos conflitos urbanos e das guerras expandidas a partir da perspectiva feminina. A obra incorpora ainda poemas em prosa e dá continuidade aos procedimentos de indeterminação semântica e de construção de versos imagéticos, presentes em outras obras. A violência social e a forma como o corpo feminino se expressa diante desta realidade são apresentadas de maneira abstrata e simbólica: a palavra poética é costurada com tal maestria que o indizível permanece no plano imaginário, porém, penetrando com maior força. A experiência dolorosa do amor — que evoca sensações de despedaçamento afetivo — parece mostrar que é possível revisitar aquilo que foi mil vezes escrito de uma forma renovada, com novos procedimentos estéticos.

A intertextualidade em *Margem de manobra* é mais um elemento distintivo da obra que nos leva a revisitar a tradição e a valorizar as linhas irrecuperáveis de literatura que emergem no poema como novas formas e práticas textuais. A impossibilidade de marcar tudo aquilo que foi incorporado de outras obras faz com que nos deparemos com a riqueza de uma obra em retalhos, que renova significações e traz para o presente vestígios de outros textos passados.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta uma discussão das principais tendências e tensões da geração de poetas que produziu na década de 1990. Partindo das contribuições do processo de tradução, o capítulo é uma tentativa de sistematizar um conjunto de reflexões críticas sobre o contexto histórico, estético e crítico sob o qual foram produzidos os poemas traduzidos. Sua intenção é, por um lado, contestar algumas “verdades” assumidas sobre uma geração que continua em atividade, e por outro lado, discutir a consolidação hegemônica de certas tendências estéticas, certos conteúdos e determinados poetas valorizados. Atualmente, várias décadas depois, enxergamos a poesia contemporânea brasileira com outros olhos. Portanto, o objetivo deste capítulo inicial é ampliar o olhar crítico sobre a geração de 1990 como grupo fechado e consolidado, na tentativa de aportar nomes, estéticas e subjetividades que também produziam naquela época. Posteriormente, o capítulo traz uma discussão sobre a vida e a

obra de Claudia Roquette-Pinto, dando ênfase ao livro *Margem de manobra*, publicado em 2005. Seguindo o método haroldiano de tradução como ato crítico, a obra é comentada extensivamente para mostrar os procedimentos formais recorrentes e as subjetividades afloradas nos poemas traduzidos. Em sequência, o capítulo apresenta um panorama crítico de duas décadas sobre a fortuna crítica das obras da autora, visando mapear não só os principais procedimentos literários apontados pela crítica acadêmica, mas também o trabalho com a linguagem a partir de uma perspectiva interior e feminina. A articulação do plano objetivo e subjetivo é um elemento notado com força, bem como o hibridismo formal que mistura posições aparentemente antagônicas: a ambiguidade semântica que exige decisão interpretativa junto à nomeação enunciativa que apoia o relato e a imagem. Esta mecânica textual transita por toda a obra poética da autora e gera formas de expressão privilegiadas que potenciam a abertura do ser.

No segundo capítulo são esboçadas considerações sobre a consciência profunda da função poética. Uma das principais sustentações do pensamento sobre poesia e tradução poética de Haroldo de Campos, exposta no ensaio “Da Tradução Como Criação e Como Crítica” (2006)¹, é a reconfiguração da iconicidade do signo estético, ou seja, a fidelidade à reprodução da forma. A tradução de textos criativos será “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 2006, p. 5). A função poética toma lugar central no processo tradutório e, numa perspectiva prática, desafia o tradutor a se libertar da fidelidade para construir paralelamente ao original uma nova obra verbal. Outro aspecto que se inclui na discussão teórica da presente pesquisa é o papel da tradução como ferramenta crítica, teórica e política para construir sentidos sobre o texto literário. Penso a tradução como um ato crítico e teórico que permite uma leitura atenta e profunda do texto literário. Se traduzir é ato mais íntimo de leitura, então ela configura um método valioso para produzir conhecimento crítico com maior profundidade sobre o texto literário, esmiuçando as camadas mais profundas das significações, na tentativa de detectar pontos de encontro com a língua em estado

¹ Que compõe a obra *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (cf. Campos, 2006).

puro, num sentido benjaminiano. Contemporaneamente, é necessário dedicar especial atenção às reflexões de Walter Benjamin no conhecido ensaio de 1923, intitulado “A tarefa do tradutor” (2008), que propõe a ideia de *língua pura* como caminho para “expressar a relação mais íntima das línguas” (Benjamin, 2008, p. 29). Também se destaca o pensamento de José Ortega y Gasset, que alinhado à tradição hermenêutica alemã foca naquilo que a linguagem não dá conta de expressar. “Cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios” (Ortega y Gasset, 2012, p. 16) — algo que, no entanto, a tradução pode ser capaz de reformular. Para se traduzir poesia é necessário mais do que sensibilidade poética e mais do que simplesmente conhecer uma língua estrangeira para transferir significados. O conhecimento de técnicas de tradução, a pesquisa e a atualização sobre teorias de estudos da tradução necessariamente devem formar parte dos pilares do trabalho do tradutor. Neste sentido, situo a leitora e o leitor no meu contexto de tradutora hispano-americana que vem traduzindo poesia contemporânea no Brasil com o intuito de aproximar realidades, campos de experiência, subjetividades, corpos e territórios. Para minha trajetória de pesquisa em estudos da tradução e poesia foi revelador investigar o sentido pragmático de um certo real e as tentativas de tensionar, por meio de diferentes mecânicas textuais, este real. Para encarar este desafio, poemas como “Sítio” e “Em Sarajevo” foram disparadores iniciais destas reflexões sobre o real incontornável que aflora na seleção de poemas em tela. A minha circunstância como tradutora mulher que vem publicando, ao longo dos últimos anos, traduções de poetisas brasileiras mulheres, negras e dissidentes sexuais também me levou a observar o corpo em clara relação com a (in)dizibilidade da linguagem e seus desdobramentos como meio de comunicação com o mundo.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta a transcrição dos poemas selecionados, comentados a partir das considerações teóricas de Campos (2006), Benjamin (2011) e Jakobson (2010). Para a reflexão crítica sobre imagem poética, o conceito de *pensamento-paisagem* de Michel Collot (2013a) é uma chave de leitura central porque permite discutir a relação recíproca entre sujeito e cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor *paisagem* e *pensamento* em uma

relação de oposição aberta a várias interpretações: “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (Collot, 2013a, p. 12). Igualmente, o conceito permite refletir sobre a articulação da paisagem no texto poético como dispositivo de percepção interior em relação com o entorno representado. Para a análise crítica da imagem, as contribuições de Merleau-Ponty (1999) sobre o corpo como fonte de conhecimento também foram cruciais. A noção de corpo como dimensão ativa capaz de unificar experiências e mostrar uma expressividade própria permitiu olhar para a corporeidade nos poemas como um elemento protagonista, capaz de encenar uma experiência singular. O mesmo poderíamos afirmar sobre o corpo-poema, em que a forma estética tem papel ativo na composição da experiência sensível e da tradução criativa. Em diálogo com Merleau-Ponty, as considerações de Simone de Beauvoir (1970) contribuíram com a discussão fenomenológica do impacto diferenciado à subjetividade e ao corpo-ser feminino.

Cabe à leitora e ao leitor se deixar levar pelos múltiplos caminhos propostos neste trabalho para pensar um exercício de tradução transformador, que permita consolidar uma produção crítica mais robusta, mais atenta e mais aprofundada. Na mesma medida, a presente pesquisa também é um convite a sentir uma poética do corpo, das sensações, da imagem, das violências, da natureza e do feminino.

CAPÍTULO 1

1.1 Geração de 90: pontos de força e tensões

O lirismo brasileiro recente, especialmente o produzido durante os anos de 1990, acompanhou as redefinições sociais, econômicas, políticas e culturais vinculadas à renovação tecnológica com o auge da globalização, fenômeno que alcançou maior força a partir desta década. A internet, hoje considerada um bem de consumo essencial, modificou os meios de circulação e produção literária, colocando no panorama social a noção de interconectividade associada à globalização.

A esta noção de mundo globalizado precederam a queda do muro de Berlim e a posterior dissolução da União Soviética — fatos que estigmatizaram o papel do Estado e consolidaram a hegemonia da democracia liberal e a economia de mercado, com todas as suas correntes ideológicas. Assim, promoveu-se o esvaziamento da busca de políticas sociais alternativas sob o entendimento de que o Estado devia ceder poder ao capital global — posição controversa por aumentar a concentração de riqueza, aprofundar desigualdades sociais, intensificar os problemas ambientais e desconsiderar os contextos nacionais.

Ao mesmo tempo que apresentou uma nova ordem mundial, a globalização neoliberal agravou a situação de direitos humanos nos países de rendas mais baixas e carece de respostas para os desafios ligados à degradação ecológica, especialmente se considerarmos a desigual distribuição de riqueza entre os países da América Latina.

Se tomarmos as rendas baixas do Terceiro Mundo para calcular as taxas de desconto dos custos ambientais no futuro, isso poderia resultar na ideia de que é racional transferir indústrias poluidoras e lixo para esses países de rendas mais baixas. Poderia ser possível concluir que rendas *per capita* baixas são um indicador de 'subpoluição' para países.

Portanto, faria sentido os ‘países subpoluídos’ aceitarem a poluição em troca de compensação monetária [...] Na medida em que a indenização por desastres ambientais depende dos níveis de renda, os riscos são ‘mais baratos’ em termos monetários e ‘menos perigosos’ em países pobres que em países ricos. Essa abordagem tem implicações óbvias sobre os direitos humanos. As pessoas não são vistas como iguais no mundo.

O ‘estoque’ de direitos humanos de indivíduos e povos depende do seu ‘valor’, calculado segundo o nível de renda *per capita* (Altvater, 1999, p. 133).

Além desta abordagem que degrada a soberania e os direitos humanos em países do Sul Global, a região latino-americana enfrenta disputas por recursos naturais, produzindo desafios das mais diversas ordens — desde tensões geopolíticas pelo controle de territórios e de recursos, passando pela corrupção, pelo extrativismo desenfreado e até pelo agravamento das condições de vida das populações². Eis os casos: a Argentina e a Bolívia, por exemplo, países com as maiores reservas mundiais de lítio³; o Chile, líder na produção de cobre a nível mundial⁴; o Brasil que possui 60% da Amazônia⁵ e já perdeu o maior acumulado de floresta na última década (mais de 10 mil km²)⁶; ou a Venezuela, que possui as maiores reservas de petróleo do mundo⁷. Este cenário impacta não só a crise

2 Um caso recente que retrata a situação de calamidade e crise sanitária (produto do garimpo ilegal e da desassistência governamental) é o estado de desnutrição em que foram encontrados indígenas do povo Yanomami no estado de Roraima em janeiro de 2023. Para ampliar a discussão, cf. os seguintes conteúdos, disponíveis nos links: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2023/01/24/fotos-indigenas-yanomami-sofrem-com-desnutricao-grave-e-malaria-na-maior-reserva-do-brasil.ghtml> e https://www.youtube.com/watch?v=RAVccU_CR34.

3 Dados compilados pelo Centro Estratégico Latinoamericano Geopolítico (CELAG), disponíveis no seguinte endereço: <https://www.celag.org/panorama-litio-en-america-latina/>.

4 Ranking mundial disponível no seguinte endereço: <https://es.statista.com/estadisticas/635359/paises-lideres-en-la-produccion-de-cobre-a-nivel-mundial/>.

5 Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), recolhidos do Portal oficial e disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15819-amazonia-legal.html?=&t=o-que-e>.

6 Dados de 2021 do Sistema de Alerta de Desmatamento (SAD) do Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (Imazon), que monitora a região por meio de imagens de satélite. Para ampliar a discussão, cf. o conteúdo disponível no seguinte endereço: <https://imazon.org.br/imprensa/desmatamento-na-amazonia-de-janeiro-a-novembro-ultrapassa-10-mil-km%C2%B2-pior-marca-em-10-anos/>.

7 Para ampliar a discussão, cf. o artigo de Ximena Cujabante Villamil e Humberto Librado, intitulado “*Los recursos naturales en América del Sur: un acercamiento desde la Unión de Naciones Suramericanas*”, disponível em:

climática, as estatísticas econômicas e o jogo geopolítico global, mas também a produção de sentidos e a redefinição de categorias e formas artísticas.

Diante deste contexto, que papel desempenham as artes produzidas num país periférico de dimensões continentais como é o caso do Brasil? E a poesia, em especial, que papel desempenha? Claramente, nos últimos anos as tensões sociopolíticas e os discursos extremistas têm impactado a produção artística no Brasil. No que diz respeito à relação entre poesia e política, encene o que for por meio dos procedimentos formais que forem, todo poema é político. As escolhas, autoria, temática e artifícios estéticos são políticos e respondem a um tempo e constituição subjetiva. Como aponta Wisława Szymborska (2012, p. 77): “Querendo ou não querendo, / teus genes têm um passado político, / tua pele, um matiz político, teus olhos, um aspecto político (...) Versos apolíticos também são políticos”.

Desde o ponto de vista formal, o poema contemporâneo reformula a postura do rigor formal, que já não necessariamente cede espaço ao valor ético, mas convivem numa relação difusa, híbrida e caleidoscópica. Esta espécie de convívio propõe não desvincular a forma verbal criativa das demandas históricas do tempo. Indo com Jakobson (2010, p. 122), a diversidade reside não no monopólio de alguma destas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. O plano do conteúdo e o plano da forma convivem entre uma diversidade de constituintes, um tende a predominar sobre o outro no corpo do poema em uma relação subsidiária.

Existe, portanto, uma redefinição de categorias para entender as artes a partir destas mudanças históricas e culturais apontadas, tendo como precedência o esgotamento do modernismo diferenciador. Sobre o contexto literário brasileiro, sabe-se que a marca diferenciadora historicamente concebida para promover a independência cultural foi o desenvolvimento de uma filosofia nacionalista que, ora buscando a libertação das influências estéticas europeias, ora cedendo a elas, procurou consolidar caminhos dentro e fora do Brasil.

Cristina Ramalho (2015) destaca a prevalência de diversos signos de hibridismo conceitual como marca definitiva da estética artística da geração de poetas da década de 1990, capaz de promover interpenetrações de linguagens das mais diversas ordens, como resultado da formatação tecnológica e do surgimento de novas realidades nacionais desiguais.

O que se pode perceber hoje, ao se contemplarem as incipientes imagens históricas dos anos 90, é que a mistura que caracterizou a experiência pós-moderna deixou de ser apenas uma marca para ser a estética em si mesma (Ramalho, 2015, p. 92).

Ou seja, o processo global e tecnológico produziu uma mistura de tendências e vozes no âmbito das artes e da cultura, resultado óbvio da vasta rede de informações estabelecida no mundo a partir dos 1990. Assim, Ramalho nota no plano do conteúdo, além das expressões do cotidiano mais pessoal, a tematização de questões sociais, políticas, econômicas e culturais na poesia brasileira. A ecologia, uma vez que a destruição da natureza atingiu dimensões alarmantes, e o erotismo, como marca de que o corpo passa a ser enxergado como uma forma de subjetivação potente, passam a ocupar um protagonismo importante nas temáticas da poesia brasileira. O objeto e o consumo são também outras das temáticas comentadas que dão conta do hibridismo irrestrito apontado pela crítica.

Desde o ponto de vista formal, diversos livros de poesia originada nos anos 1990 mostram elevado grau de elaboração de linguagem, sendo *Rarefato* (1990) e *Nada feito nada* (1993), de Frederico Barbosa; *Collapsus linguae* (1991) e *As banhistas* (1993), de Carlito Azevedo; *Saxífraga* (1993), de Claudia Roquette-Pinto; *Ar* (1991) e *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Baptista, algumas das obras que apresentam registros e estilos bem definidos. Autoras e autores como Miriam Alves, em *Poesia negra brasileira: antologia* (1992); Geni Guimarães, com *Balé das emoções* (1993); Edimilson de Almeida Pereira, com *Corpo vivido: reunião poética* (1991); Max Martins, com *Poema-cartaz Casa da Linguagem* (1991); Carlos de Assumpção, em *Cadernos negros 15* (1992), embora invisibilizados dentro do circuito literário hegemônico e pela crítica da época, são poetas que tiveram uma destacada produção durante a década de 1990 (muitos

deles começam a ter maior notoriedade recentemente, após décadas de trabalho poético consistente). O uso da metáfora, sonoridade, linguagem erudita, exploração da imagem, recursos metapoéticos, referências à pintura, à fotografia e ao cinema e a sintaxe fraturada são algumas das formas criativas recorrentes.

Em concordância com Ramalho em relação ao hibridismo conceitual, Cláudio de Barros Teixeira (2020, p. 129) aponta para a influência do cinema, da música popular, da filosofia oriental, da mitologia *beat* e das histórias em quadrinhos em autores como Ademir Assunção (*LSD Nô*, 1994; *Cinemitologias*, 1998; *Zona branca*, 2001), Maurício Arruda Mendonça (*Eu caminhava assim tão distraído*, 1997), Ricardo Corona (*Cinemaginário*, 1999; *Tortografia*, 2003; *Corpo sutil*, 2005) e Rodrigo Garcia Lopes (*Solarium*, 1994; *Visibilia*, 1997; *Polivox*, 2001; *Nômada*, 2004). São poetas que mesclam referências cultas às linguagens da comunicação de massa, explorando também o imaginário e as formas estéticas de culturas não-ocidentais, como os mitos indígenas e a poesia chinesa e japonesa.

Wilberth Salgueiro (2018, p. 15), que alinhado com Teixeira também nota a consolidação da MPB como espaço convergente e alternativo de poesia, destaca algumas "linhas de força e outras de fuga" sobre o cenário da poesia contemporânea. O autor menciona a ausência de projetos e grupos coletivos, bem como a indiferença por acontecimentos coletivos no Brasil ou em nível mundial e, por extensão, pela participação ou engajamento em causas sociais, característica que também é salientada por outros autores. Concordo que um fragmento importante da produção poética não esteja alinhado a um movimento específico, mas, quando se trata de literaturas produzidas fora de espaços hegemônicos, a tendência é a aglutinação de vozes para reproduzir imaginários comuns (como a violência, o racismo, a marginalização e o machismo) ou plasmar subjetividades e modos do ser no mundo, promovendo a criação e transformação da linguagem. Tal é o caso do nutrido grupo de autoras e autores indígenas que vem produzindo literatura indígena, com maior força desde finais da década de 1990, repondo especificidades estético-culturais, tensionando a linguagem oral e escrita e estendendo pontes entre literatura e política, uma vez que as produções literárias indígenas diversificam a crítica social, a resistência cultural e a luta política. Mas

não é apenas no campo do conteúdo que opera a força da poética indígena, mas no plano formal quando expande as formas estéticas que a cultura ocidental costuma valorizar.

Charles Bicalho (2018) apresenta uma problematização importante sobre a poesia maxakali, produzida pelo povo homônimo que habita no nordeste do hoje chamado Minas Gerais, colocando-a em diálogo com o método ideográfico de Ezra Pound⁸ e elevando esta poética a um estágio prévio a movimentos estéticos ocidentais:

[...] podemos pensar com [Ernest] Fenollosa que os índios [sic] intuitivamente realizam algo que as vanguardas artísticas buscam racionalmente, através de pesquisas, tentativas e erros. Fenollosa diz que 'a poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente'⁹. Da mesma maneira, o coreógrafo Maurice Béjart diz que o que os grupos de dança de vanguarda europeus buscam já está nos rituais de macumba e no teatro nô japonês. O que nos faz lembrar que as vanguardas são 'primitivas'. Ou, em outros termos, temos o 'eterno retorno' nietzscheano. O poeta Paul Valéry sintetiza a questão numa sentença: 'a serpente morde o próprio rabo'. Ou seja, um ciclo se fecha. Quando se alcança um nível tal de elaboração, a mentalidade ocidental, sem ter aonde ir, se vê obrigada a voltar-se ao começo, à origem. De acordo com isso é que Wellek e Warren, em *Theory of Literature*, reconhecem que há certa linha descendente que liga os padrões atuais da literatura ao passado oral em cada cultura. E mencionam o conseqüente retorno ao 'primitivo', destacando sua importância, sobretudo no que tange à literatura folclórica ou oral, para os estudos de teoria do gênero (Bicalho, 2018, p. 183).

Nesta direção, poemas contemporâneos que operam fora do eixo nutrem com os seus imaginários originários linguagens poéticas ocidentalizadas que, por sua vez, resgatando "o primitivo" diante do esgotamento estético, absorvem estas subjetividades para compor um tecido cultural diluído. Soma-se a isto o fato de produzir poesia dentro de um território originalmente indígena, com elementos culturais que resistem ao apagamento, e reproduzir formas artísticas dentro deste

8 Pound (1976, p. 9-11), grande teórico do método ideográfico, em seu *Arte da poesia* vai preconizar para o poema o "tratamento direto da coisa; economia das palavras; frase musical".

9 "FENOLOSA. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia, p. 128" (nota de rodapé do original).

contexto. A poesia circulada em espaços canônicos reverbera esta riqueza cultural e tensiona este vínculo de origem e final.

A indiferença por movimentos coletivos é uma tendência nas produções poéticas majoritariamente urbanas, de autoria branca e de maior renda, pelo que seria necessário problematizar até que ponto é possível enquadrar a poética contemporânea brasileira com tendências que desconsideram a produção fora dos circuitos elitizados. O mesmo caso acontece com a poesia marginal e os saraus das periferias urbanas, formas que se aglutinam em um movimento coletivo para contar em chave realista a desigualdade e reproduzir estéticas periféricas, em que a linguagem oral como mecânica textual também desempenha um valor de destaque¹⁰. Porém, concordo com Salgueiro (2018, p. 16) sobre a necessidade de acrescentar sentidos na leitura crítica do poema, entendendo os limites interpretativos, bem como a importância de valorizar iniciativas aglutinadoras como a criação e manutenção de revistas ligadas à poesia, como é o caso da *Inimigo Rumor*¹¹, *Medusa*, *Coyote*, *Oroboro*, *Açougue*, entre outras.

Na poesia a especificidade "indígena", "marginal", "preta" ou "periférica" pode ser lida como um gesto que tende, por um lado, a aglutinar vozes identificadas com um imaginário coletivo, uma estética contestatária e uma história de apagamento para a produção de sentidos; e por outro lado fragmentar criticamente estas poéticas desde um olhar hegemônico, localizando-as como formas artísticas "exóticas" destinadas a permanecer distanciadas do centro de circulação literária. Atualmente existe uma maior abertura crítica (e inclusive tentativas de apropriação cultural com fins mercadológicos), mas ainda persiste a tendência de separar a poesia que representa os centros de poder do resto das produções catalogadas como poesia "social", "periférica", entre outros. Este

10 Para ampliar, ver o estudo de Lucía Tennina, "Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos". *Est. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 42, p. 11-28, dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9924>.

11 *Inimigo Rumor* tem um lugar diferenciado dentre outras revistas de poesia que circulavam na época porque dava maior ênfase a mapear a produção poética brasileira e estrangeira do que a vender milhares de exemplares. *Inimigo rumor* talvez "não responda ao mercado. Ou como acontece com os livros, atenda a um pequeno número de leitores especificados que se distinguem por preservar, quiçá anacronicamente, o prazer de abrir um livro e uma revista e simplesmente ler. E talvez nesse fato esteja a principal importância do atual movimento de publicação de revistas literárias no Brasil e de renovação da poesia brasileira" (Camargo, 1999, p. 13).

esquema nutre uma relação de poder desigual e subalterniza os imaginários que operam fora do eixo. A poesia sobrepasa as possibilidades previstas por normas culturais e de mercado e se localiza na contramão de tendências totalizantes, portanto, é necessário democratizar os olhares críticos para consolidar um panorama da poesia brasileira contemporânea que seja mais plural e de acordo com a realidade e diversidade cultural.

Sobre a geração de 1990, o poeta Tarso de Melo (2022) problematiza em entrevista com a autora deste trabalho a permanência de certos vazios no âmbito da poesia e estende a sua reflexão à atualidade:

Temos que discutir quais eram as formas de legitimação da poesia daquela época e se essas formas de legitimação foram colocadas em xeque. Elas perderam sua relevância, passaram a conviver com outras, se reorganizaram. A imagem que eu tenho com muita clareza é que a gente está vivendo um momento de reposicionamento das coisas. Você ainda tem as editoras fortes dos anos 90 atuando, mas elas não estão mais tão sozinhas em campo quanto as outras. Elas não ditam mais sozinhas o que vai acontecer no mundo da poesia, isso vem agora de vários lugares. E isso não é otimismo ou qualquer coisa parecida, é uma constatação: existe, de fato, uma democratização objetiva das formas de publicação e divulgação da poesia. Que elas concorrem ainda com a máquina forte? Ainda tem a máquina forte, a gente sabe [...], mas isso na poesia está tomando outro caminho (De Melo, 2022, informação verbal).

Da geração de 1990 ou posteriores, a poesia brasileira contemporânea é um *work in progress* que pode ser devorado e estudado criticamente desde múltiplas perspectivas. Não seria produtivo delimitar temática, crítica nem esteticamente a poesia contemporânea produzida no Brasil. Também não resulta produtivo considerar o hibridismo, as formas de apropriação, o uso crítico da tradição, entre outras tendências recentes apontadas pela crítica hegemônica, como as únicas produzidas nos diferentes projetos poéticos. É um vasto universo que responde a diferentes momentos e se debate entre um passado canônico e a busca de novos meios de expressão. Seria ousado restringir-se, inclusive porque um distanciamento temporal permitiria expandir o olhar crítico, mas resulta fundamental documentar algumas das principais tendências e tensões como ponto

de partida para mapear o contexto poético, literário, social, político e cultural da geração de Claudia Roquette-Pinto, visando compreender mais amplamente as reverberações estéticas e críticas sobre a obra da poeta carioca.

1.2 Estado da arte: panorama crítico de duas décadas da obra de Claudia Roquette-Pinto

O espelho frente à janela / no quarto a persianas fechadas / (superfície indiferente / de sua água, lâmina / de silêncio, intacta, / Deva contemplando o nada) / não viu / o vento a desatar as tranças da samambaia, / o céu, rasgando de cigarras

Claudia Roquette-Pinto In *Corola* (2000)

Eu queria

(só)

perceber o invislumbrável

no levíssimo que sobrevoava

Ana Cristina César In *A teus pés* (1982)

Claudia Roquette-Pinto é poeta e tradutora, nascida na capital carioca em agosto de 1963. Formada em Tradução Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), dirigiu junto a colegas universitários o jornal cultural *Verve* entre 1985 e 1990. Tem sete livros publicados, *Os Dias Gagos* (Edição da autora, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002), *Margem de manobra* (Editora Aeroplano, 2005), o livro infantil *Botoque e Jaguar: A origem do fogo* (2008, Língua geral), e *Entre o lobo e o cão* (Circuito, 2014), livro com colagens da autora e trechos de um romance homônimo da poeta, ainda não publicado. *Alma corsária & poemas do Rio* (2022, Editora 34P) é a publicação mais recente da autora para o momento de culminação desta pesquisa.

Vários dos seus poemas têm sido incluídos em antologias nacionais e internacionais, incluindo a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (Publifolha, 2006), *Mais poesia hoje* (Editora 7 Letras, 2000), *Correspondencia Celeste - Nueva Poesía Brasileña* (1960-2000) (Ediciones Ardora, Madri, 2001), *Além do cânone* (Editora Tempo Brasileiro, 2004), *Nothing the Sun Could Not*

Explain - 20 Contemporary Brazilian Poets (Sun and Moon Press, Los Angeles, 1997), *A nova poesia brasileira vista por seus poetas* (edição especial da revista *Suplemento*, 2013), *50 poemas de revolta* (Companhia das Letras, 2017), entre outras.

Como tradução, Roquette-Pinto publicou "The Muchich Mannequins", de Sylvia Plath¹², em 1988; *Primeiras palavras* (Ateliê Editorial, 1999), do poeta experimental estadunidense Douglas Messerli, tradução assinada em conjunto com Régis Bonvicino; *A vida das musas (nove mulheres e os artistas que elas inspiraram)* (Nova Fronteira, 2002), de Francine Prose; *Eve Green* (traduzido como *Olhos de menina* e publicado em 2009 pela Bertrand Brasil), romance escrito por Susan Fletcher. Escreveu os prefácios de *O vivo* (2021, Relicário Edições), o quarto volume de poesia da carioca Adriana Lisboa; e de *Risca faca* (2021, Selo Demônio Negro), de Ademir Assunção. Claudia é mãe de três filhos e bisneta de Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro, conhecido como o pai da radiodifusão no Brasil.

Em diversas entrevistas e eventos on-line¹³, a autora comenta que foi alfabetizada aos quatro anos e que desde pequena devorava livros como as obras completas de Monteiro Lobato; *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles; e *Pé de pilão*, de Mário Quintana. Outro autor seminal na vida da autora foi Manuel Bandeira, cujo livro pegava da mesinha de cabeceira da mãe. Já em entrevista com Heitor Ferráz (2017) relata que durante a adolescência — além dos onipresentes Bandeira, Drummond, Cabral, Gullar, Vinícius — lia Cassiano Ricardo, Garcia Lorca, Florbela Espanca, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Yeats; e na prosa lia Clarice Lispector, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Fernando Sabino, F. Scott Fitzgerald, Dorothy Parker. Desde o início da década de 2000 Claudia é budista e frequentemente vincula os modos de

12 Para um estudo comparado sobre Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath, ver a tese "Ariel e Corola: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto", de Aline Jesus de Menezes. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/41918/1/2021_AlineJesusdeMenezes.pdf.

13 Uma das mais recentes, transmitida no canal da Biblioteca EREM Dom Vital de Recife. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCM9LUgc25w>.

transcendência do universo do sagrado com a linguagem e a impossibilidade de transferir pensamentos, emoções, percepções de uma forma completa (reflexões que a poeta vem reverberando desde a infância):

Nos ensinamentos do budismo encontrei um sentido mais claro para aquela sensação, apreensão e intenção que eu já trazia desde criança. Houve um casamento entre a minha maneira de ser poeta e uma capacidade [espiritual] que queria alcançar de algum modo (Roquette-Pinto, 2020, s/n).

Desde uma perspectiva ampla, as obras da autora apresentam uma linguagem poética introspectiva, abstrata, enigmática, metafórica e sinestésica que transmite uma vivência interior profunda. São recorrentes imagens interiores construídas com elementos da natureza (principalmente jardins, flores, animais, água, frutas), a noção de um eu lírico em suspensão, "no espinheiro/sem rumo" (Roquette-Pinto, 1993, p. 6), que transmite uma experiência sensível evocando uma constelação de significados. Com uma forte sonoridade, alguns dos versos apresentam intertextos que expandem o tecido textual, construindo uma poética de dimensões múltiplas. Trata-se de uma poesia de reflexão e percepção finas que apresenta jogos de subjetividades, partindo de elementos cotidianos, aparentemente simples (o latido de cães, flores, mariposas, feijões, o pôr do sol), da transposição pictórica¹⁴, de fotografias e de esculturas cinéticas, bem como da vivência interior para transmitir a fuga do sujeito.

Todos os livros da autora apresentam referências ou diálogos com obras de arte de autores vinculados ao impressionismo, expressionismo, modernismo, arte abstrata, dadaísmo, entre outros movimentos, seja a partir de poemas dedicados a pintores e pintoras, como por meio de versos construídos a partir da observação da paisagem plástica percebida. São recorrentes as referências a pintores e artistas visuais impressionistas, expressionistas e surrealistas. Igualmente, são evocados poetas, cineastas, fotógrafos, escultores brasileiros e de outros países,

14 Para um estudo da poética da autora desde a perspectiva do impressionismo literário ver: "Vestígios impressionistas em *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto", da autora do presente trabalho. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/12834>.

o que mostra não apenas um robusto tecido de referências de múltiplos focos da cultura, mas também destreza na técnica de evocação literária. Por exemplo, em *Saxífraga* (1993), o poema "stabile (calder)" (Roquette-Pinto, 1993, p. 22) inclui versos com imagens pendentes e cortes semânticos que evocam a expansividade e simetria dos móveis de Alexander Calder.

Vários poemas trazem também vestígios de ficcionistas, recortes de jornal, trechos de livros e fragmentos de correspondência, procedimento que acaba por reforçar a singularidade do trabalho da poeta. Em entrevista concedida a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel (2007) para a revista *Papos Contemporâneos 1*, a autora comenta que acha "delicioso" se apropriar de textos alheios. "Gosto de desconstruir, dessituar, tirar da referência, a partir de uma visão minha, particular. É o sentido da mandala, da mútua contaminação, do atrito entre coisas diferentes, como dois fósforos, de cujo encontro nasce fagulha" (2007, p. 180). Porém, os fiapos não se restringem apenas a referências cultas, mas também mundanas: "se um pescador de Itacaré me disser alguma coisa que eu considere uma pérola, de alguma forma meu trabalho vai absorvê-la" (2007, p. 180).

No tocante às artes plásticas, a autora passou da evocação pictórica no corpo textual do poema à produção propriamente dita, não apenas com a reprodução de colagens no seu próprio livro *Entre lobo e cão* (2014), mas com a publicação de colagens para a capa e textos do dossiê "Do que estamos falando quando falamos de feminismo decolonial brasileiro?", lançado pela revista *Cult* em outubro de 2020¹⁵. Para celebrar o centenário de Clarice Lispector, a *Cult* encomendou também à poeta carioca colagens para ilustrar a edição especial sobre a musa brasileira¹⁶. Bem antes, em 2016, Claudia realizou a exposição "Menina de ouro", com colagens da sua autoria, no Espaço Maré de Si, Catete, no Rio de Janeiro, com curadoria de Pedro Lessa e texto de parede de Renato

15 O dossiê (*Cult*, número 262, outubro de 2020) inclui textos sobre feminismo decolonial — constituído por intelectuais latino-americanas, afrodescendentes, mestiças, não brancas — e inclui textos de Susana de Castro, Mary Garcia Castro, Priscila Carvalho, Caroline Marlim e Suely Messeder.

16 *Cult*, número 264, dezembro de 2020: <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-clarice-lispector-hoje/>.

Rezende. A autora também mantém uma conta em uma rede social¹⁷ por meio da qual divulga colagens analógicas da sua autoria.

Nesta seção apresenta-se uma resenha crítica da obra de Claudia Roquette-Pinto que corresponde a um recorte de ensaios produzidos, principalmente entre o começo da década de 2000 e 2021, ano em que foi publicado o último trabalho para o momento de finalização desta pesquisa. Optou-se por incluir ensaios considerados relevantes por apontarem reflexões instigantes e olhares diferenciados sobre as análises e os procedimentos literários. Resenha-se os textos em ordem cronológica visando traçar a evolução do estado da arte no percurso histórico e os diferentes caminhos explorados pela crítica ao longo dos últimos 20 anos. Não obstante, a leitora ou leitor perceberá alguns pequenos desvios temporais introduzidos para não perder o fôlego das discussões das obras ou poemas resenhados. Em linhas gerais, a coletânea de textos resenhados guarda uma ordem crescente, mas em alguns casos há um *overlap* temporal para contrastar posturas críticas com respeito a poemas ou livros específicos, inclusive incorporando textos críticos de apresentação das próprias obras da autora que podem datar da década de 1990. Embora a poeta tenha passado um longo período sem aparecer publicamente — cerca de seis anos entre a data de publicação do seu último livro e a sua volta à cena poética com o início da pandemia em 2020 —, a crítica acadêmica não parou de publicar ensaios, o que evidencia a posição de relevância da obra da autora na lírica brasileira contemporânea.

Corola (2000a) é a obra mais laureada da poeta e a mais pesquisada no âmbito acadêmico. Nasceu de um período traumático marcado pelo sequestro da irmã, a morte da avó e um assalto à casa dos pais da autora. Claudia Roquette-Pinto o considera seu melhor livro: "É uma poesia cerrada, sobre o fazer poético, o sentido da existência da linguagem" (Roquette-Pinto, 2007, p. 185). Menciona que os poemas de *Corola* começaram a ser formulados durante um período de três meses que passou na fazenda dos pais, na Serra da Bocaina, região entre Rio de Janeiro e São Paulo. A natureza também é um elemento constante. Em vários

17 Conferir: <https://www.instagram.com/p/CWlckqBl2Gu/>.

poemas emerge com força, além da metapoesia, a perda e o despedaçamento afetivo, com imagens abstratizantes sobre o sentido da existência. *Corola* é o primeiro livro da autora que passou a tratar do medo e da violência social por meio de dilemas perceptivos e sensoriais, incorporando colagens ou enxertos de outros textos destacados em itálico que evocam a presença de outras vozes em vários dos poemas.

De outra parte, Claudia ganhou visibilidade entre a academia com “Sítio”, reproduzido a seguir para situar melhor a leitura e facilitar a compreensão¹⁸:

Sítio

O morro está pegando fogo.
 O ar incômodo, grosso,
 faz do menor movimento um esforço,
 como andar sob outra atmosfera,
 entre panos úmidos, mudos,
 num caldo sujo de claras em neve.
 Os carros, no viaduto,
 engatam sua centopeia:
 olhos acesos, suor de diesel,
 ruído, motor, desespero surdo.
 O sol devia estar se pondo, agora
 - mas como confirmar sua trajetória
 debaixo desta cúpula de pó,
 este céu invertido?
 Olhar o mar não traz nenhum consolo
 (se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
 vomitando uma espuma de bile,
 e vem acabar de morrer na nossa porta).
 Uma penugem antagonista
 deitou nas folhas dos crisântemos
 e vai escurecendo, dia a dia,

18 O poema “Sítio” será discutido e analisado exaustivamente no subcapítulo 3.2.

os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,
muda na caixa refrigerada
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” assim
que a bala varou sua cabeça?
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 11).

Publicado inicialmente na revista *Inimigo rumor* em 2001, “Sítio” teve repercussão entre a crítica acadêmica após a publicação de dois ensaios de Iumna Maria Simon (2008 e 2009) sobre o poema. Contudo, Marcelo Sandmann (2002) publicou um pouco antes um trabalho que destaca a audácia no tratamento da violência urbana sem espetacularizar, especialmente tendo uma criança como vítima, salientando a sobreposição de camadas de perspectivas no poema que vão desde a fala do menino em itálico até a visão de um olhar externo que anuncia a bala na sua cabeça. Sobre o título, Sandmann aponta a polissemia (“sítio” no poema pode ser lugar, mas também cerco ou remeter a “estado de sítio”) e afirma que:

todo o texto, com sua saturação de tensões, é um preâmbulo para o impacto da última cena: [...] A bala terá sido disparada no primeiro verso, para chegar ao seu alvo no verso derradeiro, depois de uma distensão temporal impressionante e uma trajetória que agrega/desagrega todo o complexo de espaços (naturais e sociais) da grande metrópole (Sandmann, 2002, p. 86).

Um poema pungente que apresenta de forma sublime imagens saturadas de tensão e crueza, expondo um relato por camadas subjetivas até chegar ao concreto final. Um jogo de abstração e percepção construído com delicadeza. Na

mesma esteira de Sandmann, Simon (2008) destaca a ambivalência da poeta para formular no poema uma percepção do medo e da violência sem abrir mão da sua imagética introspectiva e experiência poética indeterminada. Do mesmo modo, nota a polissemia do título, o procedimento de indefinição referencial e a exploração de processos de introspecção e descontrolo:

'Sítio' se estrutura portanto a partir de um complicador, a dificuldade em lidar com a referência, porque Cláudia participa daquela tendência contemporânea dominante que cultiva a desrealização do referente, o lacunar, imagens obscuras e autônomas, a pura textualidade das designações em cadeia (Simon, 2008, p. 156).

Simon identifica certas "tendências contemporâneas dominantes" encaixando a poesia dentro de um recorte limitado de produções que circularam em espaços literários hegemônicos. Seria preciso expandir o olhar para construir um mapeamento de "tendências contemporâneas", mais diverso e de acordo com a realidade nacional, incluindo obras de autores e autoras que produziam fora da elite literária dominante, principalmente além do eixo Rio-São Paulo, a fim de obter um panorama mais diverso.

No ensaio, Simon vai além e interpreta a mecânica textual criada por Roquette-Pinto, elucidando que converge o seu mundo mais privado com a situação de violência urbana do Rio de Janeiro, suas imagens secretas com o mundo exterior. A acadêmica nota a sucessão de imagens fragmentadas ao longo do poema que socava o plano semântico, a utilização de empréstimos ou colagem de material externo (procedimento que já estava presente na obra da autora, mas se expande em *Margem de manobra*), a articulação do plano objetivo e subjetivo e a chave realista com a qual fecha o poema, o que "pode ser uma alegoria do que é fazer poesia hoje numa sociedade como a brasileira: o testemunho que o poeta pode dar está aquém dos acontecimentos" (Simon, 2008, p. 159).

Esta articulação dos planos objetivo e subjetivo é um procedimento que a poeta inaugura em *Corola*. Prévio a esta obra, Cláudia era considerada uma poeta ensimesmada no seu mundo interior, com versos carregados de sensorialismo aguçado e jogo de formas. A necessidade expressiva de incorporar a presença

exterior ao mundo interior, por meio de uma tensão interior, vitaliza o projeto poético da autora porque mostra uma capacidade sensível de entender o presente desde uma posição de alteridade. Igualmente evidencia um engajamento com a realidade do mundo lá fora, sem abrir mão dos jogos criativos com a linguagem e das suas formas de percepção como ato estético.

No polêmico ensaio "Consistência de *Corola*", Simon e Vinicius Dantas (2009) notam que no livro todo predomina uma ambiguidade sintática e semântica, bem como a recorrência de anfibolia, técnica de duplo sentido ou construção dúbia, presente na poesia barroca, que curiosamente se dá na obra com a incorporação de um maior impulso narrativo e clareza enunciativa. Similar à articulação do plano objetivo e subjetivo, brota um hibridismo formal que mistura posições aparentemente irreconciliáveis: a ambiguidade semântica que demanda decisão interpretativa com a nomeação enunciativa que apoia o relato e a imagem, o que tensiona a linguagem no sentido de deixar em aberto o caminho interpretativo e aportar uma visão interior do eu lírico. Esta mecânica textual transita por toda a obra poética da autora e gera formas de expressão privilegiadas que potenciam a abertura do ser, fusionam a percepção exterior e o conjunto de forças nela presentes com o movimento de uma natureza interior.

A incorporação de colagens em itálico de empréstimos tomados de outros textos é outro dos procedimentos apontados pelos autores, tanto em *Corola* quanto em *Margem de manobra*, mecanismo que "socava a univocidade do fluxo lírico do poema pela intromissão de outras vozes" (Simon; Dantas, 2009, p. 218). Tal procedimento abre possibilidades interpretativas, desde o diálogo de vozes, a polifonia e até a resignificação de sentidos, o que constitui uma outra chave de leitura para estudar a obra da autora desde a apropriação como um projeto contemporâneo. Como mencionado anteriormente, esta técnica se expande em *Margem de manobra*, livro que inclui no final uma lista de "empréstimos" encontrados durante a leitura de outras obras de ficção e ensaio, nacionais ou estrangeiros, bem como de versos de outros autores e autoras. Acrescenta-se os créditos da origem dos trechos, onde foi possível à autora do livro. Este mecanismo de recomposição textual expande a vivacidade estética nos poemas,

amplia o sentido da obra citada, trazendo-a para a contemporaneidade imediata de forma ressignificada, com novas imagens.

O poeta e tradutor Paulo Henriques Britto (2010), por sua vez, no texto de apresentação a poemas da autora, publicados pela coleção Ciranda da Poesia, destaca o talento de Claudia para tratar a linguagem poeticamente, a recusa ao confessionalismo e o distanciamento de elementos biográficos. Entende-se a distinção apontada pelo poeta e crítico literário, no sentido de salientar que a lírica da carioca apresenta o seu universo interior de forma diferenciada à escrita confessional tradicional, porém não deixa de apresentar traços das vivências da autora, desde uma percepção interior e feminina, uma vez que estas vão "direto para o que eu escrevo, segundo aponta a própria autora em entrevista (Roquette-Pinto, 2007, p. 179). Britto diz que os poemas de Roquette-Pinto dedicados às poetisas Adélia Prado, Ana Cristina César e Sylvia Plath:

não são de modo algum 'feministas'; e os poemas da seção 'Quartos crescentes', que tematizam gravidez, parto e nascimento, só podem ser considerados autobiográficos num sentido muito amplo do termo (Britto, 2010, p. 15).

Em concordância com Simon (2008), a leitura de Britto valoriza o engenho do poema "Sítio" ao fundir camadas de imagens para tratar a violência urbana sem estereotipá-la, atentando também às conexões entre forma e história. "Sítio" será "lido no futuro como um dos poemas centrais da época em que foi escrito" (Britto, 2010, p. 34) e, com efeito, o distanciamento temporal constata a vigência e a relevância de um dos poemas contemporâneos que retrata com originalidade a desigual realidade brasileira. Como constatação, o poema já foi incluído em antologias e suplementos literários do país, como *50 poemas de revolta* (Companhia das Letras, 2017), é o mais comentado pela crítica acadêmica e o mais destacado em eventos on-line onde a poeta é convidada a participar. Em texto anterior, na orelha de *Os dias gagos* (1991), Britto menciona a qualidade precoce da poesia da autora e destaca a técnica, capacidade de contemplação, riqueza imagética e musicalidade dos versos. Trinta e poucos anos depois da publicação do primeiro livro, persiste o trabalho com a imagem, subjetividade

interior, musicalidade forte, obscuridade semântica, temática do jardim e erotismo delicado, procedimentos que distinguem o projeto poético de Roquette-Pinto.

Sobre o plano formal em *Zona de sombra*, Britto (s.d.) comenta que em alguns dos poemas de Claudia está presente o modelo do soneto decassílabo, com algumas liberdades, mas a grande maioria deles é em verso livre, além do poema em prosa que é outra forma utilizada pela poeta. Ao analisar o poema "A caminho", que apareceu em *Zona de sombra* (1997), Brito distingue que este terceiro livro marca uma ruptura com os anteriores por figurar imagens de escuridão, tortuosidade e silêncio, sendo que os dois primeiros eram caracterizados por uma visão objetivista.

Somos levados a pensar que ele [o poema] tratará de um dos grandes *topoi* da poesia ocidental: a chegada da maturidade, o "meio do caminho" da vida, ideia que é reforçada quando lembramos que *Zona de sombra* foi publicado no ano em que a autora completava trinta e quatro anos de idade (Britto, [s.d.]).

A partir da epígrafe do livro, o poeta traça conexões diretas com "A máquina do mundo" de Drummond e indiretas com o famoso "No meio do caminho" e, de modo muito mais indireto, com *a mezzo del camino* de Dante. Aliás, Britto interpreta o poema essencialmente como composição musical destacando que o significado se desdobra por meio de áreas semânticas, aglomerados de imagens e "zonas de assonâncias" que privilegiam os sons vocálicos. Estas presenças literárias têm acompanhado a escrita da autora de forma consistente e implicam uma contaminação estética disparadora de novas formas verbais. A relação com a tradição surge em harmonia com o novo, complementando a expressividade poética.

Sobre o mesmo livro, Régis Bonvicino (1997, p. 7), no texto de apresentação, também nota o aprofundamento da coesão e densidade em comparação com o livro anterior, no sentido de partes intimamente ligadas, mas também de intimidade com as palavras, com a composição e intuição. Destaca também a lírica imagética e a capacidade da autora para criar uma "poesia própria, original [...] onde as ideias se relacionam, com intimidade, nas coisas das

coisas" (Bonvicino, 1997, p. 7). Coincide com Simon, Britto e outros críticos, o sentido de notar a ambiguidade semântica e sintática da autora, que parecendo descrever uma "coisa" descobre outra, bem como o jogo de contrastes no léxico que explode a sonoridade nos versos: "rente à janela / ouro tonto sobre a tarde derrubada / entrementes, entre dentes / (e quatro paredes)" (Roquette-Pinto, 1997, p. 41). A maior revelação do livro é a sombra, elemento que apresenta, segundo interpreta Bonvicino, imagens surpreendentes, como "ilhas de cor, elétricas, sazoadas pela imaginação dos poentes" por meio de caminhos alternativos que acentuam uma poesia de reflexão e percepção finas.

Além da sombra, outra presença importante no livro é a sensação de silêncio e queda corporificada em natureza e ser contemplativo, como no poema "II" da série "cinco peças para silêncio", "quando corpo, ora em pedra / ora em água precipita e / os gestos da água imita: / levita em convite à queda" (Roquette-Pinto, 1997, p. 28). O livro apresenta reiteradas sonoridades construídas com uma linguagem indeterminada que evocam paisagens de jardins e da natureza, fundidos com imagens de um corpo maduro que atravessa portais indeterminados, como nos versos: "água madura saturando em âmbar / água-ouro (vinagre do sol) / pedra almiscarada intenta num galope / a cigarra seu mantra marrom" (Roquette-Pinto, 1997, p. 58), ou em "chega a voz, e recolhe e espalha / cada fragmento, "migalha" / de luz", lento esboroar / de quem já fui, na tarde" (Roquette-Pinto, 1997, p. 32).

Fabiane Renata Borsato (2011) analisa os jardins de *Corola* destacando a dimensão autorreflexiva da poesia do livro, que também produz um sentimento de escassez, indecisão, lentidão e vazio transmitido por um eu lírico consciente do difícil ofício de criação poética. Analisa a enunciação, o espaço e o tempo em *Corola* destacando que o eu lírico descreve-se em modos de fazer precários, sendo que as suas confissões mostram contenção e compreensão dos desequilíbrios, "voz que se constrói como sujeito habitualmente exposto a tais condições e capaz de se controlar a si mesmo em conjunturas adversas" (Borsato, 2011, p. 85).

Em relação à espacialidade e à temporalidade no livro, dois elementos nos quais Borsato se debruça, destaca-se a presença de dimensões complexas que compreendem contrastes e analogias, interioridade e exterioridade, ação e suspensão. Persiste a tendência de explorar espaços intersticiais, tanto na linguagem quanto no processo de articulação de sentidos e subjetividades no poema. A autora do ensaio vincula a sensação de descensão espacial que surge nos poemas diretamente à ação e à busca da poesia: "Longe daqui, de mim/ (mais para dentro)/ desço no poço de silêncio/ [...] segura apenas por um fio, frágil e físsil/ [...] até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor" (Roquette-Pinto, 2000, p. 17). Igualmente nota a presença de espaço e tempo limítrofes em *Corola*, representados pela verticalidade de imagens de planos altos e baixos que propiciam quedas reveladoras, bem como espaços ativos e dinâmicos que confundem o enunciador e o colocam por vezes "sob inerte aparência no leito", outras gera ilusões. Destaca ainda espaços contraditórios e despersonalizados de "nunca e ninguém, em que um flutuar desabalado semantiza incoerências compositivas" (Borsato, 2011, p. 86).

A intertextualidade por meio do diálogo com a tradição literária é outro dos procedimentos estudados por Borsato. Em primeiro lugar destaca as duas epígrafes de *Corola* que têm por tema o jardim e seus componentes, sendo uma de William Blake, "*The garden of love*", da obra *Songs of experience* de 1794, e outra de Carlos Drummond de Andrade, "Campo de flores", parte "II – Notícias amorosas", do livro *Claro Enigma* de 1951. "*The garden of love*" apresenta imagens de jardim como um espaço sepulcral. A compreensão da transformação espaço-temporal é reforçada pela figura dos sacerdotes. Fragmento do texto de Blake selecionado para epígrafe de *Corola*: "*And Priests in black gowns were walking their rounds,/ And binding with briars my joys & desires*" (Blake, 1984, p. 28). Trata-se de um jardim de morte e sem flores que dista muito da imagem de cores, aromas e flores que evoca um jardim. Lascívia, ímpeto criador e transformações espaciais são traços pertinentes a *Corola* que sugerem um diálogo com a obra de Blake, segundo aponta Borsato.

A capa da obra, com a haste figurativizada como sombra na cor cinza, sugeriria a imagem de espinhos e da genitália masculina, leitura corroborada pela pétala localizada acima, à esquerda, de modo que a parte que ligaria à corola da flor, situada no centro visual da capa, assemelha-se a um mamilo, argumenta Borsato. Outro diálogo apontado é a transformação temporal que se evidencia no poema da página 81 do livro, que sugeriria um tempo de aflição e violência. "O jardim como *retângulo de chão* que recebe 'intempérie das palavras/ caindo entre camélias' torna-se ambigualmente metalinguístico, lugar de inscrição de coisas e situações aflitivas" (Borsato, 2011, p. 88).

A segunda questão intertextual destacada por Borsato sobre *Corola* está presente na seleção da epígrafe de Drummond de Andrade que, como a de Blake, apresenta um tempo da experiência. Em "Campo de flores", Drummond anuncia "um amor no tempo de madureza" (2003, p. 269) que, tardio, faz-se diferente. Como os jardins de *Corola*, este amor demanda paciência e consciência de que é tarde demais para chegar à "melhor doação" ou a exuberantes floradas. As duas epígrafes selecionadas "anunciam alguns semas dos jardins de *Corola*, tais como a custosa floração, a condição espacial hipotética e improvável, o espaço intersticial da poesia" (Borsato, 2011, p. 89). Por fim, a pesquisadora conclui que *Corola* é um livro de teor altamente metalinguístico, que dilui os limites entre prosa e poesia e contrapõe a natureza imaginada ideal do romântico às naturezas instáveis incorrespondidas e muitas vezes perversas.

Antonio Rediver Guizzo (2013) estuda as imagens mais recorrentes na lírica da poeta carioca, por meio de um entrecruzamento teórico de 10 autores, e destaca que uma das mais recorrentes é a queda, como no poema homônimo de *Margem de manobra*.

A queda no poema de Claudia Roquette-Pinto é agressiva — 'sem rédeas', 'poço sem resquício de água' —, periculosidade hipertrofiada que sugere a situação inescapável, o movimento irrefreável da morte. Em contrapartida à violência da queda, o movimento do eu lírico também possui a força aumentada 'férrea/ determinação de escapar, / ileso', e a agressividade do movimento de queda é atenuado por sua condição de inconclusibilidade. O eu lírico tenta escapar veemente de uma 'queda inconclusa', isto é,

marcada já na origem por uma impossibilidade (Guizzo, 2013, p. 63).

Guizzo nota uma forma de tensão entre vida e morte no poema que faz com que a terrificante imagem de queda contraste com um "êxtase sensual". Tal jogo dialético prossegue no poema, segundo aponta o autor, em contraposições entre razão e emoção. A imagem de queda, conjuntamente com a sombra, é recorrente também em *Zona de sombra*, conforme a análise de Guizzo sobre o poema "cinco peças para silêncio". Dividido em cinco partes, o poema reproduz imagens de queda, silêncio e sombra para compor um ambiente de descida à interioridade, "movimento que representará a solução para a queda no Regime Noturno da imagem, isto é, à agressividade terrificante da queda opõe-se uma constelação de imagens que inferem um movimento aconchegante e suave" (Guizzo, 2013, p. 63). Persiste, neste sentido, a tendência de conjugar elementos aparentemente opostos que reforçam a subjetividade e linguagem indeterminada do eu lírico. A sensação de desassossego e vertigem contrasta com evocações de placidez, uma poética tecida entre delicadeza e tenacidade.

Partindo da relação sujeito, corpo e alteridade, Guizzo prossegue com a análise do poema "Pulso", de *Margem de manobra*, destacando que a imagem do corpo no poema representaria tanto o eu lírico como o encontro com a alteridade, "apontando para uma construção de uma singularidade que é avessa à ideia de interioridade espiritual propagada pelo pensamento religioso, pois, o sujeito se constrói a partir de uma relação corporal consigo mesmo e com o outro" (Guizzo, 2013, p. 87). Assim, por meio do corpo (comenta) expressam-se as sensações interiores em uma "lírica ontológica", que perscrutaria a condição de ser-no-mundo. Além desta percepção, prevalece no poema a noção de liberdade por meio de um corpo que, embora atravessasse "o campo de força, suas explosões" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 84), como se descreve no poema, chega ao fim no escuro do pulso. O poema estabelece uma relação entre a consciência corporal e a sensação de vertigem, e persiste de igual modo a tendência de encontrar elementos em uma zona limítrofe, entre a queda e a descida, a morte e a renovação, em um regime figurativo de alternância de imagens.

Um outro aspecto analisado por Guizzo no artigo "A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto" (2014), em coautoria com Antonio Donizeti da Cruz e Maíra Grade, é o diálogo estabelecido entre esta figura da tradição literária e o poema "a caminho", publicado pela carioca em *Zona de sombra*. Já Britto (s.d.) tinha apontado de maneira profícua este diálogo, como resenhado anteriormente, mas os autores esmiuçaram a análise destacando uma intertextualidade explícita com "A máquina do mundo". Para facilitar a compreensão, vejamos o poema na íntegra:

a caminho

“Abriu-se majestosa e circunspecta sem emitir um som que fosse impuro”

Carlos Drummond de Andrade

estava a caminho: canoa
comprida-boia partindo
a sombra, a meio-e-meio, no rio
silêncio-cutelo e, certo,
o dia aberto seu ventre
(azáfama de zangões urgentes)
cego

estava a caminho e era
tido por meu o rio
sem costas nem frente,
a brio
inteirado em silêncio

por dentro uma chusma de insetos
vazante, na beira, o estrépido
– meu enxame de equívocos

Estava a caminho, e na curva
as águas fendidas as duas
águas se apartam, súditas
do incêndio, das espadas,
do verde (sem acaso)
ruivo que picava
as folhas de gravatá

o gravatá – o suave
súbito roçar de
dedos (vermelho-
acicate) no umbigo

dos nimbos, acordar
a paisagem

o gravatá – seu recato:
ritmo intacto, enflorado,
servindo de pasto
para besouros, girinos
bebedor de símios

o gravatá – o severo
cerne,
o fero centro que ergue
verde-negro, estrela
de silêncio
e precisão
aqui a água é turva
de mistura com raízes
a curvatura da terra
empena,
oblitera a íris

aqui o rio dobra, a nau
soçobra, a cuia escura
do céu emborça
uma água dura,
às catadupas,
cai – fustiga como um pai

resta o caminho – o sombrio
seguir-do-rio (tateio
à guisa de aprendiz)
dedo cego, palavra-
(sem rasgos na pele da água)
de-superfície

mudo, vazio,
cingido pela água difícil,
braçando no lodo, sigo,
às escuras,
a mão nua abrindo o fio
(começa comigo) a
costura invisível
do rio (Roquette-Pinto, 2000, p. 20-22).

O poema de Claudia representaria a abertura ao mistério, à intuição, aos sentidos, a revelação do que era escuro, mas que ainda se apresenta em sombra, pouco nítida, segundo destaca o ensaio. Os versos iniciais, de acordo com a análise proposta, “estava a caminho: canoa/ comprida-boá partindo/ a sombra, a

meio-e-meio, no rio” (Roquette-Pinto, 2000, p. 20), dialogam com os dois elementos centrais da tradição da máquina do mundo: o viajante/andante, aquele que está a caminho, seu destino é sempre outro; e a experiência vivencial, o viajante é sempre aquele que já viveu, aquele que já conhece muito das coisas, a quem o mundo já revelara muitos mistérios (Guizzo; Cruz, 2014, p. 218).

A estes elementos os autores somam a intertextualidade com “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (diálogo também destacado no ensaio de Britto), nos lexemas “canoa”, “comprida-boia”, “meio-e-meio”, “rio”. A referência à obra roseana hipertrofiaria o caráter misterioso, plurissignificante das imagens poéticas, segundo destacam, como também anunciaria a escolha da natureza como o pano de fundo para a experiência poética do eu-lírico.

Em ‘a caminho’, assim como em ‘A máquina do mundo’, de Drummond, a viagem também é solitária, representa a individualidade do mundo contemporâneo. No entanto, a viagem na obra de Claudia é protegida pela interioridade serena da canoa e pela conversão da queda em descida, em aconchego interior. A imagem do eu-lírico permanece como o andante *voyeur* comum na tradição da máquina do mundo, solitário como em Drummond, mas protegido da hostilidade exterior. Esta imagem da proteção pode ser inferida na imagem da deusa Tétis nos *Lusíadas* de Camões e na amada Beatriz na *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Neste sentido, se em Camões e Dante, a imagem da proteção, em uma leitura psicanalítica, pode estar representando a figura da mãe; em Claudia, a imagem da canoa também pode ser relacionada ao útero materno (Guizzo; Cruz, 2014, p. 219).

Porém, nas obras de Camões, Dante e Drummond, a viagem é exterior, representa a exploração do mundo ou a negação a esta tentativa, enquanto que no poema de Claudia esta viagem é interior e introspectiva, com um eu lírico que expressa uma fina percepção exterior, notadamente elementos da natureza, e, no entanto, esta impressão da paisagem se funde com o eu interior. Esta combinação de elementos ressignifica esta figura da tradição, no sentido de conectá-la com a experiência subjetiva e questionamentos que surgem sobre o eu, indo além do viés filosófico-racional da figura original. O princípio que “em vão se procura”, indo com a evocação original de Dante na *Divina Comédia* (Alighieri, 1998, p. 234), emerge no poema “a caminho” como uma figuração interior plasmada em

pinceladas fragmentadas, um instante a partir do qual trata-se de reconstruir a experiência estética formada com uma justaposição de camadas subjetivas.

Silvana Santucci (2014) contrasta a poética de Ana Cristina César e Claudia Roquette-Pinto desde os modos descontínuos e diferenciados com que as autoras delineiam as suas versões pessoais de inscrição e relação com a tradição literária. A pesquisadora indaga sobre uma noção poética partilhada a respeito do fazer literário, desde as particularidades das formas de dizer como mulher. Ana Cristina César e Claudia Roquette-Pinto escrevem em um registro poético "caracterizado por la *hibridación* y el *profesionalismo*" (Santucci, 2014, p. 41, grifos do original), sendo que ambas têm formação na área de letras e abordam, mais ou menos discretamente, as particularidades e possibilidades de construir um "decir de mujer".

Si bien Ana Cristina instala un enigma de resolución difícil (el cuestionamiento por el proceso de transformación de mujer a hombre pareciera implicar cierta concreción, cierto *completamiento*) su pregunta se orienta a la construcción de un lenguaje que, como *significante* y no como *significado*, pueda armar un trazo superador de los espacios normalizadores de la cultura familiar de la que forma parte (Santucci, 2014, p. 42, grifos do original).

A poética de Ana Cristina instaura, segundo a análise da pesquisadora argentina, um enigma de resolução difícil que abre questionamentos sobre a construção de uma linguagem que, como *significante* e não como *significado*, consiga armar um traço superador dos espaços normatizadores da cultura familiar da qual faz parte. Já o componente feminino nos poemas de Claudia Roquette-Pinto é apresentado como um conhecimento da linguagem poética superadora da "búsqueda que marca el pasaje de *significante* a *significado* (y viceversa) localizado en la escritura de Ana Cristina César" (Santucci, 2014, p. 43). Assim, o feminino não conforma um status temático na poética da carioca, mas se revela atravessando os parâmetros "do vivido" pela obra, conforme destaca Santucci. O processo textual de Claudia busca reconstruir as listras do tigre inteiro passando entre os bambus, resgatando a metáfora que a própria poeta usou (Roquette-

Pinto, 2005a), ciente de que o poema será apenas uma tentativa aproximada deste relance, além de privilegiar o desenho de um entorno de imagens fixas que marcam as fronteiras de uma interioridade, ao mesmo tempo limitante:

la distancia entre el poema y lo vivido —lo real inescrible en el texto— habita en el territorio de las lecturas¹⁹. A la vez, las mismas hacen posible la circulación entre las escrituras de mujer, su tradición y los marcos representacionales de una “sensibilidad común” marcada por una puesta en cuerpo (Santucci, 2014, p. 44).

A poesia de Claudia se apresenta como uma visão, um sentido por reconstruir pedaços de imagens esfumadas que apresentam um locus feminino que participa de um saber "que se sabe próximo", é ao mesmo tempo "desconhecido", segundo conclui Santucci (2014, p. 45), e é justamente neste hibridismo que reside um dos fundamentos do projeto poético da poeta carioca. Evocar difusamente o indizível, refletindo ao mesmo tempo sobre o fazer poético e tensionando os limites semânticos desde a figuração do feminino interior.

A obra de Sylvia Plath também tem sido contrastada junto a de Claudia Roquette-Pinto. Aline Leal Barbosa (2019) destaca e "desconfia" de uma afinidade entre a poesia da escritora estadunidense e da carioca, pondo em questão suas semelhanças e disparidades. Sobre a poesia de Roquette-Pinto, identifica traços importantes na sua obra, incluindo o tema da corporeidade, entendendo "o corpo como uma presença concreta e destituído, ou deficiente, de arbítrio" (Barbosa, 2019, p. 92). O corpo é figurado em *Margem de manobra* por meio de metonímias, é associado à sensualidade feminina e frequentemente metaforizado por uma flor, segundo nota Barbosa.

Parte das análises dos poemas aqui reunidos destaca a corporificação da percepção subjetiva interior, ou seja, o corpo é transformado, vinculado ou sobreposto a uma experiência sensível com a linguagem, como é o caso do poema "Mira". No entanto, para Barbosa o tema do corpo é figurado também como um objeto íntegro e luminoso nos primeiros livros, enquanto que a partir de

19 "Aludimos a 'lo vivido' de una obra en el sentido en que Goethe propuso pensar esta relación para la literatura: 'como discurso que no contiene una pizca que no haya sido vivida pero tampoco ninguna tal y como se vivió' (Goethe en Welleck, 1999:49)" (nota do original).

Zona de sombra é radicalmente perfurado e em *Margem de manobra* é estraçalhado (Barbosa, 2019, p. 98).

Outro traço identificado pela pesquisadora nos poemas de Roquette-Pinto é a "sensação de deslizamento", como se a lírica escorregasse e evocasse um movimento decadente. Em *Margem de manobra* esta sensação de mobilidade deslizante, que em outros trabalhos críticos se descreve como queda, está atrelada ao corpo como elemento ativo que descobre o mundo e também é descoberto pela paisagem. Também se articula com a noção de estilhaçamento, violência ou fatalidade, como é o caso do poema "Tudo a perder": "o mundo, reduzido à sua matéria, é oco e sério como um corpo largado na cama (que não se ama), consumido" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 16).

Economia de versos, jogos de rimas, *enjambement*, anfibolias ou construções semânticas rarefeitas são parte dos elementos técnicos da escrita poética de Claudia identificadas pela autora, denotando certo preciosismo e produzindo incertezas. Além da indeterminação, a anfibolia é um procedimento que expande a significação do poema, possibilita criar reflexões críticas não totalizantes a partir da ambiguidade dos versos sinestésicos. É possível percorrer vários caminhos interpretativos passando as incontáveis metáforas, símiles, sentidos instáveis e simbolismos.

A partir das metáforas "seiva descalça" e "solo poético", Aline Jesús de Menezes (2021) discute na sua tese a intersecção entre a poeta dos Estados Unidos e a do Brasil. Uma leitura aproximada da obra de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto é novamente analisada, porém, com o diferencial teórico dos estudos de gênero que abre o campo crítico para os impactos diferenciados sobre a mulher, colocando o patriarcado como um dispositivo do regime político. Menezes observa o impacto da produção de Plath no imaginário poético da escritora brasileira, cujo projeto revela vínculos com a obra plathiana.

Não é incorreto supor que, em *Margem de manobra*, por exemplo, tenhamos referências imediatas a contos, poemas e até mesmo ao único romance publicado da americana. Assim como Simon e Dantas citam brevemente o poema ‘na maternidade’, de *Os dias gagos*, e o comparam com os poemas de Plath sobre o parto e a vivência hospitalar, notamos, em *Margem de manobra*, tais aproximações já nos títulos dos poemas: ‘Praia linda’, ‘Poema de aniversário’ e ‘Tulipa da Turquia’, de Roquette-Pinto, lembram-nos Plath em ‘Praia de Berck’ e ‘Tulipas’, ambos de *Ariel*, e ‘Poem for a Birthday’, publicado em *The Collected Poems*.

Acrescentamos, ainda, que os poemas ‘Redoma’ e ‘Na montanha dos macacos’, também de *Margem de manobra*, parecem sugerir o romance *A redoma de vidro* e o conto ‘Nas montanhas’, que está no livro *Johnny Panic e a bíblica dos sonhos*, de Plath. A propósito, em ‘Na montanha dos macacos’, o poema em prosa da carioca é uma carta endereçada a um tal de Johnny. Essas relações mais evidentes entre a obra de Cláudia Roquette-Pinto e a de Sylvia Plath abrem um caminho seguro para a ligação entre temas e motivos poéticos das autoras. São, portanto, muito mais do que ‘indícios de contato’²⁰ entre uma poeta e outra (Menezes, 2021, p. 48).

Os pontos de contato entre autoras e autores de diferentes gerações, espaços literários e países são um procedimento que alimenta novas inquietações formais e produz ressonâncias poéticas. Não se costuma dizer abertamente como se faz um poema e muitas vezes nem o disparador íntimo que leva à escrita. Escrever um poema a partir da leitura de um outro poema é um ato revelador que produz relações profundas entre imaginários e experiências diferentes de percepção do mundo. Sendo duas mulheres autoras, com pontos de contato estéticos e interiores comuns, há uma oportunidade para experimentar estes limites entre fingimento e o realismo da poesia que nos levam a aproximar-nos de experiências estéticas a partir de outros ângulos. Desde o ponto de vista formal, é sempre um desafio criar a partir de outro corpo poético e referências, mas também um exercício enriquecedor para construir procedimentos técnicos renovados, abrindo novos códigos sobre o processo de escrever.

20 “Ver Nitrini, 2010, p. 127” (nota do original).

1.3 Sobre *Margem de manobra*

Margem de manobra (2005) é uma obra de destaque entre as produções de poesia brasileira contemporânea da primeira década de 2000. Com esta obra a autora captou maior atenção entre a crítica porque expandiu a poesia delicada, sinestésica, sensorial e erótica que já vinha produzindo, incorporando poemas em prosa e retratando a violência social, tanto desde o ponto de vista simbólico quanto conflitos urbanos e guerras expandidas desde a perspectiva feminina. Porém, não abriu mão completamente dos expedientes poéticos característicos da sua obra, notadamente a indeterminação semântica e os versos imagéticos. Finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2006 (atual Prêmio Oceanos de Literatura), o livro mostra duas vertentes com força: a violência social e como o corpo feminino se posiciona e se expressa diante desta realidade e a experiência dolorosa do amor, que evoca sensações de perda e despedaçamento afetivo, ausência, suspensão do "eu" e vertigem. Em *Margem de manobra*, com efeito, opera um plano traumático do real estabelecendo uma relação com os demais planos — notadamente: o erotismo, o amor, a natureza, o metapoema — sob uma lógica de superposição e deslizamento.

A técnica de colagem de textos e jogo intertextual em *Margem de manobra*, que já identificamos como procedimento literário em *Corola*, se expande. A poeta acrescenta ao final do livro uma lista dos empréstimos de outros livros em itálico, identificando as fontes de onde os extraiu, explicitando para os casos “onde foi possível” a origem dos trechos ou versos usados, dando a impressão de que são apenas esclarecimentos bibliográficos, quando, na verdade, do modo como são apresentados, problematiza a citação da tradição, por meio de recortes e colagens que surgem como “irrecuperáveis” (Compagnon, [1979]/2007, p. 45).

Um diferencial em *Margem de manobra* (2005) é a incorporação de poemas em prosa, e em alguns deles observamos uma alternância de falas sem fronteiras claras, se diferenciam apenas pelo uso de itálico, como é o caso de "Na montanha dos macacos" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 69). Assim, ocorre uma interpenetração de vozes que se assemelha a um diálogo isolado (se é que pode existir este

termo), mas que ao mesmo tempo harmoniza com o par, em linguagem performática, ressignificando o corpo textual. Sobre o poema e este procedimento de manipulação textual a autora comenta:

Minha poesia é resultado de como experimento a vida: como numa colagem orgânica de elementos em movimento. Isso remete também à mandala, em que diversos fatores, cores, formas e direções se conjugam harmonicamente, mas ao mesmo tempo preservam a identidade e a individualidade (Roquette-Pinto, 2007, p. 182).

Outro elemento que opera com força na linguagem poética de *Margem de manobra* é a inter-relação entre a contemporaneidade e o passado, por meio de diálogos e referências a textos da tradição literária. A especial relação com o passado, reflexão que Giorgio Agamben ([2007]2009, p. 69) discute vigorosamente, se mistura com a materialidade sonora e a utilização de recursos como anfibolia nos processos de composição do livro. Tradicionalmente, a anfibolia, analisada por Aristóteles no último dos seus tratados lógicos, é uma construção turva, ambígua, que apresenta duplicidade de sentido. Técnica presente também na poesia barroca, a recorrência deste procedimento na poesia da autora exige decisão interpretativa e abre possibilidades para explorar a equivocidade do sentido nos versos. Diálogos com a poesia concreta, Sylvia Plath²¹, Paul Celan, *Language Poetry*, entre outros movimentos e autores, também prevalecem na poesia do quinto livro da autora.

O primeiro texto com o qual o leitor se depara em *Margem de manobra* é uma epígrafe do poema “The Idea of Order at Key West”²², de Wallace Stevens, considerado um dos grandes poetas modernistas estadunidenses. Os versos estão acompanhados por uma tradução para o português do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto. Uma segunda epígrafe do *Livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa, complementa a folha inicial e propaga a noção de

21 Para entender mais sobre a relação referencial entre Claudia Roquette-Pinto e Sylvia Plath, desde a perspectiva da materialidade do corpo, do feminino e da morte, ver “Sylvia Plath, Claudia Roquette-Pinto e os limites da escrita: uma escrita poética de autoaniquilamento”, de Aline Leal Barbosa, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152202>.

22 O poema pode ser consultado no site da *Poetry Foundation*: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43431/the-idea-of-order-at-key-west>.

efemeridade, dispersão e contradição: “*Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão. Porém, é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses absurdas e distantes*” (Pessoa, 1982 pud Roquette-Pinto, 2005a). As epígrafes de Stevens e Pessoa anunciam que o livro dialogará com a tradição lírica ocidental e com um dilema recorrente para esta tradição: o mistério da criação e a possibilidade de compreendê-lo.

Outras reminiscências da tradição aparecem em *Margem de manobra*, evidenciando que o arcaico surge não apenas em forma de vozes externas que complementam o eu lírico (sendo que vários poemas incluem frases de livros de ficção, ensaios e poemas destacados em itálico), mas em forma de arqueologia para lembrar aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e se apresenta, assim, de forma renovada. Autores como Rainer Maria Rilke (com versão traduzida por Augusto de Campos), James Joyce, Octavio Paz, a poeta canadense Jane Urquhart, a romancista inglesa Deborah Moggach, Antonio Cícero, Amyr Klink e Francisco Bosco reverberam nos versos do livro, evidenciando a relação que a autora estabelece entre a tradição e o presente; como se da luz invisível do presente que subjaz no eu lírico surgisse a sombra do passado para responder às trevas do agora, falando nos termos de Agamben (2009, p. 62).

Margem de manobra está dividido em quatro seções e na segunda delas, “No agora da tela”, aumenta o jogo de processos figurativos visuais, acentuados por um tratamento imagético que reproduz uma sensorialidade agudizada tanto no âmbito sintático quanto semântico. A seção abre com uma epígrafe do pintor Paulo Pasta, cujas principais referências pictóricas incluem obras de Paul Cézanne e Henri Matisse. O segundo poema da seção, “Janela”, está dedicado a Edward Hopper (1882-1967), consagrado pintor realista estadunidense que modelou o seu estilo com mestros impressionistas como Monet, Degas e Van Gogh. Claudia dedica também poemas a Marc Chagall, Paul Klee e Édouard Manet, os quais recolhem imagens íntimas de introspecção por meio da

transposição de obras de arte em diálogo com movimentos pictóricos, como já apontamos.

Beber da fonte da traição é um procedimento que dispara não apenas o processo criativo da autora, mas que se repete inclusive nos autores reverberados, construindo um ciclo constante de rememoração que mostra a multiplicidade de relações construídas com literaturas do passado.

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata a obras maiores tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo [e, inclusive, poderíamos nos remeter ao pré-moderno], um fio que — para além de todos os rótulos — gostaria de ver desenrolando-se ao longo do milênio (Calvino, 2002, p. 130).

Ítalo Calvino propõe uma discussão sobre a obra literária como uma grande rede que tende para uma multiplicidade combinada de experiências, informações, leituras e imaginações. Embora a sua análise se debruce mais no romance, aplica também para o texto poético porque permite entender a criação literária contemporânea como um tecido de informações próprias e apropriadas que confluem no texto, uma quebra de certezas que oferece uma visão pluralista e multifacetada do mundo, noção recorrente nos diversos gêneros literários da contemporaneidade. “Cada vida é uma enciclopédia, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (Calvino, 2002, p. 138).

Em “Canção de Molly Bloom” esta rede de encontros literários com a tradição se evidencia com clareza:

CANÇÃO DE MOLLY BLOOM
para A.

“O coração dele batia como louco
e sim, eu disse sim”
ao mar carmesim enrodilhando
o meu corpo, às vezes como fogo
às vezes vertigem;
no abraço torto
um tronco atado ao outro
à beira do precipício,

prestes a cair.
 Presteza, as nossas bocas
 (até ali estrangeiras)
 instruindo uma à outra
 na mesma velocidade (de raio,
 de alcateia) dos corpos enquanto ensaiam
 o reconhecimento
 debaixo do tomo dos ventos e atravessados de luz.
*E “como ele me beijou
 contra a muralha mourisca”*
 (que ali não existia,
 mas quase rima com a lemniscata
 de ímã que então se riscava
 à volta do meu, do seu coração)
*“E sim eu disse sim eu
 quero sim”* (ainda que muda)
 e depois do lampejo de silêncio
 (eu estava certa)
 a sua voz
 toda aberta para mim.
 (Roquette-Pinto, 2005a, p. 61).

Os versos em itálico do poema são trechos do *Ulisses* (1922), de James Joyce, citados via Octavio Paz em *A dupla chama, o amor e o erotismo* (1993). O primeiro diálogo com a tradição no início do poema inaugura uma imagem de natureza indomável para transmitir paixão e erotismo. Molly Bloom é uma personagem do *Ulysses*, esposa de Leopold Bloom, a personagem principal. A crítica compara Molly com a Penélope da *Odisseia*, pois, a obra de Joyce é considerada uma releitura da obra de Homero. Porém, contrário à casta e fiel Penélope, Molly tem um *affair* extraconjugal. No poema, o encontro com o outro “às vezes vertigem”, “à beira do precipício”, remete à imagem do proibido, de um transitar numa corda bamba que poderia ser fatal. Mas, os atores na cena parecem imutáveis perante a ideia de cair, encontram-se “à beira do precipício”, do encontro furtivo, e isso parece não significar um problema. Pelo contrário, “Presteza, as nossas bocas / (até ali estrangeiras) / instruindo uma à outra / na mesma velocidade (de raio, / de alcateia) dos corpos enquanto ensaiam / o reconhecimento” (Roquette-Pinto, 2005a, p. 61). A ambiguidade sintática que aparece em “Canção de Molly Bloom” é iminente, a imagem de um beijo numa muralha mourisca é apresentada junto a um recurso metapoético que se dissipa

gradualmente com rimas assonantes nos versos “*como ele me beijou / contra a muralha mourisca*” / (que **ali** não existia, / mas quase rima com a **lemniscata** / de ímã que então se riscava / à volta do meu, do seu coração).

Antonio Guizzo (2012, p. 96) aponta que este encontro com o outro no poema não tange mais a morte, mas a vida na imagem da eternidade, presente exemplarmente na imagem do lemniscata, curva algébrica de Bernoulli que é igual ao número 8 na vertical, símbolo por excelência do eterno. E esta circularidade — contínua — está presente em várias imagens do poema: o mar enrodilhando, o ritmo do corpo às vezes fogo, às vezes vertigem, o enlace dos corações representados pela lemniscata. A ideia de atratividade representada pelo ímã, somada à forma que enlaça os corações, infere o estar-junto de Michel Maffesoli, segundo a perspectiva do autor, “esta nova ética da estética que cimenta o laço social e também a ligação sensual com o outro, na qual não é mais um ‘estrangeiro’ [...], mas aquele a quem me uno em um processo de identificação” (Guizzo, 2012, p. 96).

O círculo furtivo se completa com o que parece ser a concretização do “querer” na afirmação do trecho final, “*E sim eu disse sim eu / quero sim*”, com o terceiro empréstimo do *Ulysses*, formando rimas assonantes com predomínio do “i” e o afirmativo “sim” que, paradoxalmente, reforça a ambiguidade sintática quando se coloca logo a seguir o verso entre parêntese “(ainda que muda)”. O eu lírico assentindo se conjuga com a imagem do “lampejo do silêncio” esperando a voz do outro aberta para se unir.

Claudia se apoia numa linguagem imagética indeterminada em “Canção de Molly Bloom”, se alimentando de estilos poéticos da tradição para construir formas complexas de representação. O poema é um texto articulado a partir de fragmentos de um texto canônico que manipula e transforma um material textual para reproduzir um ciclo de constante reverberação da tradição: se reproduz o *Ulysses*, obra que por sua vez é considerada uma releitura da *Odisseia*, para criar um poema. O arcaico surge em cadeia, atravessa o texto, estabelece rupturas e um deslocamento textual, porque o objeto é colocado em uma situação diferente, fora de seu uso, sujeitando-o a uma nova leitura.

Lato sensu, a poesia de Claudia pode ser estudada a partir da imagem, da relação com procedimentos e movimentos plásticos, do diálogo com a tradição, das técnicas de colagem, metapoesia, entre outros procedimentos. A sua carreira é suficientemente extensa e consistente, como para produzir reflexões desde múltiplos caminhos de leitura sobre as diferentes formas estéticas que configuram sua poesia. A tradução é um dos caminhos e escolhi ler a sua obra desde a perspectiva da transcrição para aportar uma visão aprofundada sobre as significações que surgem a partir do processo de transferência de uma língua a outra. Stricto sensu, apresento a seguir alguns aportes medulares sobre a transcrição de Haroldo de Campos como chave de leitura para refletir sobre os imaginários estéticos e políticos propostos na obra da autora, visando conduzir desdobramentos ao que será a transcrição para o espanhol de um conjunto de poemas de *Margem de manobra*. Stricto sensu, é uma leitura que coloca foco na transcrição como ato crítico e de consciência da função poética, desde uma visão que espero contribua para construir novos olhares sobre a obra da carioca.

CAPÍTULO 2

2.1 Transcrição: ato de consciência profunda da função poética

Haroldo de Campos fez da sua prática tradutória um laboratório para a escrita, um acontecimento para a criação, enquanto paralelamente desenvolvia as suas atividades de teorização. Incansável mediador cultural, traduziu do alemão, chinês, espanhol, francês, grego, inglês, italiano, japonês, latim e russo. Seu trabalho abriu novos caminhos para pensar uma nova poética brasileira e universal, trazendo ao país novos poetas, referências, imaginários e formas inventivas que acabaram influenciando grande parte da poética contemporânea. As transcrições de Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari, reunidos no Grupo Noigandres, inventivamente voltado para a renovação da forma poética, consolidou a prática tradutória como dispositivo para traduzir com maior independência, fazer crítica literária mais sólida e criar poesia desde a leitura íntima como prática de pensamento. Como dispositivo antropofágico tanto da própria língua (Nácher, 2021, p. 155) quanto da agência do tradutor (Cisneros, 2012, p. 29), a transcrição se tornou um caminho valioso para apontar novas formas de relacionamento com a tarefa tradutora, deixando o servilismo de lado para privilegiar uma atividade tradutora mais rebelde e problematizadora do sentido absoluto, bem como da relação de poder de texto original versus tradução.

Esta abordagem consagra a visão da transcrição como uma prática política na medida em que contesta o original para propor novos constituintes formais do código verbal e reivindica a produção cultural latino-americana perante a dependência de estéticas europeias. A proposta haroldiana de devorar o original, se nutrindo das influências forâneas, para produzir uma aproximação renovada com a forma, só poderia demandar uma atividade tradutória independente e não passiva.

In 'transcreation', the translator becomes in effect a co-author, his or her role being creatively at least equalized to that of the author. More emphasis is laid on the agency of the translator, on the role of the translator as an independent agent rather than a subservient passive force (Cisneros, p. 29).

A agência do tradutor opera como capacidade criadora e ato de transgressão para subverter a concepção tradicional da tradução ancorada na subserviência ao sentido do texto fonte. A independência do agente tradutor permite a restituição do corpo na tradução, ou seja, o impossível vira possível por meio da restauração criativa das formas significantes. Tradução como crítica, ato ficcional, ligação com a tradição e acontecimento criativo.

Uma das principais sustentações do pensamento sobre poesia e tradução poética de Haroldo de Campos, exposta naquele que considerou o seu primeiro ensaio de fôlego sobre o assunto, "Da Tradução Como Criação e Como Crítica" [1962]/(2013), é a questão da reconfiguração da iconicidade do signo estético, ou seja, a fidelidade à reprodução da forma. A tradução de textos criativos será "*recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (Campos, 2013, p. 5). Na sua fundamentação teórica, Haroldo coloca a função poética em lugar central do processo tradutório e, na tarefa prática, desafia o tradutor a se libertar da fidelidade para construir paralelamente ao original uma nova informação estética.

Assim, a recriação de um poema não só seria uma reprodução "fiel" ao conteúdo do original, mas uma forma de ampliação dos limites das línguas por parte do tradutor que, como agente transformador, se tornaria um:

coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido [...] não como meta linear de uma corrida termo-a-termo [...], mas como bastidor ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel (Campos, 1981, p. 181).

Posteriormente, Campos passou a usar o conceito de *transcriação*, expandindo a sua noção de insatisfação com a ideia naturalizada de tradução

como via de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência ao original).

Antes que o conteúdo, traduzir a forma é o critério norteador do método de transcrição. Portanto, a compulsão poética da linguagem ganha densidade liberando na tradução o mais íntimo do poema. Na tradução de um poema, a reexpressão da mensagem não seria o essencial, "mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica" (Campos, [1996]/2013, p. 181).

As proposições de Roman Jakobson sobre função e materialidade poética são fundamentais para concepção haroldiana porque sustentam a proposta do estudo cuidadoso da especificidade da linguagem na poesia como eixo determinante da proposta tradutora. Haroldo e o linguista russo, como bem documenta Max Hidalgo Nácher (2021), preservaram fortes vínculos teóricos, culturais e institucionais. Esta relação permitiu que proliferassem "las lenguas en la lengua a través de un heterolingüismo que permite que la propia lengua se vea afectada por otras lenguas y poéticas, cuestionando así los otros códigos semióticos" ao entrarem em contato com outros códigos (Nácher, 2021, p. 156). Deste modo, quebra-se qualquer concepção homogeneizante da língua que a limita a uma relação de via única com as outras formas significantes. Ao referencial de Jakobson se acrescentam outros componentes teóricos que fundamentam a transcrição, notadamente a noção de "informação estética" de Max Bense e "sentença absoluta" de Albrecht Fabri.

Porém, o arcabouço teórico mobilizado não se limita a estes três autores. O esforço de agregação de fundamentos do tradutor concretista consolida o comprometimento com a criação de uma obra esteticamente análoga. Valendo-se de noções de cristalografia, resgata o conceito de "isomorfismo"²³ para formular que a operação de tradução de poesia apresenta uma outra informação estética, autônoma, mas ligada à outra língua por uma relação de isomorfia: "serão

23 O termo "isomorfia" posteriormente será atualizado por Haroldo de Campos para "paramorfismo" para enfatizar a relação de paralelismo com a inclusão do prefixo "para-".

diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema" (Campos, 2013, p. 13). Em química, isomorfismo é a característica dos corpos que têm a mesma constituição química, com formas cristalinas semelhantes, ou seja, os elementos têm uma relação de correspondência, pertencem ao mesmo sistema, porém, cada um preserva sua própria forma. E é justamente a partir desta valiosa metáfora que a transcrição vai operar dentro da linguagem para constituir um novo corpo estético.

Walter Benjamin é outra referência dos fundamentos essenciais da proposta tradutora de Haroldo de Campos. Em "Transluciferação Mefistofáustica" ([1980] 2005), o autor discute a perspectiva benjaminiana de "língua pura", originalmente apresentada pelo pensador alemão no ensaio "A tarefa do tradutor" (2008), para retomar a proposta de inverter a:

relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente tradução 'servil'), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original (Campos, 2005, p. 179).

Haroldo postula a noção de uma tradução poética subversiva ao conteúdo inessencial do texto original, fiel à reprodução da forma, "ou seja, o 'modo de intencionalidade (*Art des Meinens*)' de uma obra, uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico-" (Campos, 2005, p. 181), reconhecendo no texto a função poética para posteriormente inscrevê-la na língua meta e chegar ao re-projeto de poema. Neste sentido, a teoria benjaminiana é orientada pelo "lema rebelionário" (não submissão a uma presença intrinsecamente inessencial) de uma "tradução luciferina" (Campos, 2005, p. 180).

A tradução entre línguas necessariamente convida a libertar a língua pura de Walter Benjamin ([1923]²⁴ 2008, p. 40), aquela que está desterrada na língua estranha, "aquela língua que está cativa (*gefangen*) na obra", para compor a

24 A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra, que só será indicada na primeira citação do livro. Nas seguintes será registrada apenas a data das edições consultadas, que foram a tradução de Haroldo de Campos (2013) do ensaio de Benjamin e a primeira versão publicada em *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (2008).

imanência e o fascínio, enquanto a remodela e lhe dá forma²⁵. Em "A tarefa do tradutor", no prefácio que Benjamin escreveu em 1923 para a edição de sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, o pensador alemão expõe já nas primeiras linhas que a tradução é em primeiro lugar uma forma e que o problema da "traduzibilidade" é susceptível de duas interpretações: com a primeira questiona-se a possibilidade de jamais se encontrar vestígios do trabalho do tradutor, colocando assim uma questão a que só é possível obter uma resposta também problemática; e com a segunda (a mais pertinente e apropriada, afirma) pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução, ou, de acordo com o significado dessa forma, se até não a exige e reclama, levantando-se aqui um problema a que se deve responder de modo claro e irrefutável.

O que significa que a forma exija ser traduzida? Mais do que validar esteticamente um determinado poema, a reflexão de Benjamin aponta para a necessidade de indagar no *stratum* essencial da língua para exprimir o mais puro que nela existe, o "modo de intencionar", por meio de um ato criativo. Neste exercício de vinculação íntima com os sistemas de significação da linguagem, o que muitas vezes só é parcialmente reconstruível na palavra, as línguas se irmanam ao encontrar um ponto comum de complementaridade em estado bruto, processo que ultrapassa a comunicação em duas línguas concretas. Este ponto de significação comum é relativo, maleável, plural, porém, encontra partes que se unem em uma cadeia de signos em estado puro para propor formas de sentido às quais nos aproximamos via língua. O mito de babel se rebabeliza para compor a plenitude de uma linguagem universal, liberando a língua sagrada do cativeiro por meio da transcrição.

25 O ensaio de Benjamin, consultado para fichamento e produção de reflexões da presente pesquisa, corresponde à tradução de Fernando Camacho em *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (2008), porém, sempre que possível serão citados trechos da versão de Haroldo de Campos disponíveis nos diferentes ensaios que o poeta-tradutor realizou do pensador alemão.

A hipótese messiânica da 'língua pura', como sítio de convergência de todas essas diferenças complementares na presença totalizadora da 'língua da verdade' (que as absorveria e resolveria em sua plenitude 'sacra'), pode aqui ser substituída pela hipótese heurística de uma 'forma semiótica universal', concretizável diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema, e cujo desvelamento (num sentido operacional, não teológico) seria a primeira instância da 'transpoetização criativa' de Jakobson (do que Benjamin denomina *Umdichtung*; do que eu entendo por 'transcrição') (Campos, 2013, p. 101).

Para Haroldo, o tradutor "desbabeliza" o intracódigo das línguas interiorizadas nos poemas. Porém, se pensarmos sob uma perspectiva hermenêutica, o tradutor "rebabeliza", ou seja, recoloca os pontos de encontro existentes no *stratum* preverbal, expande o estado puro e essencial que opera de forma análoga no interior das línguas. Longe de dispersar, a "rebabelização" realça a camada sígnica comum entre as línguas. Se a torre de Babel figura um não-acabamento, um estado de confusão, a impossibilidade de completar, de totalizar — como expõe Derrida (2006, p. 19) —, a rebabelização invoca uma recolocação de signos em estado bruto, a revelação de um ponto comum no qual duas línguas forâneas se irmanam na camada mais pura para expor o caráter dinâmico, múltiplo e ilimitado da linguagem.

A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a remarcar a afinidade entre as línguas, a exhibir sua própria possibilidade. E isso, que vale para o texto literário ou o texto sagrado, define talvez a própria essência do literário e do sagrado em sua raiz comum (Derrida, 2006, p. 44).

A tradução foge da literalidade servil em função da restituição do sentido do original, a não ser num ponto de contato sutil e isomórfico. O tradutor "estende o corpo das línguas, [...] coloca as línguas em expansão simbólica" (Derrida, 2006, p. 49) e, posteriormente, reorganiza a estranheza, liberando o "caroço essencial" fora de alcance. Propiciar um encontro íntimo com a linguagem nos confronta com o exercício perceptivo de olhar o seu funcionamento e maleabilidade para reoperar criativamente aquilo que no poema é linguagem e não apenas língua. Desta

forma, nos coloca diante do exercício paradoxal de reconfigurar um sentido instável e dissoluto, mesmo no interior de uma própria língua, para exprimir uma língua verdadeira que no seu processo de constituição revela a sua própria essência.

A tradução promete um reino à reconciliação das línguas. Essa promessa, acontecimento propriamente simbólico ajuntando, acoplando, casando duas línguas como as duas partes de um todo maior, chama a uma língua da verdade (*Sprache der Wahrheit*). Não a uma língua verdadeira, a uma língua cuja verdade, adequada a algum contexto exterior, mas a uma verdadeira língua, a uma língua cuja verdade referir-se-ia apenas a ela mesma (Derrida, 2006, p. 64).

O desvelamento da língua pura é a tradução, uma interpelação à reconstituição das línguas em operação.

O que elas visam, intencionalmente, cada uma e juntas na tradução, é a língua mesma como acontecimento babélico, uma língua que não é a língua universal no sentido leibniziano, uma língua que não é mais a língua natural que cada uma mantém do seu lado, é o ser-língua da língua, a língua ou a linguagem *enquanto tais*, essa unidade sem qualquer identidade a si que faz que existam línguas e que são línguas (Derrida, 2006, p. 66).

Voltando ao percurso teórico de Haroldo, o poeta concreto posteriormente propõe correlações teóricas entre as propostas de Benjamin e Jakobson, a partir das quais defende a existência de uma "metafísica" e "física" da operação tradutora, respectivamente, tendo como embasamento, por um lado, a inversão da relação de servitude benjaminiana que afeta as concepções ingênuas da tradução fiel (tradução "servil"); e por outro lado os pressupostos da poética estrutural jakobsoniana, a distinção entre "linguagem poética" e "linguagem emotiva" como indicativas da prática da tradução.

Para uma física da tradução, isto é, uma distinção entre "linguagem poética" e "linguagem emotiva" (Jakobson), uma metafísica da tradução (Benjamin), ou seja, a tradução como forma literária dotada de conteúdo estético específico, uma forma artística, uma operação tradutora regida por uma noção de

"fidelidade" à forma e não à restituição do sentido. Haroldo operacionalizou uma teoria e prática da tradução poética traçando diálogos entre posições aparentemente tão diversas, como é o caso de Benjamin e Jakobson, e sustenta este caminho, quando afirma que:

Sob a roupagem rabínica, midrahista, da irônica *metafísica* do traduzir benjaminiana, um poeta-tradutor, longamente experimentado em seu ofício, pode, sem dificuldade, depreender uma física (uma *práxis*) tradutória efetivamente materializável. Essa física -como venho sustentando há muito- é possível reconhecê-la *in nuce* nos concisos teoremas de Roman Jakobson sobre a 'autorreferencialidade da função poética' e sobre a tradução de poesia como *creative transposition* [...]

Para converter a metafísica benjaminiana em física jakobsoniana, basta repensar em termos laicos a 'língua pura' como o 'lugar semiótico' - o espaço operatório - da 'transposição criativa' (*Umdichtung*, 'transpoetização', para W. Benjamin; 'transcrição' na terminologia que venho propondo) (Campos, 2013, p. 167-168).

Além de Benjamin, Jakobson, Bense e de Fabri, diversos outros pensadores da tradução foram objeto de reflexão de Haroldo, incluindo Paul Valéry, Henri Meschonnic e Wolfgang Iser. Ligando-se ao pensamento romântico alemão, são cruciais também as ideias de Schleiermacher e Rudolf Pannwitz para conceber a tradução poética como uma atividade que envolve a ampliação e o aprofundamento dos limites das línguas, uma possibilidade de transformar ambas as envolvidas no processo.

A visão haroldiana atenta para a observação criteriosa dos procedimentos literários visando reconstituir criativamente a informação estética inserida na mensagem, valendo-se de conceitos-chave baseados na função e dimensão estrutural do texto, no modo da intencionalidade, ato que será até certo ponto "usurpatório". A teoria de Haroldo, além de contribuir para uma abordagem integrada no campo dos estudos da tradução, enfatiza a ideia de concentrar-se na linguagem e nas necessidades do presente da criação, bem como criar outros parâmetros formais que o tradutor considere adequados (com base em seus próprios critérios estéticos) para a transcrição do novo poema.

2.2 A tradução como ato crítico, teórico e político

O papel da tradução no ensino e produção de conhecimento sobre literatura, em especial de poesia, é frequentemente subestimado. Os estudos da tradução que tiveram maior relevância na década de 1960, com a emergência de tendências crítico-filosóficas e pós-estruturalistas, ainda tendem a ser subvalorizados no que se refere à sua contribuição para a consolidação do patrimônio literário universal. A questão da amostragem e da crítica via tradução é fundamental para pensar num ensino de literatura não estanque e desvinculado dos cimentos que nutrem a produção e circulação de textos literários, a busca de procedimentos para construir novos fluxos estéticos na linguagem. Desde o *Timeu* de Platão, passando pela *Ilíada* de Homero, a *Divina Comédia* de Dante, *Os Lusíadas* de Camões, até a "A máquina do mundo", de Drummond, a literatura vem se nutrindo da tradução de obras que constituem parte da essência dos sentidos ressignificados, estabelecendo diálogos que expõem não apenas uma evidente intertextualidade, mas processos de invenção e crítica.

Assim, a tradução é uma via de acesso ao cerne do texto literário e permite otimizar o repertório poético dos escritores via invenção, criar precursores (num sentido borgiano), reler a tradição, bem como adentrar-se nas camadas mais profundas de significações do textos artísticos para exprimir o que neles está mais oculto, ou em termos benjaminianos, a acessar a "língua pura". Desde uma perspectiva crítica, a tradutora ou tradutor claramente está em posição de vantagem interpretativa para desvelar as dimensões de leitura, sempre novas no poema ou texto em prosa equiparável. Tomando como analogia a figura de uma flor, o trabalho de tradução permite desfolhar camadas de associações até chegar ao mistério do universo no poema e produzir novos significados.

Haroldo de Campos, como tradutor da *Ilíada* e de uma vasta lista de obras da literatura universal, mostrou a centralidade da tradução tanto como poeta, com a produção de obras como a *Máquina do mundo repensada* (2000), quanto como crítico e pensador altamente dedicado a teorizar e praticar um tipo de tradução inventiva, "na medida mesma em que transcenda, deliberadamente a fidelidade ao

significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado" (Campos, 2013, p 35). Como poeta, a tradução lhe permitiu fazer uma leitura própria da tradição e, por sua vez, adentrar nas posturas que os autores traduzidos faziam dos seus antepassados literários, estabelecendo uma relação íntima com a tradição que vai nutrir o projeto poético concretista.

Haroldo de Campos não deixa de retomar aqui [na *Máquina do mundo repensada*] a sua própria leitura dos textos homéricos, ou seja, lê o Homero que Camões lê e também o Homero que traduz. A máquina do poema é, pois, palimpsesto do palimpsesto, de modo que, no corpo da escritura, o mar e sua travessia articulam a história literária e seu nutrimento em três momentos de viagem, o homérico, o camoniano e o haroldiano (Toneto, 2006, p. 43).

Por meio da tradução, Haroldo e os poetas concretistas de São Paulo tiveram acesso direto à tradição para integrá-la à evolução da poesia brasileira, aliaram poetas de diferentes épocas, promoveram discussões culturais, sociais e filosóficas, assim como a circulação de ideais estéticos (como a experiência ideogrâmica de Pound, a "tradição da ruptura" de Octavio Paz, a teoria da composição poética maiakovskiana e o poema constelar mallarmeano) que permitiram a Campos e outros poetas reformularem as suas próprias noções sobre a poética brasileira vigente, como é o caso da poesia pós-utópica²⁶. Igualmente, os concretistas atualizaram, via tradução, o repertório de fontes literárias para uma geração de escritoras e escritores, tendo presente justamente "a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função crítica — e da crítica via tradução — como "nutrimento do impulso criador" (Campos, 2013, p. 13).

26 Sobre o poema pós-utópico, Haroldo deixa claro que não se enquadra num movimento coletivo, mas demonstra conhecimento da tradição, procurando o enfoque da obra aberta. Assim, entende que "Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós - vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente. [...] Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma 'história plural' nos incita à apropriação crítica de uma 'pluralidade de passados', sem uma prévia determinação exclusivista do futuro" (Campos, 1997, p. 268-269, grifos do autor).

Como parte deste projeto surgiram traduções (várias em conjunto com Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Décio Pignatari) de Ezra Pound, e. e. cummings, Joyce, Dante, Octavio Paz, Maiakóvski, Mallarmé, Gertrude Stein, Valéry, John Cage, Giacomo Leopardi, Giuseppe Ungaretti, além de outras experiências mais desafiadoras como vanguardistas e expressionistas alemães, haicaístas japoneses, modernistas russos, trovadores provençais, poesia bíblica, carmes latinos e "metafísicos" ingleses, por mencionar apenas algumas das obras vertidas ao português, muitas das quais não tinham sido nunca traduzidas em nenhum idioma. A partir da prática e sistematização da atividade tradutora, consolidaram-se importantes reflexões teórico-críticas que dão conta do papel central da tradução para acessar de forma direta o mais íntimo do texto traduzido.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (Campos, 2013, p. 14).

O trabalho de tradução de poesia, segundo a concepção do Grupo de Noigandres, envolve uma leitura verdadeiramente crítica que permite, além de refazer o poema em uma nova língua, ter acesso à mecânica estética da obra de arte verbal e elucidar as armadilhas com uma leitura cuidadosa. José Salas Subirat, no prólogo do *Ulysses* de Joyce²⁷, após comentar a dificuldade de leitura da obra na língua original e, deste modo, a demora na sua tradução ao castelhano, nos coloca diante de uma afirmação irrefutável: "Traducir es el modo más atento de leer" (Subirat, 1966, p. IX). Precisamente a leitura com atenção dos tradutores permite ter acesso às obras mais complexas e profundas que, em ocasiões, desafiam inclusive o leitor da própria língua original. Este esforço, por penetrar as camadas de significações para interpretar e reconstruir a poeticidade, nos coloca diante de um "exercício de intelecto e, através dele, uma operação

27 Traduzido por Subirat e publicado em 1966.

crítica ao vivo" (Campos, 2013, p. 14) que pode fecundar as mais ricas reflexões sobre os textos poéticos e as suas nuances.

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre (Campos, 2013, p. 17, grifos do autor).

A operação tradutora, sendo instalação de uma relação nova, permite lidar com sutilezas textuais profundas, estabelecendo convergências no processo de "redoação da forma", falando com Benjamin (2008), o que facilita a identificação e categorização de procedimentos literários, evidenciados com maior tonalidade por meio da tradução, que fundamentam uma discussão, avaliação e interpretação literária detalhada e consistente. A tradução pode servir de método crítico para ler textos literários e estabelecer diálogos com outras visões teóricas da literatura, relação que fomenta a criação de discursos teóricos para a descrição e sistematização de formas literárias. O processo de desvelar o código intra-semiótico inerente ao poema, aspecto sobre o qual Haroldo de Campos tem se debruçado extensivamente, conduz também à reflexão e aplicação de teorias literárias a uma poética da tradução, trabalho que Campos sistematizou de forma consistente no conjunto da sua obra crítica. Observemos o entrecruzamento teórico-crítico via tradução realizado por Haroldo, a partir da transcrição de Augusto de Campos do enigmático poema "Papyrus", de Ezra Pound, reproduzido a seguir:

Papyrus

Spring...

Too long...

Gongula... (Pound, 1916, p. 49).

Incluído na coletânea *Lustra* (1916), o poema abria uma suite de outras quatro composições, como nota Hugh Kenner (1971), onde transposições e

paráfrases de Safo e Catulo misturavam-se a alusões à "pastorella", de Guido Cavalcanti, às mulheres de Swinburne e às prostitutas de Baudelaire. De fato, segundo Kenner (1971), o "Papiro" de Pound procedia de um fragmento original de Safo. Porém, não de um papiro, mas de um pergaminho, "um dos três fragmentos em pergaminho remanescentes de um livro destruído há séculos, aquela espécie de livro em que as coisas preciosas eram transcritas, uma vez que o papiro acaba por desintegrar-se"; os três foram resgatados entre restos ilegíveis de papiros trazidos do Egito para Berlim em 1896 (Kenner, 1971, p. 54). Pound reimaginou o poema e fez uma "transfiguração fônica" em inglês (Campos, 2013, p. 31), colocando a dimensão semântica em posição meramente conjectural, dos vestígios de um fragmento sáfico. Haroldo, valendo-se do seu repertório como tradutor e poeta, percebe e documenta este movimento ao analisar o processo tradutor do irmão Campos. Comenta o imaginário configurado de Augusto de Campos no poema em português, destacando a suspensão tática do significado realizada pelo tradutor:

A ideia foi então tocar forma num 'ponto fugidio' de sentido, reoutorgando-lhe a significância por algo como uma 'equação diferencial' no plano semântico. A 'primavera' está para as estações (por seu caráter festivo) como o domingo (dia de festa e descanso) para a semana. Pense-se numa expressão milenarista como 'o domingo dos séculos'. O prolongado escoar das horas de um domingo na ausência da amada, de algum modo, poderia reambientar semanticamente a recordação de uma primavera longa e desolada por uma análoga ausência. Assim:

Papiro

Domingo.....
Tão longo.....
Gôndola.....

As figuras fônicas, em sua dança, foram liberadas de novo pelo 'modo de intencionar' (*Art des Meinens*) que a operação tradutora resgatou do inglês (como este do grego sáfico) e 'extraditou' (*ex-tradition*) para o português [...] Por outro lado, o efeito de modernização foi acentuado, projetando-se na referência extratextual, uma vez que a ideia de domingo 'cristianiza' e 'contemporaneiza' a representação de 'primavera', à qual está ligada apenas por um difuso sema de 'festa', de excepcionalidade no calendário. Na 'transficcionalização', no imaginário assim

recombinado (estou pensando na teoria dos 'atos de fingir', de W. Iser, e sua possível aplicação a uma poética da tradução), Gôngula fica sendo uma alusão voluntariamente anacrônica, como o Stephen Dedalus de Joyce, reaclimatado, a partir do mito grego, na Dublin católica do *Portrait* e do *Ulysses* [...] Mais uma camada de tinta — agora abrasileirada — na *cosmese* do original sáfico descentrado de sua origem; mais uma inscrição no palimpsesto (Campos, 2013, p. 33-34, grifos do autor).

A tradução como forma privilegiada de leitura permitiu a Haroldo mapear procedimentos literários e inclusive formular conceitos teóricos para aprofundar as discussões sobre forma e conteúdo no poema, aspectos que ficam evidentes ao revelar o procedimento crítico realizado por Haroldo sobre "Papiro": num primeiro momento expõe a informação contextual e o estado das artes, estabelecendo relações com a informação estética tanto do poema original em grego sáfico quanto do poema poundiano em inglês. Em segundo lugar analisa o poema em língua inglesa, notando que Pound traduziu o movimento de uma figura fônica, redesenhou esta figura em inglês contra um tênue bastidor semântico, ressaltando os sons aliterantes e a nasalização. No terceiro passo identificou as trocas ou "reoutorgamento" de formas estéticas e o impacto em ambos os poemas. Num quarto momento comentou a reconfiguração das figuras fônicas adaptadas na tradução para o português e o seu impacto no poema. Por fim, em quinto lugar aplicou conceitos da teoria literária à poética da tradução, processo que permitiu no conjunto agregar "mais uma camada de tinta" (Campos, 2013, p. 34) à análise dos poemas sáfico e poundiano. A partir deste processo, Campos criou o conceito de "transficcionalização" para dar conta do procedimento de transporte de (no caso) uma figura fônica que passou a ficcionalizar novas camadas sonoras, como uma forma de criar ou fazer aparecer o que não estava antes. Assim, uma intrigante composição de três linhas nos abre um leque renovado de interpretações e conceitos dos estudos literários a partir da transcrição. Partindo da concepção de Iser sobre a passagem de *texto* à sua *função*, entende-se que:

se o texto literário pode ser definido como um 'discurso ficcional'; se 'a recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo da experimentação da configuração do imaginário projetado no texto, uma vez que por meio dela se trata de produzir,

na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais²⁸, então parece possível afirmar que a *transposição criativa* (Jakobson), a *transpoetização* (Walter Benjamin), pensada esta de maneira laica e desvinculada de qualquer 'significado transcendental', ou, como eu prefiro dizer, a *transcrição*, são nomes que outra coisa não designam senão um processo de *transficcionalização*. O fictício da tradução é um fictício de 2º grau, que processa, metalinguisticamente, o fictício do poema (Campos, 2013, p. 119, grifos do autor).

Haroldo incorpora o componente ficcional (combinando conceitos de Iser e Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário*, 1984) para ilustrar que por meio da transcrição é possível representar uma "ficção heurística" (Campos, 2013, p. 107) que parte de um âmagô, mas que cria um análogo e impacta de forma seletiva para revelar manejos escriturais durante o processo. Esta concepção da tradução como estratégia ficcional, como representatividade daquilo que não tinha corpo na língua, ajuda a construir discurso crítico e iluminar o objeto. Nisto reside um dos méritos da tradução, que desvenda, pelo "acréscimo sutil de outro enigma" (Campos, 2013, p. 107), o labirinto textual, desnudando o original como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade. "Se o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor" (Campos, 2013, p. 125).

Todo este complexo processo de análise, discussão, avaliação, interpretação e formulação conceitual (que dialoga com o "modo de representar um significado" de Benjamin (2018, p. 29)) a partir do poema citado evidencia que a tradução emerge como "mais uma inscrição no palimpsesto" (Campos, 2013, p. 34), ou tomando o conceito de "texto palimpsesto" de Rosemary Arrojo (1985), uma máquina de significados em potencial que carece de uma base estável (como o poema sáfico e o criado por Pound) a partir da qual começa o processo de criação:

28 "Para Iser, o 'objeto imaginário' é produzido como correlato do texto na 'consciência do receptor'. Esse imaginário, em princípio difuso, nunca se pode integrar totalmente na língua. 'Os atos de ficção', que outorgam ao imaginário sua 'configuração concreta', todavia, só podem existir na língua, da qual emprestam o 'caráter de realidade'. Assim, criam 'um análogo para a representabilidade daquilo que não cabe na língua'. É interessante notar que Iser se reporte a Jeremy Bentham e à sua *Theory of Fictions*, o mesmo filósofo a que recorre Roman Jakobson ('Poesia da Gramática e Gramática da Poesia', ensaio de 1961, em português na coletânea *Linguística/Poética/Cinema*, Perspectiva, 1970) para ressaltar o papel das 'ficções linguísticas' no domínio da poesia, onde a 'função poética predomina sobre a função estritamente cognitiva' e esta última é 'mais ou menos obscurecida'" (nota de rodapé do original).

Devido a essa ausência de fundo, ou de uma base, que não fosse também linguagem e que pudesse ser resgatada ou resgatável através de um processo de decifração, a imagem exemplar do texto passa a ser a de um palimpsesto: o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura do 'mesmo' texto. A leitura passa a ser, portanto, uma atividade produtora de significados, ao invés de proteger os significados 'originais' do autor (Arrojo, 1985, p. 20).

Uma leitura das reflexões de Arrojo e Campos sugere que tanto o texto fonte quanto a tradução estarão mediadas por uma noção palimpséstica na medida em que o original carece de significados estáveis (as noções tradicionais de significado podem variar segundo as convenções contextuais, éticas, culturais, etc.), assim como os formantes estéticos reformulados na tradução são um ato de ficção que diluem a dimensão semântica para reconfigurar e produzir, via invenção, novas camadas formais. A tradução passa a ser vista não como uma atividade inferior ou subjugada ao original, mas como uma prática criadora com independência estética, através da qual um texto cobra vida e se atualiza a partir de uma base raspada que apresenta uma camada renovada. Trata-se, portanto, de uma "atividade produtora" que não pode pretender repetir ou proteger a "verdade" do texto original (Arrojo, 1985, p. 20), de modo que não pode reproduzi-lo *ipsis litteris*, mas ousa inscrever uma nova informação estética no palimpsesto.

Embora ambos autores tenham desenvolvido formulações demarcadas e, em alguns pontos, distanciadas sobre a tradução criativa, existem intersecções entre estas posturas, como o questionamento à hegemonia do significado tradicional, a desconstituição do dogma da fidelidade e a desmistificação do aspecto ingenuamente servil da operação tradutora. Haroldo desenvolve estas reflexões integrando algumas considerações de Derrida para enfatizar que a tradução é uma "*forma*, regida pela lei de outra *forma* (a "traduzibilidade" do original, que será tanto maior, quanto mais densamente "engendrado" [...] for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da "redoação" dessa *forma*" (Campos, 2013, p. 52, grifos do autor).

São vários os pontos de contato entre Derrida e Haroldo de Campos sobre a temática da tradução como transcrição, inclusive documentados por Moysés Pinto Neto em "Traduzir a morte de Deus: a linguagem como transcrição" (2012)²⁹. Trata-se da necessidade de cessar de querer encontrar um significado estável, uma imagem totalizante que precisa ser trasladada auraticamente, para colocar foco no *modo de formar*, no transporte de uma *forma* para outra *forma*, considerando-as ambas contingentes e arbitrárias. O "conceito de *texto definitivo*", como Jorge Luis Borges apontou em "Las versiones homéricas", "não corresponde senão à religião ou ao cansaço" (Borges, [1932]/(2012), s/n), o que desloca a noção idealizante do original e relativiza a categoria da originalidade do texto.

Voltando à questão da crítica, nas sucessivas abordagens do assunto, Campos também submeteu o conceito de tradução poética a uma progressiva reelaboração neológica. Inicialmente *recriação*, posteriormente cunhou termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou *transparadisação* e *transluciferação* para exprimir a insatisfação como a ideia tradicional de tradução, ligada aos pressupostos naturalizados de restituição da fidelidade e literalidade. Durante o percurso de prática e teorização foi incorporando conceitos e categorias das ciências literárias para expor que a tradução poética opera como ferramenta para compreender a tradição, ao afirmar que "a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição" (Campos, 2013, p. 79). No apêndice à tradução em equipe (irmãos

29 "A tarefa do tradutor" (2008), de Walter Benjamin, é um outro ponto de encontro entre Derrida e Haroldo. O pensador francês aborda a temática da tradução em *Torre de Babel* (2002), o seu texto mais conhecido sobre o assunto, a partir do ensaio de Benjamin. Haroldo, por sua vez, faz dessa reflexão benjaminiana uns dos seus pilares teóricos, como vimos no decorrer deste trabalho. Em vários momentos o concretista também cita a Derrida, em *Gramatologia* (1967) e outros ensaios, para explicar que "*la trace*, o rastro, o traço, 'raiz comum da fala e da escritura' está ligada ao 'jogo da diferença' e por isso mesmo 'à formação da forma'" (Campos, 2013, p. 63). Derrida e Haroldo se reconciliam em Benjamin. Só que, enquanto para o primeiro a tradução não buscava comunicar tal carga de sentido, mas *remarcar* a afinidade entre as línguas, exibir sua própria possibilidade, o que supõe a libertação da "língua pura" que opera transgredindo limites e fazendo crescer a linguagem; para o segundo prevalece uma física e metafísica do traduzir, revertendo a função angélica do tradutor numa usurpação luciferina que dá ênfase ao "modo de intencionar", ampliando os limites das línguas. Outros pontos de encontro com Derrida também estão presentes nas reflexões teóricas haroldianas, como a ênfase de rasurar a forma significante – suprimir o corpo – para dela extrair um "presuntivo 'conteúdo', uma assim desincorporada ou desencorpada 'mensagem referencial'" (Campos, 2013, p. 36), ou a questão da "clausura metafísica" derridiana como forma de expor uma nova versão.

campos e Décio Pignatari) de *Cantares* (1960), de Ezra Pound, propõe a equação paranomástica *tradução/tradição* e resolve-a tentativamente em termos de *traduzir* = *trovar*. Em *Traduzir & trovar* (1968), coletânea de ensaios e traduções de Augusto e Haroldo de Campos, os irmãos resgatam dois aspectos da mesma realidade: "Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar" (Campos, 1968, p. 12). E mais adiante continuam: "Este volume expõe-se como um canteiro de trabalho. Poesia que, através da tradução, pode ser vista *in fieri*: o caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o *fazer* reabre o seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor" (Campos, 1968, p. 8). A operação tradutora passa a ser vista como uma didática direta, um "laboratório de textos" para apresentar uma nova face da tradição via invenção.

Assim, por meio da tradução a poesia torna-se um *work in progress* que se redimensiona em um outro idioma. A tradição é traduzida ao presente com uma nova luz do significado atual e passa a ser assimilada na consciência receptora. "A constituição da tradição é vista por [Hans Robert] Jauss [em "O que significa e para que fim se estuda a história da literatura"] correlatamente como um processo de *tradução*, operando sobre o passado a partir de uma ótica presente" (Campos, 2013, p. 83). A partir da imagem da tradução e de conceitos da teoria literária, Campos propõe uma leitura crítica sobre a tradição, que passaria a ser transportada à ótica presente via invenção, permitindo compreender o passado de forma plural e renovada. A tradução criativa aviva o tecido verbal do texto, desnuda as marcas, vozes, o mistério do corpo textual.

A tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso 'canto paralelo', desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento 'plagiotrópico' de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. É esse o movimento incessante e sempre outro que explica como uma *tradição* é reproposta e reformulada via tradução.

Em ambos os sentidos, no estrito e no lato, a tradução é um ato crítico (Campos, 2013, p. 135).

A crítica via tradução fomenta a discussão estética e a tradução de poesia, como ato crítico, teórico e político, é uma atividade não neutra que incide na

produção de dispositivos textuais e atualização do repertório crítico. Como poeta e tradutor de poesia e como teórico da poesia e da tradução, Campos apresenta uma forma única de estudar a linguagem por meio da releitura do código intra e inter-semiótico do poema. E é justamente o processo de transferência de um espaço verbal para outro que revela as (im)possibilidades no âmbito da linguagem, os modos de escrita e as liberdades que rasuram a fugacidade do sentido referencial. A poesia não pode ser explicada como presença plena e movimento dialógico sem a tradução. Para falar com Paul Valéry, "o poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso comum, modificado por uma emoção, para a 'linguagem dos deuses'; e seu trabalho interior consiste menos em buscar palavras para as suas ideias", do que procurar ideias para as suas palavras e ritmos predominantes (Valéry, [1944]/2004, p. 199). E a tradução de poesia não pode ser desenvolvida sem o minucioso trabalho de "aproximação da forma" (Valéry, 2004, p. 205) que necessariamente envolve crítica e criação.

2.3 Transcriar a imagem com margem de manobra

A tradução não tem começo certo na história da humanidade, ela surge com a linguagem. E o receptor dá sentido à linguagem partindo do seu próprio repertório linguístico, ético e conceitual. Embora utilizemos a mesma língua, a noção de linguagem articula sentidos que não são estanques, que revelam uma leitura, uma interpretação, segundo uma visão particular. Assim sendo, se o próprio significado de uma palavra ou de um texto na língua original inevitavelmente evoca significações variadas, a poesia, além de mostrar em carne viva a instabilidade do sentido, necessariamente coloca a forma em posição central. Portanto, todos os operadores poéticos (sonoros, visuais, intertextuais, metapoéticos, versais, entre outros) têm uma importância crucial. O critério da tradutora ou tradutor é fundamental e em muitos casos deve colocar o plano do significado em nível secundário diante dos procedimentos estéticos, visando realçar a poeticidade.

Uma boa técnica tradutória permite desenvolver um maior tino na aplicação de estratégias de acoplamento, compensação, decalque, invenção de termos, transposição (Hölderlin e Odorico Mendes, por mencionar dois exemplos relevantes, aplicaram esta técnica com forte radicalidade), uso de arcaísmos, neologismos, equivalências (não apenas do significado conceitual, mas também do significado formal do texto), estrangeirização, a questão da fluência, entre outros recursos que permitem o trabalho criativo na oficina do tradutor de poesia. Além de técnica, são necessárias destreza aguçada e certeza intuitiva. E os efeitos produzidos pelo uso destas estratégias muitas vezes não dão conta de produzir os mesmos efeitos do poema original, porém o "raio luminoso (o 'sentimento' ou 'emoção poética', no dizer de Bandeira [...]) continua sendo o mesmo" (Paes, 1990, p. 61), só muda a sua direção e intensidade.

A forma como a tradutora ou tradutor pensa e absorve o poema passa por um compromisso sólido com a poesia, com os procedimentos estéticos do texto poético. Um poema contemporâneo em português, por exemplo, será lido de maneira diferente por um tradutor e por um leitor nativo da língua. Mesmo sem ter pretensões sérias de querer verter este texto em uma outra língua, constantemente está pensando, inclusive inconscientemente, nesta *ponte necessária* — tomando a imagem da conhecida obra do poeta e tradutor José Paulo Paes —, que permite levar um sistema de signos para o outro lado do caminho. E a especificidade estética desta ponte marca a consistência do trabalho.

Através desses equivalentes [as peculiaridades formais 'pertinentes' do poema-fonte, inextricavelmente ligadas ao código linguístico original], o tradutor dá fé do seu compromisso para com o que, recorrendo à dicotomia saussuriana do signo, poderíamos chamar de semântica do significante e que acrescenta um sobre-sentido à semântica do significado. Ou seja: dá fé de um compromisso para com a poeticidade propriamente dita do texto de partida (Paes, 1990, p. 37-38).

A tradução de poesia demanda um comprometimento não apenas com a transferência de sentidos, mas com a materialidade poética. Pensando na

metáfora da ponte, ela é uma entidade neutra que liga dois pontos, mas a imagem que Paes propõe necessariamente nos leva a pensar na forma da linguagem, ou seja, nas características estéticas que esta ponte terá, os traços distintivos que passam a constituir um novo código verbal. Como bem resume o poeta e tradutor, cultura literária, conhecimento das línguas, técnica, intimidade com os procedimentos tradutórios, poder de invenção e uso de estratégias de tradução são fundamentais, mas frisa a necessidade de que prevaleça uma *estranheza* no corpo textual para consubstanciar outra experiência diferencial do mundo.

Uma das falácias mais comuns é a de ter por louvável a tradução que não parece tradução e sim um texto originariamente escrito em vernáculo. Louvável, na verdade, há de ser a tradução que, sem desfigurar por imperícia as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo (Paes, 1990, p. 106).

Como tradutora hispano-americana que traduz poesia contemporânea, radicada no Brasil, me vi motivada pela necessidade de experimentar com a estranheza do português para transformá-la em novos campos de experiência, bem como pela impostergável determinação de aproximar territórios e subjetividades, construindo pontes com o mais belo e resistente dos materiais, a palavra poética. O Brasil contemporâneo que eu estava vivendo mostrava profundas feridas do colonialismo, da barbárie e da desigualdade, mas, a poesia que circulava em resistência a estes dispositivos hegemônicos tencionava um campo de sentidos em aberto e era absolutamente necessária no âmbito hispano-americano. Não desde um ponto de vista "panfletário" (ou talvez sim, na medida em que dissemine massivamente uma postura contra a injustiça e a desigualdade), e sim como forma expressiva em *pretuguês*, tomando o conceito de Lélia Gonzalez (1984), que se posiciona a partir da identidade cultural brasileira em defesa e respeito pela vida. E embora o cenário hostil não seja exclusividade do Brasil, em outros pontos da América Latina também ressoam paisagens poéticas similares em resposta a estas realidades desiguais, resultava necessário

expandir uma das mais vibrantes vozes contemporâneas para constatar em que medida se aproximava (ou distanciava) esteticamente de outras experiências poéticas que vivemos na hoje chamada América hispana.

Também resulta pertinente, para minha trajetória de pesquisa em estudos da tradução e poesia, investigar o sentido pragmático de um certo real e as tentativas de tensionar, por meio de diferentes jogos com a linguagem, este real. Para empreender esta tarefa, poemas como "Sítio" e "Em Sarajevo" foram disparadores iniciais destas reflexões sobre o real incontornável que aflora nos poemas. A minha circunstância como tradutora mulher, que vem desenvolvendo e publicando ao longo dos últimos anos traduções de poetisas brasileiras mulheres, negras e dissidentes sexuais, me levou também a colocar foco no corpo, em clara relação com a (in)dizibilidade da linguagem, e seus desdobramentos como meio de comunicação com o mundo. Beverly Pérez Rego, poeta venezuelana contemporânea com Claudia Roquette-Pinto, dialoga a partir do plano subjetivo, erótico e sensorial com a poética proposta pela brasileira. "Señora Xoc", poema de Beverly publicado em *El hilo atroz* (2021, POESIA Ediciones), recria figurações de um corpo ativo que experimenta o mundo e se abre ao prazer desde o desequilíbrio:

Me gusta cuando te ahogas en mi sangre,
 Y encallas en la cresta de mi aureola,
 Y amagas tus herméticos erajes,
 Y el eco se escucha hasta tu altivez —
 Allí, arriba, muy alto, donde arden las candelas,
 Y aquí, abajo, donde quisiste sembrarme.
 Y el hilo atraviesa mi lengua,
 Y ensarta en la tuya su obsidiana,
 Y tus ojos se cierran como libros,
 Y tus manos se abren como lirios,
 Y ruedan tus cuchillos por las losas,
 Chirriando, bajando los noventa escalones
 De mi casa de piedra, hasta dar con el fondo,
 Y quedan allí erguidos, cebados en la tierra
 Como cañas, rehilando en la lluvia.
 Me gusta cuando te segas lento
 En la hoz de mi garganta.
 Si te doy mi mano
 Nos ahogamos juntos (Rego, 2021, p. 16-17).

A linha que atravessa a língua nos conduz por corpos e espaços que se fundem em espinhoso prazer, apresentando facas em movimento que acabam dissolutas na terra. Em tensão e distensão de corpo e palavra, o fio continua o caminho de imagens erotizantes que mostram a reversibilidade da carne, ou seja, um corpo situado que toca e é tocado, que se relaciona intimamente com o mundo de forma ativa. "Me gusta cuando te segas lento / en la hoz de mi garganta. / Si te doy mi mano / nos ahogamos juntos", os dois versos que encerram o poema, transmitem com força, além de um erotismo feroz, a noção de um corpo que exprime as modalidades da existência, bem como a ideia de experiência única vivida pela mulher em relação à experiência vivida por outrem. Esta forma de relacionar-se com o mundo, desde o ponto de vista corporal, deriva de diferentes relações tecidas por este corpo-mulher que, no caso do poema, é representado por uma casa de pedras por onde rodam facas rangendo até "dar con el fondo".

Por meio deste poema acima comentado, que dialoga com o trabalho da poeta carioca, procuro situar o leitor ou leitora no meu contexto subjetivo, cultural, geográfico e de vivência interior, bem como expor parte das motivações da escolha dos poemas traduzidos: mostrar a íntima relação do corpo feminino com o vivido no mundo, desde uma perspectiva fenomenológica; a rede de significações potentes que emergem da indecibilidade na poesia; como o corpo-ser absorve as diferentes violências, simbólicas e sociais; e a forma como a transcrição se articula como dispositivo de engrenagem com o mais íntimo da linguagem. Neste sentido, teço apontamentos a partir do meu lugar de tradutora e pesquisadora latino-americana que desde o Brasil vem vivenciado a efervescência da poesia contemporânea em resposta ao mais duro período de regressão social, ética, institucional e política que viveu o país entre 2016 e 2022.

Os poemas foram traduzidos na variante do espanhol da Venezuela, portanto, a leitora ou leitor encontrará versões que respondem a este contexto sul-americano. O projeto surge também como contribuição ao rompimento das barreiras linguísticas, políticas e simbólicas, sendo que a seleção foi traçada a partir destas considerações, e como forma de intervenção no campo estético, reconhecendo as trajetórias de luta contra as distintas formas de dominação que

atravessam nossos corpos, linguagens e histórias de vida. Para dispor-me à altura deste encontro, ao mesmo tempo prazeroso e tenso, como tradutora decidi me aprofundar na constituição da imagem poética em relação ao corpo-ser, aproveitando o fato de que a tradução permite alcançar o mais íntimo ato de leitura e, conseqüentemente, "render-se ao texto" (Spivak, 1993, p. 183) para responder à chamada especial do poema.

O trabalho de tradução demandou capacidade de ação para resolver complexos cenários de linguagem, pelo que transcriber com margem de manobra, privilegiando uma operação de crítica ao vivo, tornou-se em alguns casos uma forma de avançar diante dos desafios, construindo novas formas significantes. Para falar com Haroldo [1987]/(2013, p. 111) e Benjamin, "toda tradução é apenas um modo algo provisório de discutir com a estranheza das duas línguas", admite Benjamin, quando se restringe à dimensão humana do fazer tradutório". O produto criativo na língua nova é também mutável, a reconciliação das línguas por meio da (re)tradução pode ser um processo de renovação de encontros com a forma e de ressignificação de possibilidades do texto.

Assim sendo, a voz contemporânea do Brasil que se apresenta em espanhol no capítulo a seguir foi fruto de uma proposta autoral baseada no princípio da *transcrição*, desenvolvido por Haroldo de Campos (2006), e as discussões sobre a poética da tradução de Walter Benjamin (2011). Por meio deste entrecruzamento teórico e cultural, busca-se não apenas apresentar um fragmento da poesia brasileira a hispanofalantes, mas aprofundar o olhar crítico sobre a obra, explorando o imaginário presente, os processos de subjetivação da produção lírica de Claudia Roquette-Pinto e o que representam no funcionamento interno da obra.

Desta forma, outros dos critérios que orientaram a seleção dos poemas traduzidos respondem também à importância de mostrar as fronteiras formais do projeto poético da autora, que ficcionaliza processos introspectivos do ser misturando uma musicalidade muito forte e o questionamento sobre o fazer poético. Outro critério que sustenta o recorte tem a ver com a relevância social que o livro apresenta, exprimindo não apenas a brutalidade da violência urbana e

social no comum partilhado, mas também o impacto diferenciado do corpo feminino diante desta dura realidade contemporânea. Trata-se de uma voz feminina madura que revela ao leitor a morte como miragem e dispositivo poético, a corporeidade em presença difusa e uma introspectividade frequentemente combinada com imagens de jardins interiores. A mistura destes elementos, junto com o fato de se tratar de uma poeta mulher que, embora opere dentro do circuito literário elitista, tem se posicionado política e poeticamente desde o seu lugar de privilégio contra pautas hegemônicas, justificam a curadoria e tradução destes poemas. Para Haroldo a eleição dos poemas a traduzir sempre foi crucial, portanto, o recorte aqui apresentado representa a junção estético-política de constelações subjetivas visando desenvolver uma análise operacional que fusione teoria, crítica e criação num projeto só para o estudo aprofundado da literatura. Tradução para criar, fazer crítica e refletir sobre teoria poética e da tradução.

O primeiro conjunto de poemas selecionados responde à categoria de *Poemas plásticos*, que dialogam com outras formas artísticas para expandir os limites da linguagem com uma proposta poética mais sinestésica. Os *Poemas plásticos* foram selecionados da segunda seção da obra intitulada "No agora da tela". O segundo conjunto de poemas traduzidos estão agrupados na categoria do *real incontornável*, ou seja, versos à beira do limite, que figuram diversas formas de violência em brumas (social, simbólica, epistêmica, física, contra o corpo feminino), apresentando um enfoque não apenas contextual, mas ético, estético e político. Os poemas deste segundo bloco formam parte da primeira seção de *Margem de manobra*, de nome homônimo. A ordem dos textos segue a estabelecida na obra original.

A intraduzibilidade em alguns poemas, contrário a tornar-se um obstáculo para a tradução, foi uma oportunidade para gerar sentidos, uma interação de significantes no texto de chegada. Foi também uma ocasião para criar com os recursos que nos oferece a linguagem com novas possibilidades, "uma outra informação estética" (Bense, [1958]/1965, p. 269). Longe de soluções absolutas ou posicionamentos dualistas, a intraduzibilidade pode ser um caminho para pensar a performatização de um poema estranho numa língua nova. Para alguns

casos criei um novo corpo textual que representa o alheio no corpo de uma língua mãe, intrinsecamente irmanada com a estrangeira por meio da significação poética. Para falar com Haroldo:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer [Max] Bense, em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia (Campos, 2013, p. 4).

A nova informação estética tem uma relação isomórfica com o original, o que implica que não existe um divórcio pleno do poema referencial na língua estrangeira. Este processo variou segundo a complexidade da geração de sentidos produzida no poema original. Minha leitura da proposta de Haroldo é que não necessariamente demanda que cada poema seja recriado unanimemente de modo luciferino, o que implicaria optar pelo oposto, mas que gere uma interação semelhante de significantes capaz de produzir de maneira similar a significância do texto. Cada poema aqui traduzido para o espanhol constrói a sua própria cadeia de informações estéticas, com graus variados de (in)traduzibilidade.

Alguns poemas permitiram uma maior transformação do original, devido às diferenças irreconciliáveis em termos de recriação de significantes, por isto, para estes casos foi necessário "ameaçar o original com a ruína da origem" (Campos, 2013, p. 56) para dar lugar a uma nova informação estética luciferinamente correlata ao poema original. Em outros poemas, no entanto, foi necessário hierarquizar os elementos do original que podiam ser preservados (sempre subjetivamente, pois cada avaliação é particular e varia de uma tradutora ou tradutor para o outro) e reescrever em espanhol um texto que correspondesse de modo razoável ao texto original. Cada poema demandou, em maior ou menor grau, agenciar criativamente em termos luciferinos, ou uma aproximação o tanto quanto possível da inatingível meta de "fidelidade". A tradução, com suas nuances e vaivéns, pode ser flexível, conflitante, ou mais tendente a respeitar o poema original, porém, é fundamental equilibrar (quando possível) forma e conteúdo.

A tradução é, portanto, a produção de um texto original, já que é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Por isso ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem (Guerini, 2000, p. 109).

Toda operação de tradução poética supõe uma visão dialética e sensível do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade essencial. "É um trabalho na cadeia de significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório" (Laranjeira, 2003, p. 29). Portanto, a recriação da poeticidade, mais do que paráfrase, gera uma relação de significados entre as duas línguas para produzir uma "significância correlata" (Laranjeira, 2003, p. 30) à do poema original. Novas palavras em espanhol cobram vida aqui, a partir do que originalmente cantam e exibem os poemas em português. Espero que esta troca de imagens, subjetividades, corpos, lugares e formas estéticas possibilite olhar para o mito de Babel como uma oportunidade de se adentrar profundamente na complexidade destas duas línguas — a palavra poética em espanhol e português entre limites, tensões, criação e espaços sensíveis.

CAPÍTULO 3

3.1 Poemas plásticos

A seleção de poemas aqui traduzidos forma parte da seção "No agora da tela", a segunda de quatro conjuntos de poemas divididos em "Margem de manobra", "Achados e perdidos" e "Os dias de então". A seção começa com uma epígrafe de Paulo Pasta, pintor, desenhista, ilustrador e professor: "Uma fruta, uma flor atingem o ponto máximo de intensidade de cor quando elas atingem o limite, quando no dia seguinte já vão apodrecer. É um pouco isso: fazer a cor atingir essa plenitude antes que ela desapareça" (Pasta, s.d., apud Roquette-Pinto, 2005a, p. 29). Este trecho inicial propõe captar, a partir da percepção, o ponto máximo de esplendor no limite, misturando elementos, quando tudo parece estar à beira do abismo, não necessariamente sob uma perspectiva fatal, mas de transformação. A epígrafe também convida a refletir sobre o limite como ato de encontro com a criação sob uma tensão. São versos sinestésicos construídos à beira da queda, da explosão de cores e texturas, na plenitude no limite.

Vários poemas da seção estão dedicados a pintores e parecem ter sido construídos a partir da observação íntima de uma paisagem pictórica que, no entanto, olha ativamente para potenciar o ato estético. Existe uma simbiose entre aquilo que é exterior e o tecido de simbologias construídas com destacado lirismo. "Janela", cujo poema e tradução para o espanhol veremos a seguir, dialoga com *Compartment C, Car 193* (1938), tela de Edward Hopper, pintor realista estadunidense que também é mencionado no texto.

Janela
Edward Hopper

Ora a luz se deita
em tigre cansado

Ventana
Edward Hopper

O la luz se acuesta
en tigre cansado

- não esta figura;
 atmosfera que a si mesma regula
 (como entre pálpebras (5)
 a fresta relembrada de mormaço).
 Ora a luz assola,
 surda, em cutelo.
 Nos limites que simula, as formas,
 afluando do mergulho, (10)
 plantam suas patas na zona de sombra.
 Mas a luz respira
 presente no agora da tela
 e ainda vinda de fora,
 rasgando.
 (Roquette-Pinto, 2005a, p. 32).

- no esta figura;
 atmósfera que a sí misma se regula
 (como entre párpados (5)
 intersticio acariciado de mormaso).
 O la luz asola,
 sorda, cortante.
 En los límites que simula, las formas,
 afluando del chapuzón, (10)
 plantan sus garras en la zona de sombra.
 Pero la luz respira
 presente en el ahora de la tela
 venida incluso desde afuera,
 rasgando.

Uma sequência de simbologias e linguagem metafórica são os elementos estéticos que predominam na configuração da imagem do poema. É um texto de poderosa visualidade que projeta luminosidade intensa a partir da metaforização do pôr do sol como um tigre cansado, preservando a tendência de utilização de elementos e seres da natureza para compor a simbologia da imagem poética. Também predomina a indeterminação semântica, procedimento que convoca a abandonar a fidelidade na tradução para criar novos códigos estéticos. Em *Compartment C, Car 193* (1938), uma mulher absorta pela leitura, em um estado de concentração tranquila, se mostra como elemento central na pintura de Hopper. No entanto, o poema centraliza a simbologia no pôr do sol da janela da tela e uma leitura possível seria apontar a descrição da mulher de forma indeterminada, secundária, "figura" cuja atmosfera "a si mesma regula" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 32).



Figura 1 – *Compartment C, Car 193* (1938), de Edward Hopper
 Fonte: Recuperada de <https://www.edwardhopper.net/>.

O pôr do sol na tela está em segundo plano, enquanto que a figura sóbria da mulher está em posição de destaque. O poema de Claudia dá centralidade à imagem que sai da janela, tornando mais visível a luminosidade do pôr do sol como um corpo que se deita "em tigre cansado". A luminosidade é, assim, o elemento estético central e disparador imagético no poema. Já a mulher é figurada como alguém estável que "a si mesma regula" (uma das possibilidades interpretativas), como alguém que recebe um banho de luz.

Foi um poema complexo de se traduzir para o espanhol pela instabilidade semântica e sintática, desta forma, foi necessário analisar rigorosamente para recriar novas figurações análogas que dialogassem com a linguagem simbólica do poema. Em espanhol foi possível manter semanticamente a primeira imagem de

peso com os versos: "O la luz se acuesta / en tigre cansado". Porém, a partir do verso cinco foi necessário construir uma nova imagem que, embora desapegada do original, dá conta da metaforização do original. A imagem de partida ("como entre pálpebras / a fresta lembrada de mormaço"), não teria nenhum tipo de funcionalidade poética se traduzida palavra por palavra, por esta razão, em espanhol virou "*como entre párpados / intersticio acariciado de mormaso*". Lembrando que se trata de uma comparação, os versos em espanhol preservam a indeterminação do poema-fonte e a tradução metaforiza a fresta como um elemento "acariciado de mormaso". Esta solução proporciona uma nova informação estética que trai a letra do original, mas ainda quando o faz consegue ter um elo com o espírito da peça traduzida.

No verso sete, a imagem original do "cutelo", que em espanhol seria *hachuela*, foi substituída pelo adjetivo "cortante". Perdeu a metaforização da luz que assola surda "em cutelo" em virtude da impossibilidade de traduzir a mesma linguagem-objeto, mas a imagem da luz como elemento central do poema ganhou poeticidade virando "*O la luz asola, / sorda, cortante*". Perdeu também a assonância do "l", que no original reforça a sensação de destruição, mas em compensação a versão em espanhol reforça a imagem como procedimento estético, sendo que define com maior força a sensação abrupta de corte da luz. O poema também evoca a luminosidade do pôr do sol como dois elementos contrários que, ora se apresenta leve como tigre cansado, ora se figura como um raio assolador e cortante. Esta imagem de extremos, preservada em ambas as línguas, revela o limite como elemento de chegada ao sublime, ou seja, a magia da experiência e redenção estética só é possível após ter atingido o ponto máximo de intensidade, similar à epígrafe de Paulo Pasta.

"Formas / aflorando do mergulho", ou na tradução para o espanhol, "formas, aflorando del chapuzón", é uma imagem de extrema beleza para descrever o pôr do sol e a luminosidade laranja que irradia. Lembra o livro de literatura infantil *A boca da noite*, do escritor indígena Cristino Wapichana, que questiona o que será que acontece quando o sol mergulha no rio. O ponto máximo de intensidade é levado novamente ao limite ao contrapor e metaforizar estas

formas e misturas de cores antes delicadas como um tigre que planta suas patas na "zona de sombra". O jogo de limites na construção da imagem como procedimento exprime a noção de paisagem como uma fonte de sentidos que envolve um *local*, um *olhar* e uma *imagem* que é apreendida de maneira sensível pela artista (Collot, 2013a, p. 21), ultrapassando um certo número de oposições do pensamento ocidental, como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto. Mas, abrange também o corpo como sentido encarnado e instrumento de domínio do mundo que interage e fala com a paisagem em pé de igualdade.

O fato de que uma paisagem possa, como se diz, 'falar conosco' mostra que há um *logos* no fenômeno em si: 'Sou eu que tenho a experiência da *paisagem*, mas, nessa experiência, tenho a consciência de assumir uma situação de fato, de juntar um sentido disperso nos fenômenos e dizer o que eles querem dizer de si mesmos', escreve Merleau-Ponty³⁰. Esse sentido inscrito no sensível não é feito de ideias claras e distintas; trata-se, antes, de uma significação global e implícita, inerente e aderente à fisionomia das coisas (Collot, 2013a, p. 22).

O sentido latente da paisagem, além de transgredir as dicotomias habituais do pensamento conceitual, permite mostrar na linguagem poética do poema a paisagem como "espaço percebido" e, portanto, eminentemente subjetivo (Collot, 2013a, p. 26). Isto é, o eu lírico partilha a sua legibilidade da imagem através do olhar, e a paisagem (por sua vez) opera como elemento central, inequívoco, portador de sentido. Continuando com a simbologia da luz, esta emerge na tela de forma diluída, nos bastidores, misturada com o que poderia ser um conjunto de árvores que a espectadora ou espectador é capaz de ver através da janela. Já no poema, a luz adquire formas diversas, é um tigre deitado, assola surda em cutelo e "respira / presente no agora da tela". É personificada como um ser que transita diferentes fases até diminuir e desaparecer. Um elemento que emerge com força nos últimos versos do poema é a noção de que a condição subordinada, aquele elemento estético que está em segundo plano na obra, pode surgir com protagonismo a partir da percepção sensível e da vivência interior. Assim, a autora

30 "*Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 305" (nota do original).

construiu um poema a partir da imersão numa paisagem de luz, personificando e metaforizando para evocar sons, imagens e cores.

"Vaso de vidro", o próximo poema da seleção, também destaca a luz como elemento central de estilo. O diálogo da poesia de Claudia Roquette-Pinto com movimentos pictóricos é recorrente em várias obras da poeta, como destaquei no artigo "Vestígios impressionistas em *Margem de manobra*, de Claudia-Roquette-Pinto" (Martinez, 2019). Para o caso do referido livro, existe um diálogo constante com o movimento impressionista, tanto no plano estético quanto semântico, que ganha mais fôlego na segunda seção da obra.

A relação entre literatura e pintura vai além da referencialidade e da transposição pictórica. Embora o termo "literatura impressionista"³¹ tenha sido vagamente definido em diálogo com outros movimentos literários, o conceito de impressão opera na literatura não em regime de subordinação em relação às técnicas pictóricas, mas enquanto parte da noção de "atomização do mundo" (Kronegger, 1973, p. 25). A experiência visual e o jogo de diluição de cores permanecem em segundo plano, abrindo espaço para uma percepção fragmentada do indivíduo, manifesta por meio de uma multiplicidade de sensações e impressões no texto literário. Registrar em palavras o instante em que se produzem as impressões é uma forma de mergulhar na consciência e nas sensibilidades do indivíduo.

No impressionismo ocorre uma expansão enorme da percepção sensorial, assim como uma sensibilidade agudizada de elementos cotidianos. Segundo destaca Arnold Hauser (1978, p. 629), o movimento representa o ponto culminante da cultura estética e constitui a consequência mais extrema da renúncia romântica a uma vida prática ativa. Após o desgaste dos padrões estéticos da arte de *salon*, no fim do século XIX, o impressionismo surgiu como uma arte que descobre a cidade como paisagem e devolve a pintura do campo para a metrópole. Representa um estilo cosmopolita que descreve a versatilidade, o ritmo agitado, as impressões súbitas, agudas e efêmeras da vida na cidade por meio da diluição

31 Para saber mais sobre literatura impressionista, ver *Literary Impressionism* (1973), de Maria Elizabeth Kronegger.

de cores, prática da segmentação, uso de manchas de tinta e de uma paleta que passa a explorar a espectralização de cores, graduando sua variação em tons neutros, em graus de calor e frio e de claridade de saturação.

Em "Vaso de vidro" brota com clareza esta transposição pictórica:

Vaso de vidro
a um pintor

Vívida, em primeira mão,
a explosão imóvel dos lilases
feitos só de cor e sub-
cor - em golpes ágeis
(vigor do gesto) (5)
a tinta torna-se flor,
o vidro, transe de luz.
A coragem do pintor:
despir, a cada toque na tela,
a flor da *forma-flor*, fazê-la
cada vez mais ela.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 35).

Jarra de vidrio
a un pintor

Vívida, de primera mano,
la explosión inmóvil de las lilas
hechas solo con color y sub-
color - en toques ágiles
(vigor del gesto) (5)
la tinta se vuelve flor,
el vidrio, trance de luz.
La valentía del pintor:
desvestir, con cada toque en la tela,
la flor de la *forma-flor*, hacerla
cada vez más ella.

Os versos em itálico foram retirados do livro *The Last Flowers of Manet* (1986), de Andrew Forge e Robert Gordon — traduzido pela autora —, obra que discute 16 pequenas telas de flores pintadas por Manet meses antes de morrer. A flor pintada na tela surge como verdadeira protagonista no poema, em contraposição ao pintor que se apresenta de forma secundária no último trecho. O elemento humano é mencionado acidentalmente, constituindo-se no “*background of the scene*”, como aponta Maria Elizabeth Kronegger (1973, p. 29), enquanto que a flor vívida se constitui no primeiro plano, evocando fragrâncias e a imagem de uma explosão de cores que se confunde com a própria flor. “Explosão imóvel” forma uma antítese que remete à intensidade das cores construídas em camadas, produzindo estímulos (sensações, sons, imagens) à mente e aos sentidos.

A poeticidade construída no poema junta a *imagem* em close-up de uma tela sendo pintada, as *cores* em suas diferentes tonalidades e o *toque* do pincel, mediações estéticas que reforçam a qualidade sensorial da experiência visual. Trata-se de uma imagem mais sensorial que simbólica, colocada como um dos meios de criar uma impressão máxima. Como procedimento literário é um dos

meios da linguagem poética para reforçar a sensação produzida pelos objetos e atores envolvidos. Com certeza é uma forma de expressar uma vivência profunda, evocando a visualidade, o estímulo visual e a presença, ao figurar delicadamente o toque do pincel na tela.

Kronegger (1973, p. 42) destaca a luz como elemento de estilo no impressionismo: o que é percebido não são objetos materiais, mas cores e sons; os objetos não são contornados com cores, a luz dá forma aos objetos e às imagens que evocam sensações. A luz, portanto, é a alma do impressionismo pictórico e literário, segundo Kronegger, reflexão que auxilia a leitura do texto. O vaso no poema se constitui não como objeto material, mas como um “transe de luz” que delinea a imagem do vidro, dissolvendo o objeto e gerando uma sensação de descentralização. Tanto a tinta quanto o vidro se transformam em elementos da natureza (flor e luz), o que desvanece a noção de realidade sólida, abrindo espaço para aquilo que poderia ser uma aparência da realidade. No último trecho, o pintor encara o desafio de despir a flor da “*forma-flor*”, a cada toque, para transformá-la em uma imagem sublime, uma vibração de efeitos coloridos que plasmam uma percepção atomizada do mundo.

Desde o ponto de vista formal, os versos seis e sete apresentam aliterações em “*a tinta torna-se flor, / o vidro, transe de luz*”, efeito sonoro que destaca e o efeito de movimento da imagem. A versão em espanhol perdeu a rima, porém, conseguiu preservar a forma e reproduzir uma complementaridade com o original. O poema adquiriu um novo corpo linguístico, com ritmo e sonoridade renovados, que possibilita uma “operação crítica ao vivo”, para falar com Haroldo, assim como olhar criticamente para o texto poético a partir de novos parâmetros formais reveladores. Em compensação, o poema-alvo ganhou aliterações com “v” e “f” em “*la pintura se vuelve flor, / el vidrio, trance de luz. / La valentía del pintor: / desvestir, con cada toque en la tela, / la flor de la forma-flor, hacerla / cada vez más ella*”, efeito que enfatiza a figuração das formas bem como a revelação do clímax estético, ou seja, “a forma-flor” que vai cobrando vida como imagem no poema. Em português destacam também rimas consonantes nos três últimos versos, com predomínio dos sons vocálicos “e” e “a”, e da consoante “l”,

em “despir, a cada toque na **tela**, / a flor da forma-flor, **fazê-la** / cada vez mais **ela**”, que ressaltam a emergência do feminino com relação ao objeto descrito e à forma onde o objeto cobra vida.

Em “20 de abril de 1883” aconteceu um diálogo similar com a “cultura do instante”, que retoma as imagens de luz do impressionismo literário:

20 de abril de 1883

No dia de ontem, Manet, o pintor, sofreu a amputação de uma perna luz declinante em que se consuma a viração imprevista da tarde. Devido à frágil condição do paciente, houve inicialmente certa hesitação sombra confusa dos ramos, céu que se rarefaz. Um dos amigos que veio visitá-lo reclamou situação semelhante, voltagem de asas sabotadas por pés que aderem à idéia de chão, ‘– Se não há nada a fazer, acabem logo com isso!’, foram as palavras do pintor. Ontem, às dez da manhã, o membro a ser amputado encontrava-se num estado deplorável aceito ou inato, apenas mais uma aposta – a gangrena havia se instalado a tal ponto que as unhas dos pés, ao serem tocadas, caíram. O poente põe nas copas. O paciente foi cloroformizado de um verdoengo macio, a lucidez do que se arruína, e a operação realizada pelo Doutor Tillaux. O dia transcorreu bem, dentro das circunstâncias – a mesma de entre visitas, no ar de anilina, sozinho, sem qualquer indicação de complicações mais sérias cabelos queimados no encaço do pensamento-aguarrás.

(Roquette-Pinto, 2005a, p. 44).

20 de abril de 1883

En el día de ayer, Manet, el pintor, sufrió la amputación de una pierna luz declinante en la que se consume el pendular imprevisto de la tarde Debido a la frágil condición del paciente, hubo inicialmente cierta indesección sombra confusa de las ramas, cielo que se difumina Uno de los amigos que vino a visitarlo reclamó situación semejante, voltaje de alas saboteadas por pies que se adhieren a la idea de suelo, ‘– ¡Si no hay nada que hacer, acaben ya con esto!’, fueron las palabras del pintor. Ayer, a las diez de la mañana, el miembro a ser amputado se encontraba en un estado deplorable aceptado o innato, solo una apuesta más – la gangrena se había instalado a tal punto que las uñas de los pies, al ser tocadas, se cayeron. El poniente pone en las copas, El paciente fue cloroformizado de un verdoso suave, la lucidez de lo que se arruína, y la operación realizada por el Doctor Tillaux. El día transcurrió bien,

dentro de las circunstancias – la misma de entre las visitas, en el aire de anilina, solitario, sin ningún indicio de complicaciones más serias cabelos queimados en el vestigio del pensamiento aguarrás.

Os versos em itálico são trechos de uma notícia publicada no jornal parisiense *Le Figaro*, no dia 20 de abril de 1883 — 10 dias antes da morte do pintor —, encontrada no livro *The Last Flowers of Manet*. Desta vez, com um poema em prosa, retoma-se o efeito da luz como impressão de uma sensação. A viração declinante da tarde, que complementa a notícia da amputação da perna de Manet, ressignifica o enunciado e mostra uma nova possibilidade de leitura da matéria. A mistura de marcações gráficas e falta de pontuação, além de conferir uma ordem rítmica que privilegia o interesse pelo conteúdo, evidencia a presença de duas vozes no poema, minando a univocidade do fluxo lírico no poema. Os trechos em itálico descrevem a condição do pintor condensando uma linguagem mais concreta e descritiva, enquanto que os versos sem marcações gráficas realçam efeitos sensoriais e uma linguagem poética com ambiguidades frasais. A imagem da luz inaugura o desvanecimento da vida e conjuga elementos sensoriais atomizados: cores, luz, visão. Há também uma recorrência de elementos da natureza, de como são percebidos perante a vulnerabilidade da situação.

Na tradução para o espanhol, em uma das primeiras intervenções que não estão em itálico, "luz declinante em que se consuma / a viração imprevista da tarde", foi necessário reformular os constituintes formais devido à impossibilidade de resgatar a imagem original. Abriu-se mão de "viração" como elemento da natureza que traz brisa fresca do mar, para propor um sentido "pendular" à imagem do pôr do sol, criando uma sonoridade vibrante que acrescenta uma sensação de movimento ao verso: "luz declinante en la que se consume / el pendular imprevisto de la tarde". "Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica" (Campos, 2013, p. 181). Em espanhol resultaria inverossímil traduzir "viração", portanto, a partir do modo de intencionar,

privilegiamos estabelecer uma aproximação da forma, estabelecendo um fugidio contato com o sentido do original, para construir uma nova imagem, com sonoridades análogas.

Um outro elemento sobre o poema que resulta importante é o fato de se tratar de um texto em prosa que, embora apresente duas vozes, narra com destacado lirismo a amputação de Manet. E dentro deste procedimento de narração, a tradução para o espanhol consegue acompanhar o percurso, ainda quando não transmite exatamente a mensagem. O "conteúdo inessencial" (Benjamin, 2008, p. 26) foi deixado de lado para poder construir um lugar próprio dentro do lirismo proposto. Na última parte do trecho "*Devido à frágil condição do / paciente, houve inicialmente certa hesitação* sombra confu- / sa dos ramos, céu que se rarefaz" optou-se por traduzir a forma, contrário à mensagem original. Em espanhol o trecho virou "*Debido a la frágil condición del paciente, hubo inicialmente cierta / hesitación* sombra confu- / sa de los ramos, cielo que se difumina". O sentido de perda de intensidade de "rarefaz" foi substituído pela imagem da mancha de tinta *difuminando* a sombra confusa do céu, solução que traz com força a ideia de espalhamento e mistura de cores na imagem proposta.

No poema se constrói uma linguagem como sensação. A imagem da partida em "voltagem de asas sa- / botadas por pés que aderem à idéia de chão" remete à vulnerabilidade da vida frágil que se desfaz progressivamente. Os pés (um deles amputados) aderidos a uma "ideia de chão" impedem a partida, recriando processos figurativos visuais e uma indeterminação semântica que reforça a noção de uma visão atomizada do mundo. A imagem da gangrena transmite efeitos sensoriais: o deplorável estado, o verdoengo do membro amputado, as unhas dos pés caindo, o ar de anilina, evocando emoções fragmentadas.

Predominam metáforas com variações de ordem simbólica e sinestésica que reforçam os elementos da natureza como eixos centrais do poema, como se observa nos versos "sombra confu- / sa dos ramos, céu que se rarefaz" e "O / poente põe nas copas". Por sua vez, o trecho "cabelos queimados no encalço do

pensamen- / to-aguarrás” apresenta um jogo metafórico que dilui um componente humano, concreto, com o valor abstrato do pensamento.

Claudia se apoia em procedimentos de dissolução referencial para construir formas complexas de representação. Octavio Paz afirma que o estilo do poeta não é próprio, mas do tempo; o poeta se apoia na linguagem literária para produzir atos poéticos únicos: imagens, cores, ritmos, visões e sabores. Neste sentido, resulta fundamental perceber o poema como uma unidade que se nutre da tradição, criando uma sucessão de imagens única.

“El poeta se alimenta de estilos. Sin ellos, no habría poemas. Los estilos nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás” (Paz, 2004, p. 5). “Vaso de vidro” e “20 de abril de 1883” são poemas articulados a partir de fragmentos de um texto sobre uma das principais referências impressionistas e abrem uma nova relação com o mundo atual.

Marc Chagall é uma outra referência em *Margem de manobra*. “Os amantes sob os lírios” é um poema que, similar ao poema “Janela”, foi escrito a partir de uma tela homônima do pintor surrealista. A percepção como ato estético novamente emerge revelando significações que habitam na tela, mas também a construção de uma forma própria através da arte com a linguagem. É claro que o poema, a partir do momento em que descreve a obra de Chagall e menciona ao pintor na epígrafe, revela um vínculo estético com as formas e cores da tela. Porém, há também um esforço de construção de um sentido próprio por meio de um lirismo à brasileira que convida a interagir com a pintura a partir de uma estética própria. Vejamos o poema e a sua tradução:

Os amantes sob os lírios
Marc Chagall

O casal (dizem) está debaixo de um arranjo.
 Mas os lírios e as rosas e as folhas furiosas
 se esparramam de tal modo, em tantas direções,
 que a explosão vegetal faz pensar num desgoverno
 de idéias, de cabelos (um chapéu sem cabimento, (5)
 um adereço de carnaval).

Meio oculto pelo arbusto florescente,
 o homem mergulha inteiramente na direção do beijo:
 olhos velados, braço-antebraço sustentando-lhe o busto,
 lábios quase tocando os da mulher reclinada. (10)
 Ela, entretanto, com a boca e os olhos abertos,
 inclina a cabeça, talvez com o mesmo susto
 de um peixe sem ar na superfície da água,
 de uma flor voltando o rosto para o sol.
 (Roquette-Pinto, 2005a, p. 36).

Los amantes bajo los lírios
Marc Chagall

La pareja (dicen) está debajo de un ramo.
 Pero los lírios y las rosas y las hojas furiosas
 se desparraman de tal modo, en tantas direcciones,
 que la explosión vegetal hace pensar en un desgobierno
 de ideas, de cabellos (un sombrero exaltado, (5)
 un aderezo de carnaval).

Medio oculto por el arbusto floreciente,
 el hombre se sumerge enteramente en la profundidad del beso:
 ojos velados, brazo-antebrazo sosteniéndole el busto,
 labios casi tocando los de la mujer reclinada. (10)
 Ella, entretanto, con la boca y los ojos abiertos,
 inclina la cabeza, tal vez con el mismo miedo
 de un pez sin aire en la superficie del agua,
 de una flor volviendo el rostro hacia el sol.

Comecemos pelo título, "Os amantes sob os lírios". A referência à tela homônima de Chagall sugere, por um lado, a conexão entre a obra de arte e um poema construído com identidade própria, evocando desejo e cores com destreza e sensibilidade poética. Aline Jesús de Menezes (Menezes, 2021, p. 86) nota uma forte relação de poemas de Claudia com as artes plásticas. A inserção do nome do pintor belga surrealista René Magritte em "Por que você me abandona"³² altera

³² Poema em *Corola* (Roquette-Pinto, 2000a, p. 31).

"a construção da imagem no poema, que parece ter como motivo imagens oníricas, como nas telas de Magritte" (Menezes, 2021, p. 86).

Por outro lado, "Os amantes sob os lírios" convida, junto com a epígrafe, a mergulhar na influência e imaginário de um dos principais artistas do movimento moderno. É um poema em prosa que desde os primeiros versos figura imagens de cores, combinando uma narração concisa e jogos de rimas aliterantes. O som da fricativa alveolar "s" nos primeiros versos reforça as cores das imagens de flores descritas, "os lírios e as rosas e as folhas furiosas". A tradução aumenta a sonoridade do "s" com "se desparraman de tal modo, en tantas direcciones (...)", efeito que destaca uma fluidez rítmica no poema em espanhol.

Na tela o elemento iconográfico mais vistoso é o arranjo de lírios e rosas, imagem que é descrita no poema como "furiosas", "uma explosão vegetal que faz pensar num desgoverno de ideias, de cabelos" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 36). Com delicada poeticidade, a voz lírica associa o arranjo que cobre os amantes com um chapéu copioso e festivo, lembrando um "adereço de carnaval". As evocações são da ordem do pensamento ("desgoverno de ideias"), do corpo-sensações ("adereço de carnaval"), e da natureza ("explosão vegetal"), revelando uma conexão entre alma-corpo / consciência-mundo / sujeito-objeto. A obra de arte desencadeia uma série de sensações, estímulos e evocações que são representadas no poema com procedimentos estéticos de comparação, personificação, descrição, figuração de imagens e evocação de sentidos que produzem um valor expressivo orgânico. No entanto, é uma face da percepção dentre muitas que poderiam ser interpretadas a partir da apreensão de um sentido imanente antes de qualquer juízo. É o ato de sentir e reconstruir sensações, sem hierarquizar o apreendido, sem impregnar a marca geral do juízo ou categorizações totalizantes. Sentir "é remeter-se à aparência sem procurar possuí-la ou saber sua verdade" (Merleau-Ponty, 1999, p. 62).



Figura 2 – *Amantes sob os lírios* (1925), de Marc Chagall

Fonte: Recuperada de <https://pt.wahooart.com/@/8XYGNV-Marc-Chagall-amantes-sob-l%C3%ADrios>

O verso sete em espanhol (precisamente uma das linhas que descreve o arranjo) foi modificado devido à estranheza que produz na língua-alvo pensar no conjunto de flores como um "chapéu sem cabimento". Em espanhol é impossível recriar uma imagem análoga, por isso, optou-se por captar o *sentir* do verso, sem

procurar plasmar sua verdade, como destaca Merleau-Ponty, mas a verdadeira relação com o original. Assim, no trecho "Mas o lírios e as rosas e as folhas furiosas / se esparramam de tal modo, em tantas direções, / que a explosão vegetal faz pensar num desgoverno / de idéias, de cabelos (um **chapéu sem cabimento**, / um adereço de carnaval)", a tradução cria uma "unidade semelhante" (Benjamin, 2008, p. 33) a partir da apreensão da intenção: "La pareja (dicen) está debajo de un arreglo. / Pero los lírios y las rosas y las hojas furiosas / se esparcen de tal modo, en tantas direcciones, / que la explosión vegetal hace pensar en un desgobierno / de ideas, de cabellos (un **sombrero exaltado**, / un aderezo de carnaval)" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 36).

A sensação de amplitude da comparação no original, que remete à fatura da natureza e cores nas obras de Chagall, apresenta em espanhol uma noção mais vinculada a avivar e exaltar a experiência. Um "*sombrero exaltado*" remodela a imagem original dando menos peso à espacialidade ou dimensão e maior sentido à explosividade de sensações. Não responde à mesma ideia do original, mas conseguiu integrar as duas línguas na intencionalidade e reprodução da forma. "A tradução transplanta assim o original pelo menos para uma zona ou domínio mais válido e definitivo que qualquer transmissão, conseguindo aqui renascer sempre de novo e em diferentes aspectos" (Benjamin, 2008 p. 34).

No segundo trecho do poema, o eu lírico descreve o homem da tela mergulhando "na direção do beijo", destacando rimas assonantes em "florescente" e "inteiramente". Esta sonoridade acrescenta lirismo à prosa e reforça o procedimento descritivo do trecho. Também ajuda a construir uma imagem clara da tela, ou seja, mesmo sem conhecer a pintura previamente, a leitora ou leitor pode construir uma fotografia mental da cena apaixonada dos amantes que irradia cores e sensações na linguagem poética. A versão em espanhol conseguiu incluir maior poeticidade na cena, mostrando "el hombre [que] se sumerge enteramente en la profundidad del beso" em lugar de "na direção do beijo". Entre signo e significado imperou a "alienação", como descreve Haroldo (2013, p. 26), tomando as palavras de Albrecht Fabri.

Por fim, o terceiro trecho retrata duas cenas paralelamente, à da amante mulher que espera o beijo "com o mesmo susto / de um peixe sem ar na superfície da água", e a da flor em movimento que volta seu rosto para o sol. Cada detalhe da tela é contado com singular criatividade no poema, desde o ponto de vista formal, e destreza na construção de figurações iconográficas, permitindo produzir sensações a partir do que se lê e se revela nas imagens interiores. A tradução, mesmo quando em alguns trechos, não evoca o sentido original, expande estas evocações estabelecendo uma relação nova com o texto.

Os seguintes três poemas da seleção, intitulados "Vermelho", "Amarelo", e "Branco", figuram o encontro com o desejo em diferentes níveis. "Azul", o último do recorte, já propõe um imaginário de disputa e fatalidade. Estabeleceremos uma relação entre eles a partir das imagens figuradas e sensações evocadas com as cores. Na obra original não foram colocados na ordem aqui apresentada, mas incluem entre cada um deles outros poemas que também exploram a experiência sensorial e relatam pinturas por meio de diferentes procedimentos literários. São poemas belíssimos, porém complexos, que convidam a pensar sobre a poesia como um caminho de criação infinita, capaz de dialogar com outros meios criando uma linguagem estética própria, não necessariamente "fiel" à original. Nos levam a pensar menos nos quês e mais nos comos.

Vermelho

É com este rosto que te olho,
voltada para a luz:
testa aberta à aterrissagem
das imagens,
enviadas à distância, (5)
olhos de levante sob as alças de mira
das sobrancelhas, boca na fronteira do
sorriso,
em segredo, sem certeza,
cabelos em labareda (10)
queimando com mais ruído
do que a queda da cachoeira ali ao lado,
e, na convergência dos meridianos,
à meia-distância dos peitos,
(dentro e no meio,

Rojo

Es con este rostro que te miro,
volteada hacia la luz:
cabeza abierta al aterrizaje
de las imágenes,
enviadas a la distancia,
ojos en lumbre alzados en mira
de las cejas, boca en la frontera de la
sonrisa,
en secreto, sin certeza
cabellos en llama intensa
quemando con más ruido
que la caída de la cascada ahí al lado,
y, en la convergencia de los meridianos,
a media distancia de los pechos,
(adentro y en el medio,

como à sombra de alpendre)
o pano enrodilhado, vermelho,
cheio de querosene.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 38).

como a la sombra del alpendre)
el paño arrodillado, rojo,
lleno de kerosén.

"Vermelho" é um poema que se resiste a ser analisado sob um único olhar. Simboliza muitas coisas e ao mesmo tempo apresenta incertezas semânticas e sintáticas de tal complexidade que só se abrindo à experimentação de possibilidades permanentes é possível produzir reflexões críticas. Assim como Haroldo apresenta um caminho para traduzir textos criativos, afirmando que quanto mais inçado de dificuldades, mais recriável é, para a análise proposta partiremos de uma analogia similar. Quanto mais indeterminado o poema, mais sedutor e aberto a explorar o valor expressivo.

Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. E nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica (Merleau-Ponty, 199, p. 27).

Os primeiros versos apresentam uma mulher atravessada por um raio de luz que conta em primeira pessoa a sua forma de olhar para alguém. Está disposta a receber imagens enviadas à distância. A luz como elemento de estilo persiste para afinar o valor expressivo desta imagem do poema. A luz traz claridade ao rosto, condensa a autoconsciência do sujeito lírico sobre seu lugar espacial e subjetivo, como sugere "testa aberta à aterrissagem / das imagens". A intenção da voz lírica também é descrever o que observa sobre ela mesma, contar-se como um ser presente e consciente do seu lugar no mundo. Persistem também jogos de metaforização, metonímia, descrição e personificação do corpo associados a elementos da natureza, como o fogo e a água, que evocam sons e estímulos sensoriais: "olhos de levante sob as alças de mira / das sobancelhas, boca na fronteira do sorriso, / em segredo, sem certeza, cabelos em labareda / queimando com mais ruído".

Uma imagem complexa de traduzir foi "olhos de levante sob as alças de mira" porque em espanhol não é possível construir um lirismo similar com os componentes do verso original. "Aprender a traduzir significa necessariamente aprender a 'ler'" (Arrojo, 1985, p. 76, grifos nossos). Desta maneira, justamente porque traduzir vai além da transferência de significados de uma língua para outra, foi essencial deslocar o original e fazer uma leitura com um repertório próprio. O verso traduzido para o espanhol, "ojos en lumbre alzados en mira", dialoga com a imagem de luz, porém, evoca a imagem de olhos em chamas elevados em mira, figuração que compagina com o título do poema e que não está presente no original.

Uma leitura do poema sugere que se trata de um encontro com o desejo que figura a uma mulher descrevendo a si mesma no ato de observação do outro. Não fica claro quem é o outro, a centralidade da imagem recai sobre descrever e metaforizar o corpo em sensações: "testa aberta à aterrissagem", "olhos e levante sob as alças e mira", "boca na fronteira do sorriso", "cabelos em labareda", "convergência dos meridianos, / à meia-distância dos peitos". Surge também a ideia de prazer associada ao abismo, mas de forma ambígua e metaforizada. A imagem do "pano enrodilhado, vermelho, / cheio de querosene", após a descrição erotizada do corpo feminino, pode ser lida como uma imagem disruptiva que rompe com a cena erotizante.

Uma outra leitura do poema pode significar uma masturbação com cenas do corpo "*en llama intensa*". A noção de materialidade do corpo feminino expressada no poema é um elemento essencial que desdobra a situação da mulher como sujeito no mundo. Ela é presente no poema como um corpo em sensações e um reflexo da autoconstrução simbólica da feminilidade. "Sendo o corpo o instrumento do nosso domínio no mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou outra" (Beauvoir, 1970, p. 52). No caso de "Vermelho", abre-se um caminho estético para ver este corpo desde a autoconsciência, a plenitude e a liberdade. "São chaves que permitem compreender a mulher" (Beauvoir, 1970, p. 52).

Em espanhol o som vibrante do título, "Rojo", reforça a imagem erótica que vai se revelando aos poucos e por meio de uma linguagem ambígua. O "pañó *arrodillado, rojo, / lleno de kerosén*" reforça esta sonoridade aliterante e combina procedimentos descritivos com efeitos sonoros que avivam a noção e prazer atrelada ao abismo.

"Amarelo" igualmente é um poema cheio de simbologias e figurações do corpo. Se em "Vermelho" um caminho de leitura é a questão da autoconstrução do corpo atrelada ao desejo e à fatalidade, "Amarelo" figura o corpo do outro indeterminadamente. Vejamos o poema e a sua versão em espanhol.

Amarelo

Quase incolor

– assim o seu contorno
entre os grumos do meu sonho.
Nada de amarelo: âmbar
– assim o seu sorriso (5)
dourando a voz que descamba
montanha abaixo,
o ouro ao bandido.
E agora é a vez do seu corpo,
maturado pela espera, (10)
sucinto na promessa
de hidromel e alvaiade,
a ser vertido ao nível do mar
– *todo claridade.*
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 40).

Amarillo

Casi incoloro

– así tu contorno
entre los grumos de mi sueño.
Nada de amarillo: ambar
– así tu sonrisa
dorando la voz que despeña
montaña abajo,
el oro al bandido.
Y ahora le toca a tu cuerpo,
madurado por la espera,
sucinto en la promesa
de hidromiel y albayalde,
ser vertido al nivel del mar
– *todo claridad.*

É um poema que também expõe uma linguagem erótica a partir da noção do corpo como elemento ativo e dinâmico em presença permanente. Os trechos em itálico foram retirados do romance erótico *A boa fortuna* (2003), de Mary Gordon, traduzido por José J. Veiga, segundo destaca a autora na lista de empréstimos anexada ao final do livro. Este cuidado de expor a origem de alguns dos trechos utilizados contribui para traçar novos caminhos de leitura dos poemas e problematizar a reescrita como deslocamento de uma força na composição do poema.

Porque a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo *working* ou o *playing*, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens (Compagnon, 2007, p. 46).

Similar à tradução, cuja essência não é o significado, mas o fenômeno criativo, a própria materialidade do signo, trata-se de olhar o poema também a partir do trabalho com a linguagem para recompor a significância do corpo linguístico. Cada trecho ressignificado constrói um novo tecido de informações estéticas que passam a deslocar e atualizar significados, em uma espécie de "canto paralelo" que reformula a forma significante. Os trechos em itálico e os travessões sugerem um diálogo construído a partir de recortes, colagens e o trabalho criativo com a linguagem. As duas vozes expõem uma troca de figurações do corpo do outro de forma indeterminada, forjando uma sinestesia em cada imagem construída. O contorno do corpo "*quase incolor*", figurado entre visões ocultas de sonhos, abre a sucessão de imagens de um poema cujo principal procedimento é o lirismo indeterminado. No trecho inicial também destaca uma assonância com a vogal "o", que reforça a imagem indeterminada: "*Quase incolor* / - assim o seu **contorno** / entre os grumos do meu **sonho**".

Em espanhol não foi possível preservar esta assonância, porém, o poema ganhou a sonoridade palatal nasal do "ñ" que não está no original. Este efeito, similarmente, reforma o procedimento e a indeterminação. No verso seis "descampa" virou "despeña", substituição que preserva a indeterminação sintática presente nos versos.

Casi incoloro

– así tu contorno
entre los grumos de mi sueño.

Nada de amarillo: ambar

– así tu sonrisa
dorando la voz que despeña
montaña abajo,
el oro al bandido.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 40).

Por um lado, persiste a associação de elementos da natureza com o corpo, ao humanizar um sorriso âmbar dourando a voz que descamba montanha abaixo. Por outro, o procedimento de indeterminação reforça o lirismo e a possibilidade de produzir interpretações múltiplas. Um outro caminho de leitura sugere que a voz "despeña", montanha abaixo, o ouro bandido, trasladando o sujeito para a voz que lança com forma o "ouro ao bandido". Em qualquer caso, recria-se a imagem erótica de uma voz que percorre um corpo. A tradução tenta preservar, mais do que o significado, uma intenção comum entre os poemas em português e espanhol, criando um elo de intencionalidade base entre ambos os textos.

Enquanto que por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras — as palavras, as frases e as relações — se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas completam-se nas intenções comuns que pretendem alvejar (Benjamin, 2008, p. 32).

O conteúdo e a linguagem, ou "modo-de-querer-dizer" (Benjamin, 2008, p. 32), não necessariamente conversam, é possível estabelecer relações completamente diferentes e mesmo assim exprimir uma "unidade semelhante" (Benjamin, 2008, p. 32) que conecta o interior com o exterior. É possível produzir um estranhamento, porém, o verdadeiramente valioso do processo é o aprofundamento no nível mais íntimo da linguagem e a integração de duas línguas por meio de uma língua única que só se revela com a tradução.

O próximo poema, "Branco", desloca o pronome para a terceira pessoa e inicia logo com uma imagem erótica marcada por versos em itálico, que também podem ter sido extraídos de outros livros ou podem representar uma outra voz. Para o caso deste poema em particular, não foi disponibilizada a possível fonte na lista de empréstimos, porém, causa um efeito de *working* ou *playing* similar aos anteriores. Vejamos o poema e sua tradução:

Branco

*Toda vez que eu tomo banho, disse ele,
vejo a água como néctar.*

Blanco

*Cada vez que me baño, dijo él,
veo el agua como néctar.*

(Dizer uma coisa dessas
a uma mulher no deserto).
Abro a tela sem mensagem. (5)
Fico a sós com a imagem da água
caindo, em fio ralo, nas espáduas,
o contraste da zona escura
sobre a pele úmida, branca
(esta pele, que só de pensar (10)
me enche o dia.
Na face interna do pulso,
onde o sangue azula,
mais clara ainda (macia,
cheia de promessa - (15)
ao contrário da tela vazia, do papel
sem palavra).
A água é farta e cai com força
sobre o corpo desprovido de discurso.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 43).

(Decirle una cosa así
a una mujer en el desierto).
Abro la pantalla sin mensaje.
Me quedo a solas con la imagen del agua
cayendo, en fino hilo, en la espalda,
el contraste de la zona oscura
sobre la piel húmeda, blanca
(esta piel que solo de pensar
me llena el día.
En la cara interna del pulso,
donde la sangre azula,
más clara aún (suave,
llena de promesa -
al contrario de la pantalla vacía, del papel
sin palabra).
El agua es generosa y cae con fuerza
sobre el cuerpo desprovisto de discurso.

"Ele" é a voz destacada em itálico e descreve a água percorrendo seu corpo como néctar. O poema sobrepõe camadas de imagens, ou seja, o eu lírico, que expõe o comentário da água feito pelo outro, preserva esta imagem da água caindo e constrói a sua própria rede subjetiva de formas estéticas, a partir da percepção da paisagem. A imagem do outro é o ponto de partida para produzir, a partir da experiência, sensações de desejo e estímulos com presença visual.

Fico a sós com a imagem da água
caindo, em fio ralo, nas espáduas,
o contraste da zona escura
sobre a pele úmida, branca
(esta pele, que só de pensar (10)
me enche o dia.
(Roquette-Pinto, 2005^a, p. 43).

A forma é erótica e sinestésica, contrasta com a sombra e luminosidade evocando o corpo como reflexo de sensações. Uma questão que surge com força é a experiência de percepção a partir de estímulos sensíveis da paisagem percebida, construindo imagens de claridade e evocando a água como elemento estético central. A partir da água e os seus contrastes com a sombra, o eu lírico mistura pele, sensações e corporeidade, evocando uma sensação prazerosa “que só de pensar me enche o dia” (Roquette-Pinto, 2005^a, p. 43).

Não é fácil descrever a região que rodeia o campo visual, mas é certo que ela não é nem negra nem cinza. Há ali uma *visão indeterminada*, uma *visão de não sei o quê*, e, se passamos ao limite, aquilo que está atrás de nós não deixa de ter presença visual (Merleau-Ponty, 1999, p. 26-27).

Similar a outros poemas, persiste também a figuração do interior do corpo, “Na face interna do pulso, / onde o sangue azul, / mais clara ainda”, enlaçada ao fazer poético e à impossibilidade de expressar os remanentes da palavra oculta não materializada.

Ortega y Gasset (2012), no clássico ensaio intitulado “Miseria y esplendor de la traducción” (2012 [1937]), nos confrontam de imediato com um questionamento sobre o qual provavelmente muitos tradutores têm refletido durante o exercício do seu ofício: “¿no es traducir, sin remedio, un afán utópico?” (Ortega y Gasset, 2012, p. 7). Utópico desde o momento em que a palavra original é subversivamente diluída, fragmentada e deslocada dos seus limites gramaticais, fazendo da linguagem uma promessa de sentido, um entre-lugar em constante transformação, até o ponto em que se ousa reconstituir significações não absolutas por meio da tradução. A linguagem não dá conta de expressar tudo quanto o sujeito se propõe expressar ao falar. “É ilusório”, sentencia Gasset (2012, p. 14), assim:

no se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobretodo de silêncios. Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas, sería incapaz de hablar. Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silêncios. Cada pueblo calla unas cosas *para* poder decir otras. Porque *todo* sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad (Gasset, 2012, p. 16-17, grifos do autor).

Paradoxalmente, o silêncio é o relampejo que conecta sistemas e filosofias díspares. Contrário a ocultar, o silêncio permite o encontro das estranhezas. Em diálogo com o proposto por Benjamin sobre a íntima relação oculta entre as línguas, o pensamento de Gasset nos convoca a problematizar a linguagem desde a volatilidade dos seus cimentos para, a partir daí, buscar caminhos de conexão entre as duas línguas, entendendo que o processo de “revelação de segredos mútuos” necessariamente implica a utopia da integração, ou seja, construir a partir do silêncio um conjunto de harmonias que atingem sua plenitude por meio da tradução. O silêncio se transforma em linguagem comum através da tradução, assim como a língua pura benjaminiana se revela ao ser vertida em uma nova forma. Desde uma perspectiva filosófica, é uma tarefa subversiva e (por vezes) controversa porque mexe com os fios mais íntimos em nível intracódigo; do ponto de vista técnico, trata-se de tensionar os limites da linguagem visando à criação de novos dispositivos estéticos, sem jamais pretender repetir ou substituir o original. “La traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra” (Gasset, 2012, p. 21) que nos apresenta novas possibilidades de encontrar pontos de contato com a expressividade e poderes transformadores.

Desde o ponto de vista da tradução, “Blanco” cria uma atmosfera de claridade com a imagem da “agua / cayendo, en fino hilo, en la espalda”, verso que mudou levemente do português para reforçar a percepção sensorial do fio fino de água caindo sobre o corpo. “Espalda” dá maior poeticidade à versão em castelhano do que o substantivo *omoplato*, que traduziria o sentido exato do verso original. A função poética norteou a escolha das palavras para dar maior peso à figuração do lirismo e do discurso simbólico do que ao sentido estrito. Para Roman Jakobson [1959]/(2010), o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído. O autor, em “Aspectos lingüísticos da tradução” (2010), distingue três tipos de tradução: 1) a tradução intralingual ou *reformulação*, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*, que se refere à interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e 3) a tradução inter-semiótica ou *transmutação*, que

compreende a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (Jakobson, 2010, p. 63-64).

As contribuições de Jakobson são fundamentais para a pesquisa em tradução aqui proposta, não apenas porque Haroldo de Campos desenvolveu sua teoria de transcrição a partir das reflexões deste autor, mas também pela ênfase na distinção das funções da linguagem predominantes que o linguista propõe, aspecto fundamental para o trabalho com poesia. Uma preocupação central de Jakobson (2010, p. 127) no que se refere ao escrutínio da linguagem é a ampliação da esfera da função poética, que não se limita apenas à poesia. Assim, para o linguista, a função poética não é a única função da arte verbal, mas pode ser apenas a dominante, enquanto que em outras manifestações verbais funciona como um constituinte acessório. Esta valoração é fundamental para a análise dos componentes estéticos no poema e para determinar quais podem ser recriados, quais devem ser reformulados e quais podem ser sacrificados.

A poesia é por definição intraduzível, sentencia Jakobson, portanto, quer seja a função poética absoluta ou limitada, só é possível a “transposição criativa” (Jakobson, 2010, p. 71), ou seja *transposição intralingual* (de uma forma poética a outra), *transposição interlingual* ou *transposição inter-semiótica* (de um texto literário para a música, a dança, o cinema ou a pintura). Este último tipo de transposição parece ser o caso em vários dos poemas da seção “No agora da tela” de *Margem de manobra*, os quais transpõem de obras de arte (em alguns casos de maneira explícita e com referências diretas, em outros mais dissoluta) para a arte verbal.

“Azul”, o último poema deste subcapítulo, é um texto sintético, porém, carregado de imagens de guerra e violência. Vejamos o poema seguido da sua tradução para o espanhol:

Azul

*‘É fácil saber se o envenenamento foi causado pelo cianeto’ - disse o alto funcionário do Ministério de Defesa Americano, ao negar a responsabilidade pelos ataques
- ‘com as bombas que fabricamos, os corpos ficam com os*

dedos azuis.
(Roquette-Pinto, 2005^a, p. 45).

Azul

'Es fácil saber si el envenenamiento fue causado por cianuro' - dijo el alto funcionario del Ministerio de Defensa Estadounidense, al negar responsabilidad por los ataques
- 'con las bombas que fabricamos, los dedos de los cuerpos se ponen azules'.

Desde o ponto de vista formal, persiste o procedimento de colagem de trechos de outro texto, que para este caso poderia ser de uma matéria jornalística. Os trechos entre aspas indicam a operação de citação da voz apresentada, enquanto que em itálico destaca-se o trecho enxertado, efeito que desloca os sentidos para um novo corpo textual. A citação:

tem um coração e membros, um sujeito e um predicado. E é para alimentar essa representação que a citação é exemplarmente uma frase: a menor unidade de linguagem autônoma e fechada sobre si mesma. A frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la. Aliás, e melhor ainda, ela se movimenta sozinha, vagueia, e não posso mais detê-la. Desaparece assim o sentido primeiro da citação, o de uma movimentação provocada por contato: sentido sempre atual, mas que, como ao guarda-florestal, vale a pena ignorar ou reduzir ao silêncio. A citação é contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa — na massa de papel (Compagnon, 2007, p. 36).

Este corpo a corpo em “Azul” simboliza uma violência que é ressignificada a partir da citação que descreve o envenenamento causado pelo cianeto e se constitui como a imagem central da cena. Esta violência atravessa o corpo e o transforma, mas também transforma o poema por meio de uma operação de citação, estabelecendo-se uma fina relação entre corpo e poema como elementos de transformação. A função poética do trecho se expande ou transforma ao ser explorada criativamente com a linguagem. Os corpos são figurados num contexto de guerra, são violentados com métodos sofisticados e passam a ser cadáveres que mudam de cor e são reconhecidos facilmente.

De cor azul esverdeada, o cianeto é usado pelos Estados Unidos para fabricar bombas que emitem um veneno em pó letal para qualquer forma de vida. Conhecidas como M-44, as bombas de cianeto são utilizadas para matar animais selvagens em vários estados deste país. A imagem de guerra é deslocada e transformada em cor, formas e aromas de crueldade evocando o cinismo da violência: “ - *'com as bombas que fabricamos, os corpos ficam com os / dedos azuis*”. No último trecho do poema em espanhol mudou levemente a sintaxe do verso final, colocando-se maior ênfase na imagem dos dedos azuis dos corpos: “ - *'con las bombas que fabricamos, los dedos de los cuerpos se / ponen azules*”. Esta transformação da imagem estática de violência se intensifica. A tradução, com suas nuances e vaivéns, pode ser flexível, conflitante ou mais tendente a respeitar quase na íntegra o poema original, porém é fundamental equilibrar, quando possível, forma e conteúdo.

A tradução é, portanto, a produção de um texto original, já que é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Por isso ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem (Guerini, 2000, p. 109).

Toda operação de tradução poética supõe uma visão dialética e sensível do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade essencial (Laranjeira, 2003, p. 29). “É um trabalho na cadeia de significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório” (Laranjeira, 2003, p. 29). Portanto, a recriação da poeticidade, mais do que paráfrase, gera uma relação de significados entre as duas línguas para produzir uma “significância correlata” (Laranjeira, 2003, p. 30) à do poema original.

“Vermelho, “Amarelo”, “Branco” e “Azul” têm em comum a evocação de imagens, cores, sabores e texturas, bem como a experiência de autopercepção e percepção do outro a partir de estímulos da paisagem. Erotismo, desejo, prazer, desestabilização e violência contados a partir de cores que nos remetem a experiências sinestésicas. Do erótico, ao prazer, do desejo à violência, é uma

travessia por camadas de sensações e texturas líricas que evocam a complexidade do universo feminino. Em um sentido geral, os poemas desta seção são atravessados pela autoconstrução simbólica da feminilidade e a figuração da alteridade e de elementos da paisagem em relação de simbiose. Com metáforas do corpo desejante ou em queda, a autora constrói imagens fotográficas (estáticas), cinematográficas (em movimento) e poéticas (sinestésicas) utilizando técnicas de colagem, marcações gráficas para distinguir as vozes ou cenas e pontuação incomum. Jogos de metaforização, descrição e personificação do corpo, associados a elementos da natureza, também se destacam como procedimentos que configuram imagens de singular lirismo. A luz como elemento de estilo persiste igualmente para afinar o valor expressivo da imagem.

3.2 Poemas do real incontornável

Os poemas desta seção têm como ponto de encontro imagens disruptivas, carregadas de um simbolismo que, no entanto, consegue apresentar com delicada clareza imagens de barbárie. No processo de tradução de “Sítio”, o primeiro poema de *Margem de manobra*, nos deparamos em primeiro lugar com o desafio da intraduzibilidade para a imagem que mistura elementos agressivos da cidade com o sublime natural. Vejamos o primeiro poema em português e a versão em espanhol:

Sítio

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos, (5)
num caldo sujo de claras em neve.

Sitio

El cerro está prendido en fuego.
El aire incómodo, grueso,
hace del menor movimiento un esfuerzo,
como andar bajo otra atmósfera,
entre paños húmedos, mudos,
en un caldo sucio de claras a nieve.

<p>Os carros, no viaduto, engatam sua centopeia: olhos acesos, suor de diesel, ruído, motor, desespero surdo. (10)</p> <p>O sol devia estar se pondo, agora - mas como confirmar sua trajetória debaixo desta cúpula de pó, este céu invertido?</p> <p>Olhar o mar não traz nenhum consolo (15) (se ele é um cachorro imenso, trêmulo, vomitando uma espuma de bile, e vem acabar de morrer na nossa porta).</p> <p>Uma penugem antagonista deitou nas folhas dos crisântemos (20) e vai escurecendo, dia a dia, os olhos das margaridas, o coração das rosas.</p> <p>De madrugada, muda na caixa refrigerada (25) a carga de agulhas cai queimando tímpanos, pálpebras: <i>O menino brincando na varanda. Dizem que ele não percebeu. De que outro modo poderia ainda</i> (30) <i>ter virado o rosto: "Pai! Acho que um bicho me mordeu!" assim que a bala varou sua cabeça?</i> (Roquette-Pinto, 2005^a, p. 11).</p>	<p>Los carros, en el elevado, enfilados como hormigas: ojos encendidos, sudor de diesel, ruído, motor, desespero sordo.</p> <p>El sol debería estarse poniendo, ahora - pero ¿cómo confirmar su trayectoria debajo de esta cúpula de polvo, este cielo invertido?</p> <p>Mirar el mar no trae ningún consuelo (si es un perro imenso, trémulo, vomitando una espuma de bilis, y viene a terminar de morir en nuestra puerta).</p> <p>Una pelusa antagonista se posó sobre las hojas de los crisantemos y va oscureciendo, día a día, los ojos de las margaritas, el corazón de las rosas.</p> <p>De madrugada, muda en el congelador la carga de agujas cae quemando tímpanos, párpados: <i>El niño jugando en el balcón. Dicen que no se dio cuenta. ¿De qué otro modo podría aún haber volteado la cara: "¡Papá! Creo que un bicho me picó!" cuando la bala volteó su cabeza?</i></p>
--	---

O processo de tradução do poema começou com a avaliação criteriosa dos aspectos formais do original, por operação metalinguística, visando traduzir “o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma [...] a *iconicidade* do

signo estético)”, como aponta Haroldo de Campos (2006, p. 35). Para facilitar o processo de identificação da fisicalidade da forma estética, distinguiram-se os procedimentos formais para entender a mecânica textual dentro da unidade do poema e interpretar o movimento poético proposto.

Posteriormente, veio a operação de transcrição, reequacionando os constituintes já identificados, não desde uma perspectiva mecânica, mas propondo a possibilidade de construir novas formas criativas (sonoridade, imagens, ritmo) no poema em espanhol. Voltando para a questão da intraduzibilidade, nos deparamos no poema com a mistura de elementos antagônicos da cidade com figurações da natureza apresentadas em decadência. A partir do primeiro verso, se apresentam imagens de um espaço urbano contido, sobressaturado.

No sétimo verso, a imagem em português de carros no viaduto que “engatam sua centopeia” é substituída em espanhol por carros dispostos como “formigas enfileiradas”, o que abre um campo de significações e muda completamente a imagética em espanhol. A imagem original em português não teria o mesmo impacto estético se colocada literalmente em espanhol, além de perder a poeticidade e aliteração da consoante “t” em “Os carros, no viaduto, / engatam sua centopeia”. Assim, houve uma substituição desta imagem intraduzível por uma imagem de formigas em filas, evocando a presença de seres operários que se locomovem mecânica e coletivamente no desconfortante espaço urbano descrito. A mudança da imagem na língua de chegada ressignifica o impacto do verso original, gerando uma coesão entre poesia e política que articula mecanismos de construção e manejo da linguagem desde o ponto de vista formal, bem como o posicionamento ético diante da realidade desigual. Formigas enfileiradas incorporam o proletariado urbano como parte dos elementos ficcionalizados no poema em castelhano, expandindo a questão da desigualdade e estado de sítio como contexto coletivo que se soma à perda da vida da criança descrita no poema.

A imagem poética no poema, embora conviva com outros procedimentos formais que reforçam a esteticidade, constitui a função poética de maior hierarquia, por possibilitar um nível de significados refratário, combinando a

metaforização com a nomeação ambígua, ou seja, que resiste a uma interpretação totalizante e absoluta. Este tensionamento de obscuridade semântica, reforçado pela imagem, amplia as possibilidades interpretativas do poema. Assim, umas formigas enfileiradas no viaduto para algumas pessoas pode remeter ao plano introspectivo interior, da ordem da natureza, enquanto que para outras pode combinar a figuração da subalternidade e a resistência.

Foi possível manter o diálogo de elementos naturais com a cidade estilizada, inclusive porque é um aspecto estético fundamental na constituição da imagem poética. Porém, o poema em espanhol perde a aliteração da consoante “t”. Em compensação, apresenta-se repetição da rima “ado” nos versos “Los carros, en el **elevado**, / enfilados como hormigas”, o que reforça o clima de sufocação. “Viaduto” (via’dutu) em português tem uma sonoridade fechada, o que se alinha com a cena de opressão reproduzida no poema, enquanto que “*elevado*” (ele’βaðo) em espanhol apresenta uma sonoridade aberta. Como não foi possível recriar o mesmo fechamento sonoro do original em “viaduto”, a troca de “centopeia” (que é mais fechada) por “*hormigas*” (or’miyas), com a vogal “o” semifechada, compensa parcialmente a perda sonora do verso anterior.

Já a partir do verso 15, a versão em castelhano ganha rimas consoantes com repetição de “m” e “ar” em “*Mirar el mar* no trae ningún consuelo”, formando outra rima final em “elo” e “ulo”, de “consuelo” e “trémulo”. Este ganho sonoro da consoante “r” reforça a decadente imagem do cachorro-mar que vem morrer na “nossa porta”. Do verso 19 até o 23, a versão em castelhano ganhou versos sibilantes, ao passo que a força do cinema mental que evoca o poema em português (privilegiando uma imagética sublimemente obscura) passa a reforçar um som assobiante em espanhol, o que agrega uma sonoridade não presente na versão original: “Una **pelusa** antagonista / se **posó** sobre las **hojas** de los **crisantemos** / y va **oscureciendo**, día a día, / los **ojos** de las **margaritas**, / el corazón de las **rosas**. / De madrugada, / cambia en la cava refrigerada / la carga de **agujas** cae quemando / **tímpanos**, **párpados**” (Roquette-Pinto, 2005^a, p. 11).

A noção jakobsoniana de “função poética” e os trabalhos sobre tradução criativa de Haroldo (norteados, por sua vez, pela equação do linguista e de

Benjamin) subsidiam a segunda (2) parte do processo tradutório aqui apresentado: a transcrição ou, em palavras de Roman Jakobson, *transposição criativa*: “transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música” (Jakobson, 2010, p. 71). Embora a versão de “Sítio” em espanhol não proponha totalmente um fugidio contato com o sentido do poema, ressignifica a forma apresentando uma extensão de sons que produzem propriedades sonoras independentes do original; os elementos formais do poema foram preservados. Privilegiou-se, neste sentido, a transposição de formas. E, quando não foi possível, optou-se por substituir componentes para não sacrificar a potência semântica do realismo proposto.

Tal é o caso da rima emparelhada nos versos 24 e 25, “De madrug**ada**, / muda na caixa refriger**ada** / a carga de agulhas cai queimando / tímpanos, pálpebras”, que na versão em português reforça o desfecho iminente sobre a perda da vida inocente, mas também instrumentaliza a obscuridade semântica do poema. Estamos diante de uma articulação de formas significantes indeterminadas, que opta por nomear indiretamente para construir uma imagem pesada sobre um corpo morto, propondo uma circularidade no descrito, um efeito como do símbolo infinito ∞ que evoca o ouroboro grego, além do retorno, a morte e reconstrução: anuncia-se a morte da criança por meio de um intertexto em itálico, mas antes desta informação surge a imagem turva do que poderia ser um corpo refrigerado que não é sequer nomeado. O eu lírico escolhe a antecipação da morte, mostrando a percepção ao redor das agulhas mudas de gelo que caem queimando tímpanos, pálpebras, produzindo, aliás, a potente metáfora sinestésica do gelo queimando partes do corpo. Representa o final com a perda da vida e o retorno pela impossibilidade de redenção da violência urbana.

Uma outra leitura desta imagem remete às balas atravessando o refrigerador da casa e despedaçando partes do corpo do menino: “tímpanos, pálpebras”. Anuncia-se o desfecho violento por meio de procedimentos de exacerbação imagética e rarefação semântica. Esta leitura mostra a irrupção da violência à intimidade do espaço doméstico, colocando em primeiro plano a

vulnerabilidade iminente da criança que é morta enquanto brincava na varanda da sua própria casa, história que reflete o comum partilhado no contexto de violência social do Rio de Janeiro. A crueldade violenta contrasta com a inocência da criança que acha que a bala perdida foi um bicho que a picou, destacando a articulação do plano estético com o político, enquanto ato de manifestação do comum.

Toda ação é política, tal como descreve o trecho do poema “Os filhos da época”, de Wisława Szymborska, citado no Capítulo 1, portanto, o poema se constitui como um gesto de intervenção e inscrição do sentido da comunidade na medida em que irrompe na distribuição do sensível, segundo o proposto por Jaques Rancière ([2000] 2005). Para o autor, os atos estéticos representam a experiência sensível enquanto cerne da política e é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada na utopia da emancipação e nas ilusões e desilusões da história. Assim, denomina “partilha do sensível”:

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e as partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

O conceito de Rancière permite pensar o político na arte por meio de uma leitura que vai além da temática da obra, estruturando a maneira como as artes podem ser percebidas como formas de inscrição do sentido da comunidade. O político surge em qualquer espaço, independentemente de se é manifestado ou não na esfera da institucionalidade política. Neste sentido, o poema “faz política”, qualquer que seja o propósito que o rege, ao manifestar contundentemente um “regime estético”, ou seja, a autonomia artística que delimita as identidades da sua forma, aquilo que “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (2005, p. 33). O poema “Sítio” permite pensar, via tradução, nesta relação do estético e do

político para além da reprodução de uma ordem social desigual. O trabalho criativo com a linguagem materializa a forma particular que adota o conjunto de evidências sensíveis espalhadas.

Voltando à tradução, em espanhol irremediavelmente houve um dano à rima rica original devido à insustentabilidade de colocar *cava* ou *caja refrigerada*, opção que restaria à poeticidade. Desta maneira, optou-se por substituir "caixa refrigerada" por "congelador", cuja origem etimológica é "congelar", gelar até solidificar para evitar deterioração e também remete ao plano cinematográfico de uma cena ou plano congelado. Esta imagem descrita de forma indeterminada preserva em espanhol a pungente força da violência incontornável, bem como a anfibolia ou *enjambement* suave. A tradução "desvela o desempenho (as táticas operatórias) da função poética no poema de partida e transforma o resultado desse desvelamento (ou desconstrução) em metalinguagem" (Campos, 2013, p. 134), destaca Haroldo de Campos, para delinear a estratégia de reconstituição ao poema de chegada. O procedimento tradutório facilita o encontro com a "língua pura" benjaminiana, ou em palavras de Haroldo, a *forma semiótica* ou *intracódigo*, antes mencionado subjacente à poesia que é possível encontrar via tradução, que opera na contramão do conteúdo superficial plano.

A rima constitui uma unidade rítmica fundamental no poema, porém, nem sempre é possível reconstituí-la na língua de chegada e a decisão para o caso de "Sítio" também é sustentada pelo peso deste procedimento no poema, o que nos leva à terceira (3) parte do procedimento de tradução desenvolvido: a análise das alterações, procedimentos literários, elementos formais sacrificados, deixados ou modificados e soluções adotadas. A referida rima, que no original apresenta duas categorias gramaticais distintas (substantivo e adjetivo), confere potência aos efeitos sonoros na versão em português, mas, a substituição em espanhol do adjetivo por substantivo consolida o plano semântico, sem que necessariamente perca o simbolismo característico da obra da autora. Em contraposição, se reforça o antagonismo da metaforização "*congelador-quemando*".

Tratando-se de sonetos, por exemplo, as rimas têm um papel de maior centralidade desde o ponto de vista formal, pelo que seria um sacrifício que

comprometeria em grande medida a extensão de sons e estrutura métrica do poema. O caso do poema "Absinthias", de Alfonsina Storni (2020), traduzido por Wilson Alves-Bezerra, ilustra a compensação de rimas e categorias gramaticais na versão em português:

Absinthias

Con mis venitidós años de juventud divina
Yo tendría que ser una planta lozana
Que arraigada en la tierra fertilísima y sana
Floreciera cien rosas de ilusión cristalina.

Pero en la tierra sana que la mente imagina (5)
(Mi vida) Sombra mala que en seguirme se afana
Ha dejado caer con imprudencia vana
Abono de colores cargado de morfina.

Y es por eso tan solo; es por eso que cuando
Fingiéndome la planta en tierra me expando (10)
Para brotar en flores de algún himno auroral,

Con la sabia que robo me llegan las toxinas
Y en vez de florecer en blancas sonatinas
Florezco las absinthias de la planta fatal!...
(Storni, 2020, p. 26-27).

Absinthias

Com meus vinte e dois anos de juventude divina
eu teria que ser uma planta vistosa
que arraigada à terra, fertilíssima e sã
florescesse cem rosas de ilusão maviosa.

Mas na terra saudável que a mente imagina
(minha vida) sombra má que em me seguir se dedica
deixei cair com imprudência infinita
adubo de dores carregado de morfina.

E é por isso somente; é por isso que quando,
fingindo-me planta, na terra me expando
para brotar em flores de algum hino matinal,

com a seiva que roubo me chegam as toxinas
e ao invés de florescer em brancas sonatinas
floreço em absinthias da planta fatal!...

O poema em espanhol apresenta rimas emparelhadas e interpoladas que obedecem ao esquema ABBA nos dois primeiros quartetos e AABB nos dois segundos tercetos, enquanto que na versão em português o tradutor optou por preservar rimas interpoladas sob o um esquema mais livre. É claro que a versão em português transformou a sonoridade do espanhol e que o tradutor não conseguiu transpor a mesma métrica e jogo de rimas do original. Porém, ganhou protagonismo a ferocidade do eu lírico que se revela contra a figura de fragilidade e subserviência outorgada à mulher. O uso do adjetivo "maviosa" (em substituição de *cristalina*), que rima com "vistosa" do verso anterior, potencia o campo

semântico na versão em português e dá mais peso à figuração pretérita da mulher "divina", "arraigada à terra", "fertilíssima".

Nos versos cinco e seis, Alves-Bezerra sacrificou a rima interpolada do original para destacar o plano semântico de obscuridade e rejeição do eu lírico à imagem frágil de "planta vistosa" dado à mulher. Esta decisão poderia ser considerada contrária ao princípio haroldiano de tradução da fisicalidade e materialidade do signo estético, porém, o processo tradutório tensiona o plano semântico na medida em que forma e sentido se colocam em correlação de forças para construir um texto poético esteticamente sólido, que ora sacrifica, ora apresenta um conjunto de novas propriedades sonoras e de imagética visual independentes.

A voz de Alfonsina Storni no poema em português não recria exatamente o esquema sonoro e métrico do espanhol, aspectos fundamentais para a poesia de princípios do século XX, porém, propõe uma forma que dialoga com o tempo presente, o que sugere que tenha-se optado sacrificar o rigor formal do soneto e substituir as maiúsculas iniciais da versão em espanhol, ou modificar a pontuação em outros poemas da seleção³³. O tradutor escolheu "reconstruir os poemas em português brasileiro, de modo que nos soassem familiares, que a Storni brasileira nos soasse atual, perturbadoramente atual" (Alves-Bezerra, 2020, p. 12). Neste caminho, as rimas ou outros procedimentos formais no texto poético não necessariamente devem ser substituídos de forma plana e mecânica com palavras que remetam ao mesmo campo semântico ou novos procedimentos literários à toa. O desafio passa necessariamente por imprimir uma história sensível no poema traduzido, um rastro do nosso universo de subjetividades, uma resposta (política) ao tempo presente e às suas nuances, uma negação à fidelidade, quando necessária, recolocando em circulação os signos com critério e independência estética. Trata-se, sobretudo, de enxergar a tradução como ato criativo.

Passemos agora à transcrição de "Mira", o segundo poema selecionado de *Margem de manobra*:

Mira

Mira

33 STORNI, Alfonsina. *Sou uma selva de raízes vivas*. Seleção e tradução de Wilson-Alves Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020.

Pena,
 sobreposta a veias,
 pousada sobre o papel
 onde a teia se enreda
 e desenreda, (5)
 e cada palavra cumpre o curso,
 a maldição,
 agarra-se à outra,
 empurra a vizinha
 no atropelo, (10)
 amesquinhada ou generosa,
 mas: definitiva
 - ou antes,
 definindo-se neste exato instante,
 nesta superfície, (15)
 coágulo no vácuo entre
 o que disse o que diria,
 e este é o tema:
 sob a mira de
 uma grande pena (20)
 a cabeça explodida
 de uma (ah, sim,
 novamente) flor.
 (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13).

Pena,
 sobrepuesta en las venas,
 posada sobre el papel
 donde la tela se enreda
 y desenreda,
 y cada palabra cumple el curso,
 la maldición,
 se agarra a la otra,
 raspa a la de al lado
 en el atropello,
 mezquina o generosa,
 pero: definitiva
 - o antes,
 definiéndose en este exacto instante,
 en esta superficie,
 coágulo en el vacío entre
 lo que dijo lo que diría,
 y este es el tema:
 bajo la mira de
 una gran pena
 la cabeza explotada
 de una (ah, si,
 nuevamente) flor.

Em português o título do poema admite pelo menos dois significados: linha de alvo de armas de fogo e fim, intuito, interesse, desejo (figurado). No campo da tradução de poesia as posturas tendem a ser dinâmicas e diversas no tocante à (im)possibilidade de se traduzir textos poéticos. Por um lado, temos abordagens que defendem a absoluta impossibilidade de traduzir poesia, por outro lado estão as que defendem que é possível traduzir textos poéticos como qualquer outro. No intermédio figuram também posições diversas que defendem, diante da impossibilidade, que a poesia deve ser recriada, transpoetizada ou transcriada.

A abordagem de Haroldo de Campos concentra-se na linguagem, na materialidade do signo estético, isto é, na observação criteriosa da forma como elemento dinamizador do trabalho criativo do tradutor. Sobre ele recai a responsabilidade de optar por outros parâmetros formais que considere adequados (segundo os seus próprios preceitos estéticos) à produção do novo poema. A proposta haroldiana encara a tradução de poesia como uma possibilidade aberta desde o ponto de vista criador, uma ferramenta crítica para a vivissecção do texto e um impulso para diversificar as possibilidades do idioma poético. Para isto, assume o lema poundiano do *make it new*, "dar nova vida ao passado literário via tradução" (Campos, 2013, p. 6), resgatando o trabalho crítico e ao mesmo tempo pedagógico de Ezra Pound: trair as palavras do original (para lembrar o conhecido brocardo *traduttori traditori*) quando elas escurecem a unicidade do poema traduzido.

Porém, "Mira" em espanhol, *a simples vista*, parece não ecoar este lema libertário de trair as palavras do original. Um olhar superficial mostra que a tradução preserva o título em espanhol, perdendo o sentido figurado. A estrutura semântica também foi discretamente preservada. A impossibilidade de recriar em espanhol o mesmo campo semântico do título em português e o critério de optar pela duplicidade semântica em espanhol de "mira" em referência à linha de mira e ao ato de mirar nos leva a tomar a decisão de conservar o mesmo título que, aliás, desempenha um papel fundamental no poema: compõe o cénit da poeticidade e da constituição da imagem poética ao direcionar a vista da dor, da pena, ao alvo de uma "cabeça explodida" de uma flor (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13).

Um dos procedimentos literários de maior peso no poema é a imagem poética que personifica a pena, simbolismo que também toma corpo metapoético pousando-se sobre o papel e se expandindo até o desfecho da dor. Emerge novamente a corporificação da percepção subjetiva interior, ou seja, a pena transformada em corpo sobreposta à veia, e ao mesmo tempo roça o papel para transformá-lo em ação poética. Cada palavra no fazer poético representa a expurgação da dor interior difusamente definida, num atropelo, e nomeia, se define, porém, deixa remanescentes do que poderia ter sido dito. Embora a paisagem

da dor percebida esteja representada de forma abstrata e dissoluta, evoca uma "constelação original de significados produzidos pela escrita" (Collot, [2012] 2013, p. 29) de uma beleza singular.

A palavra poética parece carregar maldição, violência, fricção, dor e neste momento de impasse antagônico entre as palavras que cumprem seu curso, a versão em espanhol aumenta a sensação de dor evocada com a substituição do verso "empurra à vizinha" por "raspa a la del al lado", evocando o toque ou ferimento que não está presente no poema original. Sacrificou-se o verso que lhe daria o torneio "empuja a la vecina", correspondente à "empurra à vizinha", para manter-se fiel à imagem de toque corporal com "raspa a la de al lado". Eis aqui o ato libertário da tradução criativa: constituir uma nova paisagem, considerando a impossibilidade de traduzir a imagem original *ipsi litteris*. As palavras cumprem seu curso corporificadas, afloram do pensamento para tornar-se corpo-embate e exprimir a dor, processo que inevitavelmente produz choque e atropelo. Em espanhol compensou-se a sonoridade fricativa uvular de "empurra" [ẽ'puɾa] à vizinha" por um fonema mais vibrante [r] em "raspa a la de al lado", estratégia que substitui a imagem original. Já a sonoridade emparentada do substantivo "vizinha" com o adjetivo "amesquinhada" no verso 11 foi substituída em espanhol pelo som alveolar dos "l" em "raspa a *la del al lado*", considerando que perderia poeticidade e produziria uma estranheza antagônica se preservada a fidelidade semântica.

A compensação imagética detonada por meio da imersão profunda com a significância do poema original e a posterior tradução evidencia a incidência significativa de metáforas espaciais e corporais que figuram um espaçamento contraposto, por vezes vazio e leve, por vezes com "coágulo no vácuo" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13). O eu lírico parece "sair de si mesmo para se espriar por todo o espaço circundante, uma espécie de ubiquidade, que pode ser feliz ou vertiginosa", segundo descreve Michel Collot (2013a, p. 85) quando se refere à experiência da paisagem na poesia, caracterizada pela abolição de toda referência. "A emoção da paisagem faz com que aquele que a experimenta saia de si. Esse movimento propriamente ex-tático da consciência não é necessariamente de ordem mística" (Collot, 2013a, p. 85), mas a expressão de

uma sensibilidade, a perceptividade de experiências exteriores transformadas em poema por meio da sinergia com o entorno.

Michel Collot em *Poética e filosofia da paisagem* (2013a) propõe-nos pensar a perspectiva da paisagem não apenas como um fenômeno da sociedade, mas como modelo para a invenção de um outro tipo de racionalidade que denomina "pensamento-paisagem". Ao evocar este termo, apresenta uma relação em duplo sentido e recíproca entre sujeito e cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor *paisagem* e *pensamento* em uma relação de oposição aberta a várias interpretações: "permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem" (Collot, 2013a, p. 12).

Esta leitura em duplo sentido visa ultrapassar o dualismo sujeito/objeto, antropos/cosmos para propor um encontro com o mundo que percebemos, uma "nova racionalidade" capaz de vitalizar a experiência sensível e transformá-la em um efeito de correlação no qual o sujeito não se impõe às coisas, mas está atento às suas propostas. O autor volta-se para o que se diz vivo na transferência da paisagem para o domínio da atividade e do pensamento humanos, focando no estudo das metáforas espaciais na linguagem contemporânea, como sinal de uma convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem. Assim, em diálogo com a cosmovisão dos povos indígenas³⁴, o "pensamento-paisagem" faz da paisagem a expressão íntima entre o sujeito e o mundo, reinventando através de formas e novas circunstâncias a "antiga aliança do ser humano com seu meio" (Collot, 2013a, p. 14). Para Collot, a noção de paisagem responde à convergência entre arte, mundo e linguagem como operadores de um sentido produtivo e defende a

34 Uma obra emblemática que expõe a relação entre sujeito-cosmos-natureza é *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2020, Companhia das Letras). "Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza [...] A ideia de nós, os humanos, nos deslocamos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo [...] O Antropoceno tem um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno" (Krenak, 2020, p. 16-17, 23, 58).

problematização contínua da paisagem como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades, confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, visível e invisível que o texto literário plasma.

Estas formulações, aqui bastante simplificadas, acabam por levar à discussão sobre o lugar da poesia para retratar uma visão singular do mundo que depende de cada subjetividade. Igualmente, nos instigam a entender como se articula a paisagem no texto poético como dispositivo de percepção interior em relação com o entorno representado. A paisagem assume o papel de operador de sentidos se estabelecendo na textualidade da obra para refletir a paradoxal tensão interior-exterior do discurso poético.

O poema tece as infinitas variações de mundo, redefinindo o referente que é concebido como se fosse um reservatório contendo a totalidade das experiências que temos do objeto. Portanto, o poema não é um objeto hermético, mas se constitui como experiência de alteridade exatamente pela abertura ao além de si. 'A textualidade do poema reenvia à textura do universo', já que 'o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver'³⁵. Por outro lado, essa abertura ao mundo indica também a distância que há entre o poema e o real, entre as palavras e as coisas, porque a linguagem poética é uma tensão permanente entre o desejo de uma proximidade absoluta e a sua impossibilidade (Alves, 2013, p. 190).

O poema é um fragmento do mundo que percebemos e representa a nomeação do espaço privado de observação, "a paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido" (Collot, 2013a, p. 22), e a escrita poética torna-se uma forma de retratar o entorno desde o olhar interior, de habitar o mundo e a escrita com as desarmonias, os antagonismos e as experiências vividas. "Sem dúvida, todo poeta é, à sua maneira, um contemplador e seu ato de ver é sempre dinâmico e provocador de transformações. O poema é, assim, um olhar verbalizado e, portanto, paisagens são todos os poemas" (Alves, 2013, p. 194). As paisagens observadas pelo poeta, embora dinâmicas e não totalizantes, concretam um nível de referência e organização semântica, que representa um

35 Tradução livre de: "La textualité du poème renvoie à la texture de l'univers [...] le poème fait voir le monde parce qu'il est lui-même un monde qui se fait voir" (Collot, 1989, p. 178).

ato de estruturação da escrita, a partir da atividade hermenêutica. O duplo sentido de Collot ilustra a inter-relação do pensamento, o espaço e a linguagem como elementos determinantes da escrita poética. Tomando a afirmação supracitada de Ida Alves (2013) sobre o caráter central da paisagem na lírica contemporânea, a percepção desta opera como um ponto de partida para interpretar, localizar (geocriticamente) e retratar poeticamente o mundo, trazendo à tona reflexões culturais, sociais e estéticas a partir de experiências individuais ou coletivas.

O processo de fixação do olhar no poema "Mira" nos diz sobre a contemplação de paisagens interiores que retratam uma dor corporificada internamente, nas veias, e na escrita, por meio da constituição da palavra em movimento: "cada palavra cumpre seu curso, / a maldição, / agarra-se à outra, empurra à vizinha / no atropelo (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13). Esta palavra em movimento retratada no poema surge como uma construção da subjetividade resultante da perspectiva do olhar interior. No entanto, mesmo como condição do que é interior e abstrato, a materialidade da palavra "definitiva" se define na superfície do corpo para expor o terreno abissal entre a palavra e a coisa: "definindo-se neste exato instante, / nesta superfície, / coágulo no vácuo entre / o que disse e o que diria" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13). Cada palavra, enlaçada à pena, nomeia e ao mesmo tempo se oculta no vazio coagulado do vácuo. Define e se situa entre o indizível para depois expor o tema: a imagem da "cabeça explodida / de uma (ah, sim, / novamente) flor" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 13).

A figuração da paisagem na matéria do poema aparece como uma manifestação exemplar de um imaginário lírico de despedaçamento representado pela cabeça da flor explodida. Esta imagem potente evoca uma paisagem que dispara uma percepção interior, transformando-a numa figuração apreendida que se desdobra novamente como paisagem no poema. "Como afirmou [Agustin] Berque, a paisagem é uma 'marca e uma matriz cultural', na medida em que é uma construção da subjetividade, um produto de cultura" resultante de uma perspectiva do olhar (Alves, 2013, p. 192). A paisagem em "Mira" manifesta uma percepção sobre como habitar o mundo e a escrita, com reflexão cultural e estética, a partir da experiência sensível frente à natureza e à condição humana.

Passemos à tradução de "Queda", o terceiro poema do livro *Margem de manobra*:

Queda

Corpo, precipício
em que desabalar-se
sem rédea, poço sem
resquício de água, férrea
determinação de escapar, (5)
ileso, da queda inconclusa
(enquanto o elevado perde o freio
dentro da blusa e só pára
a um zilímetro do que realmente interessa).
A nossa pressa em jogar por terra (10)
os argumentos (luva
em convite ao duelo),
partir, com dentes e unhas,
para o seqüestro dos sentidos,
destros porém contidos,
cegos embora atentos,
lentos, soltos no abandono,
um dentro do outro caindo
sem nem um segundo lembrarmos
(ou esquecermos)
quem somos.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 14).

Caída

Cuerpo, precipicio
donde desplomarse
sin rienda, pozo sin
resquicio de agua, férrea
determinación de escapar,
ileso, de la caída inconclusa
(mientras el alza se desboca
dentro de la blusa y solo para
a un silímetro de lo que realmente interesa).
Nuestra prisa de echar por tierra
los argumentos (guante
arrojándose al duelo),
partir, con dientes y uñas,
al secuestro de los sentidos,
diestros pero contenidos,
ciegos pero atentos,
lentos, sueltos al abandono,
uno dentro del otro cayendo
sin ni un segundo acordarnos
(u olvidarnos)
quién somos.

"Queda" é um poema em movimento. A imagem que persiste é a de um corpo *en caída libre* que mostra determinação de escapar ileso. Um procedimento que produz uma transposição de imagens no poema é a utilização de parênteses como incisos entre os versos. A partir do verso sete incorpora-se à ideia de queda uma sensualidade corporal, evocada com a perda de freio do "elevado" dentro da blusa, passagem construída com uma linguagem semanticamente indeterminada. Os versos incorporados entre parênteses transpõem uma sensação lacunar de prazer que antagoniza a ideia desconfortante da queda. Na versão em espanhol, substitui-se o substantivo "elevado" em português por "alza", para reforçar a imagem do interior da blusa, evocando as faixas de um sutiã. Embora a versão em espanhol perca a neutralidade semântica do original, traduzir de forma similar "elevado" nos conduziria a um poema plano, sem alma, demasiado apegado à

versão original. A estratégia de compensação substitui a obscuridade semântica por um grau mais de eroticidade, procedimento reforçado também com a substituição de "perder o freio" por "se *desboca*" no mesmo verso. Diante da impossibilidade, optou-se por "tornar o simbolizante no próprio simbolizado", como refere Benjamin (2008, p. 40), privilegiando a reconciliação do ícone estético sobre a enunciação.

Persiste no poema um trabalho com a linguagem sobre sensações do corpo figuradas de maneira simbólica, isto é, o sentir como forma de comunicação e expressão sensível, porém, sem perder o impacto no modo de significar. Como nota Aline Leal Barbosa (2019, p. 89), em *Margem de manobra*, dos 17 poemas da primeira seção, homônima ao livro, em nove deles aparece a palavra "corpo" e em sua maioria constitui a temática central do poema. O corpo evoca embate, duelo, movimento e parte "para o sequestro dos sentidos" em queda, "destros porém contidos, / cegos embora atentos, / lentos, soltos no abandono" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 14), imagem que reforça a sensação de suspensão. Na tradução destaca a sonoridade da consoante "p" nos versos iniciais, em "*Cuerpo, precipicio/ donde desplomarse /sin rienda, pozo sin / resquicio de agua*", produzindo uma reiteração fonética que incorpora uma manifestação textual do poético que não está presente no texto original.

No décimo verso, as partes do corpo são armas que auxiliam a voz lírica a partir para o sequestro dos sentidos contidos que, embora atentos, lentos, soltos no abandono, nos ajudam a lembrar (ou esquecer) quem somos. Os sentidos retratam no poema a indissociável junção do corpo com a sensorialidade, envolvendo a visão "cega embora atenta", o tato com a possível "queda inconclusa" ou a impressão de perder "freio dentro da blusa", o paladar com os dentes que auxiliam o embate. Deste modo, uma evocação que surge com força no poema é a relação do corpo em queda com as sensações acionadas, a partir da imagem do precipício, que nos recordam o que é ser e estar no mundo desde uma perspectiva corporalmente atrelada ao sujeito.

O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o

objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor (Merleau-Ponty, [1945]1999, p. 84).

Em *Fenomenologia da percepção* ([1945]1999), Maurice Merleau-Ponty desenvolve uma reflexão fundamental sobre a noção de existência, procurando recuperar o estatuto originário da percepção e sensibilidade substituídos na filosofia de Descartes pela ordem de pensamento ou representação. O filósofo francês dedicou-se a contestar a supremacia da razão sobre o sensível, restituindo a visão do sujeito como corpo e pensamento juntos. A experiência não antecede a reflexão, mas "são essas categorias que não abarcam o acontecer dinâmico do real, no qual homem e mundo estão interligados" (Costa, 2018, p. 70). Merleau-Ponty realiza um exame crítico dos padrões de racionalidade impostos historicamente. Como o conhecimento sempre constituiu a grande preocupação das filosofias, impôs-se também a ideia de que a experiência do mundo se completa unicamente quando se toma um ordenamento racional através de categorias ou conceitos. Na filosofia moderna, esta centralidade no estatuto racional se dá com a reflexão, ou seja, a volta do sujeito sobre si mesmo para encontrar na lógica do pensamento os meios de se relacionar objetivamente com a realidade. Assim, a experiência é organizada segundo o esquema sujeito-objeto, dualidade que aparece então como uma estrutura originária.

Uma das questões fundamentais apontadas em *Fenomenologia da percepção* (1999) é a oposição ao pensamento cartesiano que coloca o corpo como objeto, mecanismo inerte ou apenas organismo, embora tenha também este aspecto, assim como não é um veículo passivo da alma. Uma das teses centrais de Merleau-Ponty é mostrar que o corpo é um sujeito, ou seja, não é apenas um ator passivo, afetado pelo mundo, mas é capaz de unificar experiências e ganhar uma dimensão ativa. "O corpo é um nó de significações vivas" (Merleau-Ponty, 1999, p. 210). Segundo esta perspectiva, o corpo tem uma expressividade própria na autonomia relativa do gesto, do comportamento: sentir é um atributo do corpo enquanto interioridade, mas ao mesmo tempo abarca um eu que sente e que é um sujeito corporal. O corpo é uma presença permanente capaz de se reverter na

carne, isto é, de tocar e ao mesmo tempo ser tocado ou atravessado no espaço pelo objeto.

O corpo não é qualquer um dos objetos exteriores, que apenas apresentaria esta particularidade de estar sempre aqui. Se ele é permanente, trata-se de uma permanência absoluta que serve de fundo à permanência relativa dos objetos que podem entrar em eclipse, dos verdadeiros objetos (Merleau-Ponty, 1999, p. 136).

O corpo tem potência sobre o mundo percebido e se coloca diante dos objetos segundo uma variação de perspectiva, como um "horizonte latente de nossa experiência" (Merleau-Ponty, 1999, p. 137). Através de um mecanismo de "organização ambígua", o corpo pode alternar-se na função de "tocante" e "tocado", uma dupla sensação, enraizada ao corpo, que permite apreender a unidade da experiência do mundo. Em "Queda", o sujeito que percebe emerge como uma unidade integrada ao mundo e apreende o objeto percebido (o corpo), reconhecendo o seu modo de existência singular, "exprime o acontecer do mundo, como pura ação, o mundo se tornando mundo" (Costa, 2018, p. 73). Corpo e sentidos revelam-se numa conexão interna que personifica.

Em espanhol foi possível manter os efeitos fono-semânticos em jogo nos versos finais 14, 15, 16 e 17, "al secuestro de los **sentidos**, / diestros pero conten**idos**, / ciegos pero **atentos**, / **lentos**, **sueltos** al abandono", porém, o som da consoante "m" de "lembrarmos" e "esquecermos" foi substituído pelo "n" em espanhol nos versos finais, "uno dentro del otro cay**endo** / sin ni un segundo acord**arnos** / (u olvidarnos) / quién somos" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 14). A tradução é uma forma, de modo que aproveitou-se o princípio da similaridade fono-semântica para, como propõe Haroldo, estabelecer "relações combinatórias" (Campos, 2013, p. 63) a partir do contraste dos constituintes formais do código verbal.

Um aspecto recorrente na poética da autora é a constante indagação da relação sujeito-natureza, através da figuração de experiências, sensações e percepções do mundo interior ou exterior. No poema, esta relação sujeito-mundo manifesta-se a partir da figuração do movimento do corpo em queda, paisagem

que reúne um conjunto de imagens que vão adquirindo significados múltiplos. O sujeito lírico descreve um corpo-ser à beira do precipício e, no entanto, incorpora seguidamente a percepção da sensualidade, aspecto que coloca o leitor diante de uma atmosfera dupla de percepção-sensação. Assim, a imagem no poema se configura como uma relação fluente que expõe a harmonia e as relações entre sujeito, corpo, mundo e coisas.

O artista é livre e a obra é o modo de tornar essa liberdade real, de afirmá-la e concebê-la. A partir disso, o impasse entre sujeito e objeto se dilui em favor da vida, vida do artista que se junta à obra, tornando-a verdadeira e se ligando à vida de todos os homens. Então, a arte exalta, festeja, a fusão desse olhar, que mesmo presa a um suporte, o transcende (Costa, 2018, p. 72).

O olhar captado no poema é corpóreo, no entanto, não figura um corpo que se dirige para a realidade com uma finalidade empirista e nem racionalista. O olhar está imbricado nas coisas do mundo e elas pedem para ser olhadas, convidam a artista a plasmá-las em obra. Este elemento representado no poema não é simplesmente uma abstração³⁶, mas uma representação da unidade da experiência do mundo, no sentido exposto por Merleau-Ponty (1999), um modo de ser que pulsa além do artista, o leitor. O corpo desempenha um papel ativo, autônomo e dinâmico no poema, posicionando-se como um sujeito integrado ao eu, que utiliza seus movimentos e ações para unificar as experiências e experimentar o mundo sem "esquecermos / quem somos". Dentes e unhas atuam não apenas como um organismo biológico, mas personificam um corpo-ser que "sequestra sentidos" para mostrar um horizonte latente da experiência.

Voltando à tradução, uma outra sonoridade que persiste desde o verso 10 até o fim do poema é a consoante fricativa "s", que adquiriu uma maior sibilância no texto alvo, fonema que pode mudar no poema segundo a sua leitura em outras

36 A esse respeito, Merleau-Ponty (1999, p. 92) destaca em *Fenomenologia da percepção*: "a experiência dos fenômenos não é, como a instituição bergsoniana, a experiência de uma realidade ignorada em direção à qual não há passagem metódica — ela é a explicitação ou o esclarecimento da vida pré-científica da consciência, que é a única a dar seu sentido completo às operações da ciência, e à qual estas operações sempre reenviam. Não se trata de uma conversão irracional, trata-se de uma análise intencional".

variantes do espanhol. Esta sonoridade em “dientes”, “uñas”, “sentidos”, “contenidos”, “atentos”, “lentos” e “suelos” realça a autonomia do sujeito-corpo como meio de comunicação com o mundo e a noção do “sentir” como forma vital de enlaçar o objeto percebido com o sujeito que percebe. A sibilância se enlaça com a figuração da percepção enraizada ao corpo.

A tradução do seguinte poema foi um ato de reimaginação do poema original. É um dos textos em prosa do livro que apresenta uma força imagética potente. Apesar de ser um poema sintético, diz muito sobre o universo de subjetividades entrelaçadas a um corpo feminino. A tradução permitiu ampliar a percepção das imagens e a sensorialidade que atravessam um corpo em queda. Vejamos o poema e a sua tradução:

*Ela soube que tinha sido atravessada por uma tri-
lha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante
ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia
seguir no encaço.*

E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que (5)
*entendia - num viés absolutamente novo, onde as imagens
se estendiam sobre as sensações - ou, antes, se enlaçam a
elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus
corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava insepará-
veis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao* (10)
*corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do
outro corpo, ausente.*

(Roquette-Pinto, 2005a, p. 15).

*Ella supo que había sido atravesada por una va-
ra luminosa, espetada, instantáneamente, de un cuadrante
a otro, por una claridad fugitiva que el pensamiento solo podía
seguir en el rastro.*

*Y lo que de ahí se podía entender era el cuerpo que
entendía - de un lado absolutamente nuevo, donde las imagenes
se extendían sobre las sensaciones - o, mejor, se enlazaban a*

estas. Y la culminación hacia donde ella (en cada uno de sus cuerpos) convergía, al abrirse en pétalos, hacía inseparables la caída aniquiladora de su propio cuerpo, entregado al cuerpo que estaba ahí, y el vislumbre, simultáneamente dulce, del otro cuerpo, ausente.

(Roquette-Pinto, 2005a, p. 15).

A tríade do real, fictício e imaginário (Iser, 2002, p. 957) abre possibilidades interpretativas e criativas para a transcrição deste poema. Trata-se de um poema-imagem que nos transporta a um universo de sensações, percepções e experiências da voz lírica. Transmite a imagem de um corpo em queda aniquiladora, colocando foco no imaginário projetado no poema. O conceito de transficionalização de Haroldo nos leva a pensar a tradução a partir da junção de crítica e criação para auxiliar a experimentação de novos olhares interpretativos e criativos no poema. O fictício da tradução é um fictício de segundo grau que processa o fictício do poema (CAMPOS, 2013, p. 124) e revela o processo de configuração do imaginário do corpo figurado pelo eu lírico.

Em seu sentido mais estrito, ficção é o ato de fingir ou simular um sentimento, uma emoção; é a oposição a um repertório de certezas. Portanto, ao adicionar o prefixo *trans-*, Haroldo nos leva a refletir *além* do discurso ficcional e repensar a tradução criativa enquanto ficção e recombinação de elementos extra-e-intratextuais do poema original. Se o texto literário é de natureza ficcional (Iser, 2002, p. 957), o *trans* implica levar a uma nova língua os componentes e a força ficcional do imaginário projetado, o que implicaria uma ficção reprocessada. Partindo do ensaio de Wolfgang Iser, "Os Atos de Fingir ou o Que é Fictício no Texto Ficcional?", bem como de outros textos do teórico alemão e de autores como Luiz Costa Lima³⁷, Campos designa a transficionalização como um reprocessamento metalinguístico do fictício do poema, analogamente ao que chama de transcrição. Resulta fascinante ver como, a partir de conceitos da teoria literária, o poeta concreto convida a pensar o exercício tradutório, reforçando esta via de mão dupla entre crítica e tradução literária, sempre em

37 "O controle do imaginário" (1984), de Luiz Costa Lima.

chave transgressora.

Ao converter a função poética em função metalinguística, o tradutor de poesia opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação 'transgressora', a tradução põe desde logo 'entre parênteses' a intangibilidade do texto original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriidade do *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o, por assim dizer (CAMPOS 2013, p. 22).

Reimaginamos o corpo feminino penetrado por uma trilha de luz fugaz para depois transcriar este imaginário guardando aproximações intra-e-extra textuais e buscando recompor a luminosidade da imagem inicial. A primeira questão relevante sobre o poema é o fato do texto estar em itálico, marcação que por um lado pode representar uma voz poética que figura uma outra voz, reconhecendo a alteridade como engrenagem de relação estética e dialógica dissipada com a outredade. Por outro lado pode representar um mecanismo de criação de jogos de incógnita intertextual, sendo que todos os poemas em prosa do livro foram escritos em itálico e em alguns casos esta marcação corresponde a trechos de livros de ficção e ensaio, segundo compila a autora na lista de empréstimos ao final da obra.

Neste sentido, fica em aberto a possibilidade de que se trate de um poema com trechos de outros textos, cuja origem é indecifrável e caracteriza justamente a possibilidade de reencontro renovado com textos de outras épocas e espaços. Em todos os poemas em prosa do livro *Margem de manobra* prevalece a relação de corpo-luz-sensações-imagem, ou pelo menos em combinação com alguns deles, sob o olhar feminino. Isto cria uma relação de espalhamento e mistura entre o corpo textual e físico figurado no poema, isto é, a tradução representa a transformação de um corpo que se dá à voz num corpo textual expandido.

No primeiro verso do poema nos deparamos com a imagem de uma "trilha luminosa", figuração que cumpre um papel central desde o ponto de vista estético, porque representa a materialidade que penetra fugazmente o corpo feminino de

um quadrante a outro. O plano abstrato é um ponto de conexão com o corpo e, como imaginário, "é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência" (Iser, 2002, p. 958). Contudo, esta imagem é transladada a uma configuração que ao mesmo tempo penetra diretamente em nossa experiência. Com Isser e Haroldo constatamos nesta potente metáfora a transgressão de limites que conduz do difuso ao determinado, um procedimento que dilui as fronteiras de realidade e ficção e, no caso, encena o imaginário perdendo seu caráter difuso em favor de uma determinação. Trata-se de uma relação particular do abstrato-determinado na linguagem poética que potencializa a força da imagem e a indeterminação semântica.

Para recriar esta imagem significativa em espanhol foi necessário recompor a iconicidade do signo estético original. A versão em português nos mostra um corpo feminino atravessado por uma "trilha luminosa" que representa um relampejo de clarão. Percebe-se a fugacidade da obscuridade-claridade que vai e volta, deixando incógnitas. Em castelhano representamos uma figuração não idêntica ao substituir esta imagem por "vara luminosa", logo, criou-se uma nova iconicidade que reconfigura a "função figurativa" iseriana. Em espanhol é mais direta a sensação de atravessamento ao usar "vara" como substituto, imagem que desnuda uma nova ficção ressignificando o verso. Também houve uma perda da sonoridade da consoante "t" que se repete em "*tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada instantaneamente*". Em português este parentesco sonoro reforça a noção de um corpo feminino atravessado por uma luz fugaz, e em espanhol a sensação é mais concreta e material, procedimento que recompõe a intangibilidade do original e dá uma personalidade própria, construindo uma aproximação da forma.

Por outro lado, o eu lírico no poema-fonte continua a descrição do atravessamento com o adjetivo "varada", o que reforça a imagem já descrita. Contudo, em espanhol "trilha" foi substituído por "vara", seguindo o raciocínio já apontado, e "*varada, instantaneamente, de um quadrante a outro*" virou "*espetada, instantáneamente, de un cuadrante a otro*", compensação que reforça a aliteração da consoante "s". Esta troca amplia o efeito de atravessamento do

corpo feminino, bem como a imagem de luz fugaz sobre o corpo que o pensamento apenas é capaz de seguir: "*Ella supo que había sido atravesada por una va- / ra luminosa, espetada, instantáneamente, de un cuadrante / a otro, por una claridad fugitiva que el pensamiento solo podía / seguir en el rastro*" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 15).

O corpo aqui é entendido como uma entidade que se articula com a mente, que produz significados e é capaz de transmitir um valor expressivo ao mesmo tempo que percebe experiências sensoriais e percepções para experimentar o mundo. Percebemos a noção de corpo como sujeito, presença permanente, e não apenas como um organismo localizado no espaço, em oposição ao pensamento cartesiano que o coloca como objeto ou coisa. "O corpo é um nó de significações vivas" que a cada momento "exprime as modalidades da existência" (Merleau-Ponty, 1999, p. 209-222). Assim, predomina uma experiência dupla no poema: a manifestação da experiência poética no corpo textual, que figura imagens, sonoridades e sensações encarnadas; e a experiência do corpo como existência e "forma escondida do ser próprio" (Merleau-Ponty, 1999, p. 228), análogo à fala que exprime uma parte do pensamento. *Ser e corpo, verbo e pensamento* entram numa relação de reciprocidade que figura o abstrato dentro do concreto e vice-versa.

Na última parte do poema foi possível manter a aliteração das vogais "ia" e em "*Y lo que de ahí se podía entender era el cuerpo que / entendía — de un lado absolutamente nuevo, donde las imagenes / se extendían sobre las sensaciones — o, mejor, se enlazaban a / estas*". Em espanhol esta aliteração configura imagens delicadas sobre o corpo protagonista que se deixa levar por sensações prazerosas. Representada em vários corpos e após "abrir-se em pétalas", a voz lírica descreve a entrega a um outro corpo em aniquiladora queda, corpo este que, no entanto, está ausente. Este imaginário cria uma atmosfera ambígua de prazer e *desazón* pela sensação prazerosa de entregar-se à ausência.

Se a tríade do real, fictício e imaginário norteou em parte a chave de leitura deste poema sobre o corpo entregue, "Em Sarajevo" nos transporta a imagens de um corpo violentado. A voz lírica, no entanto, desta vez narra em terceira pessoa

fragmentos de imagens de uma mulher em três momentos diferentes, aspecto que oferece uma mobilidade temporal do desfecho. Vejamos o poema e a sua tradução:

Em Sarajevo

Na primeira foto ela ri,
selvagem,
e se mistura às amigas.
Um ano mais tarde,
posa com as mãos no colo, (5)
coluna reta,
os pés cruzados pra trás.
Por dentro do uniforme presente
uma mulher, a passos largos,
galgando as ruas de grandes cidades (10)
– quem sabe no exterior.
Quando a vi, ali, distraída,
na escada do ônibus escolar,
nada me preparou para suas pernas
abertas,
no meio a flor dilacerada (15)
repetindo, entre as coxas,
o buraco da bala no peito:
um *dois pontos* insólito.
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 18).

En Sarajevo

En la primera foto se ríe,
salvaje,
y se mezcla con las amigas.
Un año más tarde,
posa con las manos en el regazo,
columna recta,
los pies cruzados hacia atrás.
Por dentro del uniforme presente
una mujer, a pasos largos,
sobrellevando las calles de grandes ciudades
- talvez en el exterior.
Cuando la vi ahí, distraída,
en la parada del autobús escolar,
nada me preparó para sus piernas
abiertas,
en el medio la flor dilacerada
repitiendo, entre los muslos,
el hueco de la bala en el pecho:
un *dos puntos* insólito.

"Em Sarajevo" apresenta um diálogo com a fotografia, inclusive notado por Aulus Martins em "Três disparos em Sarajevo: poesia, fotografia e violência em Cláudia Roquette-Pinto" (2018). A contemplação da imagem de uma mulher que ri selvagem inaugura um trânsito que mostra o seu domínio pelo mundo. Martins destaca a tradução em linguagem verbal da imagem por meio da contemplação de fotos dos vestígios do conflito bélico em Sarajevo (Martins, 2018, p. 405), fato que

remete à tradução inter-semiótica descrita por Jakobson no clássico "Aspectos linguísticos da tradução" (Jakobson, 2010, p. 63). O poema representaria, sob este olhar inter-semiótico, a interpretação de signos não verbais e posterior reformulação a signos verbais, esforço que, mesmo do ponto de vista ficcional, mostra a possibilidade de criar experiências simultâneas onde operam distintas camadas de realidades poéticas e da linguagem.

Neste sentido, emerge uma voz lírica que observa em um primeiro momento imagens de uma mulher que aparece com uma luz de leveza — nos termos de Ítalo Calvino ([1988]2010, p. 15) —, livre e acompanhada pela cumplicidade de amigas. Uma liberdade sem limites que penetra o leitor desde a cosmovisão feminina e transmite estabilidade. O poema apresenta figuras de efeito sonoro, especialmente aliterações com a consoante "r" que na versão em castelhano acentuam a descrição poética e produzem certa sensação de espacialização do enunciado. No entanto, o procedimento literário que predomina é a imagem poética como discurso simbólico, colocado como "expressão, tradução ou interpretação criativa" de uma "protolinguagem ou de uma vivência profunda" (Mello, 2002, p. 12).

A interioridade pura que figura o poema, por meio de imagens descritivas e que retratam desbordada força visual, diz respeito a percepções do corpo feminino. Trata-se de um corpo-mulher que exterioriza e representa uma vivência profunda. Um elemento da imagem poética que destaca com força é o impacto diferenciado à subjetividade e corpo-ser feminino, ou seja, a poética descritiva realça a condição feminina como existência heterogênea e diferenciada diante do contexto hostil da violência. "Sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra", explica Simone de Beauvoir ([1949]1970, p. 52). Desta maneira, constituir-se "selvagem", taciturna e "dilacerada", como descreve o eu lírico, é chave que permite compreender a mulher como receptora de violências, experiências e vivências diferenciadas pela sua condição de mulher, mas que recusa que se constitua um "destino imutável" (Beauvoir, 1970, p. 52). Embora o poema nos transporte a um contexto hostil, que

se traduz a impactos maiores ao corpo-ser feminino, defendo, com Beauvoir, que "a mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir-a-ser" (Beauvoir, 1970, p. 54), ou seja, um sujeito heterogêneo que se constitui a partir de construções socioculturais, mas que pode agenciar em negação do ser dado diante da constante condição de subordinação.

O corpo-mulher é entendido como um processo ativo que reflete um contexto sociocultural determinado e representa atos corporais que ganham significado nas suas experiências com o mundo. No poema, a forma como este corpo existe no mundo representa um conjunto de violências estruturais e simbólicas, carrega significados dramáticos associados a convenções históricas. É uma reprodução de uma situação histórica por médio da palavra poética e responde a estímulos da experiência subjetiva vivida. Esta experiência individual desdobra também a noção de coletividade ao representar dores, experiências e sensações que vão além do íntimo pessoal, consolidando-se na esfera do político desde o ponto de vista cultural e da vivência coletiva. O pessoal passa então a ser "implicitamente político tanto quanto é condicionado por estruturas sociais compartilhadas", como afirma Judith Butler (2019, p. 218), ou seja, a simbologia do representado abandona a esfera privada expandindo o significado político do relato.

Um segundo momento do poema insinua (junto com o título) reminiscências da guerra civil em Bósnia-Herzegovina (1992-1995) — onde mais de 20.000 mulheres foram estupradas por conta do uso sistemático da violência sexual como arma de guerra³⁸ —, por meio da imagem de uma mulher rígida que posa e parece atravessar obstáculos indeterminados, talvez refugiada no exterior. A imagem de uma sensação interior irrompe na passagem exterior de uma mulher que percorre ruas de grandes cidades desconhecidas; a certeza de pressentir e de ter vivido

38 Durante o conflito em Bósnia-Herzegovina a violência sexual foi utilizada sistematicamente como arma de guerra. A Resolução de Segurança 820 das Nações Unidas, de 17 de abril de 1993, revela que o uso do estupro foi "massivo, organizado e sistemático" no conflito. Embora as cifras exatas difiram, relatórios oficiais de comissões de Estado, da União Europeia e ONGs coincidem que entre 20.000 e 50.000 mulheres foram estupradas durante a guerra. Para ampliar, ver Inger Skjelsbæk, "Victim and Survivor: Narrated Social Identities of Women Who Experienced Rape During the War in Bosnia-Herzegovina" (2006), disponível em: <https://www.usip.org/sites/default/files/missing-peace/Inger-Skjelsbaek.pdf>.

uma experiência sensível se misturam com um caminhar taciturno.

No que respeita à tradução, no verso 10 houve uma perda da imagem de "galgando as ruas de grandes cidades". Em português, "galgar" tem o sentido de atravessar ou perpassar a grandes passos como um galgo, portanto, a imagem do cão pernalto, esguio e veloz que transmite o verbo em português é impossível de se transmitir em espanhol. É um verbo imagético e expandido, que consegue juntar ação, movimento e condição na sua significância. Para compensar este constituinte formal, o verso em espanhol virou "Por dentro del uniforme presente / una mujer, a pasos largos, / sobrellevando las calles de grandes ciudades", evocando a imagem da mulher levando nas costas, metaforicamente, as ruas de grandes cidades, como se o passo por estes espaços urbanos representasse uma experiência desconcertante. Esta compensação produz uma carga semântica diferenciada, representa um peso, um sofrimento ou um incômodo para este corpo-mulher. A imagem como "floresta de símbolos" (Didi-Huberman, 1998, p. 150) foi transformada em uma outra forma significativa que aporta uma nova experiência estética. Em espanhol a imagem transcrita exprime uma sensação de pesadez maior ao se encontrar dentro da rigidez de um uniforme carregando nas costas o peso do caminhar, como se isto representasse um sacrifício desnecessário.

Já no terceiro momento emerge a ideia de guerra com mais força, com um eu lírico observador que descreve, por meio de uma escrita lacunar, metafórica e imagética, uma mulher despedaçada pela violência com uma estética construída com sutileza e introspecção: "nada me preparou para suas pernas abertas / no meio a flor dilacerada / repetindo, entre as coxas, / o buraco da bala no peito: / um *dois pontos* insólitos", encerrando com um verso metapoético que dá maior peso à evocação da violência e do medo. Uma forma de construção da linguagem que deixa marcas e reminiscências de imagens potentes no leitor.

A violência é uma presença marcante no poema. Num sentido geral, a noção da violência é incerta, seu significante é flutuante, pois alguns atos violentos são justificados em nome da "manutenção da ordem" (Leenhardt, 1990, p. 14). A violência nasce "onde não há acordos sobre regras e princípios, onde se apaga a

ideia de corpo social, com tudo o que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres” (Leenhardt, 1990, p. 14). No poema, o tratamento estético da violência, da dor e do medo é apresentado de forma figurada, como se estivesse tentando expor a sequela emocional e física de sobreviver ao trauma que, no entanto, contrasta com o sublime da experiência poética. Não se nomeia diretamente, trata-se de uma violência indeterminada, mas se cultiva uma desrealização do referente que, ao mesmo tempo, figura pânico, aflição, sufoco e vulnerabilidade.

Em "Medo, violência e regime estético em 'Sítio' e 'Em Sarajevo', de Claudia Roquette-Pinto" (Martínez, 2021), discuto a configuração do medo e da violência como formas de manifestação de um sistema social suspenso e debilitado. No ensaio defendo que ambos os poemas – propostos para a análise porque problematizam com rigorosidade a manifestação da violência contra o corpo feminino e sujeitos periféricos – expõem o grotesco como princípio poético da beleza bizarra.

Em ambos os poemas, o tratamento estético da violência, da dor e do medo são apresentados de forma figurada, como se estivesse tentando expor a sequela emocional e física de sobreviver o trauma que, no entanto, contrasta com o sublime da experiência poética. Não se nomeia diretamente, trata-se de uma violência indeterminada, mas se cultiva uma desrealização do referente que, ao mesmo tempo, figura pânico, aflição, sufoco e vulnerabilidade.

[...] a violência (construída com uma linguagem abstrata, metafórica e sublime) é mais potente e penetra com maior dureza a subjetividade do leitor do que a violência descritiva, nominal e direta. A dissolução referencial dos procedimentos literários utilizados (anfíbulas, metáforas, ambiguidade semântica), embora dissipem a nomeação concreta, instigam ao leitor a construir e imaginar interiormente o horror do grotesco, experiência que permite evocar interpretações sem limites. A indeterminação discursiva deixa em aberto as possibilidades interpretativas, rompe com as certezas absolutas, mas também evoca a uma violência pungente, que não se circunscreve a um campo semântico específico (Martínez, 2021, p. 124-125).

Uma “flor dilacerada” metaforiza uma imagem plural, belamente dolorosa,

comovedora, que não se restringe a uma unicidade semântica e ao mesmo tempo evoca o horror, a desrealização, e o temor de maneira mordaz. O contato indireto com o disforme dá ao sublime do poema maior peso, o tratamento do grotesco introspectivo exalta o sublime da linguagem poética e expõe uma relação inextricável entre presença e ausência, estabilidade e instabilidade, efetividade e incerteza como constituintes de toda experiência de subjetivação. Construir uma experiência poética a partir da violência demanda não apenas uma compenetração com a realidade comum do poder e a desigualdade, mas também uma lucidez e sensibilidade para plasmar o indizível, aquilo que, nas palavras de Octavio Paz ([1956]2004, p. 121), “por naturaleza el lenguaje parece incapaz de decir”, tencionando o universo das referências e dos significados relativos.

Voltando para a tradução, o verso 13 apresenta uma mudança com relação ao original, na parte que figura à mulher sentada na escada de um ônibus escolar: "Quando a vi, ali, distraída, / na escada do ônibus escolar, / nada me preparou para suas pernas abertas". Em espanhol "escada" foi substituído por "ponto de ônibus" na variante venezuelana, "parada", para dar maior proximidade cultural no sentido de recriar uma cena cotidiana. Além de mudar a imagem original, a escolha também imprime a uma certa sensação de espera que não está no original, sendo que os versos em espanhol retratam a uma mulher aguardando sentada num ponto de ônibus escolar mostrando "sus piernas / abiertas," e "en el medio la flor dilacerada". No verso 14 destaca uma aliteração com a consoante "p" em "nada me **pre**parou **para** suas **per**nas", efeito que reforça a visualidade do desfecho impactante. Em castelhano foi possível manter o efeito sonoro que, aliás, reforça a sonoridade oclusiva do /p/, ao incluir "parada": "Cuando la vi ahí, distraída, / en la **par**ada del autobús escolar, / nada me **pre**paró **para** sus **pi**ernas / abiertas, / en el medio la flor dilacerada".

A escolha de cada palavra, embora surja de um processo criativo orgânico, é feita com profunda consciência da função poética do texto e suas qualidades sonoras e imagéticas. A intenção é traduzir o poder visual da imagem, visando dar o maior nível de significado possível à linguagem construída. "Usamos palavras para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de som ou

usamos grupos de palavras para obter esse efeito", explica Ezra Pound no *ABC da literatura* ([1934] 2006, p. 41). Portanto, o trabalho com a linguagem nos leva a privilegiar a materialidade do poema em espanhol, visando traduzir o poder visual da imagem poética, o que implica transformar cenas em um novo corpo linguístico.

A tradução de poesia é uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido (CAMPOS, 2013, p. 14). Para o caso de "Em Sarajevo", esta vivência profunda nos remonta às figurações presentes no plano do conteúdo, à configuração da forma imagética e à tradução como máquina de criação e reprodução do intangível. Esta inter-relação entre vivência interior, preocupação com a linguagem e transcrição nos coloca diante do prisma da experiência poética transformadora que, embora incapaz poder dizer tudo por papel e tinta, nos confronta com a existência e sua promessa de sentido. Trata-se de uma atividade de aprofundamento e (re)construção ao vivo da linguagem.

O próximo poema traduzido retrata um pacto entre o proibido e o perigo. Que pensar ao ouvir a palavra "Granada"? Inevitavelmente surgem imagens que nos deslocam a um território em combate, no impacto que uma arma do tipo pode irradiar. *Granada* em espanhol também é uma fruta vermelha e doce, fruto da romãzeira, que se cultiva em terras quentes, e com frequência é representada como fruto do erotismo feminino. A literatura tem a capacidade de constituir-se como representação e não como substituição da realidade. Deste modo, um poema com o título "Granada" pode nos levar por caminhos interpretativos diversos, partindo desta primeira informação estética. Vejamos, a seguir o original e a tradução do poema.

Granada

Na última noite os corações se encontram primeiro.

Dentro do tecido e do peito

dispõem-se a acertar o passo

(código-morse- toque-a-toque decifrado)

até que o jorro

ouro-vermelho sobre os lábios,

dispara o beijo

em alta velocidade,

despenca ladeira abaixo, (10)

acendendo os entrepostos no caminho.

Quando as palavras finalmente se apresentam

(ruídos, balbucios),

estremunhadas em meio ao motim,

sob impacto de granada (sua fala),

o sonho explode.

(Roquette-Pinto, 2005a, p. 21).

Granada

En la última noche los corazones se encuentran primero.

Dentro del tejido y del pecho

se disponen a fundirse en presencia

(código-morse- toque-a-toque descifrado)

hasta que el chorro

oro-rojo sobre los labios,

dispara el beso

a alta velocidad,

se desploma ladera abajo, (10)

iluminando los silencios en el camino.

Cuando las palabras finalmente se presentan

(ruidos, balbuceos),

embriagadas ante el motín,

bajo el impacto de una granada (su voz),

el sueño explota.

A primeira questão que surge com força é o erotismo associado ao imaginário de fatalidade, criando uma atmosfera lírica de tensão e distensão das sensações evocadas. Corações se encontram dentro do tecido do peito misturados à rapidez, sonoridade e visualidade do toque de um telégrafo transmitindo em código morse, evocando não apenas um ambiente de guerra (como sabemos, o sistema era muito usado em conflitos bélicos no século XIX), mas também uma linguagem decifrada que chega a algum lugar. O poema retrata com uma dicção forte, sem rodeios, evocações carnais e um erotismo intenso marcado pelo olhar feminino.

Uma granada representa a voz rouca masculina que explode os sonhos, portanto, o corpo novamente se faz presente no tratamento estético da fatalidade, se colocando como instrumento de domínio do mundo. O fato da voz masculina ser representada como um projétil pode significar, por um lado, um símbolo do caráter beligerante da figura masculina como sujeito com privilégios, socialmente concedidos, isto é, um corpo lançado num campo de batalha (para ferir, matar ou

destruir?), mas que ao mesmo tempo produz prazer e desejo. Esta dualidade nos coloca diante da experiência partilhada de prazer e perigo no exercício do feminino íntimo. A voz-granada representa a materialidade das palavras, que finalmente se apresentam entre ruídos, balbucios, "estremunhadas em meio ao motim".

Por outro lado, "granada" pode também simbolizar a explosão do desejo partilhado, a junção de corpos em simbiose, "ouro-vermelho sobre os lábios, / dispara o beijo / em alta velocidade, / despenca ladeira abaixo, / acendendo os entrepostos no caminho" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 21), uma concepção do erotismo como experiência subjetiva e força interior. Em espanhol, o duplo sentido (projétil e fruta) expande esta interpretação da sexualidade feminina, podendo ser relacionada à *granada* (romã) que, na mitologia grega, é vinculada à Hera, deusa das mulheres, do casamento e do nascimento; e à Afrodite, deusa da beleza, do amor e da sexualidade. A romã era relacionada também à Perséfone, deusa da agricultura, da natureza, da fertilidade, das estações, das flores, dos frutos e das ervas. Partindo deste contexto, a fruta tem uma associação com a condição feminina que ressalta a eroticidade e carnalidade do encontro. O poema em espanhol cria novas evocações e imagens eróticas que não estão presentes no original, expandindo a constelação de significações sobre o universo interior feminino.

O erotismo na literatura é um ato de transgressão, especialmente se vem de uma escritora mulher que tenta contar ao mundo o desejo desde uma posição enunciativa. Eliane Robert Moraes (2008) oferece uma chave importante para a compreensão do erotismo literário produzido no Brasil, destacando a convergência entre sexualidade e perigo na fecunda tradição do erotismo literário universal e brasileiro. "Esse perigo de morte que se impõe como condição do desejo, consolida-se como uma linha de força da produção erótica brasileira no decorrer da década de [19]80" (Moraes, 2008, p. 404). E, a partir dos anos 1990, a produção erótica "faz uma aposta radical na fantasia, seja ela fescenina, alucinatória, mística ou grotesca" (Moraes, 2008, p. 407). "Granada" situa-se neste campo de convergência entre sexo e perigo de morte ao apresentar um erotismo

associado à possibilidade de aniquilação como um imaginário de duplo sentido, impondo o funesto como condição para o desejo. Assim, os versos do poema nos apresentam um repertório de fantasias eróticas e evocações carnavais combinadas ao disparo de um beijo, ao despencar-se ladeira abaixo e as palavras estremunhadas em meio ao motim sob o impacto de uma granada.

Outro elemento que destaca com força no poema são os limites da linguagem para expressar tudo quanto o sujeito se propõe expressar (reflexão que está presente também em outros trabalhos da autora), articulado com o erótico fatal do desfecho: "Quando as palavras finalmente se apresentam / (ruídos, balbucios), / estremunhadas / em meio ao motim, / sob impacto de granada (sua fala), / o sonho explode" (Roquette-Pinto, 2005a, p. 21). É como se o código morse decifrado representasse uma expressão limitada dos remanescentes interiores do pensamento e se entrelaça a um erotismo forte que acaba em explosão.

Uma outra chave de leitura importante sobre a escrita erótica é a questão de gênero. A mulher tem sido historicamente representada em obras literárias eróticas e produções da cultura de massas como um sujeito passivo que representa o objeto de desejo, mas que não tem lugar para o prazer. Produções pornográficas com frequência dão pouca ou nenhuma centralidade ao imaginário sexual da mulher e figuram a eroticidade feminina desde uma perspectiva falocêntrica.

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas. Enunciadas pelo desejo masculino, aparecem na literatura erótica como prêmio a ser conquistado, ou como objeto da satisfação masculina (Borges, 2013, p. 109).

Em "Granada" a voz lírica relata desde a própria pele um encontro erótico intimamente ligado à experimentação de sensações e à linguagem. Não existe hierarquia no exercício do desejo, ambas as partes se encontram em sincronia para disparar o beijo "em alta velocidade" e começar a viagem do prazer. Um

poema finamente costurado desde o olhar feminino, onde o macho não é o catalisador da cena erótica, mas um elemento para encontrar o gozo. No último segmento de versos, a partir do 12, as palavras se materializam subitamente para inaugurar o que, por um lado, pode representar uma cena onírica, que explode como uma granada ao chegar ao clímax do desejo. Por outro lado, desdobra possibilidades de gozo e mais evocações carnavais, ou seja, o começo de uma travessia de prazer e erotismo que começa com a explosão. Esta ambiguidade semântica reforça a linguagem simbólica da poética erótica que opera como ato de transgressão e coloca a linguagem como catalisador do clímax. A explosão da voz-granada torna-se no disparador das sensações intimamente atreladas à linguagem.

Com relação à tradução, foi necessário substituir a imagem original do verso 11, "acendendo os entrepostos no caminho", por "iluminando los silencios en el camino", devido ao vácuo na construção da imagem na língua alvo. Em português, a imagem transmite em primeiro lugar um encontro íntimo e posteriormente o passo acelerado até que o "jorro / ouro-vermelho sobre os lábios" dispara o beijo em velocidade alta. A partir do encontro, do beijo e das sensações evocadas com este toque de paixão, tudo se despenca, ativando uma energia de força que ascende espaços no caminho. Em castelhano, perderia-se a poeticidade da imagem se reproduzirmos o verso em *calco*, portanto, foi necessário compensar este *artilugio* poético a partir da ideia de iluminar silêncios, imprimindo uma atmosfera de maior intimidade interior que não está no original. Privilegiou-se a intervenção como prática da diferença, ou seja, tentar construir uma imagem interior original para ressignificar as dimensões interpretativas, reconhecendo amplamente o intervencionismo como prática da "diferença" entre o original e a tradução (Simon, 2005, p. 28).

Na parte inicial do poema, nos versos três e quatro também houve uma mudança na configuração da imagem, sendo que o poema original apresenta um sentido de acertar acordos penderes entre duas partes enlaçadas.

Na última noite os corações se encontram primeiro.	En la última noche los corazones se encuentran primero.
Dentro do tecido e do peito	Dentro del tejido y del pecho
dispõem-se a acertar o passo	se disponen a fundirse en presencia
(código-morse- toque-a-toque decifrado)	(código-morse- toque-a-toque descifrado)
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 21).	

Desde o plano subjetivo, a voz lírica conduz o leitor a uma viagem interna, dentro do tecido do peito, para evocar a necessidade de resolver pendências íntimas entre duas partes entrelaçadas, porém, em espanhol, devido à impossibilidade de traduzir uma imagem similar com o mesmo toque poético, optou-se por recriar uma forma significativa análoga. Assim, o verso em espanhol, em lugar de expressar a ideia de dispor-se a "acertar o passo", exprime a imagem de duas partes fundindo-se em presença, realçando ainda mais a atmosfera erótica de junção e privilegiando o toque imagético do procedimento literário.

Os elementos formais do poema foram preservados, na medida do possível, entretanto, na minha tradução alguns aspectos do imaginário no poema original foram reimaginados, ganhando também uma nova configuração. Construiu-se uma nova cena: corações se encontrando primeiro, para depois, dentro do tecido do peito, fundir-se em presença. O texto erótico, como representação e não como substituição da realidade, não visa “proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne” (Paes, 1990, p. 13), do mesmo modo que a tradução aqui proposta não busca substituir o original, mas produzir novas experiências discursivas eróticas a partir de um lugar de fala.

O seguinte poema da seleção, "Santa Teresa", é um texto sintético, porém transmite um marcado lirismo sinestésico. Com apenas cinco versos, o poema nos leva ao encontro com cores, evocando movimento, percepção (toque) e a experimentação da existência. Vejamos o texto na língua fonte e a tradução para o espanhol.

Santa Teresa

Azul explosivo
 verde lancinante
 e o sol, onipresente,
 halo
 na cabeça da mulher escalpelada.
 (Roquette-Pinto, 2005a, p. 23).

Santa Teresa

Azul explosivo
 verde lacerante
 y el sol, onnipresente,
 halo
 en la cabeza de la mujer despellejada.

Três elementos emergem a partir do conjunto de cores e imagens evocadas no poema. O primeiro é o caráter sintético do texto que, no entanto, consegue transmitir de forma precisa a centralidade de uma figura feminina sob escrutínio, escalpelada, cujo corpo e existência atravessam uma fina incisão. Se no poema anterior vimos imagens de um corpo em desejo, "Santa Teresa" nos transporta à ideia de um corpo que figura cores e a linguagem nos convida a revelá-las por meio de significações diversas.

O segundo elemento que destaca com força é a sucessão de imagens sinestésicas, "Azul explosivo / verde lancinante / e o sol, onipresente", que em espanhol foi possível manter. Figurações de imagens em azul, verde e amarelo, evocando as cores da bandeira do Brasil, se impõem junto com o título "Santa Teresa", talvez em referência ao conhecido bairro carioca, ou simplesmente buscando contar a experiência da percepção da paisagem. O eu lírico nos apresenta o seu mundo percebido, estabelecendo um vínculo com seu meio, ou seja, a paisagem não é simplesmente um ambiente objetivo, mas uma criação subjetiva que pode mostrar significações diversas. Assim, uma sucessão de imagens coloridas se pousam sobre um círculo de luz na cabeça de uma mulher escalpelada, evocando uma imagem de mulher santificada.

No Brasil, Santa Teresa é a padroeira das professoras e professores e é descrita na historiografia católica como uma apaixonada escritora, com um gosto pela leitura, que adquiriu sólida cultura teológica e espiritual. O poema transmite a experiência subjetiva de observação que, por meio da palavra, se traduz na figura de uma santa contornada por um círculo luminoso, evocando a popular imagem de Santa Teresa.

No entanto, o terceiro elemento que emerge do poema tem a ver com o

corpo e a noção da cabeça escalpelada. O corpo, que desta vez traz com força uma imagem de luz, ao mesmo tempo é um elemento associado à presença, ou seja, dentro da experiência de percepção subjetiva se apresenta com centralidade para representar o caráter mítico e visual do poema. Com relação à tradução, vemos uma mudança neste elemento de potência: a "cabeça da mulher escalpelada" virou a "cabeza de la mujer despellejada", que, embora não seja uma tradução literal, remete à imagem violenta de tirar a pele. Embora breves, os poemas são diferentes enquanto linguagem, mas estão ligados por uma "relação de isomorfia" (Campos, 2013, p. 4), que os coloca dentro um mesmo sistema estético.

O último poema da seleção do real incontornável é "Margem de manobra", texto que continua a tendência de procedimentos imagéticos, mas, incorpora uma sonoridade e visualidade ao repertório formal do livro.

Margem de manobra

Eu me cubro com o A da palavra farpada
eu me cubro com o A que traslada
(e a memória é a ignição de uma idéia
sobre dunas de pólvora). (5)

Eu me deito na décima-terceira casa,
eu me deito sob a letra de mãos dadas
M: escondo entre escombros
o sentimento que sobra.

Isto, sim, me comove, (10)
o anel, quando soa
e engloba, envelopa,
remove a pessoa
- letra O, de vertigem e pó,
que soçobra. (15)

Eis o despenhadeiro,
gargalo da fera,
eis o *R* que trai, apunhala,
desterra - eis o último tiro
sem margem de manobra. (20)
(Roquette-Pinto, 2005a, p. 28).

Margen de maniobra

Me cubro con la A de la palabra afilada
Me cubro con la A que traslada
(y la memoria es la ignición de una idea
sobre dunas de pólvora).

Me acuesto en el décimo tercer peldaño,
me acuesto bajo la letra de manos dadas
M: escondo entre escombros
el sentimiento que sobra.

Esto sí me conmueve,
el anillo, cuando suena
y circunda, envuelve,
elimina a la persona
- letra O, de caída libre y polvo,
que sozobra.

He aquí el despeñadero,
garganta de la fiera,
he aquí la *R* que traiciona, apuñaala,
destierra - he aquí el último tiro
sin margen de maniobra.

O primeiro aspecto relevante com relação a este poema é o título que também dá nome ao livro. O poema soletra a palavra "amor", com cada uma das quatro letras espalhadas em maiúsculas nas quatro estrofes. A capa da obra, de Victor Burton, evoca claramente o poema, destacando as letras A - M - O - R em preto, vermelho e ouro fosco, junto com o desenho de um corpo humano com o sistema de veias e artérias.

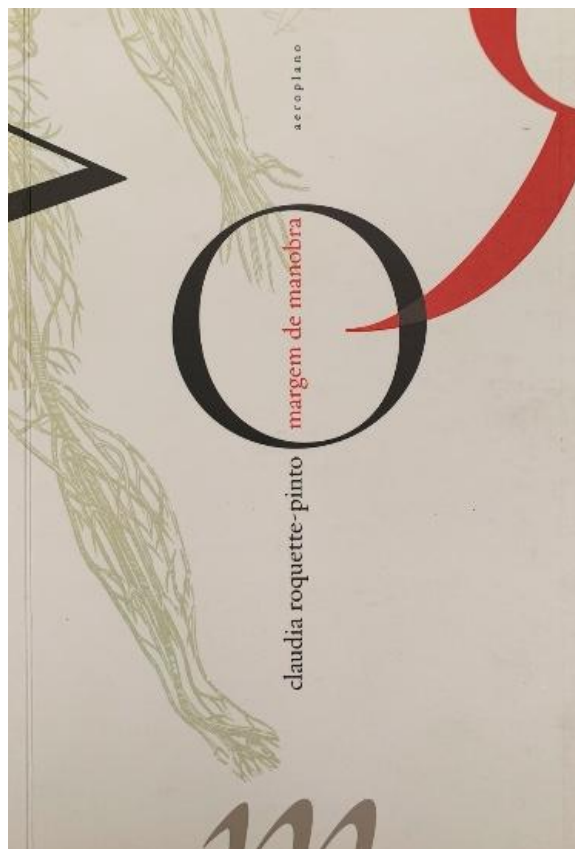


Figura 3 Capa do livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto
Fonte: Reprodução (capista: Victor Burton).

O verso do livro inclui o poema na íntegra com as letras A M O R destacadas em vermelho e um alinhamento centralizado, mudando a visualidade do poema.

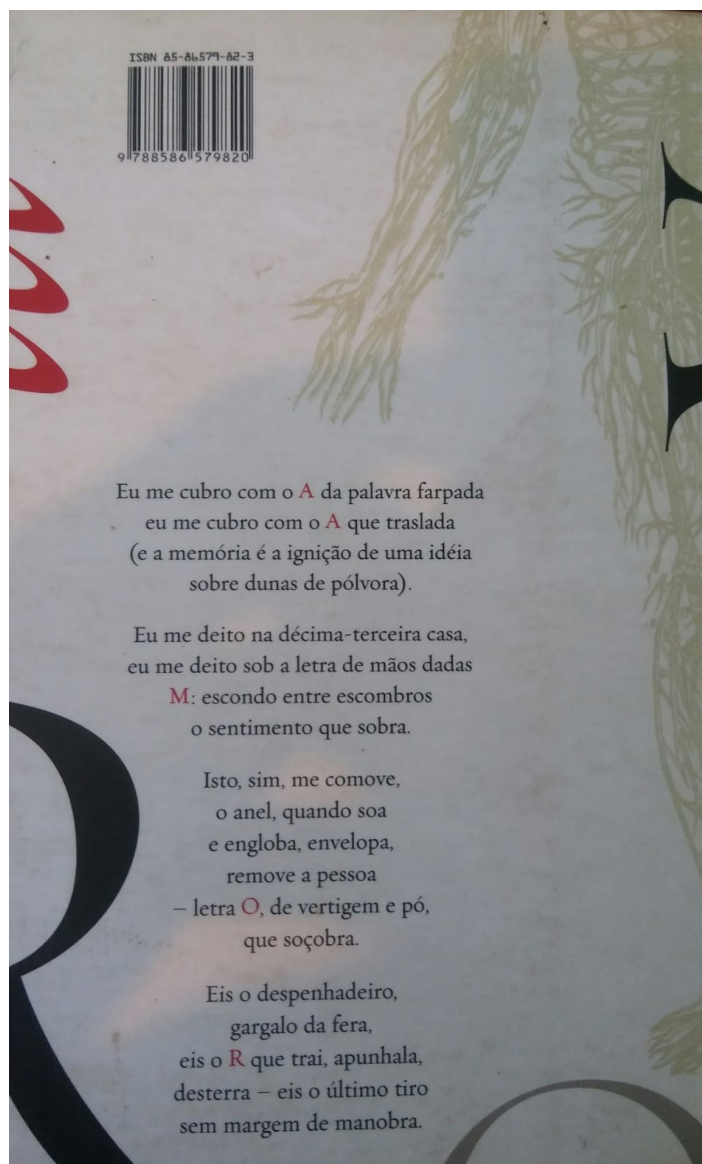


Figura 4 – Verso do livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto
Fonte: Reprodução (capista: Victor Burton).

"Margem de manobra" é um convite a mergulhar no universo poético do livro, é o cartão de apresentação da obra, logo, constitui uma chave de leitura para entender o projeto estético do livro. Desde uma perspectiva ampla, convida a pensar na visualidade da distribuição dos versos, com a palavra "amor" distribuída em destaque ao longo das estrofes. Desde o ponto de vista formal, mistura a imagem poética com um jogo de rimas e intimidade com a linguagem. Desde o plano subjetivo, apresenta a noção recorrente de prazer, paixão ou junção de dois seres em constante confrontação com a fatalidade. Condensa, desta maneira,

grande parte da atmosfera de harmonia ou prazer associados ao imaginário do funesto presente em vários outros poemas do livro.

O ideal de amor romântico é colocado em xeque. O texto materializa o amor como "palavra farpada" em uma zona de guerra, "e a memória é a ignição de uma ideia / sobre dunas de pólvora", metáfora que abre para além do visível e dá conta de uma relação sensível com o interior e o exterior. Tal como é manifestado com a experiência da paisagem, "nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora o eu e o outro" (Collot, 2013a, p. 26). A imagem do poema materializa este elo íntimo entre o interior e o exterior como materialização da experiência poética vivida, conexão construída a partir da compenetração profunda com o mundo e os estímulos.

Cada letra de "AMOR" vai acompanhada de um jogo de rimas que revelam um domínio sensível com a linguagem, versos metapoéticos finamente construídos e uma criativa técnica de relação entre som e sentido, como a imaginada por Jakobson ao nível da linguagem poética. Na primeira estrofe, o "A" rima com "palavra farpada", "o A que traslada", efeito sonoro que impõe com maior força a noção de estraçalhamento em movimento. Em espanhol foi possível manter esta relação semântico-sonora e inclusive enriquecer a sonoridade com "palavra afilada", porém, acrescenta-se um diferencial fonético, se considerarmos a aspiração da consoante "s" de "traslada", comum em diferentes variantes do espanhol.

O "A" constitui-se no poema como um corpo farpado que cobre o eu lírico e ao mesmo tempo possibilita o movimento, criando-se uma intimidade entre linguagem e corpo que acolhe e é acolhido, bem como com a experiência poética objetiva e subjetiva no sentido transformador proposto por Collot (2013b, p. 228): "é a ancoragem do enunciado lírico no ponto de vista e na enunciação de um sujeito que lhe dá seu peso à realidade", ou seja, o poema representa a enunciação de um campo de experiência percebido como realidade que nos toca, nos afeta e penetra nossas subjetividades. A imagem desdobrada a partir deste enunciado lírico é tão fatal quanto bela: a memória como combustão de uma "ideia

sobre dunas de pólvora", impedindo qualquer possibilidade de redenção. O ato de rememoração de uma ideia para restituir a estabilidade é negado entre dunas de pólvora, expandindo a combustão. Trata-se de uma imagem carnal e de tonalidade afetiva que coloca a linguagem, não apenas como meio de enunciação, mas como pano de fundo para expandir a sensação de desconforto e de experiência lírico-sonora com a linguagem. A assonância de "A" em "**A** de **palavra farpada**" e "**A** que **traslada**" inaugura o clima melancólico do poema.

Na segunda estrofe a repetição do "M" forma uma aliteração que produz uma sensação de esfacelamento e melancolia, "Eu **me** deito na décima-terceira casa, / eu **me** deito sob a letra de **m**ãos dadas / **M**: escondo entre **escombros** / o sentimento que sobra", imprimindo um sentido mais corporal ao encontro com a percepção. Em em espanhol o eu lírico se deita não na décima-terceira casa, mas no *peldaño*, diferencial que incorpora a ideia de que existem escadas que podem levar a algum lugar incerto. Foi possível conservar a aliteração do "m" que, na tradução, ganha uma sonoridade nasal palatal com o "ñ" de *peldaño*. Além das figuras de efeito sonoro, a segunda estrofe traz uma imagem de singular beleza: esconder o sentimento entre escombros, recurso que nos confronta com a dor e a destruição amontoada. Trata-se de uma imagem que carrega um efeito poético metafórico combinado com a arte de construir linguagem, sendo que o "M:", como componente da palavra amor, é definido pela imagem nomeada de esconder entre escombros o sentimento que sobra.

A letra "O" da terceira estrofe representa vertigem e pó que soçobra. Associado a um anel, o "O" evoca a união como representação da cerimônia e da metáfora final do encontro erótico. No entanto, no poema esta imagem "remove a pessoa", o que pode significar um rompimento. Esta terceira estrofe do poema é rica em assonâncias de "o", vogal semifechada que reforça a sensação de instabilidade, descontrole emocional e circularidade. O poema de chegada perdeu a assonância devido à impossibilidade de preservar semanticamente este efeito sonoro, mas ganhou uma independência imagética, constituindo uma estrofe mais descritiva do que sonora e que recria com maior força a noção de circularidade e envolvimento que "remove a pessoa". O anel soa, circunda e se transforma em O,

em queda e pó. "Vertigem" traduz uma imagem mais poética do que "*caída libre*", solução escolhida diante da impossibilidade de recriar este substantivo, mas a versão em castelhano acaba imprimindo com mais velocidade a imagem de aflição do anel em queda. "Esto sí me conmueve, / el anillo, cuando suena / y circunda, envuelve, / elimina a la persona / - letra O, de caída libre y polvo, / que sozobra". A figura de efeito sonoro foi compensada por um procedimento de ordem imagética, mostrando o poder da atividade da tradução poética como recurso para ampliar os limites das línguas, como agente transformador de ambas as envolvidas no processo.

Por fim, na última estrofe "eis o despenhadeiro", "eis o **R** que trai, apunhala, / desterra / - eis o último tiro / sem margem de manobra", aliteração de "r" que reforça o fim trágico da construção efetiva e da reciprocidade livremente dada. A versão em espanhol preserva semanticamente a aliteração e incorpora a imagem de uma "caverna da fera", em lugar de "gargalo da fera", acrescentando uma nova informação estética mais autônoma do original: "He aquí el despeñadero, / garganta de la fiera, / he aquí la **R** que traiciona, apuñala, / destierra - he aquí el último tiro / sin margen de maniobra".

Em cada estrofe, enquanto o poema vai soletrando a palavra amor, ao mesmo tempo se esfacela o corpo e o próprio ideário amoroso. O amor se apresenta não como um ato sentimental e afetivo, mas como uma ruptura da ordem, um desafio humano. Segundo o ideário lírico proposto no poema, o amor envolve então palavra farpada, sentimento escondido entre escombros, vertigem e apunhalamento, desterro. "Margem de manobra" implica que não há possibilidade de redenção diante da tragédia da perda afetiva, construída com imagens finamente detalhadas. Contrário ao ideário de amor afetivo estereotipado, o poema que soletra "AMOR" com destaque visual mostra a cara mais obscura desta chama, a ruptura de qualquer vínculo simbólico, físico e corporal.

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entrea bre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad

que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico (PAZ, 1993, p. 111).

Transcriar com margem de manobra é possível quando o projeto transcriador se liberta do parâmetro semântico, num sentido haroldiano, e passa a observar a tradução como ato revelador, criativo e crítico que possibilita o encontro com a diferença e uma compenetração profunda com os constituintes formais do código verbal. Ao fazer a vivisseção ao vivo, é possível mergulhar nas profundezas do poema, renovar os expedientes estéticos e propor novas formas significantes, como é o caso do poema "Margem de manobra". Similar ao amor descrito por Octavio Paz no trecho acima citado, transcriar a imagem nos confronta com a natureza contraditória da linguagem, no sentido de abrir mão da fidelidade e fazer com que renasça em um novo corpo linguístico. Assim como todo amor, inclusive o mais feliz, é trágico, transcriar a imagem implica sacrificar sonoridades e paisagens interiores, para construir sobre as ruínas do impossível um novo "modo de intencionar" a partir do trabalho sensível com a iconicidade do signo; e, para o caso dos poemas aqui traduzidos, da observação da paisagem como experiência para abrir ao poema o horizonte do mundo.

Palavras finais

Chegar ao final deste percurso só foi possível graças a um longo processo de imersão, pesquisa e análise das principais tendências, pontos de força e tensões da poesia brasileira contemporânea. Foi a porta de entrada para aguçar a consciência poética e compreender a complexa relação entre poesia e linguagem. No poema, os "significados se congelan o dispersan; de una u otra manera se niegan [...] el poema no aspira ya a decir sino a ser" (Paz, 1993, p. 11). E produto da consciência das funções deste *ser* hermético que encena distintas formas e vozes no poema, entrei nas profundezas da tradução e da imagem poética para recriar e refletir criticamente sobre o processo criativo e os modos de operação no discurso poético. Entrar no universo da poesia brasileira contemporânea, olhar criticamente para uma voz poética feminina potente e colocar a tradução criativa num lugar central foi um exercício riquíssimo que permitiu dar um mergulho profundo no âmago da palavra poética. Tamanho privilégio devia ser aproveitado, portanto, decidi partir da transcrição como caminho privilegiado de leitura para entender *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto, e levantar considerações estéticas, sociais, culturais, políticas e da ordem do feminino para contribuir desde uma perspectiva tradutora.

A partir do processo de transcrição foi possível analisar criticamente com maior profundidade a obra, documentar procedimentos formais, engrenagens íntimas e efeitos produzidos no poema, bem como evidenciar o lugar privilegiado da tradução como ferramenta técnica para combinar significâncias, jogos criativos com a linguagem e desenvolver uma operação crítica ao vivo. Para tal fim, foi necessário compreender a poesia brasileira recente, especialmente a produzida durante a década de 1990, como reflexo das redefinições sociais, econômicas, políticas e culturais que impôs a renovação tecnológica com o auge da globalização. Este fenômeno neoliberal, que apresentou uma nova ordem mundial e socavou direitos humanos, impactou não apenas as estatísticas econômicas e o jogo geopolítico global, mas também a produção de sentidos e a redefinição de categorias e formas artísticas.

Na década de 1990 ocorreu uma reformulação da postura do rigor formal no poema contemporâneo. Os aspectos formais passaram a conviver numa relação difusa, híbrida e caleidoscópica com questões éticas, afloradas a partir das demandas históricas do tempo. Ocorreu, portanto, uma redefinição de categorias estéticas para entender as artes a partir das mudanças históricas, tecnológicas e culturais da década, tendo como precedência a superação do modernismo diferenciador. Como vimos no decorrer destas páginas, prevaleceu um hibridismo conceitual como uma das marcas da estética artística da geração de poetas da década de 1990. Esta tendência gerou interpenetrações de linguagens e suportes das mais diversas ordens, como resultado da formatação tecnológica e do surgimento de novas realidades desiguais. *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Batista, feito em parceria com o artista plástico Francisco Faria, é uma obra interessante para ilustrar a articulação entre poesia e arte visual, como parte desta interpenetração de suportes.

Alguns críticos notam a ausência de projetos ou grupos coletivos durante a década de 1990, bem como a indiferença por acontecimentos políticos e sociais no Brasil. No entanto, embora um fragmento central da produção não mostrava indícios de produzir um discurso poético politicamente engajado, existem obras que mostram uma tendência de reproduzir imaginários comuns e modos do ser no mundo fora de espaços hegemônicos. Tal é o caso do nutrido grupo de autoras e autores indígenas que vêm produzindo literatura indígena, com maior força desde finais da década de 1990, bem como as produções poéticas de autoria negra e periférica que existiam sem qualquer tipo de impacto no circuito literário hegemônico. Problematizações deste tipo foram importantes para evidenciar o apagamento da produção de sentidos e a fragmentação criada pela crítica acadêmica a partir das produções que ganharam maior circulação literária. Neste sentido, Lívia Natália de Sousa Santos comenta:

O campo das representações sempre será atravessado por um déficit, pois não dá conta do lugar deste outro que é narrado. Desta forma, mais que pensar a cultura enquanto uma linguagem, uma representação em plenitude da alteridade, pode-se potencializar a análise dos objetos culturais pensando-os em sua dimensão política, seja através do que dele escapa, seja através

do que ele se interessa em abarcar, como nos aponta Stuart Hall (2003).

Os pudores que atravessam a exploração dos objetos estéticos, principalmente os literários, que formule ilações entre o labor artístico e um discurso eticamente posicionado, tem feito dos Estudos Literários uma espécie de Hidra de cuja cabeça imortal nunca será extirpada. Ou seja, não há espaço para a instauração de reflexões que atualizem o campo deslocando a atenção de nossos estudos dos textos que canônicos ou que se comportem como tal: corta-se o pescoço da Hidra e, do mesmo sangue, da mesma ferida nasce uma cabeça que se limita a reproduzir a anterior. Esta forma de produção de conhecimento no campo dos Estudos Literários, com destaque para a Teoria da Literatura, finda por formular a sensação desta disciplina como sendo uma grande mãe que a todos abarca, negando a possibilidade de pensar a produção literária a partir da inscrição de diferenças várias, nega-se a possibilidade de pensar a literatura através do recorte desta diferença, obliterando os vários sobrenomes que ela pode ter como forma de potencializar o campo e desenvolver outros critérios e percursos de estudos (Santos, 2011, p. 106).

Pensar nas dimensões políticas problematizando o que fugiu e o que entrou em destaque entre as poéticas produzidas nesta década permite ampliar o olhar, focando no silenciamento das diferenças, aspecto que coloca as reflexões vinculadas à obra de Claudia Roquette-Pinto num patamar de expansão de sentidos, deslocamento das poéticas e apontamento de omissões para entender o contexto da época e as poéticas reproduzidas.

Para continuar o caminho foi fundamental realizar um levantamento da fortuna crítica mais relevante produzida nas últimas décadas sobre a obra da poeta carioca, mapeamento que evidencia a posição de relevância da obra da autora na lírica brasileira contemporânea. A relevância do poema "Sítio" em *Margem de manobra* é um consenso entre grande parte da crítica, ao fundir camadas de imagens para retratar a violência urbana sem estereotipá-la. Como um dos poemas centrais do livro, expõe com originalidade a desigual realidade urbana brasileira com imagens impactantes e profundo simbolismo sobre a violência contra uma criança negra.

A intertextualidade é um procedimento estético destacado pela crítica aqui resenhada. Por meio do diálogo com a tradição, é um procedimento que evidencia a sofisticação com a linguagem, a força criativa, bem como a confluência de

diferentes tempos, espaços e significâncias que destroem a origem para que a linguagem aja e performe. O caráter misterioso e plurissignificante das imagens poéticas, a escolha da natureza como tema para a experiência poética da voz lírica, a economia de versos, os jogos de rimas, enjambement, anfibolias ou construções semânticas rarefeitas são parte dos procedimentos literários mapeados na obra de Claudia. Além da indeterminação, a anfibolia é um procedimento recorrente, que abre um leque interpretativo para formular vários caminhos de leitura, passando as incontáveis metáforas, símiles e sentidos instáveis.

Para estabelecer conexões entre a vida e a obra da autora foi importante resenhar as diferentes marcas estéticas a partir do biográfico, visando estabelecer relações entre o mundo social, sensível e a poesia. Com uma forte sonoridade, alguns dos versos apresentam reflexões de vivências interiores e dão conta de uma aguçada percepção interior e exterior, partindo de elementos cotidianos aparentemente simples como o latido de cães, flores, mariposas, feijões, o pôr do sol, entre outros. Referências a fotografias, esculturas cinéticas, diálogos e evocações a obras de arte, pintores, cineastas, fotógrafos, escultores e artistas visuais são recorrentes nas obras da autora. Estas referências não apenas evidenciam o capital cultural da poeta, mas também a sua capacidade criativa para fundir a arte da palavra com a apreensão de sensações, estímulos e vivência interior.

A proposta de Haroldo de Campos de devorar o texto original, nutrir-se das influências forâneas, para produzir uma aproximação renovada com a forma, coloca a tradução numa posição central como processo criativo. O tradutor é um coautor que constrói paralelamente ao original do texto, não sem antes despir o original. O trabalho criativo é livre, muitas vezes não apegado ao poema fonte, e independente na constituição da informação estética. Esta capacidade criadora implica, na maioria dos casos, um ato de transgressão para subverter a concepção tradicional da tradução ancorada na subserviência ao sentido. Desdobra também possibilidades para criar o novo a partir do impossível, como se

o poema hermético, simbólico e disperso se propusesse *ser* um novo corpo conectado profundamente com a essência do original.

O foco é a materialidade mesma da linguagem e as suas capacidades de encenar novas formas estéticas a partir da consciência profunda da função poética. Neste sentido, Haroldo aponta que "a tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa surpreender o intracódigo (as 'formas significantes') que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada" (Campos, 2013, p. 154). Segundo o método da transcrição, preservar o sentido é problemático quando impede o impulso criador. A *forma* ou *informação estética* tem um lugar central, como vimos, durante o processo de reconstituição do sistema de signos em que está inserida a mensagem. O tradutor como agente transformador liberta a língua pura de Walter Benjamin para se apropriar do *stratum* essencial da língua e recompor os sistemas de significação da linguagem.

Desde o ponto de vista político, a escolha da tradução é um ato de posicionamento a partir da identidade cultural em defesa do direito de viver em igualdade, de existir como corpo-ser feminino, de expressar um modo de ver e sentir o mundo. Mesmo sendo uma poeta que pertence ao circuito literário elitista, traduzir a sua poesia implicou refletir sobre relações de poder desiguais e produzir poemas que posicionam estéticas da diferença sobre realidades desiguais. Tal exercício permite constatar o sentido pragmático de um certo real e as tentativas de tensionar, por meio de diferentes jogos com a linguagem, este real. Poemas como "Sítio" e "Em Sarajevo" foram fundamentais para desenvolver reflexões sobre o real incontornável que aflora nos poemas e o lugar da voz lírica como ente partilhador da sua legibilidade da barbárie. A tradução como agência, no sentido proposto por Gayatri Spivak, pode agir de forma ética, política e cotidiana para estar humanamente viva no mundo (Spivak, 1993, p. 181), atuar de forma ativa e consciente da tarefa desenvolvida.

Um aspecto que surgiu com força a partir da análise aqui desenvolvida é a noção do corpo como sentido encarnado e instrumento de domínio do mundo. Este corpo-ser interage e fala com a paisagem em pé de igualdade, é

metaforizado nos poemas com elementos da natureza, evocando sons e estímulos sensoriais. A tradução como chave de leitura crítica permitiu ampliar a percepção das imagens e a sensorialidade que atravessam o corpo em distintas facetas: um corpo em queda aniquiladora, um corpo feminino violentado, o encontro erótico intimamente ligado à experimentação de sensações corporais e à linguagem. Esta intimidade entre a linguagem e o corpo se expressa através de jogos metapoéticos, apagando as fronteiras entre corpo e o ser próprio.

A análise por meio da tradução também revela a noção de corpo como sujeito, presença permanente, e não apenas como um organismo biológico localizado no espaço. A constante indagação da relação sujeito-corpo-natureza, através da figuração de experiências, sensações e percepções do mundo interior ou exterior, também é constante. Em alguns momentos esta relação se manifesta a partir da figuração do movimento do corpo em queda, mostrando imagens plurissignificantes.

Um elemento que se destaca com força na imagem poética de vários poemas é o impacto diferenciado à subjetividade e corpo-ser femininos. A condição feminina como existência heterogênea e diferenciada diante do contexto hostil é figurada a partir da representação de uma vivência profunda. Constituir-se "selvagem", taciturna e "dilacerada", como descreve o eu lírico no poema "Em Sarajevo", retrata a mulher como receptora de violências, experiências e vivências diferenciadas pela sua condição de gênero, mas que não necessariamente é um "destino imutável" para ela (Beauvoir, 1970, p. 52).

A violência é outro aspecto central na configuração da imagem poética. O tratamento estético da violência, da dor e do medo é apresentado de forma figurada, simbólica e indeterminada em vários poemas. Porém, a imagem poética consegue contrastar liricamente uma figuração impactante com o sublime da experiência poética. A morte, por exemplo, não é nomeada diretamente e, no entanto, a imagem construída, muitas vezes com metáforas sinestésicas, produz um impacto mais intenso ao descrever a paisagem ao redor, em lugar do corpo ou da cena propriamente. O discurso simbólico e ambíguo que figura a morte acaba sendo mais potente que se fosse descrito em detalhe direto.

Outro aspecto que compõe a simbologia da imagem poética é a utilização de elementos e seres da natureza. A associação destes elementos com o corpo é uma constante. Por exemplo, em "Amarelo", um sorriso âmbar dourando a voz é humanizado e se descamba montanha abaixo; em "Amantes sob os lírios" uma "explosão vegetal" descreve um buquê de flores coloridas na cabeça de uma mulher; "em Braco" a imagem da água caindo, em fio ralo, nas espáduas figura a experiência de sentir e ver esta experiência natural. Do erótico, ao prazer, do desejo à violência, é uma viagem simbólica por diferentes sensações, cores, odores e texturas líricas que evocam a complexidade do universo feminino, a autoconstrução simbólica da feminilidade, a figuração da alteridade e de elementos da paisagem em relação de simbiose.

Um aspecto que pode ser ampliado a partir deste trabalho é a musicalidade nos poemas. Paulo Henriques reitera sua tese da musicalidade infalível em vários poemas de Claudia e para mostrá-lo analisa rigorosamente a métrica adotada pela autora em um dos seus trabalhos (Brito, s.d). Intertextualidade, colagem, citações ou empréstimos. A autora produz uma poesia reflexiva construída em oposição ao confessionalismo da poesia marginal de finais da década de 1970 e dos anos 1980. Assim, chama a atenção o interesse pela observação da natureza e o trabalho com a linguagem evocando o mundo natural que nos une como espécies. Este aspecto, com certeza pode também ser aprofundado de maneira especial, em claro jogo com a metapoesia e outros procedimentos de indeterminação semântica. No mapeamento realizado sobre a geração de 1990 de poesia brasileira é possível também ampliar sobre o papel específico da mulher poeta durante este período. Um ponto crucial seria discutir com rigorosidade as fissuras e pontos de força da produção poética feminina.

Ao processo intenso de transcrição como ato teórico, crítico, estético e político devo as reflexões aqui desdobradas. Os procedimentos literários e recursos expressivos aqui mapeados são parte das pequenas peças que compõem o grande mosaico que representa o projeto poético da autora. Por meio de um trabalho criativo autoral expus a sua voz em espanhol para preencher, similar a um mosaico, os pequenos fragmentos de uma poética indomável, potente

e profundamente interior que espero diga aquilo que sem a poesia não poderia ser dito ou escutado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Programa para uma revista. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: Destrução da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 159-170.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALIGHIERE, Dante. **A divina comédia**: paraíso. Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 1998.

ALTVATER, E. Os desafios da globalização e da crise ecológica para o discurso da democracia e dos direitos humanos. *In*: HELLER, A.; DE SOUSA SANTOS, B.; CHESNAIS, F.; ALTVATER, E.; ANDERSON, B.; LIGHT, M.; MUSHAKOJI, K.; APPIAH, K. Q.; SEGRERA, F. L. (org.). **A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999. p. 109-153.

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 35, p. 181-202, jul./dez. 2013.

ALVES-BEZERRA, Wilson. Nota do organizador – Traduzindo a dissonância. *In*: STORNI, Alfoncina. **Sou uma selva de raízes vivas**. Tradução de Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020.

ARROJO, Rosemary. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. *In*: ARROJO, Rosemary. (org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 34-39.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução. A teoria na prática. São Paulo: Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. A tradução como reescritura: O texto/Palimpsesto e um novo conceito de fidelidade. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 5, n. 6, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639029>. Acesso em: 7 set. 2021.

BARBOSA, Aline Leal. Sylvia Plath, Cláudia Roquette-Pinto, e os limites da escrita: uma poética do autoaniquilamento. **Criação & Crítica**, [S.l.], n. 23, p. 89-102, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152202>. Acesso em: 30 jan. 2022.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. I Fatos e mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A., 1987. p. 114-119. (vol. 1).

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-49.

BENJAMIN, Walter. Apêndice: tradução da parte inicial de "A tarefa do tradutor", de Walter Benjamin. Tradução de Haroldo de Campos. In: TAPIA, Marcelo; Nóbrega, Thelma Médici. **Haroldo de Campos**. Transcrição. São Paulo: Perspectiva. 2013. p. 211-213.

BENSE, Max. Das Existenzproblem der Kunst. In: BENSE, Max. **Aesthetica**. Kulmbach: Agis-Verlag/Baden-Baden, 1965. p. 267-270.

BICALHO, Charles. *Yãmîy Maxacali*: um gênero nativo de poesia. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 173-193.

BORGES, Jorge Luis. **Las versiones homéricas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2h6>. Acesso em: maio. 2022.

BORGES, Luciana. O erótico, o pornográfico, o obsceno: fronteiras, femininos plurais. In: BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**. Um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013. p. 97-149.

BORSATO, Fabiane Renata. Solidão de um naufrago: poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de *Corola*. **Revista de Letras**, v. 51, n. 2, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/106937>. Acesso em: jan. de 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: BRITTO, Paulo Henriques; ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 7-43.

BRITTO, Paulo Henriques. **Um poema de Claudia Roquette-Pinto**. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio

de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Um%20poema%20de%20Claudia%20Roquette-Pinto.pdf. Acesso em: 11 fev. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução de poesia. *In*: BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. P. 119-153.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fonomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 213-230.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Revistas Literárias e a poesia brasileira contemporânea. **Boletim de Pesquisa Nelic**. Florianópolis, n. 4, v. 3, p. 5-12, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1066>. Acesso em: 25 jan. 2023.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Traduzir & Trovar (poetas dos séculos XII a XVII)**. São Paulo: Edições Papyrus, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-107.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe (Leitura do Poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte)**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e Como Crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. **Para além do princípio da saudade: A teoria benjaminiana da tradução**. *In*: TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos**. Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.47-59

CISNEROS, Odile. From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts. **TTR**, [S.l.], v. 25, n. 2, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1018802ar>. Acesso em: 23 nov. 2022.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013a.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Sousa Silva. **Signótica**, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 06 jan. 2023.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 44-46.

COSTA, Solange. Por uma poética do olhar: dos dilemas da imagem na fenomenologia da obra de arte. **DoisPontos**, [S.l.], v. 15, n. 2, nov., 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62703/36801>. Acesso em: 10 maio 2022.

DERRIDA, Jacques. **Torre de Babel**. 2ª ed. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG. 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOBRA do Pensamento: POESIA E MÍSTICA – RASURAS DO ESPÍRITO | 9º RAIAS POÉTICAS. Intérprete: Claudia Roquette-Pinto. [S. l.]: **Revista Mallarmargens**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=izErKGwFY_0&t=7502s. Acesso em: 19 jan. 2022.

EZRA, Pound. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel**: corpo performance tradução. Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie/Desterro, 2017.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo, 2021. Relatório. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, [S.l.], p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://cutt.ly/81tlqC7>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GUERINI, Andreia. “L’Infinito”: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. **Cadernos de tradução**, [S. l.], v. 2, n. 6, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5684>. Acesso em: 1 jul. 2022.

GUIZZO, Antonio Rediver. **O jardim de si**: Paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto. 2013. 181 f. Tese (Doutorado em Linguagem e Sociedade) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade do Oeste de Paraná, Cascavel, 2012. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/2356/1/Antonio%20Guizzo.pdf> Acesso em: 13 set. 2018.

GUIZZO, Antonio Rediver; CRUZ, Antonio Donizeti da. A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto. **Todas as Musas**, [S. l.], n. 1, p. 212-223, 2014. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/11Antonio_Rediver.pdf. Acesso em: 21 fev. 2022.

HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, vol. I, Alemão-Português. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o Que é Fictício no Texto Ficcional? *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010. p. 62-72.

KENNER, Hugh. **The Pound Era**. Berkeley: University of California Press, 1971.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras Editora, 2009.

MARTÍNEZ, Valentina Figuera. Vestígios impressionistas em *Margem de manobra*, de Cláudia Roquette-Pinto. **Afluente: Revista de letras e linguística**, [S. l.], v. 4, n. 14, 2019, p. 150-164. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/12834/7267>. Acesso em: 16 de jan. 2023.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELO, Tarso de (org.). **Sobre poesia, ainda**. Cinco perguntas, cinquenta poetas. São Paulo: Lumme Editor, 2018.

MENEZES, Aline Jesus de. **Ariel e Corola**: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto. 2021. 179 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2021. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/41918/1/2021_AlineJesusdeMenezes.pdf. Acesso em: 18 jan. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco. O erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 31, p. 399-418, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644886>. Acesso em: 16 dez. 2022.

NÁCHER, Max Hidalgo. La traducción como dispositivo general de la cultura: galaxias y correspondencias desde la biblioteca de Haroldo de Campos y el archivo de Roman Jakobson (1966-1981). **Meta**, Montreal, v. 66, n. 1, 2021, p. 154-177. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1079325ar>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ORTEGA Y GASSET, José. Miseria y esplendor de la traducción. **Texturas**, Madrid, n. 19, p. 7-22, dez. 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24391669>. Acesso em: 02 mar. 2023.

OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta**: *double bind* e acontecimento. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP/EDUSP, 2005.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990a.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: PAES, José Paulo. (org). **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

PANNWITZ, Rudolf. **Die Krisis der europaischen Kultur**. Nuremberg: H. Carl, 1917.

PAZ, Octavio. **La llama doble – Amor y erotismo**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Poesia brasileira contemporânea: invenção e liberdade na tradição cultural afro-brasileira. **Verbo de minas**, Juiz de Fora, v. 10, p. 137-158, 2006. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2010/08_poesia_brasileira_contemporanea.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

PINTO NETO, Moysés. Traduzir a morte de Deus: a linguagem como transcrição. *In*: SOUZA, Ricardo Timm de; MELLO, Ana.; SANTOS, Marcelo Leandro dos; FARIAS, André; Silva, Camilla Gonzatto da. (org.). **Literatura e Psicanálise**. 1. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2012. p. 398-421.

POUND, Ezra. **Lustra**. Londres: Elkin Mathews/Cork Street, 1916.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories**. Londres/Nova York: Routledge, 2010.

RAMALHO, Christina. O híbrido lirismo brasileiro dos anos 90: injunções históricas, políticas e econômicas. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 13, n. 18, p. 89–99, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1036>. Acesso em: 1 fev. 2022.

RANCIERE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REGO, Beverly Pérez. **El hilo atroz**. Caracas: POESIA Ediciones, 2021.

REIS, Heloisa Beatriz Cruz dos. Os impactos da globalização sobre o meio ambiente: uma introdução à análise da Comunicação Social. **Contemporânea**, [S. l.], n. 4, p. 169-180, 2005. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_15_HeloizaBeatriz.pdf. Acesso em: 10 fev. 2022.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Os dias gagos**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Saxifraga**. Rio de Janeiro: Salamandra Editorial, 1993.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000a.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Zona de sombra**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000b.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005a.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Oroboro Revista de poesia e arte**, Curitiba, n. 3, p. março/abril/maio, 2005b.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. “É impossível verbalizar o que realmente interessa”. Entrevista concedida a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel. *In*: BASTOS, Dau (org.). **Papos contemporâneos 1**. Rio de Janeiro: UFRJ; Centro de Letras e Artes/Faculdade de Letras, 2007, p. 51-63. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17245/14226>. Acesso em: 19 jan. 2022.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Entre lobo e cão**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

SALGUEIRO, Wilberth. **Poesia brasileira**: violência e testemunho, humor e resistência. Vitória: EDUFES, 2018.

SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. **Sebastião**, São Paulo, n. 2, p. 81-87, 2002.

SANTOS, Livia Maria Natália de Sousa Santos. **A Cor das Letras**, Número temático: Literatura, cultura e memória negra, Feira de Santana, n. 12, 2011, p. 105-124. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316721600_POETICAS_DA_DIFERENCA_A_A_REPRESENTACAO_DE_SI_NA_LIRICA_AFRO-FEMININA. Acesso em: 13 fev. 2023.

SANTUCCI, Silvana. Mujeres en la poesía brasileña contemporánea. Ana Cristina César y Claudia Roquette-Pinto. **KAF**, v. 1, n. 3, p. 40-45, 8 out. 2014. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/KAF/article/view/4402>. Acesso em: 21 fev. 2022.

SCHADEWALDT, Wolfgang. Hölderlins Übersetzung des Sophokles. *In*: SCHMIDT, J. (org.) **Über Hölderlin**. Frankfurt: Insel Verlag, 1970. p. 247- 275.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braidá. *In*: HEIDERMANN, Werner (org.). **Antologia bilíngue**: Clássicos da teoria da tradução. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SILVA, Franklin Leopoldo de. A carnalidade do pensamento: filosofia, ciência e política. In: Colóquio Merleau-Ponty, 4, 2018. **Anais [...]**, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3JZuvuRhr_Q. Acesso em: 10 maio. 2022.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. **Novos Estudos**, [S.l.], n. 82, p. 151-165, nov. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/xL9jz3tdmhYzZ5R7X9vctXv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 set. 2021.

SIMON, Iumna Maria. Condenados à traição: O que fizeram com a poesia brasileira. **Revista Piauí**. São Paulo, n. 61, out., 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Consistência de *Corola*. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.

SPIVAK, Gayatri. The politics of translation. In: SPIVAK, Gayatri. **Outside in the teaching machine**. Nova York: Routledge, 1993. p. 179-200.

SPIVAK, Gayatri. Tradução como cultura. Tradução de Eliana Ávila e Liane Scheiner. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, janeiro-junho, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4783/478348686002.pdf>. Acesso em: 29 de junho de 2022.

STEINER, George. **After Babel**: Aspects of Language and Translation. 3. ed. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

STORNI, Alfoncina. **Sou uma selva de raízes vivas**. Tradução de Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020.

SUBIRAT, José Salas. Prólogo. In: JOYCE, J. **Ulises**. Tradução de José Salas Subirat. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1966. p. IX-XV.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TAPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos**. Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TEIXEIRA, Cláudio Alexandre Barros. A poesia brasileira em conflito com o tempo e o pensamento. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 26, p. 119-140, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/244734>. Acesso em: 1 fev. 2022.

TONETO, Diana, J.M. Haroldo de Campos, Camões, e a Palavra-Máquina do Mundo. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 37-49, 2006. DOI: 10.11606/va.v0i15.50422. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50422>. Acesso em: 18 maio. 2022.

VALÉRY, Paul. Variações sobre as *Bucólicas* de Virgílio. Tradução Paulo Schiller. *In*: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Antologia bilíngue**: Clássicos da Teoria da Tradução. Volume II. Francês-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

VEGA, Garcilaso de la. Dedicatória da tradução de *O cortesão*. Tradução de Pablo Cardellino Soto. *In*: FURLAN, Mauri (org.). **Clássicos da teoria da tradução – VI**. Antologia do Renascimento (séc. XVI). 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 143-145.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A history of translation. Londres/Nova York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. Hermeneutik und Übersetzung (swissenschaft). *In*: VERLAG, Julius Groos. **TEXTconTEXT**: Translation, Theorie, Didaktik, Praxis. 1994. p. 163-182.