UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HUGO SIMÕES

TRADUÇÃO DE SOTAQUE:

MARCAS DE VIDA NAS OBRAS DE PAUL CELAN E TAMARA KAMENSAIN

CURITIBA

2022

HUGO SIMÕES

TRADUÇÃO DE SOTAQUE:

MARCAS DE VIDA NAS OBRAS DE PAUL CELAN E TAMARA KAMENSZAIN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná (UFPR) como requisito parcial à obtenção do título de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre André Nodari.

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Simões, Hugo
Tradução de sotaque : marcas de vida nas obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain. / Hugo Simões. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari.

1. Celan, Paul, 1920-1970. 2. Kamenszain, Tamara, 1947-2021. 3. Poesia alemã – Tradução. 4. Poesia argentina – Tradução. 5. Sotaque. I. Nodari, Alexandre André, 1983-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **HUGO SIMÕES** intitulada: **TRADUÇÃO DE SOTAQUE: Marcas de vida nas obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Novembro de 2022.

Assinatura Eletrônica
22/11/2022 18:51:53.0
ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
22/11/2022 17:27:33.0
LUCIANA MARIA DI LEONE
Avaliador Externo (31001017)

Assinatura Eletrônica
22/11/2022 18:31:25.0
MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
23/11/2022 14:59:10.0
JULIANA PASQUARELLI PEREZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 237637
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 237637

À minha mãe, Schirley T. de Oliveira, e às mulheres da minha família, cujas costuras silenciosas nas bordas da língua estão inscritas e vivas no coração do meu mais idiomático e imagético sotaque.

AGRADECIMENTOS

A maior parte deste texto foi escrita em meio à pandemia de COVID-19. Tivemos perdas na família, perdi também um amigo querido, de apenas 28 anos. Vi meu companheiro se desgastar a cada plantão e sofrer por cada paciente que não resistia. Ele adoeceu, eu adoeci. No entanto, diferentemente de centenas de milhares de outros brasileiros, sobrevivemos. Essa sobrevivência (que se mistura a uma pervivência carregada de memória coletiva) não se deveu unicamente a nossos traços genéticos, mas também à incansável batalha travada pelos trabalhadores das chamadas "linhas de frente", que estiveram lá quando milhões de nós precisamos em meio à catástrofe que foi (e ainda é) a passagem do vírus pelo Brasil. Do mesmo modo, a nossa sobrevivência se deveu à pesquisa científica desenvolvida aqui e alhures, que nos permitiu aprender rapidamente sobre o vírus e, com isso, acelerar o desenvolvimento de vacinas. Na Universidade Federal do Paraná, pude fazer testes gratuitos para a detecção do SARS-CoV-2; igualmente gratuitas foram as vacinas aplicadas pelas mãos dos trabalhadores do Sistema Único de Saúde. Escrevo tudo isto para deixar o meu primeiro agradecimento a todos que se dedicaram a cuidar e dar atenção a quem viveu algum dos tantos sofrimentos trazidos pela COVID-19. Em especial, agradeço aos meus amigos das "linhas de frente", aos colegas pesquisadores e ao meu companheiro de vida, Cassiano (vulgo Miau), que me deu todo o suporte para terminar esta tese de forma saudável. Replico o shibboleth que deles ouvi tantas vezes nesses últimos anos: Viva o SUS!

Em seguida, agradeço à minha família, que sempre esteve ao meu lado. Agradeço principalmente ao núcleo mais próximo, a "família de Maria e Pedro", minha família materna, profundamente matriarcal, no âmbito do qual aprendi meu sotaque. Sempre falo que tenho muita sorte de ter nascido nessa família cheia de amor e de pessoas incríveis – muito obrigado por tudo! Agradeço também aos familiares que se encontram mais distantes, como meu pai, mas que nunca deixaram de se fazer presentes e também fazem parte desta conquista.

Aos meus amigos de todas as épocas, cujas conversas de pátio da escola, escadarias da universidade, restaurantes universitários, cafés, barzinhos, manifestações, flanagens, saraus, cineclubes, viagens, futebol nas praças, &c., revereberam em minha voz e aquecem meu coração. Cada amizade é uma marca profunda de vida, que transcende a letra e me dá acesso a eventos essenciais à lembrança do que sou. Mantenho a tradição de não elencar nomes, na medida em que não me perdoaria se esquecesse alguém importante nesse processo. Contudo, acho que posso deixar um salve para alguns dos grupos mais frequentes: maioístas, magnéticos, amigos da noiva moi, zurdas, transluciferados, amigos das quartas, germanófilos, jantinhers,

subspecíficos, cronológicos, yas-madrinhas, colegas de trabalho, será que cabers, amigos do telegram, dentistas, povo do PBMIH, do Literatura de Refúgio, do Centro Austríaco, athleticanos, poetas malditos, atrizes e atores de teatro e demais lobos de tantas alcateias.

Às minhas professoras e aos meus professores de todos os tempos, começando pela minha mãe, que, mesmo com três jornadas de trabalho em escolas públicas, nunca deixou de ser a pessoa mais interessada em meus estudos e minhas questões. Agradeço imensamente ao Alexandre, meu orientador, com quem tive o privilégio de pensar conjuntamente e imaginar mundos nos últimos sete anos – esta tese é também resultado da amizade que construímos nesse período. À Ruth Bohunovsky, que sempre esteve presente nos projetos paralelos à tese e com quem aprendi a traduzir teatro e a pensar a tradução coletiva. Aos professores que gentilmente se dispuseram a ler criticamente partes deste "Projeto Shibboleth": Guilherme Gontijo Flores, João Camillo Penna, Juliana P. Perez, Luciana Di Leone e Maurício Mendonça Cardozo. E agradeço também a todos os amigos professores e professores amigos que estão na batalha da docência não apenas por aqui, mas também por diversos rincões deste país.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa. Aos fóruns online, sites de compartilhamento de conteúdos e demais ferramentas de democratização do conhecimento.

Por fim, replico os últimos agradecimentos de minha dissertação, que continuam válidos passados esses quase cinco anos:

Às cascas de toda sorte.

Aos que perderam tudo e não desistiram do mundo e aos que desistiram.

Às vidas que ainda cantam neste planeta e às que desejam aprender.

A você, que lê.

Muito obrigado.

O grão da voz
Matéria-prima
da praia da memória
Inúmeros grãos
serão necessários
pra refazer a praia
pra que esse barco saia
atravessando a língua
até o cais do poema

O grão da voz
Batalha própria
do corpo de quem canta
Apenas um grão
é o necessário
pra detonar a bomba
no coração da nota
vandalizando a língua
até o caos do poema

Mariá Portugal

RESUMO

O sotaque é uma marca de vida na língua, análoga a uma ruga que aparece, com o tempo e com a ação humana, sobre a pele. Marca, nesse sentido, a relação entre o corpo de um indivíduo e o ambiente que o cerca, o qual é, simultaneamente, paisagem e memória. O sotaque pode ser tanto um detalhe, que corrobora uma narrativa e uma ambiência rítmica, quanto um "acidente soberano" (Didi-Huberman), um elemento perturbador que expõe a poesia latente à linguagem. A ideia de sotaque, reimaginada neste trabalho, difere das categorias das ciências linguísticas que abordam a variação linguística, na medida em que o objeto último de estudo desta tese é outro, a tradução de poesia (esta, em sentido zumthoriano), mais especificamente: como se traduz poesia feita em *e* a partir de sotaque – "tradução de sotaque". Dois grandes "eixos teóricos", ou dimensões, orientam este trabalho: a dimensão do corpo individual afetado pela poesia e a dimensão da memória como parte do silêncio/ambiente/coletivo que subjaz ao poético, a biofonia do entorno que se manifesta no fundo da grafia. A fim de encontrar relações menos evidentes entre essas duas dimensões no âmbito do sotaque, recorre-se a um (quase-)método próprio de aproximação aos textos: a arqueologia especulativa. As poéticas de dois autores aparentemente distantes, Paul Celan e Tamara Kamenszain, são a "matéria-prima" do eixo pragmático da pesquisa, a tradução. A construção quase conceitual da ideia de sotaque é realizada a partir da tradução de textos desses poetas, que são postos em diálogo, a fim de se especular sobre a "obscuridade do poético" (Paul Celan) e sobre a "dialética do sotaque" (Tamara Kamenszain). Ao mesmo tempo, os seus esforços teóricos atravessam todo o trabalho, resultando em uma espécie de tradução daqueles pensamentos, em nova ambiência. Não se pretende realizar traduções estigmatizadas, uma vez que o sotaque aparece como excesso ("saída para fora") na poética de ambos os autores, sendo uma percepção devida à "atenção" (*Zuwendung*) que se dá ao poema. Assim, a tradução de sotaque é também um excesso que pode aparecer no texto traduzido, caso haja escuta atenta. A reflexão crítica e as traduções levam, ao final do trabalho, a uma antologia de poemas de Celan e Kamenszain, cujos temas orientadores são a vida e a língua (em sua polissemia, abrangendo física e metafísica), bem como a relação dessas duas categorias em meio a e no *medium* do "objeto distribuído" (Alfred Gell) da obra de arte.

Palavras-chave: Paul Celan. Tamara Kamenszain. Tradução de sotaque. Arqueologia especulativa. Atenção.

ABSTRACT

The *sotaque* [“accent”] is a mark of life inside the language, analogous to a wrinkle that appears, over time and human action, on the skin. In this sense, it marks the relationship between an individual’s body and its surrounding environment, which is simultaneously landscape and memory. The *sotaque* can be either a detail, which corroborates a narrative and a rhythmic ambience, or a “sovereign accident” (Didi-Huberman), a disturbing element that exposes latent poetry to language. The idea of *sotaque*, reimagined in this work, differs from the categories of linguistic sciences that deal with linguistic variation, insofar as the ultimate object of study of this thesis is another, namely the translation of poetry (this one, in the Zumthorian sense). More specifically, we seek to cast light on how to translate poetry made within *and* from *sotaque* – “sotaque translation”. Two major “theoretical axes”, or dimensions, guide this work: the dimension of the individual body affected by poetry, and the dimension of memory as part of the silence/environment/collective that underlies the poetic, *i. e.* the biophony of the surroundings that manifests itself in the background of the spelling. In order to find less evident relationships between these two dimensions in the context of the *sotaque*, we resort to a (quasi-)method of approaching texts: speculative archaeology. The poetics of two apparently distant authors, Paul Celan and Tamara Kamenszain, are the “raw material” of the pragmatic axis of the research, the translation. The quasi-conceptual construction of the idea of *sotaque* is carried out from the translation of texts by these poets, which are brought into dialogue, in order to speculate on the “obscurity of the poetic” (Paul Celan) and on the “dialectic of the dialect” (Tamara Kamenszain). At the same time, these poets’ theoretical efforts permeate this work, resulting in a kind of translation of their thoughts into a new ambience. It is not intended to make translations stigmatized, since the *sotaque* appears as excess (an exit) in the poetics of both authors, which is a perception derived from the “attention” (*Zuwendung*) that is given to the poem. Thus, the *sotaque* translation is also an excess that may appear in the translated text, if one listens attentively. The critical reflection and the translations ultimately lead to an anthology of poems by Celan and Kamenszain, whose guiding themes are life and language (encompassing its physics, the tongue-body, and metaphysics), as well as the relationship of these two categories in the midst of and in the *medium* of the “distributed object” (Alfred Gell) of the work of art.

Keywords: Paul Celan. Tamara Kamenszain. *Sotaque* translation. Speculative archaeology. Attention.

RESUMEN

El *sotaque* [“tonada”; “cantito”] es una marca de vida en la lengua, análoga a una arruga que aparece, con el tiempo y con la acción humana, sobre la piel. En este sentido, marca la relación entre el cuerpo de un individuo y el entorno que lo rodea, que es a la vez paisaje y memoria. El *sotaque* puede ser tanto un detalle, que corrobora una narrativa y un ambiente rítmico, como un “accidente soberano” (Didi-Huberman), un elemento perturbador que expone la poesía latente al lenguaje. La idea de *sotaque*, reimaginada en este trabajo, se diferencia de las categorías de las ciencias lingüísticas que abordan la variación lingüística, en tanto que el objeto último de estudio de esta tesis es otro, la traducción de poesía (ésta, en sentido zumthoriano), más concretamente: cómo traducir poesía hecha en y desde el *sotaque* – “traducción de sotaque”. Dos grandes “ejes teóricos”, o dimensiones, guían este trabajo: la dimensión del cuerpo individual afectado por la poesía y la dimensión de la memoria como parte del silencio/ambiente/colectivo que subyace a lo poético, la biofonía del entorno que se expresa en el fondo de la grafía. Con el fin de encontrar relaciones menos evidentes entre estas dos dimensiones en el contexto del *sotaque*, recurrimos a un (cuasi-)método de aproximación a los textos: la arqueología especulativa. Las poéticas de dos autores aparentemente distantes, Paul Celan y Tamara Kamenszain, son la “materia prima” del eje pragmático de la investigación, la traducción. La construcción cuasi-conceptual de la idea de *sotaque* se realiza desde la traducción de textos de estos poetas, que son puestos en diálogo, con la intención de especular sobre la “oscuridad de lo poético” (Paul Celan) y sobre la “ dialéctica del dialecto” (Tamara Kamenszain). Al mismo tiempo, los esfuerzos teóricos de esos poetas impregnan toda la tesis, lo que resulta en una especie de traducción de sus pensamientos a un nuevo ambiente. No se pretende realizar traducciones estigmatizadas, ya que el acento aparece como exceso (“salir afuera”) en la poética de los dos autores, es decir, una percepción que se debe a la “atención” (*Zuwendung*) que se le da al poema. Así, la traducción de *sotaque* es también un exceso que puede aparecer en el texto traducido, si se escucha con atención. La reflexión crítica y las traducciones conducen, al final de esa tesis, a una antología de poemas de Celan y Kamenszain, cuyos ejes temáticos son la vida y la lengua (en su polisemia, abarcando la física y la metafísica), así como la relación de estas dos categorías en medio y en el *medium* del “objeto distribuido” (Alfred Gell) de la obra de arte.

Palabras clave: Paul Celan. Tamara Kamenszain. Traducción de *sotaque*. Arqueología especulativa. Atención.

ZUSAMMENFASSUNG

Sotaque [„Akzent“] ist ein Lebenszeichen innerhalb der Sprache, analog zu einer Falte, die im Laufe der Zeit und durch das menschliche Handeln auf der Haut erscheint. In diesem Sinne markiert es die Beziehung zwischen dem Körper einer Person und der Umwelt, die sie umgibt und die gleichzeitig Landschaft und Erinnerung ist. Der *Sotaque* kann entweder ein Detail sein, das eine Erzählung untermauert und ihr rhythmisches Ambiente bildet, oder ein „souveräner Zufall“ (Didi-Huberman), ein störendes Element, das die latente Poesie der Sprache aussetzt. Die in dieser Doktorarbeit neu gedachte Idee von *Sotaque* unterscheidet sich von den entsprechenden Kategorien der Sprachwissenschaften, die sich mit sprachlicher Variation befassen, insofern, als das erstrangige Untersuchungsobjekt dieser Dissertation ein anderes ist, nämlich die Übersetzung von Poesie (diese, im Zumthorianischen Sinne), genauer gesagt: wie man Gedichte übersetzt, die innerhalb und vom Sotaque aus entstanden sind – „*Sotaque*-Übersetzung“. Zwei große „theoretische Achsen“ oder Dimensionen leiten diese Doktorarbeit: die Dimension des individuellen Körpers, der von der Poesie beeinflusst wird, und die Dimension der Erinnerung als Teil der Stille/der Umwelt/des Kollektivs, die der Dichtkunst zugrund liegen; d. h. die Biophonie der Umgebung, die sich im Hintergrund der Schreibweise offenbart. Um weniger offensichtliche Beziehungen zwischen diesen beiden Dimensionen im Kontext von *Sotaque* zu finden, greifen wir auf eine (Quasi-)Methode der Annäherung an Texte zurück: die spekulative Archäologie. Die Poetik zweier scheinbar voneinander entfernter Autoren, Paul Celan und Tamara Kamenszain, ist der „Rohstoff“ der pragmatischen Forschungsachse, der Übersetzung. Die quasi-konzeptionelle Konstruktion der Idee von *Sotaque* erfolgt aus der Übersetzung von Texten dieser Dichter, die in einen Dialog gestellt werden, um über die „Dunkelheit des Dichterischen“ (Paul Celan) und die „Dialektik des Dialekts“ (Tamara Kamenszain) nachzudenken. Gleichzeitig durchziehen die theoretischen Bemühungen dieser Dichter die gesamte Arbeit, was zu einer Art Übersetzung ihrer Gedanken in einer neuen Umgebung führt. Es ist nicht beabsichtigt, stigmatisierte Übersetzungen vorzunehmen, da der *Sotaque* in der Dichtkunst beider Autoren als ein Exzess (ein Ausgang) erscheint, der eine Wahrnehmung ist, die sich aus der Zuwendung ableitet, die dem Gedicht geschenkt wird. Die *Sotaque*-Übersetzung ist also auch ein Exzess, der im übersetzten Text auftauchen kann, wenn man aufmerksam zuhört. Die kritische Reflexion und die Übersetzungen führen am Ende der Doktorarbeit zu einer Anthologie von Gedichten Celans und Kamenszains, deren Leitthemen Leben und Sprache (in all ihrer Mehrdeutigkeit, die die physikalische und metaphysische Dimension [der menschlichen Existenz] miteinschliesst) sind, sowie das Verhältnis von diesen beiden Kategorien inmitten und im Medium des „verteilten Objekts“ (Alfred Gell) des Kunstwerks.

Schlüsselwörter: Paul Celan. Tamara Kamenszain. *Sotaque*-Übersetzung. Spekulative Archäologie. Zuwendung.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 14
1. Introdução – Marcas de vida 16
Método, ou quase isso 21
Nota do tradutor 23
2. Yizkor Jiskor יִזְכּוֹר: as diferenças na escuta 26
2.1. Escrever o sotaque: em torno do silêncio 35
2.1.1. O silêncio da cidade e o silêncio da floresta 38
2.1.2. Exercício de tradução I 48
2.2. Ritmo e sotaque 54
2.2.1. Excessos na grafia 59
2.2.2. Exercício de tradução II: retorno à eclusa 62
3. O poema no poema: memória corporizada na prática 66
3.1. À guisa de indefinição 71
3.1.1. Pensar e dizer com o poema 82
3.1.2. Exercício de tradução III 87
3.2. Para traduzir é preciso se imaginar 111
3.2.1. O Projeto Shibboleth: uma arqueologia especulativa 114
3.2.2. Exercício de tradução IV 128
4. Tradução de sotaque, traços de corpo 145
4.1. Nos rastros da arqueoacústica 146
4.1.1. Aprendendo a escutar 152
4.1.2. Exercício de tradução V 158
4.2. Figurações do corpo 163
4.2.1. Iconicidade fonética? 168
4.2.2. Exercício de tradução VI 171
5. Sotaque como memória em tradução 175
5.1. Do corpo à magia da palavra 176
5.1.1. Entre ato e artesanato 179
5.1.2. Exercício de tradução VII 183
5.2. Memória multidirecional 185
5.2.1. O objeto distribuído 190
5.2.2. Exercício de tradução VIII 196
6. Traduzir a-/grafia de voz: uma conclusão tríptica 206
Enhebrar a insignificância, reimaginar o efêmero 207
Tua voz: testemunho sem metáforas 208

Exercício de tradução IX: Celan e Kamenszain de sotaque – uma antologia pequenina.....209
APÊNDICE.....225
REFERÊNCIAS.....232

APRESENTAÇÃO

O sotaque é um desafio à tradução, sobretudo quando se trata de uma sutileza expressa na escrita. Este estudo tem por objetivos identificar, traduzir e analisar criticamente possíveis marcas de sotaque nas obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain, valendo-se, para tanto, de reflexões poetológicas desses autores, ao passo que se esboça uma ideia de tradução de sotaque. Em termos bastante genéricos, tradução de sotaque é um modo de nomear a escrita no meu dizer da voz do outro, sendo esse "meu" nada além de dêixis. Ao mesmo tempo, é uma escrita "tirada de ouvido", como dizem os músicos amadores. Em um exercício de síntese preliminar, se é que isso existe, pode-se dizer que tradução de sotaque é escuta[1] e escrita de diferença, ou melhor, uma espécie de tensão, colocada em evidência por quem traduz, entre esse par quase espelhado de palavras. Grafar essa diferença pode implicar uma alteração rítmica, uma ampliação semântica ou uma nova leitura, que desloque e, possivelmente, realoque a língua.

O deslocamento e a realocação fazem parte das experiências de vida e de ancestralidade de Celan e Kamenszain, poetas judeus que viveram e escreveram em meio a diferentes expressões de uma diáspora, tendo sido, ambos, migrantes. A língua carregada na distância se torna expressão de uma memória coletiva, fazendo do sotaque a camada mais íntima dessa espécie de lembrança. Há sempre que se ter cautela ao se investigar questões relacionadas a memória coletiva ou intimidade, ainda mais quando se fala de tradução. Nesse setindo, recorro a um apelo alheio com o objetivo de apresentar o gesto que funda a tradução de sotaque: a *Zuwendung*, a atenção que afeta e comove o corpo do ouvinte/leitor. Em 2003, mais de 30 anos após a morte de Paul Celan, Ilana Shmueli, amiga de infância e grande confidente do poeta nos seus últimos anos de vida, finalizava o epílogo à publicação de sua correspondência com Celan com uma reflexão sobre intimidade e exposição. Traduzo esse trecho à quisa de prólogo para este estudo, na esperança que sua potência afetiva e seu recado final permeiem esta tese. Tradução de sotaque, afinal, também é uma tentativa de expor o afeto que cria ritmo e faz da rememoração uma trilha sonora cheia de vida. Exige apenas atenção.

> Nos funerais judaicos, é costume pedir perdão ao morto por tudo que foi feito com ele para prepará-lo para o enterro – por tudo aquilo que possa ter violado sua dignidade humana –, o que, diz-se, é necessário ao funeral: tocar a sua nudez entregue – lavar e vestir.
> Quero adicionar esse pedido de perdão a esta publicação. Trata-se, aqui, da esfera íntima de uma pessoa que não pode contestar.

[1] Acrescente-se que a escuta do sotaque também pode partir dos olhos, combinada, nesse caso, a alguma incursão especulativa.

> Com a publicação de nossa correspondência, me propus à tarefa de acompanhá-lo. Faço isso apesar do constrangimento e do medo da exposição. Talvez Celan tivesse dito que não se importava com a publicação em si, mas com como as palavras e os conteúdos seriam manejados.
> Desejo leitores cuidadosos e vigilantes.[2]

Sigamos, cuidadosos e vigilantes.

[2] Todas as traduções não especificadas no corpo do texto e/ou nas referências bibliográficas são minhas. Em alguns casos (sobretudo quando há questões conceituais), como aqui, copiarei o texto original para cotejo. "Bei jüdischen Beerdigungen ist es üblich, den Toten um Verzeihung zu bitten, für alles, was an ihm getan wurde, um ihn für die Bestattung vorzubereiten – für alles, was ihn in seiner Menschenwürde verletzt haben könnte – man tut es, so sagt man, weil es für die Beerdigung notwendig ist: das Berühren seiner ausgelieferten Blöße – das Waschen und Einkleiden. // Die Bitte um Vergebung will ich dieser Veröffentlichung mitgeben. Es geht hier um den persönlichen Bereich eines Menschen, der keinen Einspruch erheben kann. // Ich habe mir mit der Veröffentlichung unsers Briefwechsels die Aufgabe gestellt, ihn zu begleiten. Ich tue es, trotz meiner Befangenheit und Scheu vor der Preisgabe. // Vielleicht hätte Celan gesagt, es gehe ihm nicht darum, daß es getan wird, es gehe ihm darum, wie mit Worten und Inhalten umgegangen wird. // Ich wünsche mir behutsame, wachsame Leser" (SHMUELI, 2004, p. 178).

1. Introdução – Marcas de vida

Também as palavras, como o corpo, comportam marcas. Na enunciação, evidenciam-se diferentes marcas de vida, derivadas tanto da experiência direta do enunciador quanto do que se aprende ao escutar, ler ou tocar um outro. Ao modo das rugas e cicatrizes, o sotaque é uma marca no corpo, que nos localiza no tempo e no espaço. Resulta de gestos repetidos desde tempos imemoráveis, desacompanhados, em geral, de mesura controlada ou aporte crítico – ao menos quando não confrontado com um sotaque outro, que torna a forma como enunciamos algo perceptível. Além de marca individual, própria ao corpo que fala e gesticula, o sotaque é memória coletiva propagada de forma difusa e aberta, sempre suscetível à mutação, como o corpo e a espécie. Assim, o sotaque se situa entre forma e meio, carregando características de ambas essas categorias. Uma forma que ressoa o ritmo em sua acepção arcaica: "fluição", configuração momentânea e modificável (BENVENISTE, 1991, p. 367-368), em que a língua ganha corpo e com ele se coloca em movimento. Uma forma também como a tradução, intangível e visível em excessos e faltas que cometemos na grafia, nem sempre de modo intencional; é uma miríade de detalhes, geralmente mais evidente para quem nos lê do que para nós mesmos. O sotaque é igualmente um meio, de funcionamento análogo ao objeto distribuído de Alfred Gell, sempre capaz de nos transportar às diferentes partes do corpo (da obra) que diz e lembra. Essas marcas de vida podem ser manuseadas de modo não gratuito, por meio de cálculo e artesania, a fim de se criar, por exemplo, efeitos rítmicos ou rememorativos. Neste trabalho, propõe-se o mapeamento e a tradução de algumas dessas marcas nas poéticas de Paul Celan (1920-1970) e Tamara Kamenszain (1947-2021), dando-lhes a devida atenção crítica, que se imiscui ao próprio fazer tradutório.

Celan e Kamenszain têm poéticas bastante distintas, escritas, na superfície, em línguas distantemente aparentadas: o alemão de um Leste Europeu devastado pela Shoah [3] e o castelhano rio-platense de filhas de imigrantes. A ascendência judaica ashkenazi, ainda que manifesta de modos diferentes em suas poéticas, denota herança familiar no intercurso de línguas que marcou suas experiências de vida. Ainda que tenham referenciais próprios e experiências de vida bastante diferentes, pode-se dizer que a poesia de ambos caminhou junto ao silêncio em direção à concisão. Celan gradualmente fragmentou e fraturou sua linguagem

[3] "[...] os judeus recorrem a um eufemismo para indicar o extermínio. Trata-se do termo *shoá*, que significa 'devastação, catástrofe' e, na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de uma punição divina [...]. Pelo contrário, no caso do termo 'holocausto', estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a 'entrega total a causas sagradas e superiores' não pode deixar de soar como zombaria. O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica." (AGAMBEN, 2010, p. 40)

poética, à imagem das ruínas, chegando a movimentos de grande concisão semântica e estrutural, que comportaram ampla destruição sintática do alemão, direcionando-se à evidenciação da obscuridade congênita ao poético e da essencialidade da relação com o outro para a sua compreensão (CELAN, 2018, p. 132); Kamenszain, por sua vez, desenredou e *re*teceu os laços de sua língua mestiça, sendo identificada, em meio a inversões hebraizantes do castelhano, ao neobarroco latino-americano, não por uso de "hiper-sintaxe" (PERLONGHER, 1991, p. 21) ou pelo "excesso de proliferação" (SCHWARTZ *apud* PERLONGHER, 1991, Orelha de livro), mas "pela concisão e pela síntese" (*idem, ibidem*), ou, nas palavras de Kamenszain, pela "anorexia" de sua poética (2015, p. 133). Ambos se destacaram de sua terra natal, sofreram perdas pessoais que se desdobraram em faltas linguísticas, pensaram o exílio e a distância, e, na sua linguagem cuidadosamente manipulada, inseriram e expuseram, a quem desse atenção à plenitude escrita, suas marcas de vida. No íntimo, a memória coletiva – judaica em certa medida, mas não somente – cala fundo em suas poéticas; e quando é mobilizada e diz, suavemente abre espaço entre letras, morfemas e palavras para expor o que é pouco visível à escrita e à voz do outro, que lê – o *du* ("você") tão presente na escrita celaniana.

Pode-se questionar a tradutibilidade de marcas de vida como o sotaque. Em verdade, é uma questão corriqueira a tradutores: como evidenciar tais formas sem simplesmente estigmatizar a linguagem e o corpo transmissor. Há diferentes respostas possíveis. A escolha pela palavra "sotaque", e não por um conceito de variação mais preciso da ciência linguística, é desde já o início do método tradutório que pretendo tecer nas próximas páginas. Tenho por objetivo me aproximar desse fenômeno por meio de especulação poética, tanto na dimensão da escuta do sotaque, quanto da produção tradutória. Penso "poético" partindo da ideia de "poesia" de Paul Zumthor, a que opõe a "literatura": "Eu a distingo [a literatura] claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas" (ZUMTHOR, 2018, p. 14). Desde essas estruturas antropológicas profundas, pretendo analisar a grafia das poéticas de Celan e Kamenzsain, dando especial atenção à relação entre o corpo e o ambiente vivido e memorado poeticamente, *i. e.*, ao sotaque. Destarte, a abertura da palavra "sotaque", sua incerteza etimológica fundante e sua falta de rigor, me parece interessante o suficiente para localizar e nomear um fenômeno de "entres", a partir de uma análise poética, artística, mas que não deixa de estar calcada em revisão bibliográfica e em justificativas tradutológicas.

Este trabalho herda inquietações de minha pesquisa de mestrado, chamada "A tradução do que se cala: Paul Celan entre genocídios". Naquele momento, tinha por objetivo replicar, no português brasileiro, por meio da tradução, procedimentos poéticos de Paul Celan, notadamente

alguns de seus modos de fraturar a língua alemã a fim de rememorar, por um lado, profundas relações linguísticas teuto-judaicas, e, por outro, a ruptura causada pela violência última da Shoah. As tensões internas do português brasileiro, frutos sobretudo de relações históricas entre indígenas, europeus e africanos, também refletem genocídios, ainda que em condições e períodos distintos do ocorrido na Europa Oriental em meados do século passado. A tradução da poética e da poetologia celanianas ao português brasileiro, nesse sentido, poderia trazer à tona questões referentes ao que se cala em nossa língua sobre um passado comum de convivências e violências. Assim, embora conheça muito pouco de línguas indígenas, decidi por uma tradução que colocassem em evidência elementos dessas linguagens, ao modo do que fazia Paul Celan no alemão com o iídiche e o hebraico, a fim de debater silenciamentos estruturais de falares e pensares ameríndios nos estudos de Letras, em especial no campo de Estudos da Tradução. Embora houvesse intuito rememorativo, o que ligou o trabalho profundamente a estudos sobre literatura de testemunho, o principal objetivo do projeto de tradução era produzir, no português brasileiro, efeitos semelhantes àqueles que tanto afetaram e afetam leitores europeus falantes de alemão, como o desconforto e o estranhamento em relação à própria língua, assumindo o risco de *per*verter a obra.

Tal risco, em verdade, é assumido por qualquer tradutor, como sabia o próprio Celan. Em sua obra tradutória, tão vasta quanto sua obra autoral, embora menos conhecida no Brasil, não raro se encontra a voz do poeta, que se apresenta por meio de títulos reescritos em caixa alta, novas pontuações (alteradas ou inseridas) e adições de palavras caras ao autor nos textos traduzidos, *e. g.*, o pronome *du* (você). Assim, a tradução e a poética, em Paul Celan, retroalimentam-se, além de permearem seus textos poetológicos e suas cartas, de teor crítico ou não, a amigos. Em suma, o procedimento de fratura da língua alemã empregado pelo autor não se limitava a sua poesia, tampouco se reduzia a um movimento destrutivo. Antes de mais nada, a poética de Paul Celan é reconhecida por sua dimensão transformativa, corroborando a paradoxal revitalização da língua alemã ocorrida no pós-guerra. Escutar e escrever a língua depois do fim de um mundo exige árdua reelaboração ferramental: como dizer uma palavra cuja *anima*, a gente da terra, foi assassinada? Nessa chave, a poética celaniana inventou língua na língua, escavando-a e expondo seus restos, com os quais criou novas relações semânticas para a vida que se construiria em perpétuo exílio; e isso foi feito também por meio de tradução. Parafraseando uma metáfora do autor, sua poética expôs os bifurcamentos da língua[4].

[4] Ao ser questionado sobre bilinguismo na poesia pela Librairie Flinker, Celan responde: "Não acredito que haja bilinguismo na poesia. Falar com língua bífide – isso sim, existe, também em diversas artes ou artifícios da palavra e dos nossos dias, especialmente naqueles que, numa feliz concordância com o respectivo consumo cultural, sabem

Paul Celan enfatizou a importância da atenção durante toda a sua vida, tal qual seus pares que sobreviveram ao Horror e demandaram escuta atenta a seus relatos. Não à toa, sua poesia se volta exaustivamente a um "você", que varia sua função, podendo ser espelho, leitor, um coletivo, etc. Esse outro, que atravessa a poética celaniana, é condição de sua existência, em suas palavras: "O poema quer ir a um outro, ele precisa desse outro, ele precisa de uma contraparte. Ele o procura, ele se lhe concede"[5]. O poema, de obscuridade congênita, abre-se ao outro e diz, oferecendo-se em palavras e silêncio, na medida em que, na poética de Celan, o calar surge como uma possibilidade de endereçar o outro. O silêncio dá forma à poesia, como elemento afirmativo, sendo um dado constituinte da língua bífide, que comporta, em seus diferentes modos de dizer, o calar. Nesse sentido, a "tradução do que se cala", síntese de minha pesquisa de mestrado, almejava dizer em português o "calar-se" que habita nossa língua, ainda que tornasse o poema traduzido mais obscuro, utilizando, para tanto, métodos de composição de Paul Celan que tinham por objetivo jogar luz sobre o caráter poliglota da poesia em uma língua. A ideia de shibboleth[6] explorada por Jacques Derrida orientou a parte final da pesquisa, que se voltava à escuta do poema. Resumidamente, um shibboleth é uma marca de diferença de pronúncia utilizada para separar grupos de falantes, em geral provenientes de diferentes "culturas". Derrida aproxima essa ideia prosódica ao conceito de data: uma marcação no tempo que cria comunidade por meio de rememoração. Pense-se, por exemplo, em feriados nacionais ou sagrados, independentemente de sua relevância contemporânea, ou mesmo em uma data de aniversário para um círculo próximo de pessoas. Assim como a pronúncia de uma palavra, o evento que marcou a data só acontece uma vez, mas não cessa de se repetir em cada nova passagem do calendário. Da mesma forma, um modo de dizer carrega também uma memória coletiva, ainda mais quando se torna uma espécie de estigma ou fator de diferenciação. Um sotaque pode ser um shibboleth, a depender de como o outro se porta perante a sua escuta.

Entre as referências que me ajudaram a compreender a obra de Celan está Tamara Kamenszain, com cujos textos ensaísticos e poéticos iniciei contato durante a pesquisa de

---

estabelecer-se, de forma tanto poliglota quanto policroma" (1996, p. 69). Para parte da crítica, há uma conotação negativa nessa imagem, que é utilizada ironicamente por Celan para falar sobre coisas ambíguas, que apenas parecem ser boas. Como ficará evidente no restante do texto, me utilizo da imagem celanina de forma positiva, apesar de concordar com a leitura de que Celan a teria utilizado originalmente de forma irônica.

[5] No original, lê-se: "Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu" (CELAN, 1986, p. 196).

[6] Embora "xibolete" seja a grafia padrão dessa palavra em português, recorro a sua hebraicização, comum em inglês e castelhano, para potencializar a ideia original do conceito. Conforme conta a tradição hebraica, a pronúncia da primeira sílaba dessa palavra distinguiu gileaditas (que pronunciavam *shi*) de efraimitas (que pronunciavam *si*), que se encontravam em situação de confronto. A pronúncia foi decisiva para identificar e assassinar efraimitas. "Shibboleth" seria, assim, para Derrida (2005), ao mesmo tempo, uma palavra-marca de pertencimento e de segregação.

mestrado, a fim de melhor entender manifestações de judaicidade do poeta da Bukovina. Em verdade, a ideia de estudar sotaque deriva parcialmente da leitura de seu livro "O ghetto" [*El Ghetto*], que utiliza trechos de poemas de Celan traduzidos ao castelhano como epígrafes de suas seções. O título inicial pensando para esta tese fazia referência a uma ideia de Kamenszain sobre a poesia rio-platense contemporânea, que se propõe a "testemunhar sem metáforas" (2015, p. 126). Por meio dessa ideia, a autora se refere ao fenômeno do escasso emprego de metáforas em poéticas argentinas recentes, a fim de defender a poesia que se abstém de usar esse recurso linguístico consagrado e prefere um movimento profanatório de confronto mais direto com o "real" (2007). Pensei, assim, que o sotaque seria uma espécie de testemunho sem metáfora, na medida em que seu efeito não decorre da interconexão de ideias ou imagens, mas de uma exposição corporal. O sotaque deixa nossas palavras nuas, porquanto a etérea linguagem universal se torna, novamente, coisa de gente, quando falada. Sem surpresa, descobri posteriormente que Kamenszain tematiza o sotaque em sua obra, o que me fez decidir estudá-la e traduzi-la. Em que pesem condições distintas de produção, as obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain colocam questões comuns ao leitor, dentre as quais a memória que subjaz à forma de dizer, a suas minúcias que facilmente nos passam despercebidas em meio a uma época na qual somos ensinados a identificar, na língua, apenas informações, deixando escapar todo o resto que a compõe. Além disso, as obras dialogam e constroem reflexões sobre o encontro entre as línguas do eu e do outro, seus resultados e suas consequências. Esses e outros contatos entre as suas obras e as suas poéticas ficarão mais claros ao decorrer de tua leitura.

Se a ideia da "tradução do que se cala" era investigar o silêncio como um calar-se que subjaz à língua, a "tradução de sotaque" pesquisa o silêncio como entorno da enunciação, que compõe o fundo da grafia. Esse entorno, por sua vez, é ambiência carregada de vida, na qual se aprende ritmo, movimento, mutação. Assim, procede-se a uma mudança de perspectiva sobre o fenômeno do silêncio nesta tese – deixa de ser o calar do outro e do mundo para o poeta (ou quem quer que seja) falar, o que identificarei oportunamente ao "silêncio citadino", para se tornar o silêncio do eu para que o outro e o ambiente sejam escutados em minha própria língua, o que será identificado ao "silêncio da floresta". Para todos os efeitos, a partir do segundo capítulo pretende-se que o silêncio seja compreendido sobretudo como um "fazer silêncio", ou seja, prestar atenção ao que soa nos entornos do texto, escrito ou falado, sua obscuridade congênita, entendida como indecidibilidade que perturba o *logos* em direção à proliferação vivificante da palavra. Nesse sentido, o sotaque seria também um fenômeno derivado do silêncio, ou melhor, da obscuridade do poético, o qual é simultaneamente uma força centrípeta

e centrífuga que nunca cessa de bifurcar os extremos da língua e de deslocá-la de suas pretensões totalizantes. A sua tradução é o desafio que aqui iniciamos.

Método, ou quase isso

Parte das traduções será comentada diretamente no corpo do texto, indispensáveis ao exercício crítico pretendido. Pretendo, assim, evidenciar a relação simbiótica entre tradução e crítica, abrindo espaço para a fusão dos dois movimentos em um só exercício de escrita. Parcela dos poemas analisados têm gravações de leituras de seus autores, o que será usado oportunamente para debater a voz e a produção oral de algumas palavras. Assim, este trabalho é legatário, como tantos outros estudos em Letras, dos avanços tecnológicos das últimas décadas, seja pela facilitação de acesso a gravações da voz dos autores, seja pela popularização de ferramentas digitais de tradução que fazem uso de vocalização. Todavia, nem todos os poemas traduzidos têm gravações, tampouco variações de pronúncia têm grande destaque em ferramentas digitais de tradução, o que nos induz ao exercício especulativo. Os corpos dos poetas, em si, bem como suas vozes, nos serão suplementares, em sentido derridiano[7], portanto. Isso significa que não se pretende aqui reconstruir um "corpo perdido", nem se tem como fim uma performance. Como se investigam possíveis resultado grafados do sotaque, intenta-se produzir, como resultado final, traduções escritas.

A fim de comentar uma gama maior de poemas, abre-se mão de uma *close reading* estrito senso. Por um lado, recorre-se eventualmente a estudos da crítica genética, em específico no caso de Paul Celan, cuja poética ensejou muitas pesquisas nesse sentido, ampliando possibilidades interpretativas de textos por meio da investigação de documentação produzida sincronicamente. Por outro, recorre-se a textos ensaísticos de Kamenszain que, diferentemente de Celan, publicou vasta crítica literária, seguindo a tradição hispano-americana. Isto significa que sua poetologia está expressa em diversos textos autorais, que serão eventualmente analisados ao decorrer deste trabalho. Contudo, cabe ressaltar que este não é um trabalho de crítica genética, tampouco apenas um ensaio sobre as poéticas de Celan e Kamenszain: antes, é um projeto de tradução, que se desvela ao decorrer da tua leitura e só tem sentido na tua voz. Além disso, o fenômeno aqui estudado insere-se parcialmente em seara especulativa – *e. g.*,

[7] [...] sua [do suplemento] função comum reconhece-se em que: acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é exterior, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. Diferentemente de *complemento*, afirmam os dicionários, o suplemento é uma 'adição exterior' [...]". (DERRIDA, 1973, p. 177-178)

quanto da escuta de um ambiente cosmopolita, cortado por um rio e sobre o qual voavam determinados pássaros pode ser ouvido nas entrelinhas da poética de Paul Celan ou de Tamara Kamenszain –, direcionando-se, portanto, parte do esforço teorético a uma "especulação controlada", que apelidei de arqueologia especulativa. Oportunamente tematizaremos esse jeito de traduzir, arqueológico e especulativo. Por ora, basta mencionar que esse quase-método tem pontos de contato com a ideia de arqueologia de Michel Foucault, na medida em que, tal qual sua proposta metodológica, não se pretende reconstituir o "núcleo fugidio onde autor e obra trocam de identidade" (2008, p. 158), isto é, a emergência do texto. Ao mesmo passo, arqueologia é pensada, aqui, em relação à memória, sendo a especulação um ato de insatisfação com a inventariação de objetos em um sítio arqueológico (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 175), buscando-se manter o "olhar arqueológico" face a fenômenos menores e potencialmente "insignificantes", como o sotaque. Em outras palavras, tem-se por objetivo realizar uma nova leitura crítica – uma tradução – de textos de Paul Celan e Tamara Kamenszain partindo-se de uma premissa que "de tão óbvi[a], parece invisível" (KAMENSZAIN, 2020, p. 25): a poética ecoa, de algum modo, em seus ritmos, jeitos de falar e ouvir *a* e *na* língua.

Elementos de análise comparativa invariavelmente permearão o trabalho, uma vez que se pretende colocar em relação as distintas soluções encontradas pelos poetas para problemas de língua, linguagem, lugar e memória. Estudos de crítica literária corroboram a construção de uma ideia autóctone de sotaque, pensada em relação direta com a tradução; simultaneamente, ferramentas conceituais de outras disciplinas são utilizados de modo suplementar, a fim de não apenas construir uma investigação transdisciplinar, mas também de suprir lacunas do que se costuma chamar "tradutologia", em diversas frentes. Em termos de roteiro, o capítulo 2, que faz uma ligação mais direta com a bagagem crítica estudada em "A tradução do que se cala", apresenta a mudança de perspectiva sobre o silêncio que permeia esta tese, que deriva de aprendizados sobre como dar atenção à biofonia e ao ritmo; o capítulo 3, por sua vez, dedica-se tanto à ideia de sotaque, em busca de uma (in)definição[8], quanto à de arqueologia

[8] Note-se, entretanto, que este capítulo não pretende resolver o problema da indefinição do sotaque. Como foi apontado pelos arguidores deste trabalho na ocasião de sua defesa, sobretudo pela Professora Juliana Perez, há certa demora em se chegar à questão do sotaque e, quando lá se chega, utiliza-se de uma abordagem que aponta para a fluidez. Na mesma ocasião, o Professor Maurício Cardozo lançou uma hipótese sobre este trabalho, com a qual concodo: ele se apresenta em ondas, nas quais o sotaque é posto em relação com diferentes questões; torna-se um "conceito vivo". O Professor Alexandre Nodari complementou a ideia de Cardozo com a imagem do caleidoscópio: o sotaque enquanto objeto – é também, nesta tese, "lente metodológica", na expressão utilizada pela Professoa Luciana di Leone – é analisado por diferentes ângulos ao longo do trabalho, o que gera uma constante (re)elaboração sobre a sua definição. Em outras palavras, com a escolha consciente de espraiar o movimento de conceitualização a ponto de torná-lo, em verdade, impossível, visa-se explorar as diferentes relações conformativas e conformantes dessas marcas de vida chamadas de sotaque ao passo que se esboçam algumas

especulativa, apontanto para a continuidade de um "Projeto Shibboleth"; e os capítulos 4 e 5, por fim, aprofundam o debate sobre questões comuns e caras às poéticas e poetologias de Celan e Kamenszain, que aparecem precocemente nas seções anteriores da tese e são pertinentes ao delineamento de uma ideia crítico-poética de "sotaque": corpo, escuta e grafia (capítulo 4); artesania, forma-meio e memória (capítulo 5). O capítulo 6 é uma conclusão tríptica, em que se resgatam algumas sínteses esboçadas durante o curso da escrita e se apresenta a pequena antologia que fecha, em verso, a tese. Entre subcapítulos, encontram-se exercícios tradutórios, que tanto expõem razões e limitações tradutórias, com vistas a justificar escolhas e demonstrar outros caminhos possíveis em meio à pletora de abandonos que constitui uma tradução, quanto povoam o texto crítico de poesia, razão primordial de sua existência. A antologia supramencionada é o último exercício de tradução, diferindo-se dos outros por não apresentar comentários críticos. O exercício de antologização conscientemente remove os poemas selecionados de seus ciclos e livros específicos com o objetivo de criar uma nova relação entre eles, uma nova "série", derivada da intervenção deste tradutor, criando um "livro dentro do livro". Cabe destacar que planejava entrevistar Kamenszain na reta final de escrita desta tese, o que foi abruptamente cancelado devido ao estado de saúde e consequente falecimento da autora em julho de 2021. Nunca conversamos, ainda assim aprendi muito a escutando. Escrevo em sua memória.

Nota do tradutor

Ao iniciar um artigo recente, chamado *Translation and creativity* ["Tradução e criatividade"], Susan Bassnet escreve: "[v]amos estabelecer uma coisa de cara – toda tradução tem uma dimensão criativa" [9] (2016, p. 39). Ato contínuo, a tradutora invoca teorias funcionalistas, como a *Skopostheorie* ("teoria de escopos"), de autores como Hans Vermeer e Christiane Nord, para lembrar que a "fidelidade" de uma tradução depende diretamente de seu propósito. Assim, cabe ao tradutor estabelecer um projeto de tradução [10] que delineie seus

definições sobre o que elas podem ser, dada específica circunstância – aqui, utilizo-me novamente de uma ideia aventada por di Leone: há um traço circunstancial no sotaque; logo, a tradução de sotaque "circunstancializaria" a poesia, evidenciando a sua dependência (ou falta de autonomia) perante a vida.

[9] "Let us establish something from the outset – all translation has a creative dimension".

[10] Um projeto de tradução é também a afirmação de um pensamento crítico sobre a tradução, como bem lembra Maurício Mendonça Cardozo: "Assim, o eixo crítico de um *projeto de tradução* pode se fundar tanto numa questão de caráter propriamente crítico-literário – a releitura de uma obra a partir de um viés particular –, quanto em questões de caráter editorial – edições críticas que implicam no próprio estabelecimento do texto original –, de caráter político-ideológico – como na proposta de Venuti –, de caráter ético-crítico – como na proposta de tradução anti-etnocêntrica de Berman –, de caráter político-formativo – no sentido da reflexão romântica sobre tradução no

objetivos, de que derivarão escolhas técnicas para sua consecução. O presente projeto está calcado em uma hipótese aparentemente simples: a vida de uma pessoa deixa marcas inscritas na língua (*e. g.*, o sotaque), as quais podem ser escavadas e rememoradas a partir de atividades como a tradução. O texto motivador foi o poema REBLEUTE GRABEN, de Paul Celan, último que escreveu antes de sua morte e primeiro que comecei a traduzir deste poeta, anos atrás. O poema termina com a palavra "Sabbath", cuja última letra é um "h" não-sonoro em alemão padrão, mas que tem som em uma pronúncia com sotaque, atenta à memória incrustada naquela palavra. Era uma marca de vida que Celan não inventou, mas colocou em evidência para afirmar, em sua última palavra escrita em poesia, uma letra, um rastro, que necessitava atenção para ser escutada. Em suma, eu queria ouvir o "h" de Celan *lato sensu,* a sua escrita como ressonância de um silêncio simultaneamente específico e aberto ao outro. Não preciso, para tanto, escutar o que o poeta escutou, tampouco viver sua vida, duas impossibilidades que rejeitariam a própria existência do tradutor; o objetivo é me debruçar sobre os textos e analisar seus detalhes possivelmente relacionados a sotaque, *i. e.*, à relação viva e poética entre corpo e ambiente, que produz arte, grafia e ritmo. Assim, a minha tradução teria necessariamente um elemento especulativo em sua construção, algo que apelidei de arqueologia especulativa, um quase-método tradutório. Como já mencionado, esse "método" absorve ideias de Walter Benjamin, Michel Foucault e Didi-Huberman sobre a arqueologia, mas talvez esteja mais próximo de um poema de Wislawa Szymborska, chamado também "Arqueologia", como veremos na sequência deste estudo. A poética e a poetologia de Tamara Kamenszain me ajudaram a refinar percepções sobre o fenômeno da poesia, bem como da escrita sobre a poesia. Sua verve ensaística me inspirou a buscar uma escrita minimamente aparentada ao tratar de poemas; afinal, a arqueologia especulativa requer também um trato da forma à altura, à guisa de predições de Campos e Maiakóvskis sobre as estruturas em que moldamos as palavras. Como o texto é originariamente acadêmico, científico, não está escrito plenamente de modo ensaístico, tampouco deixa o sotaque deste que vos escreve fluir livremente pelas páginas. O constrangimento do sotaque é sintomático de dificuldades encontradas no meio do caminho desta pesquisa. Todavia, como escreveu Paul Celan, em 1969, a poesia se expõe (CELAN, 1986, p. 181), em busca de um outro que a escute; expõem-se, também, nossas marcas de vida. É possível que, face a tamanha exposição – as razões profundas abrindo-se, invisíveis, a plenos pulmões, à nossa frente –, a tradução encontre suas próprias interlinearidades constitutivas.

---

contexto da *Bildung* alemã – ou de caráter estético-formativo – no sentido do *paideuma* poundiano –, entre tantas outras possibilidades." (2013, p. 11-12)

Como última reflexão desta nota, gostaria de abordar uma recente polêmica no campo dos Estudos da Tradução, relacionada à proliferação de coletivos de tradutores, traduções coletivas e colaborativas, bem como de reflexões que põe em questão a imagem do tradutor solitário, assemelhado ao gênio romântico que possui plena autoridade sobre a obra de arte. No dossiê *Traduire ensemble pour le théâtre* ("Traduzir juntos para o teatro"), publicado em 2016 na revista francesa *La main de Thôt*, são descritas diferentes experiências de tradução coletiva, que proporcionam conclusões semelhantes a seus praticantes. Hilda Inderwildi, membra do coletivo de tradutores HERMAION, por exemplo, pensa no "traduzir juntos" como um modo de criar traduções mais polivalentes (2016, p. 15) por meio do trabalho conjunto e da troca de experiências entre tradutores. Agnès Surbezy, que tem grandes conexões com o pensamento de Inderwildi, adiciona que o trabalho coletivo enseja tanto "o prazer de estar juntos" quanto a manifestação de "polifonia tradutora" (2016, p. 8-9). No livro *Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age* ("Tradução colaborativa: do Renascimento à Era Digital"), Anthony Cordingley e Céline Frigau Manning, seus organizadores, definem a "tradução colaborativa" por meio de uma sociologia relacional: toda tradução é, em si, co-laborada, ainda mais em um contexto de Era Digital. Além disso, os autores lembram da participação de outras colaborações na publicação das traduções – artistas visuais, críticos, revisores, preparadores, etc. –, que têm papel igualmente significativo ao mundo da tradução. Para além do contato com essas e outras referências teóricas sobre o assunto, participei de traduções coletivas nos últimos anos, anteriormente e simultaneamente à escrita desta tese[11], que transformaram minhas noções sobre a tradução e ampliaram não apenas os meus conhecimentos sobre a tradução, mas também a minha própria capacidade de traduzir. Traduzir é, sem dúvidas, um processo coletivo, em que o estatuto da autoridade desliza entre relações constituídas ao longo do tempo. Por mais que esta tese leve o meu nome, muito do que aqui é tratado e escrito se deve a encontros, conversas, deveneios olhando o céu, silêncios trocados em salas de cinema e tantos outros momentos que não cabem no espaço das referências. Essas trocas também acontecem com você, agora mesmo enquanto lê, me ouve e diz algo que talvez eu nunca escute. A tradução não é incompatível com o estatuto da individualidade apenas por ser uma ponte entre eu e o outro, mas também por ser sempre uma *condução*, em que juntos aprendemos os misteriosos caminhos que existem entre as línguas e os seus mundos.

[11] Destaco as experiências no âmbito do Laboratório de Tradução da UFPR, coordenado por Maurício Mendonça Cardozo, do *sub specie alteritatis*, coordenado por Alexandre Nodari, e do Centro Austríaco, coordenado por Ruth Bohunovsky, bem como projetos paralelos, não institucionalizados, que desenvolvi com amigos desde 2014, muitas vezes apenas por diversão.

2. Yizkor Jiskor יִזְכּוֹר: as diferenças na escuta

> Sexta tese: escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?
>
> Paul Zumthor

Em seu discurso ao receber o Prêmio Literário da Cidade de Bremen, em 1958, Paul Celan discorre brevemente sobre seu local de nascimento, a cidade de Czernowitz, na região da Bukovina, antigo ducado do multiétnico Império Austro-Húngaro. Por séculos, os judeus ashkenazim[12] compunham o tecido multiforme de *ethos* que coexistiam na *Mitteleuropa*[13], a que pertence a Bukovina, tendo convivido, portanto, com diferentes falares e costumes em uma mesma paisagem, ainda que nem sempre de modo harmônico. Celan refere-se a essa região como "terra onde viviam homens e livros" (1996, p. 32). Em 1920, quando nasce o poeta, ela já se encontrava sob domínio romeno, após o esfacelamento do antigo Império[14]. Durante sua adolescência, Celan testemunharia o crescente cerceamento e posterior destruição de modos de vida na Bukovina, que encontrou seu ápice no genocídio coordenado pelos alemães nazistas com apoio retórico e prático de povos da Europa Centro-Oriental, na triste arquitetura da catástrofe que fundou o mundo contemporâneo. Por conta da Shoah, a Bukovina perdeu a vida de homens e livros. É interessante notar que a vida que habitava a região, como referida por Celan, não era atributo exclusivo do humano, pois também o livro tem *pneuma*, o sopro de vida. A vida do livro é aquela da comunidade, entendida simultaneamente como entidade mítica e tecido social presentificado – o livro é um meio de acesso à memória coletiva. Assim, tal qual ocorre na leitura de livros sagrados, em que judeus encontram mediação com Deus e com a comunidade mítica que os conforma, o livro multiétnico da Bukovina vivia como memória coletiva daquela convivência particular.

---

[12] Judeus provenientes da Europa Central e da Europa Oriental. O termo deriva do nome da Alemanha em hebraico medieval, "Ashkenaz" (אשכנז). O plural, formado pelo sufixo "-im", é uma transliteração do hebraico no português.

[13] Literalmente "Europa do Meio" ou Central. Com a fragmentação da Áustria-Hungria e posteriores rearranjos do mapa europeu, parte dessa região passou a compor a Europa Oriental (como Czernowitz). Assim, quando se utiliza "Mitteleuropa" no texto invoca-se essa "Europa Central" predominantemente germânica, cujas fronteiras hoje diferem da época dos impérios multiétnicos.

[14] Hoje a região histórica da Bukovina está dividida entre Romênia e Ucrânia, e Czernowitz, atual Tchernivtsi (Чернівці), é uma cidade ucraniana.

A obliteração desse livro, *i. e.*, a destruição de comunidades por meio de genocídio, derivou de uma marcha forçada do racionalismo do mundo desencantado, no sentido weberiano, sobre um canto de mundo em que se mantinham tradições extra-modernas. Ao analisar a obra de Aharon Appelfeld, Luis Krausz escreve que judeus germanizados da *Mitteleuropa* percebiam a língua alemã como paradigma civilizacional do moderno, em contraposição às arcaicas línguas judaicas, impregnadas de magia e encantamento (2011, p. 46-47). A convivência entre idiomas permitia um trânsito entre modernidade e tradições, o que flexibilizava o imperativo da assimilação ao "civilizado". Desta forma, uma região como a Bukovina pôde ser, simultaneamente, lugar de lembrança e criação de eventos místicos – Paul Celan, no discurso já referido, menciona que a região comportou diversas passagens da história do misticismo hassídico (1996, p. 31-32) –, e polo cultural associado à língua germânica. Nesses locais longínquos, a língua da *Bildung* e do Esclarecimento entrou em contato físico, íntimo, com a multietnicidade existente na *Mitteleuropa*, deixando nela marcas das vidas daqueles falantes. Tais marcas, a expressão da relação entre o lugar e o indivíduo durante um período significativo de sua vida, no qual lhe é impingindo o entorno no próprio corpo, são o que aqui chamo, reitero, de sotaque. Isto posto, o alemão de Celan não é somente símbolo do triunfo civilizacional e de sua derrocada, mas também a lembrança do mundo encantado[15] – artesanal, nas palavras de Walter Benjamin – em que homens e livros viviam e coexistiam. Um mundo em que se entoavam diferentes línguas dentro de uma mesma paisagem, em que palavras correspondiam a ritos e em que singelos gestos conformavam o corpo e o sopro daqueles falantes. Um mundo de tradutores, tal qual Celan seria por toda a vida, de limiar a limiar[16].

É verdade que a Bukovina não foi amplamente tematizada na poetologia celaniana, o que não significa que ela não subjaza sua poética. Diferentemente de Celan, Rose Ausländer (1901-1988), poeta conterrânea que ele conhecera no gueto de Czernowitz, tematizou esse lugar específico tanto em sua poética quanto em sua poetologia, chegando a afirmar que escrevia porque conhecera o mundo em Czernowitz:

> Porque. Explicações são apenas uma pequena fração da verdade. Por que escrevo? Talvez porque eu vim ao mundo em Czernowitz, porque o mundo

[15] Não há que se idealizar a vida na *Mitteleuropa*, todavia, como bem apontou a Professora Juliana Perez durante a defesa desta tese. Não se intenta invocar, com a ideia de magia, uma perspectiva romântica, nem uma ideia de "mundo mágico" perfeito e isolado em exóticas terras distantes. A ideia de magia vincula-se neste trabalho à ideia de artesania, que é, entre outras coisas, um modo comunitário de fazer as palavras mudarem as coisas, as pessoas e o mundo por meio da atenção dada a elas, ou seja, de seu fortalecimento no coração da vida particular e da vida pública. Note-se, ainda, que a relação de Celan com a tradição judaica (o "livro" já mencionado) não era completamente harmônica, o que é reverberado em sua poética.

[16] Nome de um dos livros do poeta, "Von Schwelle zu Schwelle", publicado em 1955.

> veio a mim em Czernowitz. Aquelas paisagens excepcionais. As pessoas excepcionais. Contos e mitos no ar, se pode até os respirar. A quadrilíngue Czernowitz era uma cidade musical, que abrigou muitos artistas, poetas, amantes das artes, da literatura e da filosofia. Foi o local escolhido pelo grande poeta de fábulas iídiche Elieser Steinberg. Gerou o mais significativo poeta iídiche Itzig Manger e duas gerações de poetas de língua alemã. O mais novo e mais importante foi Paul Celan, o mais velho Alfred Margum-Sperber, [...]. (*apud* ABDALA JÚNIOR, 2020, p. 221).

Ausländer dá igual valor ao "mundo natural" que a rodeava e à confluência de línguas e intelectuais que conviviam no antigo polo cultural das fronteiras do Império (BRANTES, 2019, p. 9-12). A convivência de *ethos* que possibilitou a Celan ser um entusiasta da cultura e do pensamento cosmopolita europeu sem ter de se afastar sobremaneira de sua comunidade (embora o tenha feito ao se mudar brevemente para Paris, em 1938, para cursar um ano de medicina) é marcada em sua excepcionalidade por Ausländer. Diversos foram os poemas que trataram dessas questões, alguns lidos por Celan, com quem manteve contato no pós-guerra, ainda que o poeta tenha se retraído a encontros com antigos conterrâneos por certo período de sua vida (BRAUN, 2006, p. 94). Vejamos um poema-síntese do que era Czernowitz para a autora[17]:

Czernowitz
"*História em uma casca de noz*"

Cidade em camadas
na verde crinolina

Do melro autêntico
vocabulário

As carpas-espelho
aspicadas em pimenta
calam em cinco línguas

A cigana
leu nosso destino
nas cartas

Negro-dourado
As crianças da monarquia
sonhavam cultura alemã

Lendas sobre o Baal-Schem
De Sadagora: os milagres

Czernowitz
"*Geschichte in der Nußschale"*

Gestufte Stadt
im grünen Reifrock

Der Amsel unverfälschtes
Vokabular

Der Spiegelkarpfen
in Pfeffer versulzt
schwieg in fünf Sprachen

Die Zigeunerin
las unser Schicksal
in den Karten

Schwarz-gelb
Die Kinder der Monarchie
träumten deutsche Kultur

Legenden um den Baal-Schem
Aus Sadagura: die Wunder

[17] Embora a poética de Ausländer não seja objeto de estudo deste trabalho, este poema foi traduzido por sua capacidade de síntese da ideia discutida.

Depois do vermelho jogo de xadrez
mudam as cores

O walachiano desperta –
novamente adormece
Uma bota de sete léguas
está ao lado de sua cama –
foge

No gueto:
Deus abdicou

Um novo jogo de bandeiras:
O martelo quebra a
fuga em dois
A foice ceifa o
tempo em feno

Nach dem roten Schachspiel
wechseln die Farben

Der Walache erwacht –
schläft wieder ein
Ein Siebenmeilenstiefel
steht vor seinem Bett –
flieht

Im Getto:
Gott hat abgedankt

Erneutes Fahnenspiel:
Der Hammer schlägt die
Flucht entzwei
Die Sichel mäht die
Zeit zu Heu

(AUSLÄNDER, 2012, p. 24-25)

Assim, aquele pequeno pedaço da *Mitteleuropa* tinha estabelecida a convivência entre sonhos com a cultura alemã, milagres de figuras históricas míticas, folclores regionais ("bota de sete léguas"), culinárias (aspic) e, já largamente enfatizado, línguas (cinco nesse poema, provavelmente: alemão, iídiche, hebraico, romeno e o ruteno): uma Europa à margem dos nacionalismos imperantes. A dimensão coletiva de memória desse lugar, o livro bukovino-judaico, rarefez-se após a Shoah, devido ao sucesso do projeto de extermínio e destruição do nazi-fascismo. Cerca de 50 mil pessoas foram deportadas de Czernowitz, incluindo os pais de Paul Celan, que foram assassinados em um campo de concentração (PEREZ, 2008, 255). O poeta sobreviveu a 2 anos de trabalhos forçados em Tabaresti, e, ao retornar para sua cidade, em 1944, decidiu pelo mesmo caminho de muitos sobreviventes de sua época: a emigração. Primeiramente, deslocou-se para Bucareste, mas, poucos anos depois, em 1947, seguiu a pé, como refugiado, para Viena. Ficou pouco tempo na Áustria, em 1948 já passou a viver em Paris, onde se tornou professor e continuou trabalhando como tradutor. Viveu, até a sua morte, de forma simples e quase à revelia de seu país de acolhida, com períodos de grandes sofrimentos psicológicos sobre seu trauma, em especial na década de 1960, quando precisou ser internado diversas vezes após ser acusado de plágio e assistir ao reavivamento do antissemitismo europeu. Celan percorreu rotas de refugiados carregando os espólios de uma nova língua de diáspora e testemunho, a fim de viver, como escrevera em carta em 1948, o fim do destino do espírito judeu na Europa (FELSTINER, 1995, p. 57). Viveu esse destino à distância.

No exílio francês, que se tornou gradualmente lar de alguns poucos afetos, desenvolveu a maior parte de sua produção escrita e constituiu família com uma não judia, Gisèle Lestrange.

Contudo, jamais esqueceu a dor que vivera na *Mitteleuropa*. As perdas da Shoah e sua relação com a língua alemã mantiveram-se questões centrais em sua poética. Ao final dos anos 1950, dedicou-se a estudos sobre temas judaicos, como a mística. Desenvolveu, a partir de então, novas relações com sua herança espiritual e comunitária, o que se refletiu em seus livros nos anos 1960, em especial em *Die Niemandsrose* ("A Rosa de Ninguém"), de 1963. Em 1969, alguns meses antes de sua morte, Paul Celan conheceu Israel e foi profundamente impactado por esse evento. Celan não era religioso, embora tenha seguido ritos judaicos comuns enquanto crescia em Czernowitz. Sua relação com o divino era conflituosa e heterodoxa desde a juventude, o que transparece em sua poética e poetologia. Estar em Israel, em meio a uma vívida comunidade judaica, todavia, aflorou em Celan reflexões sobre a sua própria judaicidade. Assim, ao ser entrevistado pelo também poeta Yehuda Amichai, que o hospedava, Celan menciona que, para ele, o judaico era uma questão de *pneuma* (PEREZ, 2014, p. 89), acrescentando, segundo John Felstiner, que o judaico estava enredado em tudo que alguém como ele escrevia (1995, p. 267). A escolha do helenismo *pneumatisch* ("pneumático") repete-se em uma carta posterior a Gerschom Schocken (*apud* PEREZ, 2014, p. 90-91), demonstrando a não gratuidade da escolha. *Pneuma*, em tradições teológicas e filosóficas, é o espírito, a respiração vivificante que transforma o barro a carne da memória. Etimologicamente, é também o sopro – o *Atem* germânico, como lembra Maurício Mendonça Cardozo (2013, p. 17-18). Retenho-me à dimensão física, corporal, do sopro para repensar o dito de Celan: o judaico é uma questão assoprada; e esse sopro é uma marca de vida, uma voz, um sotaque.

Voz, para Paul Zumthor, é uma expansão do corpo que se perde nas *media* tradicionais do poético, como a escrita (2018, p. 16-17). Essa corporeidade expandida exige o silêncio do outro para ser escutada, além de apresentar ao outro uma nova perspectiva sobre o silêncio. Este pode ser entendido como a escuta da vida em comunidade, por exemplo, que se confunde com a voz individual e cria ritmo, como argumentarei na sequência deste trabalho. Em última medida, o que entendo por sotaque é uma manifestação de um silêncio em nossa língua, que individualiza uma memória coletiva [18] de anos, décadas, milênios de aprendizagem e convivência de-e-com sons que passamos a replicar em nosso próprio sopro, nem sempre de modo intencional. Aprende-se, assim, ritmo e metro. Aprende-se a cantar e a moldar a voz, transformando-se, com isso, o corpo expandido. A Bukovina de Celan, terra de homens e livros

[18] Há relação entre essa ideia de sotaque e o esforço da poética celaninana de individuação da memória coletiva. Como me lembrou a Professora Juliana Perez, há, na obra de Paul Celan, um afunilamento da experiência coletiva, pois o leitor enfrenta em seus textos o que há de mais doloroso/individual naquela experiência. Assim, a memória coletiva é acessada, em Celan, por meio do indivíduo, do dado biográfico que passa a se inscrever também em um outro que dá atenção ao relato e ao silêncio que impregnam a língua fraturada do mundo que resta.

vivos, era também uma terra de cantos, de sons específicos, de intercâmbio de línguas e de fragmentos de palavras contaminando-se umas às outras. Isso não o teria afetado? Ao ouvir as gravações de Celan lendo, John Felstiner defende ter escutado tons e ênfases dados pelo poeta – o que foi posto em dúvida por críticos como Alfred Hoelzel (1985, p. 173), que diz não ser possível ver nada daquilo no texto. De fato, não há voz no texto, nem há gravações para todos os poemas. A percepção de Felstiner, entretanto, não é irrelevante. Ao analisar um fragmento escrito pelo poeta durante a preparação do seminal "O Meridiano", Juliana Perez escreve que para Celan: "O poema abre a linguagem à memória do efêmero" (2008, p. 269). No fragmento analisado, o poeta diz que "das Gedicht ist Lebensschrift" (*idem*, *ibidem*), ou seja, "a poesia é escrita de vida", ao passo que refuta a poesia como dado biográfico. Embora etimologicamente sinônimos, "Biographie" e "Lebensschrift", parece haver na escolha de Celan pela última uma associação da poesia com a vida como dimensão coletiva, como livro, que não apaga o eu, mas o coloca em relação permanente com o "du", o você, que coexiste no mundo. O poema como escrita de vida se abre ao outro, mas é necessária atenção, conceito fundamental a Celan, para escutá-lo na plenitude de seu silêncio.

Assim, o silêncio da Bukovina torna-se, na obra de Paul Celan, um dado ambíguo. É, por um lado, o silenciamento de modos de vida e de uma paisagem plural e multilíngue, uma Europa perdida. Por outro, é a lembrança na distância, o corpo expandido do poeta que segue a dizer em sua língua materna, ou melhor, na língua de sua mãe, que era simultaneamente o alemão e a prece do Shabat regularmente recitada (FELSTINER, 1985). Paul Celan cresceu em um mundo onde ainda era possível algum trânsito entre o mágico-arcaico e o moderno-racional, sem necessidade de ruptura – e aprendeu a falar e a escrever nesse lugar. Essa paisagem multifacetada permeia sua obra, ainda que não tenha destaque em sua poetologia. Afinal, o sotaque, o gesto, a performance são dados majoritariamente não documentados, o que dimensiona a dificuldade de sua tradução. Lembre-se que para Jacques Derrida, o sotaque "assinala um corpo-a-corpo com a língua" e sua "sintomalogia invade a escrita" (2001, p. 63), o que significa que o sotaque expõe o corpo. Para Derrida, seria algo incompatível com a vocação de uma palavra poética (*idem, ibidem*). Entretanto, se voltamos às reflexões de Zumthor, ou se nos voltarmos às pesquisas de modernistas estadunidenses como John Cage, Jerome Rothenberg ou Meredith Monk, o poema será sempre uma arte verbal fundada em "estruturas antropológicas profundas" (ZUMTHOR, 2018, p. 14), intimamente corporal. É o que de nós fazemos livro, o que nos torna, nas palavras de Alfred Gell, objeto distribuído (2018), um índice acessível na história, que vive enquanto haja leitura e escuta do que temos a dizer. Enquanto nos for dada atenção. Acredito que, com a atenção devida, é possível se

pesquisar esses dados "não documentados", que se manifestam como resto, detalhe e exagero na linguagem artística, de que é espécie o sotaque.

Corpo e ritmo nos identificam, são sintomas de uma enunciação singular em uma dimensão coletiva, a língua. Por meio da pesquisa de Juliana Perez (2014), pude notar o quanto o corpo do judeu aparecia nas reflexões de Celan. Por vezes, esse corpo aparece de forma irônica, como modo de expor o preconceito milenar europeu contra o judeu, por exemplo: o nariz adunco. Em uma carta da Franz Wurm em que debate tal questão, Celan escreve, na tradução de Perez: "a 'adunicidade do nariz' representa, o senhor o viu perfeitamente, aquele particular, pessoal e individual – vitalício! – que também permanece inscrito em toda poesia" (2014, p. 93-94). Acredito que esse vitalício também esteja em restos da voz, o corpo expandido, marcados por escolhas de palavras e de sons. Destarte, por meio da crítica genética de Perez, fundamentalmente documental, posso especular sobre o não-escrito do corpo do poema. Esbocemos uma tradução para iniciar as reflexões deste capítulo. Traduziremos um poema do primeiro ciclo de A Rosa de Ninguém, chamado "A eclusa" (Die Schleuse), escrito entre 1960 e 1961, em um período no qual Celan aprofundava seus estudos sobre a mística judaica, enfrentava acusações de plágio e testemunhava novas razões antissemíticas na Europa, que lhe causavam dor e sofrimento psíquico. O poema tematiza a herança judaica do poeta por meio de palavras e sons hebraicos ou a eles aparentados:

A ECLUSA	DIE SCHLEUSE
Sobre todo este teu luto: sem segundo céu.	Über aller dieser deiner Trauer: kein zweiter Himmel. . . . . .
Para uma boca, à qual havia mil palavras[19], perdi – perdi uma palavra, que a mim havia restado: irmã.	An einem Mund, dem es ein Tausendwort war, verlor – verlor ich ein Wort, das mir verblieben war: Schwester.
Para o politeísmo perdi uma palavra, que me procurava: *kadish.*	An die Vielgötterei verlor ich ein Wort, das mich suchte: *Kaddisch*.

[19] Agradeço à Professora Juliana Perez por ter destacado a relação entre o neologismo *Tausendwort* e a autodenominação nazista de seu regime como um *Tausendjähriges Reich* ("Império de Mil Anos"), o que me fez repensar a minha tradução prévia do termo – "fartapalavra" – para um que mantivesse proximidade com a ideia de "Reich de mil anos".

Através
da eclusa tive de
salvar a palavra de volta
afora e além do caudal de sal:
yizkor

Durch
die Schleuse mußt ich,
das Wort in die Salzflut zurück-
und hinaus- und hinüberzuretten:
Jiskor

As palavras Eclusa e *Schleuse* têm mesma raiz, o termo latino "exclūdō", formado por *ex* + *claudō*; prender ou restringir fora. Eclusas separam águas a fim de nivelá-las e tornar possível a navegação em locais de desnível, previamente inavegáveis. A separação para a travessia aparece como obra humana que permite um movimento não natural de e entre águas. No poema lemos que não há segundo céu, ou seja, as águas separadas da terra e tornadas firmamento, *Raki'a*, o segundo céu da tradição judaica, não estão presentes na travessia pela obra humana: há apenas as águas da terra, com que temos contato, nas quais mergulhamos. Enfatiza-se tal separação por meio de pontilhados ao fim da primeira estrofe, que cerram as outras três dentro da eclusa que a voz poética atravessa. Já dentro da eclusa, o poema lembra duas palavras perdidas: *Schwester* e *Kaddisch*; e diz ter salvado uma terceira, *Jizkor*. Entre as três, há uma palavra alemã familiar, *Schwester* ("irmã"), e duas palavras hebraicas, nomes de preces antigas que se repetem periodicamente no calendário judaico. Yiskor significa "lembrar/que Deus lembre" e é uma prece recitada em memória dos falecidos em datas específicas, como no Yom Kippur ("Dia do Perdão") e no último dia de Pessach ("Páscoa"). Diferencia-se da Kadish, que significa "sagrado", embora ambas possam ser entoadas como rito fúnebre em busca de rememoração. Enquanto a Kadish é uma prece de glorificação do divino (que no poema se perde para o politeísmo, grave violação na tradição judaica), Yiskor é uma espécie de invocação de Deus, para que lembre dos mortos junto aos fiéis (GLAZOVA, entre 2001 e 2003). Invocar o divino é, sincronicamente, invocar a comunidade transcendental de que faz parte o judeu, isto é, dobrar sobre o tempo presente o tempo mítico de Israel, em que todos os seus filhos vivem e são lembrados. Assim, Yiskor é uma prece-palavra em língua bifurcada, que se direciona simultaneamente ao real e ao virtual da comunidade, por meio da memória encrustada na língua. Como certa vez escreveu Roland Barthes, o mito é uma fala (2003, p. 199). Ao falar tais palavras, invoca-se a memória coletiva, a Bukovina perdida, o entrelaçar de sons de um viver tradutório de travessias. Ao mesmo tempo, torce-se a língua alemã, nela reverberando a língua materna do poeta, forjada em terra distinta daquela do *Hochdeutsch*. O luto rememorado da prece é escrito de forma germanizada por Celan, "Jiskor". É um convite à escuta para os falantes de alemão, embora estes se incomodassem com

hebraicizações e iídichizações em seus poemas. Com a partilha do alfabeto e dos sons, cria-se a possibilidade de dizer estas palavras, mesmo sem saber seu significado pleno, mesmo sem ser judeu; cria-se um espaço em que o falante nativo torna-se, por um instante, o estrangeiro. Abre-se, assim, uma possibilidade de "se judaicizar", o que significava para o poeta, "tornar-se outro, defender o outro-e-seu-mistério", conforme tradução de Juliana Perez (2014, p. 98-99), o que seria uma "**atitude** conscientemente assumida, não uma característica de nascença ou uma qualidade inalcançável" (*idem, ibidem*, grifo da autora). Acrescento que essa judaicização, pensada na dimensão do silêncio e do sotaque, pode ser um aprendizado inconsciente, ou ao menos não plenamente racionalizado, marcando também um contato entre corpo, ambiente e tempo.

Na eclusa, obra humana entre águas em desnível, reconstrói-se um pequeno espaço de convívio dentro da poética celaniana. Nela se diz em voz alta, na língua nativa e no alemão estrangeiro, *Jiz**kor***, que já não é apenas uma invocação de deus e da memória, mas também uma reverberação rítmica de "**Wor**t" ("palavra"), tão presente no poema. Rima-se a palavra estrangeira com a própria palavra "palavra". Assim, também *Kaddi**sch*** carrega um som comum ao alemão, que se repete no texto e no seu título, ***Sch**leuse*. Nesse sentido, ***Sch**wester* já não é apenas uma palavra germânica, mas também um som irmanado: ***Sch**wester, Kaddi**sch**, **Sch**leuse, dur**ch**, mi**ch***[20]. O poema entoado, tal qual as orações que carrega em seu bojo, recria o ambiente *exclusivo* da Bukovina, entre águas desniveladas, entre impérios oceânicos, formando uma passagem segura entre *ethos*, traduzível. Se ouvimos com atenção, escutamos o livro bukovino carregado por Celan, a memória coletiva viva em seu sotaque, a lembrança na distância. O sopro de Yizkor, seu dizer, lembra a força mágica da palavra, sua força de livro vivo, de comunidade, de sons com que nos acostumamos diariamente, sons dos outros, coisas e vidas. A eclusa torna Yizkor, assim, uma prece também em alemão, acessível a quem dá atenção a este idioma gentílico, selvagem, profundo do corpo, dito em sotaque. Lembra-se, assim, a dimensão multiétnica da língua, em que *Jiskor* e יִזְכּוֹר, embora lidas em direções opostas, culminam em um mesmo ponto, tornando-se a "língua da dialética" de Tamara Kamenszain, "que se escreve da direita para a esquerda, mas se deixa impregnar, no nível da língua, por tudo que vem em sentido contrário" (2006, p. 169). Não se tornam uma, mas se direcionam a um mesmo silêncio. O título deste início de capítulo carrega o desejo desta tese, de colocar o português em relação com outras línguas, tanto como origem, se lida a partir de

[20] Embora haja fonemas distintos entre os precariamente destacados neste grupo de palavras, há bastante proximidade sonora entre eles.

Yizkor (que é também uma palavra em outras línguas, como o espanhol), como quanto destino, se lida a partir de יִזְכּוֹר; um meio e uma forma.

Como, então, traduzir essa relação entre línguas, corpos e ambiente para o português? Um primeiro passo, tendo em mente o poema "A eclusa", é criar também em nossa língua a possibilidade de se ouvir as palavras hebraicas. Assim, os termos "Kaddisch" e "Jiskor" foram traduzidos por "kadish" e "yiskor" (sem as letras maiúsculas, pois não são apenas um nome de oração), conforme a tradição de grafia destas palavras no português. Isto não basta, todavia. Haveria, ainda, que se emular uma relação entre línguas, como ocorre entre o hebraico e o alemão, que têm o iídiche como idioma "intermediário", a fim de se criar a ambientação acústica supramencionada no poema em português. Talvez a palavra central que carregue tal problema de tradução seja *Schwester*, cuja tradução ao português altera radicalmente a ambientação acústica do verso: "irmã". Como realizar uma tradução "em sotaque" se as línguas latinas há muito perderam a intimidade com o hebraico, ainda que tenha existido o ladino ("el djudeu-espanyol") medieval e ainda haja poucas comunidades que cantem em uma língua judaica latina? Não é possível apenas colocar artificialmente o som de /ʃ/ no poema em português, então necessariamente o tradutor terá de criar novas relações para esta questão. Deixemos tal problema em suspenso, por ora. Com este "hard case" tradutório, pretendia apenas iniciar o debate deste capítulo, bem como esboçar suas questões motivadoras. Nas próximas páginas, discutir-se-á o silêncio como relação entre corpo e ambiente, o que desembocará em um debate sobre ritmo. A partir da ideia de ritmo, ganham complexidade a Bukovina celaniana e a Buenos Aires kamenszainiana, que passam a corroborar a produção mágica da palavra ao serem meio de reavivamento, pela memória, da obscuridade congênita do poético: o silêncio vivificante, a biofonia escutada por quem se cala para dar atenção. O sotaque, como índice de uma língua que se modifica pela e por meio da vida é um esforço, em poesia, de se criar novas percepções sobre o ambiente em que nos inserimos. Em tradução, o sotaque é um detalhe envolto em silêncio, do mundo e da grafia, mas que deve ser considerado, ainda que como menção crítica em nota, no refazer poético. É o que se pretende ter melhor traçado ao final deste capítulo.

Para tanto, é necessário aprofundar ideias esboçadas nos parágrafos anteriores, a fim de afinar nossas técnicas de escuta e habilidade de especular. Comecemos pelo silêncio.

2.1. Escrever o sotaque: em torno do silêncio

Os livros de ensaio de Tamara Kamenszain tendem a se organizar por temas, como a passagem da idade ou uma relação amorosa. "O texto silencioso" (*El texto silencioso*), de 1983, primeiro livro de ensaios da poeta, escrito sob a experiência da imigração ao México, ou do "exílio", como Kamenszain prefere nomear tal experiência em "O ghetto da minha língua" (note-se que a Argentina vivia um regime militar à época), divide-se em "províncias" da língua, que tratam de distintos autores. Em sua introdução a essas províncias, Kamenszain escreve:

> Longe, onde o uso do espanhol se fez sulino, habitaram alguns escritores silenciosos. Como os talmudistas anônimos que davam voltas sobre o mesmo texto bíblico, viveram na província de sua língua destilando uma obra lenta, artesanal e de difícil tradução. Mudos, femininos, permaneceram dentro da casa. Imitando o trabalho artesanal das avós, bordaram e costuraram um texto pouco apto ao intercâmbio [...]
> E dentro, nos fundos do texto silencioso, um espírito ventríloquo trabalha: uma dupla voz que diz calando enquanto retumba no ventre materno. É a mesma que Lezama Lima faz ouvir como *expressão americana*.[21] (2000, p. 171)

Neste pequeno excerto, encontram-se temas fulcrais à reflexão crítica da poeta, que atravessam toda a sua obra. Interessa-me, por ora, a imagem dos "fundos do texto silencioso", em que trabalha um espírito ventríloquo que entoa uma voz que diz calando e outra que ressoa o ventre materno. A coexistência dessas vozes em um mesmo corpo cria uma "expressão americana", forjada entre o estrangeiro e o maternal que coabitam o silêncio, a qual toma forma por meio de trabalho artesanal, corporal, de escritoras silenciosas. Nos fundos do silêncio, portanto, encontram-se rastros da sopa primordial que dá vida à língua viva e à poesia. O silêncio não é apenas um absoluto que cede espaço à univocidade, como é muitas vezes apreendido pelo fazer artístico – o que chamo aqui de "silêncio citadino", pois o crescente barulho das cidades criou uma concepção de silêncio como anulação de outros sons para se poder dizer, concentrar, dar atenção –, mas ele é também manifestação de uma viva diversidade em constante mutação, dependente da artesania (ação humana) e da presença silenciosa de outros que nos ensinam a dizer, o que se liga à ideia de "silêncio da floresta" apresentada em seguida. Ademais, o silêncio possui uma dimensão de encontro e de ampliação de capacidade

[21] "Lejos, donde el uso del español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos. Como los talmudistas anónimos que daban vueltas sobre el mismo texto bíblico, vivieron en la provincia de su lengua destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción. Mudos, femeninos, permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio. […]
Y adentro, en la trastienda del texto silencioso, un espíritu ventrílocuo trabaja: una doble voz que dice callando mientras retumba en el vientre materno. Es la misma que Lezama Lima hace oír como *expresión americana*."

de escuta de vozes – corpos expandidos – distintas. Ao analisar comparativamente as poéticas de João Cabal de Melo Neto e Paul Celan, Modesto Carone escreve:

> O silêncio visado pelas imagens do poeta alemão, a exemplo do que acontece com o "deserto" de Cabral, é projetado a partir do próprio poema; isso implica em que ele constitui, nas suas ramificações internas, o silêncio como um *outro*, em direção ao qual está a caminho; na medida, porém, em que esse "outro" é o projeto – e o *sentido* – de uma linguagem articulada que não pode absorvê-lo sem se aniquilar, ele está sempre referido a ela e, por isso, impossibilitado de ser "algo em si", independente dela. Nesse caso, o poema tem de ser pensado nos termos dinâmicos de movimentos reversíveis que vão da linguagem para o silêncio que ela mesma instaura e persegue como horizonte de suas possibilidades e carências – e deste de volta para ela. É nesse trabalho de fuso (ou de aranha que gera a própria teia) que se pode vislumbrar a lógica de uma *escrita do silêncio*, no caso impossível de se confundir com a aplicação mecânica de um tecido verbal sobre uma mudez anterior ou exterior a sua manifestação concreta. (CARONE, 1979, p. 93-94)

Logo, o silêncio é um espaço de frequentação (KULISKY, 2017, p. 6) do outro e com o outro, algo além de um mero silenciamento que tem por finalidade pôr em evidência palavras em solipsismo. Sem a possibilidade de se outrar pelo silêncio, a palavra recai em estagnação, eliminando qualquer viabilidade de se ouvir sotaque, marcas de vida. O sotaque é uma marcação rítmica; enquanto tal, vincula-se intimamente à enunciação e à performance. Nesse sentido, constrói-se, em jogo, com o silêncio, acusticamente e na grafia. A poesia moderna destacava, a seu modo, o silêncio, contrastando-o geralmente à enunciação, como se fosse um negativo da palavra, cuja função principal seria colocá-la em evidência. O silêncio pensado a partir das cidades modernas teria, portanto, uma função de anulação, *i. e.*, de acabar com a polifonia citadina, seu "barulho", com vistas a dar univocidade à palavra poética – calar o entorno para ouvir uma voz que se conforma à pretensa nulidade do branco da página. Em contraste ao silêncio que emerge da consolidação da urbe como espaço por excelência do pensamento moderno, persiste uma escuta do silêncio de *foris* – "fora", radical de floresta –, do exterior que se coloca como linha de fuga do Estado (NODARI, 2013, p. 256) e dos nacionalismos que reivindicam a língua; em suma: um silêncio que se confunde à biofonia circundante, ao som da vida que transpassa as razões do moderno e do citadino. Dentro desta compreensão de silêncio como escuta da expressão do ambiente e de sua vida, o fazer tradutório se identifica com a metamorfose, com a modificação corporal, com a transformação da língua em uma permanente performance em sotaque, a fim de se adequar a um novo lugar de existência. Por meio do silêncio, portanto, produzem-se novos sotaques, novos modos de dizer, na medida em que a

relação entre corpo e ambiente produz singularidades permeadas de experiências coletivas traduzidas, também, em marcas de vida.

2.1.1. O silêncio da cidade e o silêncio da floresta

"A tradução é uma forma" que obedece à lei do original, escrevia Walter Benjamin (2016, p. 102) há cerca de um século. Movido por suas traduções de Charles Baudelaire, Benjamin escreveu seu famoso "A Tarefa do Tradutor", influenciado pelo despertar da modernidade refletido naquela poesia e pelo mundo que se tornava cidade, ambiência de sua teologia tradutória. Nesse mesmo momento em que a urbe tomava o mundo, a língua era reimaginada e o silêncio se transformava no ponto nodal do verso e da arte: cavava-se, a modo mallarmaico, um imenso buraco com "o risco de transformar a matéria cavada num lugar abismal, num caos" (KEMPINSKA, 2008, p. 155). A arte moderna em seus limites últimos (os modernismos) pode ser vista como fruto, reprodução, desse buraco intangível da linguagem, o silêncio, que em sua exposição gerava ora caos, ora reordenação. Nesse sentido, a tradução também continuou a funcionar, por um lado, por meio de um princípio de reordenação, de artifício de fidelidade como artificialidade, ao mesmo passo que, por outro, como sugere Haroldo de Campos ao ler Benjamin, assumiu gradualmente sua tarefa satânica de anjo usurpador em permanente *hybris* (2008, p. 180), que transgrede a fim de dar nova origem, resultando em um campo de estudos específico na segunda metade do século XX. Em que pesem as divergências de métodos, a tradução moderna se localiza na urbe (seja em seu centro ou em seus limites), reverberando uma mesma lei do original: o silêncio enquanto espaço de univocidade. Como escreve David Lapoujade, "[p]rovavelmente, essa é uma tendência que atravessa todas as artes, a tentativa de povoar novas entidades das zonas reputadas como estéreis ou inabitáveis para a sensibilidade" (2017, p. 110), as quais chegariam a um "limite intransponível", o silêncio. Até a fase tardia do modernismo, a fecundidade do silêncio era apreendida como possibilidade de nele se cultivar qualquer coisa, como se fosse um terreno à espera de uma voz, e não uma terra desmatada. Essa reputação de esterilidade que contaminou a percepção do silêncio foi objeto de estudo de artistas de um modernismo tardio, como o de John Cage, que passam a escutar o que vive no silêncio sem a pretensão de afirmar uma univocidade do enunciador – eis o motivo da peça 4'33.

Uma gênese possível do pensamento modernista sobre o silêncio, que se interessa por sua existência viva e não por sua capacidade de ser ferramenta de evidenciação, encontra-se na

obra de Stéphane Mallarmé. No famoso prefácio a *Un coup de dés* [“Um lance de dados”], obra mais radical do poeta, lê-se, em tradução de Haroldo de Campos:

> Os ‘brancos’ [da página] com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso. (MALLARMÉ, 2010, p. 151)

Os “brancos” da página passam a ser objeto de curiosidade, sendo uma espécie de dimensão física do fenômeno do silêncio. O branco da página é posto em evidência como parte constituinte do poema, carregando, por si só, significância. Exercício semelhante de reflexão foi promovido por Robert Rauschenberg com suas telas brancas e pretas, que inspiraram John Cage (CAVALHEIRO, 2007, p. 1-2). O branco da arte modernista, todavia, também pode ser interpretado em sua perspectiva negativa, que serve à perpetração de uma dimensão unívoca da arte, um novo foco à letra, que, livre do outro, se dispersa pelo papel. Simultaneamente à consideração do branco, Mallarmé nomeia a “crise de verso”, que aloca a crise como *topos* da arte moderna – segundo Marcos Siscar (2010, p. 103-117), a crise seria a própria propulsão da arte a partir de então. A crise de verso não seria apenas a decadência do verso tradicional e a liberação da poesia como verso livre, mas também uma nova visada sobre a arte e suas arestas ainda pouco exploradas.

> A crise não designa um fato histórico que atinge a poesia, ou que teria conseqüências sobre a poesia, como normalmente se pensa, mas é um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do “quase”. (SISCAR, 2010, p. 215)

Durante o século XX, a crise torna-se tradição, ressignificando, com isso, a própria ideia de “tradição”. Em “Tradução, tradição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico”, publicado originalmente em 1997, Haroldo de Campos afirma a tradução como uma “tradição de invenção” que tem uma “forma ativa de pedagogia” (2013, p. 204), recorrendo ao primeiro modernismo brasileiro e a suas propostas de devoração do outro para fundamentar seu pensamento. O “estado de crise” que propulsiona os modernismos ao longo do século XX, criando uma tradição de constante ruptura, é acompanhado pela intensificação da urbanização a nível global, sobretudo por conta do espraiamento descontrolado de cidades em países em desenvolvimento, o que corrobora o progressivo alheamento da floresta – e de tudo que nela vive – do pensamento dito cosmopolita. Entre os crescentes barulhos das cidades, o silêncio se

coloca como questão fundamental à arte, sendo tanto parte de composições quanto modo de "tocar" o leitor/espectador (KEMPINSKA, 2008, p. 184). Esse silêncio, que retorcia perspectivas artísticas na virada dos séculos XIX e XX, e abria possibilidades experimentais a vanguardas modernistas, sofreu, por sua parte, uma torção com os eventos catastróficos das duas guerras mundiais, especialmente após o extermínio em escala industrial da Shoah. A magnitude do Horror transforma o conceito de silêncio, que passa a ser contraposto à ideia de representação, gerando, no desconfortável estado das coisas do pós-guerra, a ascensão de uma nova reflexão sobre a memória (impregnada de "silêncios significantes"). A memória e a representação tornam-se *topos* centrais a debates teóricos e artísticos da segunda metade do último século, que tentam equacionar o esquecimento e a lembrança em meio às ruínas de mundos, como o dos ashkenazim. No mesmo movimento, a filosofia e a arte passaram a se atentar à figura da testemunha, emergindo disto uma revalorização da escuta no pensamento ocidental. Tome-se como exemplo a obra de Primo Levi, em que a escuta é compreendida como algo essencial para o sobrevivente, para aquele que quer, de algum modo, afetar um outro com o relato da experiência do Horror (1978, *apud* BAVESI, 2012, p. 51-52). Levi chegou a formular a expressão "arte de ouvir", com vistas a destacar o estado de escassez de atenção ao testemunho do sobrevivente em um mundo desesperado pela cura e pelo esquecimento. O silêncio na obra de Paul Celan relaciona-se a essas ideias e expressa, como me disse a Professora Juliana P. Perez, o silêncio da vítima que se opõe ao excesso de dizer do nazista. A atenção dada a esse silêncio se expressa, não exclusivamente, em uma concisão que evidencia a memória dolorosa que habita as palavras marcadas pela experiência da Shoah.

A testemunha, tantas vezes retratada envolta em seu silêncio, era e é compreendida como um *medium*[22] de rememoração de um mundo que permanece virtualmente acessível, tendo capacidade de agência sobre o presente. Nesse sentido, o seu silêncio carrega restos da ambiência pretérita à Shoah, o que pôde sobreviver. Torna-se, assim, uma possibilidade de acesso ao que foi vertido em ruínas, agindo como ferramenta (restitutiva, muitas vezes) de memória coletiva. Com isso, o silêncio da cidade deixa de ser o meio para a afirmação de univocidade (o silenciamento do mundo imerso em barulho para alguém se ouvir) e passa a ser um espaço de comunhão, em que se presta respeito ao outro. Cria-se, nesse contexto, um movimento em direção ao estrangeiro, ao *foris* do establishment político-cultural ocidental e de suas grandes cidades agregadoras de valor. Sem embago, o silêncio que se aprende na cidade

[22] Trataremos da questão dos *media* de memória no capítulo 5. Por ora, basta ter em mente que o *medium* tem uma acepção benjaminiana, sendo tanto um forma, como um corpo, quanto um meio de transmissão. Nesse sentido, esse "meio" transmite mensagem e sua própria materialidade.

continua a se inscrever como desejo permanente de não ser cidade, de calar um barulho compreendido apenas em seu incômodo. O silêncio da cidade, a princípio, não deixa de ser pensando majoritariamente como uma anulação, como a criação de um espaço branco em que o indivíduo possa calar o mundo, o outro, para ouvir-se e dizer sem perturbações. Mesmo dentro dos estudos da memória coletiva, pretensões de calar o mundo ao redor para evidenciar uma única voz, uma univocidade, não são algo incomum. Contudo, à margem do que ocorria nas cidades, fora de seu perímetro, considerações outras sobre o fenômeno do silêncio floresceram e, aos poucos, passaram a ser ouvidos e falados também dentro dos limites da urbe. Penso sobretudo nas recentes investigações teóricas e poéticas impactadas por pensamentos indígenas e extra-modernos, que vêm recolocando antigas questões em outros termos. Esmiucemos.

Décadas de diálogo entre o antropólogo Bruce Albert e o pajé Davi Kopenawa resultaram em "A queda do céu", obra seminal sobre o pensamento yanomami traduzida do francês para o português brasileiro em meados da última década. Dentre as suas múltiplas reflexões, Kopenawa encontra espaço para falar da cidade e de suas diferenças em relação à floresta:

> Na cidade, nunca é possível ouvir com clareza as palavras que nos são dirigidas. As pessoas precisam ficar coladas uma na outra para poderem se ouvir. O zumbido das máquinas e dos motores atrapalha todos os outros sons; a algazarra das rádios e televisões confunde todas as outras vozes. É por causa de toda essa barulheira na qual eles se apressam durante o dia que os brancos estão sempre preocupados. Seu coração bate depressa demais, seu pensamento fica emaranhado de tonturas e seus olhos estão sempre alerta. Acho que esse ruído contínuo impede seus pensamentos de se juntarem um ao outro. Acabam lá parados, espalhados a seus pés, e é assim que se fica bobo. Mas talvez os brancos gostem desse barulho que os acompanha desde a infância? **Para os que cresceram no silêncio da floresta, ao contrário, a barulheira das cidades é dolorosa**. É por isso que, quando fico lá muito tempo, minha mente fica tampada e vai se enchendo de escuridão. Fico ansioso e não consigo mais sonhar, porque meu espírito não volta à calma. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 437, grifo meu)

A urbe, *locus* moderno por excelência, com seu barulho é apresentada por Kopenawa como um lugar de confusão, em que a mente "fica tampada". Além disso, o barulho das cidades é *doloroso* para quem está acostumado ao silêncio da mata. Disto podemos depreender que barulho e silêncio agem diretamente no corpo do tradutor/pajé. O ambiente aparece, de forma sintomática, como dor, uma vez que o barulho se coloca como uma impossibilidade de se escutar o que existe no silêncio da floresta: a vida, inclusive a do próprio Kopenawa. Cabe notar que as técnicas de pajelança envolvem mudança corporal, metamorfose. Logo, uma perturbação corporal que bloqueia a escuta de outros modos de vida (o "silêncio da floresta") impossibilita

a tradução do *foris*, fazendo com que a cidade se ensimesme em seus sons. Perde-se, como se lê nas palavras do xamã, a capacidade de se atentar. Como já mencionado, a atenção é algo central à escrita de Paul Celan, desde seus poemas até suas traduções[23]. Em sua obra, a atenção se coloca como algo que motiva uma relação com o outro, além de criar um tempo próprio à leitura e à imersão no obscuro do poético, seu silêncio fundamental. Logo, exige-se um gesto corporal na atenção, um "curvar-se" (*Zuwendung*, nas palavras de Celan, como veremos na sequência), de forma a se devotar à voz do outro, com o objetivo de ouvir o que é dito na obscuridade essencial do poema: "escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar pelo tempo dessa escuta" (ZUMTHOR, 2018, p. 77). O que soa nesse espaço obscuro, no silêncio celaniano, não é somente o outro, mas a vida. A contrapartida do gesto corporal da atenção é a mudança do próprio corpo que ouve, a sua metamorfose, uma vez que "[o] corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos" (*idem*, p. 25): a poesia aflige o corpo, transforma-o pela exposição de um silêncio outro, de uma vida ao redor que exige do ego uma abertura relacional.

A ideia de atenção celaniana é aqui pensada tanto como um elogio à multiplicidade quanto como uma técnica de criação de multiplicidade — de instaurar, "restaurar"[24], ou melhor, transplantar, por exemplo, Czernowitz, seus sons e suas vidas, o mundo ashkenazi, neste mundo. Essa "restauração" cria também uma modificação silenciosa da língua: o silêncio de Celan não se reduz ao "branco significante" mallarmaico, sendo também imersão da palavra em *Dunkelheit* ("obscuridade"). Diferentemente da ideia blanchotiana, ou melhor, de certa tradição filosófica, sobre a relação entre língua e morte[25], que compreende que o dizer envolve a ausência da "coisa" real e, portanto, sua morte; o silêncio celaniano e o silêncio da mata são

---

[23] O conceito de *Aufmerksamkeit* ["atenção"] é caro a Paul Celan e foi emprestado de Walter Benjamin, de quem foi leitor. Celan deixou sua relação com Benjamin explícita, por exemplo, em seu incontornável "O Meridiano", em que se lê: "'A atenção [*Aufmerksamkeit*] – permitam-me que cite aqui, seguindo o ensaio de Walter Benjamin sobre Kafka, uma frase de Malabranche – 'a atenção é a oração natural da alma'." (CELAN, 1996, p. 57). Como se verá na sequência deste trabalho, dou ênfase a outra ideia de "atenção" utilizada por Celan, *Zuwendung*, que se relaciona diretamente à *Aufmerksamkeit*.

[24] Utilizo-me de aspas para faler em restauração, pois Paul Celan não acreditava na possibilidade de restauração, como bem me lembrou a Professora Juliana Perez durante a defesa deste texto. A ideia aqui é de "invocação" e talvez mesmo de "restabelecimento temporário" de uma ambiência carregada pela poesia como instrumento de memória.

[25] "Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo "essa mulher", a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída sua existência e sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem" (BLANCHOT, *apud* STROPARO, 2013, p. 195).

silêncios impregnados de vida. Dizer/traduzir não é suprimir a coisa, mas com-versar a coisa. O silêncio e sua atenção são a trilha da multiplicidade de mundos, a qual exige um corpo atento, maleável, disposto à escuta e à metamorfose. Como escreve Albert: "É esta vocação mimética – esse 'tornar-se-imagem *xapiri*' (*xapiripruu*) – visando restaurar a condição humana e animal dos primeiros antepassados e deixar as tribulações mitológicas da especiação para trás, que vem a ser o objeto primordial de aprendizado dos jovens xamãs" (2018); a multiplicidade anterior à especiação é o que visa a técnica tradutória da metamorfose. A imersão nesse virtual ressignificante é a potência do silêncio da floresta de que fala Kopenawa, ou seja, a possibilidade de se escutar a vida ao redor, com ela aprender, e transformar-se a ponto de traduzir no próprio corpo a vida diversa de mim.

Assim, o silêncio da floresta não é uma nulidade de sons. O silêncio difere do silenciamento, sendo este uma ação humana de calar algo ou alguém (incluindo o ato de calar-se, em alguns contextos), enquanto o primeiro é uma espécie de ambiência, ou melhor, de atenção dada à ambiência. Se pensarmos na Amazônia habitada pelos yanomami, certamente o silêncio compreende o som de uma multitude de formas, animadas ou não, como: rios, pássaros, crianças brincando, gente conversando, etc. Nesse sentido, quando dada atenção ao silêncio, escutam-se os sons ao redor e a biofonia que povoa imaterialmente o mundo. Diferentemente do silêncio citadino, cuja atenção se volta para a univocidade, calando-se os outros para criar atenção ao que é próprio, o silêncio do fora evidencia a equivocidade do ambiente e da própria voz do "eu". Por meio da escuta desta equivocidade aprende-se a se metamorfosear, a dizer em harmonia com o ambiente, ou seja, através de seu ritmo.

Em seu "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem", Walter Benjamin discute a tradução, levantando questões que também figuraram em "A tarefa do tradutor". A metamorfose é tematizada pelo filósofo, sendo produto e meio da tradução. Nela, a língua "se eleva" por meio do profundo contato com outras línguas – Benjamin segue ideias da *Bildung* e do romantismo alemão de figuras como Goethe, Schleiermacher, Hölderlin, estando a ideia de "elevação" da língua atrelada à sua capacidade de absorção de ideias de outras línguas e sociedades, movimento que tem por finalidade aprimorar a própria nação (e sua língua) –, sendo a tradução o meio por excelência de estabelecimento de um contato íntimo entre línguas e linguagens. Isto posto, a assimilação do estrangeiro é também, e ao mesmo tempo, uma assimilação ao estrangeiro, funcionando a tradução como uma "série contínua de metamorfoses", que necessariamente altera a língua e a linguagem materna:

> É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística, pois ele possui alcance e poder demasiado amplos para ser tratado de uma maneira qualquer num momento posterior, como algumas vezes se pensa. Tal conceito adquire sua plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. Graças à relação acima mencionada entre as línguas como uma relação entre *meios* de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. (BENJAMIN, 2013, p. 64)

As metamorfoses na linguagem não derivam unicamente do contato com diferentes léxicos e conceitos, mas também do choque entre corpos falantes, que produzem distintas formas de fonação e de comunicação gestual. Tais corpos são atravessados diariamente por sons que criam uma ambiência às palavras. Nesse sentido, as metamorfoses que compõem o fazer tradutório são também derivadas dos sons raramente expostos no texto escrito, mas facilmente identificáveis em contextos de produção oral de poesia. Os modernismos citadinos não deixaram de notar esses sons, ao menos na fase tardia do movimento, *e. g.* a etnopoesia. Além disso, os avanços tecnológicos permitiram a escuta de outros sons que compõem nosso ambiente acústico: o nosso próprio interior, o pulsar do corpo que vive. Na busca pela harmonia, John Cage estranhou seu mundo-urbe por meio da escuta atenta do silêncio; nele redescobriu-se como ser musical, profundamente poético:

> Em sua experiência em uma câmara anecóica – espaço construído para vedar a entrada do som externo, de modo a reverberar apenas a produção ocorrida dentro da câmara – tendo permanecido sozinho e em silêncio, Cage relata ter ouvido dois sons: o de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea. Esses dois sons são presenças constantes na vida de qualquer ser humano, mesmo quando relegados a uma impercepção devido ao grande volume sonoro externo ao qual estamos expostos, ainda assim os sons do nosso corpo não deixam de nos acompanhar. O experimento de Cage resulta na compreensão de que o silêncio, como é compreendido - como ausência de sonoridade -, não existe para o ser humano. (CUNHA, 2017, p. 237)

A sua descoberta no silêncio, os sons da vida dentro do corpo, ou "corpo volumoso do silêncio" (LAPOUJADE, 2017, p. 111), adiciona elementos ao fazer tradutório enquanto técnica de metamorfose corporal – nós mesmos produzimos, em grande medida involuntariamente, sons que se acumulam na equação tradutória do ambiente. A partir dessa descoberta, a atenção dada ao corpo ganha nova visada, o que também se faz presente em produções artísticas contemporâneas a Cage, como a da etnopoética estadunidense. Cage e a etnopoesia, num tardio modernismo norte-americano, contribuíram ao questionamento do

estatuto de negatividade do silêncio, revisando as potencialidades deste fenômeno a partir da categoria vida. A "tradução total" de Jerome Rothenberg, proposta que, assim como quase toda a teoria da etnopoesia, absorveu muito da popularização da performance nos anos 1960, é um convite à escuta atenta do que era ignorado pela tradução etnográfica até então: os sons não-semantizáveis presentes em artes verbais indígenas. Rothenberg percebeu que a ausência de sema em um dado som produzido por um performer não significava ausência de sentido ou de propósito para aquilo. Sons "sem significado" exerciam o papel fulcral de produzir ritmo nos poemas-canções, ou de criar repetições ou qualquer outra forma de ambiência necessária àquela performance. Disto surge a proposta e prática de "tradução total" de Rothenberg, que intentava traduzir esses outros elementos que compunham a poesia indígena e eram geralmente excluídos da versão em papel do poema, como veremos de forma detida na sequência deste trabalho, quando tratarmos da questão da escuta na tradução de sotaque.

Assim como ocorreu nas composições de John Cage, vemos a vida florescer em tradução por meio da escuta atenta de Rothenberg. A tradução total que "rompe o silêncio" (ROTHENBERG, 2006, p. 54) é um elogio à miríade de possibilidades existentes no trânsito e no transe de mundos. A escrita, ainda que silencie uma série de elementos que compõem as artes verbais que Rothenberg traduz, não deixa de ser impactada por eles em sua produção. O texto e o corpo são outros, mas a poesia se molda como partitura ao novo cantor. Por mais que propostas do movimento etnopoético estejam em parte datadas, a ideia de tradução total, que torna novos elementos do poético perceptíveis, na medida em que o silêncio pode ser percebido como manifestação de vida, é ainda algo marginal nas teorias da tradução, possivelmente por conta da necessária abertura especulativa exigida por método tradutório. A tradução de sotaque aqui desenvolvida deriva em certa medida da ideia de "tradução total" de Rothenberg, apesar de não endossar plenamente a ideia de fundo de que é possível chegar a uma tradução total do que quer que seja. Nesse sentido, refuta-se a ideia de uma tradução totalizante, "absoluta", que poderia ser depreendida da ideia de tradução total – para a arqueologia especulativa aqui esboçada, é necessário, como belamente disse Maurício Cardozo durante a defesa desta tese, respeitar a dimensão do intraduzível do outro. Assim, utilizo-me da ideia de "tradução total" como um sinônimo de "escuta e escrita do insignificante", sem, com isso, inscrever a tradução em um regime totalitário ou retirar do outro o que deve permanecer em mistério ou privacidade. Além de Rothenberg, Dennis Tedlock renovou a tradutologia com sua aproximação a textos e contextos indígenas. Em seu *Learning to listen* ("Aprendendo a escutar", 1975), o antropólogo aproxima as artes verbais extra-modernas da poesia dramática, ou seja, de uma forma textual que exige o corpo em performance e diferentes alocações de silêncios (1975, p. 712). Além

disso, Tedlock se preocupava com os elementos formais do texto escrito, sendo comum que em seus textos houvesse "guias para a entoação", por meio dos quais explicava suas notações, usualmente bastante auto-evidentes, a fim de distanciar seus textos de codificações herméticas utilizadas na academia. Por meio de uma recriação formal inspirada na poética de e. e. cummings, Tedlock intentava tanto evidenciar as diferenças da produção oral e da escrita em prosa, quanto criar subterfúgios para marcar a escrita com a voz do relato.

Tais experimentos derivam de um refinamento técnico da capacidade de escuta, o que imita, por certo, técnicas de atenção de povos indígenas estudados por membros do movimento da etnopoesia. A escuta do que vive ou do que pode ser animado em meio ao silêncio é, portanto, o refinamento da capacidade atentiva, da *Zuwendung* (atenção corporal) celaniana, por meio da qual o corpo se curva ao texto, transformando-se no processo, em contato com o outro. Menezes Bastos, etnomusicólogo que cunhou a ideia de "audição de mundo", relata uma experiência que teve com um informante Kamayurá quando com ele foi pescar:

> Em um dado momento, Eweka parou de falar e remar, fez-se silencioso e pediu-me silêncio, indicando-me com gestos o fundo da lagoa. Baixinho, disse-me para ouvir o que vinha dali. Apesar de todo o esforço, eu nada ouvi provindo do fundo das águas. Ele insistentemente dizia-me — "você não está ouvindo, peixe cantando? Ouça, ouça..." Eu nada escutava. Isto durou alguns minutos. Passado o episódio, concluí que Eweka tivera um surto alucinatório, de inspiração poética ou de êxtase santo, todo o ocorrido tendo tido, assim, realidade puramente imaginária. Recordo que, dias depois, ele simplesmente disse-me que eu precisava treinar a minha audição (2012, p. 7, *apud* PINHEIRO DIAS, 2017, p. 26)

A escuta da biofonia é um treino, uma técnica, da qual a técnica da metamorfose é fruto. Fora do paradigma representacional, a metamorfose enquanto técnica tradutória é o contato com a silêncio vivo do *foris* que nos cerca. Essa é a lição tradutória de Davi Kopenawa e de tantos outros sábios; a sobrevivência da tradução (e, por conseguinte, dos mundos e de suas relações) perpassa necessariamente a preservação da floresta, da biodiversidade que se encontra fora do solipsismo citadino. A atenção celaniana, no mesmo sentido, é mais do que um exercício de rememoração, é antes uma afirmação de vida e uma reabertura da trilha sonora (TOWNSLEY, 1993) que leva à presença enquanto uma espécie de "convivência", que é, em verdade, uma extrapolação ao texto da solidariedade existente entre vítimas, sobreviventes. De uma convivência com outros silêncios, o tradutor pode aprender, pela escuta, formas de mudar seu próprio corpo, o que se reflete em sua capacidade de ser afetado e de afetar sua escrita com uma escuta atenta do outro. A tradução como metamorfose é um longo treino que exige tanto a

atenção do corpo ao seu entorno quanto uma abertura a processos de rememoração, o que possibilita a compreensão do silêncio ambiente a ser traduzido em voz ou gesto. Desse modo, o corpo que traduz também é traduzido e muda. Por meio da metamorfose, o proposito último da tradução de expressar o relacionamento íntimo entre as línguas, na acepção benjaminiana, é inscrito também no corpo do tradutor, afetado pelo texto outro.

> Todas as manifestações da vida que estão em conformidade com fins, bem como a finalidade em geral dessas manifestações não visam, em última instância, um fim para a vida, mas sim para a expressão de sua essência, para a apresentação de seu significado. Desse modo, a finalidade da tradução consiste por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. (BENJAMIN, 2013, p. 106)

Se o sotaque é manifestação da relação entre corpo e ambiente, a obra de Celan, em sua contínua concisão e fragmentação, reflete tanto os escombros da catástrofe, quanto o processo de rarefação da memória coletiva. Tal qual os escombros na Bukovina são, aos poucos, tomados por flores e novas camadas de concreto, a palavra que resta se torna dificilmente identificável em meio ao silêncio que se reconfigura no mundo. O silêncio do pós-guerra carregou o peso da catástrofe e da impossibilidade de escuta de determinadas configurações de mundo. É certo que a mudança é uma regra geral do que existe em nosso planeta, mundos tornam-se outros com o passar do tempo; todavia, a mudança pela catástrofe e pelo genocídio incutiu uma ruptura na história que tornou o silêncio (enquanto escuta do ambiente) uma experiência menos diversa. Nesse sentido, a tradução que escuta as diferentes manifestações da linguagem em relação com distintos silêncios carrega uma capacidade de rememoração, não apenas de ideias e palavras, mas também de sons e ritmos. Por meio de uma arqueologia especulativa, pode-se reimaginar camadas invisíveis do texto, que o compuseram, como a biofonia e os sons das coisas, que ganham *sopro* em contato com a escuta humana. Mesmo o ruído ganha vida quando recebe o sopro poético, *i. e.*, a escrita ou voz que lhe garantem existência histórica. Pode-se delinear uma analogia entre as composições de Cage que consideram os ruídos e a tradução de sotaque, porquanto o sotaque nada mais é que o ruído da língua.

> Em qualquer lugar que seja, o que mais ouvimos é ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando paramos para ouvi-lo, descobrimos que é fascinante. O som de um caminhão a oitenta quilômetros por hora. Estática entre as estações. Chuva. Nós queremos capturar e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros mas como instrumentos musicais. [...] Se a palavra "música" é sagrada e reservada a instrumentos do século dezoito e do

> dezenove, podemos substituí-la por uma expressão mais significativa: organização do som. (CAGE, 2019, p. 3)

A organização do som é tarefa fundamental do fazer poético. Estamos sempre expostos aos aprendizados da escuta, por meio dos quais notamos prévias irrelevâncias do ambiente, potencialmente significantes. Traduzir sotaque perpassa exercícios sensoriais e especulativos que se somam à pesquisa e à crítica, a fim de compor um movimento criativo. Assim como ocorre em atividades de restauração artística, ou mesmo derivações dessas atividades, como a colorização de antigas fotografias e filmes sem cores, a dimensão criativa da tradução engendra vida no texto – *pervivência* na conceptualização benjaminiana (2013, p. 104). Tome-se, por exemplo, a potência do trabalho recriador das fotografias colorizadas por Marina Amaral[26], recentemente popularizado pelas redes sociais. A revisão e a reimaginação de momentos históricos a partir da colorização criam novas possibilidades interpretativas, de recepção daquele material e de afetar o público, uma vez que se estabelece uma proximidade com registros que temos familiaridade: fotografias coloridas. É possível que traduzir sotaque não crie a mesma amplitude de efeitos ou de reações no público, já que a nossa mídia primordial de transmissão, o livro e a suas palavras, é mais arcaica em termos de estímulos ao destinatário, mas talvez dê margens a novas aproximações e distanciamentos em relação ao texto. Dentro de suas margens, o espaço para mobilidade é menor, mas ainda assim existente, pois o texto não está morto enquanto houver alguém para lhe dar voz e, portanto, corpo.

2.1.2. Exercício de tradução I

O primeiro livro de poemas de Tamara Kamenszain, *De este lado del Mediterráneo* (“Deste lado do Mediterrâneo”), de 1973, não é escrito em versos, mas em blocos de palavras, muitas vezes com pontuação escassa. Nele, tematiza-se o que seria um referencial possível para o “este lado” em meio a diferentes experiências de deslocamento, que remontam à ancestralidade da poeta e a experiências concretas de sua vida, como o exílio. Por entre a língua, encontram-se marcas típicas do sotaque rio-platense, como o *voseo*[27], além de fragmentos de sua hereditariedade hebraica. Em “O ghetto da minha língua” [*El ghetto de mi lengua*], rara produção ensaística sobre a própria obra, traduzido na íntegra no terceiro capítulo deste texto, Kamenszain reflete sobre a sua linguagem, que para ela se constitui no encontro entre duas

[26] A artista disponibiliza parte de seu trabalho gratuitamente em seu site: https://marinamaral.com/.
[27] Predominância do pronome pessoal *vos* para marcação da segunda pessoa do singular, o que se reflete em uma mudança de tonicidade e distinta acentuação na conjugação verbal.

escritas, a hebraica e a castelhana, que se iniciam em lados opostos da página e se encontram em um meio que é a própria poeta. O texto inicia com uma reflexão sobre "Deste lado do Mediterrâneo", livro que vem à luz já premiado em 1973 e tematiza questões que se estarão presentes em toda a obra de Kamenszain a partir de então, imiscuindo afeto e experiência pessoal ao fazer poético e transformação da língua.

> Meu primeiro livro de poemas se intitula *Deste lado do Mediterrâneo* e parece que nesse título já há, de início, uma fronteira marcada. Deste lado pressupõe o outro. Esse parece ser o primeiro impulso que me levou a escrever poesia: a nostalgia pelo outro lado desde este. Já de início, esse título fundante marca um círculo de giz, um ghetto, um limite que está ali, esperando ser franqueado. Por outro lado, na origem de minha aprendizagem da lectoescrita convivem duas línguas: uma – ou duas em uma, o hebraico e o iídiche – é escrita da direita para a esquerda e a outra – o castelhano – é escrita da esquerda para a direita. No choque entre esses dois trens que vêm de frente pela mesma linha localizo também meu primeiro estalo literário. (KAMENSZAIN, 2006, p. 159)

Esse choque de trens linguísticos é um dos elementos que produz o sotaque da poeta, abordado em "O ghetto da minha língua" a partir da palavra "dialeto" e de um jogo de palavras com o conceito de "dialética". O sotaque, assim como o dialeto, é um fenômeno dialético, não apenas entre línguas, mas entre o ambiente e a língua. Ao se dizer uma palavra, em um determinado contexto, lugar, tempo, fala-se por meio de um sotaque específico, na medida em que o sotaque é o chamamento à vida da língua. Traduzir em sotaque é uma técnica para escutar o que existe ao redor do texto e do próprio tradutor. Não é possível replicar a Buenos Aires de Kamenszain em português por meio de um exercício mernardiano (BORGES, 2011, p. 237-244), nem é tarefa da tradução meramente replicar (como se isso fosse possível) o mesmo texto em outra língua. Assim, o sotaque também passa por processo de tradução, o que significa que sua forma traduzida refletirá escolhas de apagamento ou reinvenção de marcas deixadas na língua. Ao refletir sobre a oralidade nas artes verbais medievais, Paul Zumthor chega a uma ideia de *intervocalidade*, análoga à de intertextualidade, que permearia a produção múltipla e fragmentária das obras poéticas e literárias daquele período (1993, p. 144). A obra de arte se constituiria por variações sobre o mesmo tema, realizadas em intervocalidade – donde a abundância de versões de canções e poemas medievais, como a Carmina Burana. Para Zumthor, em nossa modernidade letrada, há resquícios dessa função de atualização por meio do entrecruzamento de vozes e performances em atividades de comentário e tradução (*idem*, p. 145). A tradução, portanto, é uma variação sobre um motivo principal que, em nossa época, é majoritariamente escrito. Não obstante a grafia, a tradução também deriva de uma vocalização

específica de um texto, do modo como imaginamos aquilo dito em nossa língua, a partir de expectativas do tradutor, de seus contratantes, de seu público presumido, bem como de um projeto tradutório eleito. Há algumas décadas, a atividade da tradução se encontra menos apagada nos meios editoriais, fruto, por um lado, da consolidação do campo de estudos da tradução e, por outro, do enraizamento de ideias de visibilidade do fazer tradutório. Sem embargo, nomear o tradutor não é o mesmo que escutar a sua voz. Em verdade, as constrições burocráticas e legais de nosso tempo são um convite ao fazer tradutório menos criativo e mais padronizado à pretensa imobilidade da língua. Creio que uma tradução em sotaque não deve temer semear suas próprias marcas de vida no texto traduzido.

O poema abaixo, "Eliahu", de Tamara Kamenszain, discorre sobre a lembrança de um rito. Assim como em "A eclusa", procurei tornar as palavras hebraicizadas audíveis em português, mas sem recorrer à hipertradução – o título, por exemplo, refere-se ao profeta Elias, que também tem este nome em castelhano; a manutenção de "Eliahu" mantém a função poética de estranhamento, assim como as escolhas da autora pela grafia de *shmá* e *shabbat*. Ademais, algumas marcas de sotaque aparecem em minha tradução, como o uso misto de pronomes de segunda pessoa do singular, como "você" e "te", comum em partes do Brasil, como a de onde falo. Como em muitos poemas de "Deste lado do Mediterrâneo", a poeta tematiza a questão fronteiriça, ou melhor, o trânsito através dos limites, o que fica expresso, nesse caso, na coexistência de línguas em sua memória de comunidade. "Eliahu", em exercício de memória, invoca a intervocalidade em que Kamenszain cresceu e aprendeu a discernir a linguagem, *i. e*, o silêncio que permeia sua aquisição de língua. "Escutar o conto do pão" novamente, cantar em comunidade, etc., são elementos de uma biofonia que Tamara Kamenszain escuta em seu silêncio. Leiamos:

Eliahu

Quando você disse o shmá israel que cada vez
quis dizer outra coisa esperamos muitos minutos
e ele não chegava, ele que não era nada (ou era
etéreo) mas fazia barulho e tomava a taça de
vinho do meio da mesa, ele que te secava as mãos
que a cada dois anos era minha vez de lavar, a
palangana preparada, pânico ao derramar a água,
risos contidos quando as bênçãos eram cada vez
mais agudas, e eu olhando a taça que não se
esvaziava. E contudo parecia se esvaziar até
imaginar que ele se embriagaria um pouco em
cada casa, tomando de cada taça alta, única,
brilhante no centro de cada mesa. Milhões de
taças únicas esperando em milhões de mesas

Eliahu

Cuando dijiste el shmá israel que cada vez
quiso decir otra cosa esperamos muchos minutos
y él no llegaba, él que no era nada (o bien era
etéreo) pero hacía ruido y se tomaba la copa de
vino del medio de la mesa, él que te secaba las
manos que año por medio me tocaba lavarte, la
palangana preparada, terror a volcar el agua,
risas contenidas cuando las bendiciones eran
cada vez más agudas, y yo mirando la copa que
no se vaciaba. Y sin embargo parecía vaciarse
hasta imaginar que él se emborracharía un poco
en cada casa, tomando de cada copa alta, única,
brillante en el centro de cada mesa. Millones de
copas únicas esperando en millones de mesas

festivas e ele que entrou sem ser visto quando se abriram as portas que se fecharam atrás dele. Eu que estive controlando seus passos. Novamente neste ano escutamos o conto do pão que sempre é outro conto, e de novo perguntamos as quatro perguntas espiando as pequenas letras hebraicas que cheiram a baú, que cheiram a viagem que vem da Rússia, às barbas do bisavô Akiva que da moldura ovalada espiou a cerimônia com seu chapéu redondo.

Ninguém jamais soube se as últimas canções da noite eram as que ele tinha inventado quando se sentava inclinado para receber o shabat na cadeira alta que você guardou até que filho a filho partissem da casa com corredor, com terraço, com biblioteca de portas de vidro, com grandes bíblias de cheiro forte, com os vestidos do casamento no Brasil quando desceram com náuseas do barco que depois continuou e chegou a Buenos Aires. Por duas noites seguidas se repete a cerimônia, na Europa se repete por três, algumas seitas a fazem apenas uma vez mas cantam mais alto, também dançam. Nós às vezes levantamos os braços em direção ao céu cantando alto e isso é tão importante quanto dizer o shmá israel sete vezes antes de dormir, para dentro, nunca em voz alta. Vergonha da própria voz dizendo shmá israel. Sabendo desde sempre que ainda que só se pensasse seria escutado, porque ele escuta todos os belos pensamentos e responde nos mesmos pensamentos como ninguém pode fazer. Ninguém além de Adonai ou Eliahu Hanavi que tomou da taça alta, te secou as mãos que este ano era minha vez de lavar, e sem fazer barulho passou pela janela aberta e entrou pela porta aberta de qualquer casa onde a taça de vinho o esperava no centro da mesa.

festivas y él que entró sin ser visto cuando se abrieron las puertas que se le cerraron detrás. Yo que estuve controlando sus pasos. Nuevamente este año escuchamos el cuento del pan que siempre es otro cuento, y de nuevo preguntamos las cuatro preguntas espiando las pequeñas letras hebreas de olor a baúl, de olor a viaje desde Rusia, a las barbas del bisabuelo Akiva que espió la ceremonia desde el marco ovalado con su sombrero redondo.

Nadie supo nunca si las últimas canciones de la noche eran las que él había inventado cuando se sentaba inclinado a recibir el shabbat en la silla alta que guardaste hasta que hijo por hijo se fueron yendo de la casa con corredor, con terraza, con biblioteca de puertas de vidrio, con anchas biblias olorosas, con los vestidos del casamiento en Brasil, cuando bajaron con náuseas del barco que después siguió y llegó a Buenos Aires. Dos noches seguidas se repite la ceremonia, en Europa se repite tres noches, algunas sectas la hacen una sola vez pero cantan más alto, también bailan. Nosotros a veces levantamos los brazos hacia el cielo cantando alto y eso es tan importante como decir el shmá israel siete veces antes de dormir, para adentro, nunca en voz alta. Vergüenza de la propia voz diciendo shmá Israel. Sabiendo desde siempre que aunque sólo se pensara sería escuchado, porque él escucha todos los hermosos pensamientos y contesta en los pensamientos mismos como nadie puede hacerlo. Nadie más que Adonai o Eliahu Hanaví que tomó de la copa alta, te secó las manos que este año me tocó lavarte, y sin hacer ruido cruzó por la ventana abierta y entró por la puerta abierta de cualquier casa donde la copa de vino lo esperaba en el centro de la mesa.

Conquanto não haja quebra em versos ou métrica precisa, o poema tem cadência e comporta rimas toantes internas que criam uma performance (quando lido em voz alta) assemelhada a uma prece ou um rito. Logo, a forma do poema também expressa a memória do rito pascal descrito, que criou marca no corpo expandido da poeta. As longas frases e as elipses intencionais de pontuações ajudam a criar a ambientação ritualística, bem como a cadência que convida o corpo do leitor à escuta desse outro mundo. É interessante notar que Kamenszain, tal qual Celan, não é propriamente uma religiosa, mas, também como ele, foi criada em um ambiente de expressão multilíngue da fé e da comunidade. A “vergonha da própria voz” ao

pronunciar o shemá israel ("ouça, israel"[28]), oração que lhe confere pertencimento àquela comunidade, poderia ser um tema do jovem Celan, mais afeito à cultura ilustrada da modernidade europeia do que a sua tradição judaica. A vergonha do dizer é a vergonha da exposição do corpo judeu por meio da fala – é também, como me apontou Luciana di Leone, a vergonha simultânea do não pertencimento (não ser "totalmente" judia") e da expressão de pertencimento, o sotaque. Imiscui-se à vergonha da voz o cumprimento de outros gestos não-verbais que complementam a linguagem do rito pascal, como o secar de mãos que foi tarefa da poeta[29] e que só poderia ser feito por ela, pelo próprio deus (Adonai) ou pelo profeta Elias. Isso mostra a confirmação da comunidade em Kamenszain, em sua voz e em seus gestos. A taça para Eliahu é uma comemoração de sua vida dedicada ao reconhecimento de seu deus perante um mundo de variadas teologias. Por meio de uma oferenda, "que cada vez quer dizer outra coisa", rememora-se e cria-se uma diferenciação dentro da comunidade: a existência individual dos fiéis, que carregam a fé através do tempo. Além de à memória coletiva, o texto faz referência a memórias pessoais, como aquelas do velho vestido de casamento ou das bíblias de forte odor. A ambiência, afinal, é o conjunto da biofonia manifesta no aqui-agora e dos restos que permanecem ali e ainda podem ser lembrados. As palavras estrangeiras misturam-se ao ritmo castelhano e nos transportam para a cadência de um silêncio específico, o qual, se dada a devida atenção, impinge no corpo do leitor uma vontade outra de rimar, cantar e dançar. Atentar-se ao silêncio em tradução, destarte, é desconfiar sempre da redução do poema que se apresenta na escrita. Independentemente da vontade do poeta, nas profundezas antropológicas, o obscuro de que devém o poema, em que se mantém um "laço vivo entre as formas rítmicas e as mnemônicas" (ZUMTHOR, 1993, p. 173), não existem apenas palavras, mas também os múltiplos sons e acontecimentos que resultam na vida e na grafia daquilo que é tão forte a ponto de ser tornar poesia.

Vejamos um caso diferente na poética de Paul Celan, mas que nos proporciona as mesmas conclusões. *Drüben* ("Do outro lado") é o poema que inicia o primeiro ciclo[30] de *Der Sand aus den Urnen* ("A areia das urnas"), primeiro livro de poemas organizado pelo poeta, mas rapidamente tirado de circulação pelo próprio autor. Quando da publicação de *Mohn und Gedächtins* ("Ópio e memória") quatro anos depois, parte de "A areia das urnas" foi

[28] Em uma das versões da Bíblia mais populares no Brasil – a tradução portuguesa da versão dos monges beneditinos de Maredsous, revisada pelo Frei José Pedreira de Castro – lê-se, em Deuteronômio 6:4-9: "Ouve, ó Israel! O Senhor, nosso Deus, é o único Senhor." (2007, p. 222). Este é o shemá israel, uma afirmação do monoteísmo e da fé judaica.
[29] Opto por não utilizar categorias como "eu-lírico" para simplificar o texto. A poeta = a voz que fala no texto.
[30] Neste livro, Celan nomeou os ciclos. Este chama-se *An den Toren* ["Aos portões"].

aproveitado e reorganizado. “Do outro lado”, todavia, não fez parte da publicação. Escrito em 1940 ou antes (CELAN, 2012, p. 582), o poema é representativo da “obra de juventude” de Celan, bastante influenciada por grandes nomes da poesia alemã, como Hölderlin e Rilke. O poema é metrificado, tendo como padrão rítmico dominante o pentâmetro iâmbico, uma forma clássica na poesia germânica. Ademais, há uma dominância de rimas cruzadas e a presença de um estribilho, que inicia e fecha o poema. Isso localiza o poeta em um sítio de produção bastante específico, a poesia em língua alemã até então praticada. Parte da crítica identifica o poema como a voz da mãe de Celan (BEKKER, 2008, p. 130), imaginada pelo poeta quando de sua ausência para estudar na França, ao passo que outra parte identifica o poema com uma metáfora mórbida (*idem*, p. 129). O poema é bastante imagético e pode ser lido como uma espécie de diálogo entre a mãe e o filho que parte para além das castanheiras. A imagem dos vagões nos desperta lembranças terríveis da Shoah, mas aqui podem-se referir apenas a uma viagem de trem, bem como à espera por um retorno na ferrovia. É interessante pensarmos o poema como inscrito na língua da mãe, aquela que Celan tentará salvar por toda a sua vida. A sua mãe, apresentada aqui imersa em saudade, ensinou-lhe a paixão pela literatura alemã; nada mais justo que o poeta imaginasse sua voz em uma metrificação tradicional, com belas rimas intercaladas. Mesmo em meio a esse *Hochdeutsch*, percebemos marcas de mundo na escrita de Celan, como as referências botânicas, as quais se tornarão uma espécie de assinatura da poética celaniana devido a sua paixão por esta área de conhecimento. Além de expor um conhecimento botânico, as plantas nos fazem imergir em uma paisagem específica, cujos nomes resistem à transposição para a nossa língua (*e. g.*, “Engelsüß”, algo como “doce de anjo”, que tem um nome muito menos imagético em português: fentelha). Assim, embora a rima interna entre *Engelsüß* e *Fingerhut* (“chapéu de dedo”) tenha sido mantida pelo par *fentelha* e *dedaleira*, o ambiente sonoro não é suficiente para manifestar o sotaque. Refiro-me às imagens criadas pelos nomes dessas plantas, que refletem uma relação específica de corpos com o mundo. A fim de manter constrições métricas, resta-me apenas informar neste suplemento tal alteração.

DO OUTRO LADO	DRÜBEN
Após as castanheiras está o mundo.	Erst jenseits der Kastanien ist die Welt.
De lá vem à noite um vento em vagões núbios E alguém que fica aqui... Quer carregá-lo além das castanheiras: “Comigo fentelha e dedal comigo! Após as castanheiras está o mundo...”	Von dort kommt nachts ein Wind im [Wolkenwagen Und irgendwer steht auf dahier... Den will er über die Kastanien tragen: „Bei mir ist Engelsüß und rotes Fingerhut bei [mir! Erst jenseits der Kastanien ist die Welt...“
E então trino baixinho, qual um grilo,	

e então o detenho, e tenho de impedi-lo:
Meu clamor segura-lhe o pulso!
Várias noites vento que retorna escuto:
"Em mim arde distância, em ti há claustro..."
E então trino baixinho, qual um grilo.

Mas caso a noite hoje tampouco se ilumine
e volte a vir o vento em vagões núbios:
"Comigo fentelha e dedal comigo!"
E queira carregá-lo além das castanheiras –
E então tenho, e então não o detenho aqui...

Após as castanheiras está o mundo.

Dann zirp ich leise, wie es Heimchen tun,
dann halt ich ihn, dann muß er sich
[verwehren:
ihm legt mein Ruf sich ums Gelenk!
Den Wind hör ich in vielen Nächten
[widerkehren:
„Bei mir flammt Ferne, bei dir ist es eng..."
Dann zirp ich leise, wie es Heimchen tun.

Doch wenn die Nacht auch heut sich nicht
[erhellt
und wiederkommt der Wind im
[Wolkenwagen:
„Bei mir ist Engelsüß und roter Fingerhut bei
[mir!"
Und will ihn über die Kastanien tragen –
dann halt, dann halt ich ihn nicht hier...

Erst jenseits der Kastanien ist die Welt.

A exclusão deste poema de sua poética definitiva (não consta em "Ópio em Memória") marca uma decisão de Celan não apenas sobre sua voz poética, mas também sobre a lembrança de sua mãe e de seu alemão. A partir de então, formas clássicas se tornarão mais raras e o ritmo seguirá rumos distintos daquele da poesia alemã. Ao mesmo passo, o sotaque de Celan acentua-se, garantindo-lhe uma recepção agridoce na Alemanha.

2.2.Ritmo e sotaque

O silêncio é matéria-prima do ritmo, que, por sua vez, é o que dá unidade ao núcleo mais simples da poesia, segundo Octavio Paz (2014, p. 58), na medida em que "[n]o fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo" (*idem*, p. 60). Ainda segundo o poeta-tradutor, "[a] fala é um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas" (*idem,* p. 58), o que corrobora a tese da manifestação da biofonia no ritmo da poesia. Paz ainda aproxima o fazer poético da magia, sendo o poeta algo semelhante ao mago, na medida em que é o ser que tenta dominar a linguagem (enquanto o mago é o ser que tenta afirmar "o poder humano perante o sobrenatural" (*idem,* p. 61)). O autor também afasta o ritmo de sua acepção mais simplista, que o reduz à medida, ao metro; para Paz, o ritmo "é visão de mundo" (*idem*, p. 66). Além disso, o crítico aproxima o ritmo da ideia de mito e data, uma vez que a forma de proferir palavras é potencialmente rememorativa. Nesse sentido, o poema conjuraria um "tempo original", nas palavras de Paz, que podemos pensar, fora da categoria

"origem", como a obscuridade do poético. Para o autor, "[o] poema é tempo arquetípico, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas" (2014, p. 71), isso gera um encanto da linguagem – o poeta é, por excelência, para Paz, um encantador da língua –, que a torna sedutora. O ritmo, que exige performance, é uma espécie de índice de oralidade e de latência mágica da língua, mesmo quando incrustrado na grafia.

Oralidade, como pensada por Henri Meschonnic, é uma característica encontrada tanto na linguagem falada quanto na escrita (2006, p. 7-8). É por meio do ritmo que a escrita se reinventa ao dar atenção à oralidade. Ainda conforme Meschonnic, a política do poema, seu partido, é o ritmo (p. 6), através do qual a poesia se torna uma crítica à língua, à estagnação do signo, e abre-se à ventura de inaugurar uma oralidade:

> Os poemas que fazem como a poesia não são o que chamo poema, o trabalho do poema. Eles estão no passado. Confundiram a poesia com a história da poesia. Mas identificar-se com os sucessos ilustres da poesia não tem nada a ver com a poesia. Com o poema. O poema só faz seu trabalho se ele se desvia disso. Assim, ao invés de ter letra, ele inaugura uma oralidade. A oralidade é o ar que ele respira e que, em sua narração, torna-se recitação. Sem saber ou querer, ele é uma crítica da poesia. (MESCHONNIC, 2006, p. 5)

Assim, ao inaugurar uma oralidade, o poema torna-se partidário do ritmo, sua íntima razão. A inexistência da separação entre o literário, ou melhor, o poético e a "linguagem ordinária" é defendida por Meschonnic, uma vez que o ritmo permeia ambas as linguagens, motivo suficiente para borrar fronteiras entre gêneros literários e entre a arcaica distinção entre prosa e poesia. Para Zumthor, todo texto "comporta seus próprios *índices de oralidade*" (1993, p. 35), que são "tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*" (*idem, ibidem*), sendo a publicação a somatória de atenções e memórias dadas àquele texto até o momento de sua grafia. O sotaque, como não poderia deixar de ser, é um índice de oralidade (colocado por um outro), o qual exerce, dentre outras, uma função harmônica e rítmica. Como preconizam os exercícios de tradução total de Jerome Rothenberg, os elementos não-semânticos podem ter função rítmica dentro de uma execução performática ou mesmo em um texto escrito (as traduções dos *Horse Songs* são exemplares). Nesse sentido, o ritmo do sotaque é um dos "não-sentidos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 161) contidos nas artes verbais, ainda que seja invisível. A função do ritmo, segundo Meschonnic, não é dar sentido:

> Mais do que sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O que é dito muda

> completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não. A situação das traduções encontra aí seus critérios específicos: texto por texto, ou não texto por texto. (2010, p. 46)

Donde a importância da escuta na tradução. Se o ritmo transforma o modo de significar, traduzir sem qualquer reflexão sobre o ritmo redunda em potenciais perdas de significado. Em verdade, isto não é nada de novo no pensamento tradutório, na medida em que a separação estanque entre "forma" e "conteúdo" atualmente só serve a reducionismos pedagógicos. Meschonnic adiciona que "o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor" (2010, p. 41), o que se liga diretamente à poetologia celaniana ("o poema atua através do tempo"). Nesse sentido, Meschonnic defende ser mais apropriado se falar de "poética da tradução" do que de tradutologia, uma vez que o ato tradutório conjuga prática e teoria (2010, p. 13). Ademais, falar em poética precaveria o "cientificismo estruturalista-semiótico" (*idem*, p. 4) afastado da prática da tradução (*idem*, p. 10). Assim como o ritmo é a política do poema, a poética é a política do traduzir para Meschonnic (2010, p. 15), do que podemos inferir a dimensão coletiva de ambas as categorias, bem como sua relação com a história e com a transformação do mundo. Disto deriva a ideia de ritmo meschonnicquiana, que tem contatos com a de Octavio Paz – uma organização textual atravessada por historicidade e vida:

> Eu não considero mais o rimo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

O princípio organizacional do texto, o ritmo, deriva da vida. Como diz John Cage, "[a] estrutura sem vida está morta. Mas a [v]ida sem estrutura é invisível" (2019, p 113, com alterações). Logo, o ritmo permite à vida estruturar-se em linguagem, independentemente de gêneros textuais ou de modulações discursivas. Se a escrita surgiu "na aventura humana [...] como uma revolta contra o tempo" (ZUMTHOR, 2018, p. 46), o ritmo, metrificado ou não, surgiu como uma revolta contra a morte. A proximidade do poema com a dança, o teatro e o rito, na teoria zumthoriana, delineia-se justamente pela capacidade que o poema tem de

comover e mover o corpo, de afetar o sujeito em seu dado biológico. Desse modo, a biologia do sujeito torna-se uma *biografia*: a poética mesma. No poema, percebe-se "a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos" (ZUMTHOR, 2018, p. 50-51). Disto deriva o objetivo da tradução de recriar um modo de significar, de ser capaz de resgatar a historicidade do texto não apenas enquanto dado coletivo, mas como experiência de um indivíduo. Como escreve Celan: "[e]ntão o poema seria – de forma ainda mais clara do que até agora – linguagem, tornada figura, de um ente singular, e, na sua essência mais funda, presença e evidência" (1996, p. 56). A tradução não replica a singularidade – isso seria absurdo! –, mas é capaz de reorganizar o texto em outra língua a partir de uma metamorfose do próprio tradutor, que insere em sua língua a afeição, o ritmo, que lhe outorgou um novo modo de significar.

Não é absurdo pensar que traduzir um ritmo é uma experiência de *outrificção*. A metamorfose do tradutor, a alteração física de seu corpo pela afeição do ritmo do outro, impele-o a "dizer-se como outro", o que leva a um movimento de ficcionalização outrificada de si – "se eu falar assim, rimarei assim" – que podemos chamar de outrificcção. As razões especulativa e inventiva que mobilizam o processo de outrificção são essenciais à tradução de sotaque. Como escreve Alexandre Nodari, partindo do pensamento de Barbara Smith, "aquilo que é fictício em um texto literário não são necessariamente o narrador, os personagens, os cenários, os diálogos, em suma, os enunciados literários, *mas a própria enunciação*" (2017, p. 56). Nesse sentido, o poema enquanto forma seria trans-histórico (*idem*, p. 63-64), na medida em que seria um quase-evento (*idem*, p. 60-61), pois a ausência do corpo impede a perfeição da experiência poética, resultando em permanente construção dialógica em busca da atenção (*Zuwendung*) do outro. Para Nodari, o "processo de ficcionalização (ou estoricização) de uma enunciação pode ser melhor entendido não como uma abolição do contexto, da referência e do sentido (sempre históricos, demasiado históricos), mas antes como sua *suspensão*" (*idem*, p. 64). Essa suspensão derridiana, que permite à literatura se exceder a si mesma (*idem*, *ibidem*), coincide com o momento criativo da tradução, em que a outrificção do próprio tradutor, sua metamorfose e a reescuta reescrita de si, possibilita a aproximação à interlinearidade benjaminiana, isto é, ao distanciamento máximo das duas línguas em jogo em direção ao obscuro do poético, a *pura língua*, em sua dimensão física. Acredito que esse movimento não é (apenas) transcendente, mas antes uma escuta do próprio corpo, *i. e.*, das razões e moções rítmicas reverberadas pelo poema naquele receptor que necessita renomeá-lo em outro mundo, feito de outros contextos.

Assim, como se traduz o ritmo? Como se traduz o modo de significar? O desenvolvimento da métrica, que consolidou regras para tais operações, sem dúvidas nos permitiu intercâmbios mais fáceis entre línguas. Contudo, o metro não absorve toda a pulsão de vida do ritmo, que, como vimos até aqui, transpassa os limites do poético ao se relacionar intimamente com silêncio circundante (o "contexto" como dimensão metamorfa). É nesse sentido que a tradução rítmica necessita de uma "poética do traduzir", em termos meschonnicquianos: não basta a autoevidência do texto traduzido, sendo necessário que o tradutor também se visibilize em sua função crítica, enquanto alguém que estudou exaustivamente as propriedades formais daquele texto. Não há nada de novo nesta proposta, como bem sabemos. Em verdade, a tradução de sotaque não necessita de novas ferramentas, apenas de um renovado gesto atentivo. O sotaque é um problema de tradução simplesmente porque não se encaixa em fórmulas tradutórias. Ele é um índice de um ritmo, uma marca de uma relação específica entre corpo e ambiente, percebida por um outro, o que lhe torna um combustível de diferenciação. Assim como a tradução, o sotaque não é uma coisa-em-si; é uma forma, no sentido zumthoriano, um "dinamismo formalizado". Disto decorre que cada texto exigirá sua escuta, seu estudo crítico e o delineamento de possibilidades tradutórias. Por exemplo, nos poemas de Celan e Kamenszain pode ser relevante traduzir termos transliterados do hebraico ou do iídiche para recriar um ambiente sonoro. Ademais, é possivelmente relevante dar suporte crítico a tais poemas – esteticamente, talvez fosse interessante criar uma série de hyperlinks dentro do poema, como certa vez me sugeriu João Camillo Penna. Por fim, o ritmo do corpo do tradutor, que passa pela outrificção, também pode adicionar camadas que, em sua diferenciação, aproxima experiências poéticas, como utilizar marcas de sotaque outras (as do tradutor), que demonstrem o jogo de desestabilização de modos de significar (*e. g.*, o *voseo* kamenszainiano), os quais passam pela voz, que teve vida e aprendeu a grafar e a rimar ouvindo seu mundo.

Um exemplo interessante, que dialoga com as poéticas analisadas neste estudo, é a tradução de Piotr Kilanowski do poema *Do Jeruszalaim* ("Até Yerushalayim"), de Jerzy Fikowski. Este poeta não era judeu, mas conviveu no cárcere e na luta pela vida com os judeus, tendo participado, por exemplo, do Levante de Varsóvia (KILANOWSKI, 2018, p. 9). Sobrevivente, teve sua poética marcada pela ambiência que vira ser destruída durante a Segunda Guerra Mundial, a do Leste Europeu povoado também pelos ashkenazim. Assim, em um poema como "Até Yerushalayim", Fikowski inventa um modo de escrever Jerusalém em polonês, partindo da escuta de como a palavra era pronunciada por seus amigos e companheiros de

origem judaica[31]. *Jeruszalaim* é a marca de uma escuta, de um ritmo que invoca uma corporalidade outra e uma atenção nova à língua polonesa. Do mesmo modo, a tradução por Yerushalayim, embora seja uma transliteração do hebraico (não uma invenção como no caso de Fikowski), nos faz reescutar esta palavra, sua história e seus sons, em um registro diferente e existente em nossa língua.

Até Yerushalayim	Do Jeruszalaim
e o caminho era longo até Yerushalayim listrado como o talit ora em luz ora em escuridão para as noites e os dias	a droga była długa do Jeruszalaim jak tałes pręgowana to w światło to w ciemność na noce i dni
fulgia o brilho de Yerushalayim atrás da mais longa das noites e maduravam violinos como peras num salgueiro	stał blask Jeruszalaim za najdłuższą z nocy i dojrzewały skrzypce jak gruszki na wierzbie
e em berditchov algazarra taverna balagula e pogroms e velas acesas com uma estrela	a w berdyczowie rejwach karczma bałaguła i pogromy i świece zapalane gwiazdą
e rezados piedosamente salgados versículos de arenque com comentários de cebola para a absolvição das fomes	i zmawiane pobożnie słone wersety śledzia z komentarzem cebuli na głodów odpuszczenie
pelos beira-matos trás-os-rios pelo outono de castiçais corcovados pelas câmaras de gás cemitérios nos ares iam para Yerushalayim e mortos e vivos para seu outrora de regresso	przez podlasia zarzecza przez jesień zgarbionych lichtarzy przez komory gazowe kirkuty powietrzne szli do Jeruszalaim i martwi i żywi w swoje powrotne ongiś
e até lá contrabandearam um punhado das peras do salgueiro e como uma recordação do arenque a espinha que espera até hoje	i aż tam przemycili garstkę wierzbowych gruszek i na pamiątkę ze śledzia do dziś kłującą ość

(FIKOWSKI, 2018, p. 44-47)

2.2.1. Excessos na grafia

[31] Agradeço a Piotr Kilanowski por estas informações e por ter me tirado diversas dúvidas sobre o poema referido e a poética de Fikowski por telefone, em meio à pandemia.

Penso que o sotaque também pode ser encarado como um excesso na grafia, mesmo que esse "excesso" seja, em verdade, alguma supressão sintática (*e. g.*, o que comumente fazemos com pronomes oblíquos no Brasil). Tal palavra remonta ao termo latino "excedere", que significava algo como "sair para fora"; o sotaque pode ser[32], portanto, uma saída para fora da língua enquanto norma, uma trilha sonora para o *foris* – parafraseando Kamenszain, é ir para além da linguagem enquanto sistema fechado (2015, p. 138). Esse excesso é um dos índices que dá forma ao escrito, concede-lhe vida e historicidade, tornando assinalado o próprio *medium* da grafia – sua forma-meio de transmissão. Pode-se descrever o sotaque como detalhe ou acidente, sendo, em ambas as manifestações, sempre um excesso quase insignificante. Como escreve Deleuze, o artista não se contenta com o esgotamento de uma vida; por que se contentaria com o esgotamento de uma língua?

> Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada. Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. [...] No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que o pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona. [...] Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras. (DELEUZE, 1992, p. 178-179)

Se toda obra de arte indica uma saída para a vida, o sotaque é um índice possível para esse "caminho entre as pedras", um resgate criativo do "livro" coletivo da língua em determinado contexto. Conforme Benjamin, em seu texto "Sobre a pintura *ou* Signo e mancha", a linha gráfica tem significação visual e metafísica, na medida em que "o fundo se ordena conforme a linha gráfica" (2013, p. 81). O sotaque, embora faça parte da linha gráfica, é também parte do fundo, a que é conferido identidade por meio da linha gráfica (*idem*, p. 82). A grafia, para Benjamin, está na dimensão do signo, diferentemente da mancha. Enquanto o signo é impresso de fora para dentro, a mancha perfaz o caminho inverso, de dentro para fora (BENJAMIN, 2013, p. 83), podendo deixar sua marca também no que é vivo (Benjamin usa o exemplo de marcas de nascença). Para o filósofo, a mancha é um *meio* (*Medium*[33]) capaz de

---

[32] Em uma primeira versão deste texto escrevi que "o sotaque é uma saída para fora da língua enquanto norma". Reflexões dos Professores Maurício Cardozo e Luciana di Leone durante a defesa desta tese me fizeram repensar e reelaborar esse postulado. Como bem apontou Cardozo, o sotaque não se evidencia necessariamente em face de uma norma, mas pode aparecer defronte outro falante que dela também está distante.

[33] *Medium* e *Mittel*, duas palavras que podem ser traduzidas por "meio", têm significados distintos na obra benjaminiana. Empresto as palavras de uma de suas tradutoras brasileiras, Susana Kampff Lages, que escreve, na

desintegrar "a personalidade em certos elementos primitivos" (*idem*, p. 84). Para Benjamin, no ato de composição da pintura, a mancha (as tintas em tela) é nomeada, elevando-a para a categoria de obra de arte. Cabe pensar se o sotaque não é uma espécie de mancha da palavra, que acede à composição poética por uma via diferente da do signo, na medida em que carrega o corpo no elemento metafísico da *poiesis*, o verbo. Foi uma mancha em um quadro de Johannes Vermeer que despertou a reflexão de Georges Didi-Huberman sobre o que chamou de *acidente soberano*, que o autor diferencia de "detalhe":

> Há, no pequeno quadro de Vermeer, uma zona mais próxima e que *aparece* mais que todos esses detalhes encontrados ou a encontrar entre os dedos da rendeira [...]. No entanto é um lampejo colorido no primeiro plano da obra, ocupando uma área tão significativa e tão extensa que chegamos a lhe supor um estranho poder de deslumbramento, de cegueira. Aliás, é mais difícil falar dessa zona do que de um detalhe, pois o detalhe se presta ao discurso: ele ajuda a contar uma história a descrever um objeto. Enquanto um detalhe se deixaria circunscrever em sua delicadeza e em seu traçado, essa zona, ao contrário, se expande bruscamente, produz no quadro o equivalente a uma detonação. Enquanto um detalhe seria considerado como que "lavado de toda matéria", essa zona propõe. Pelo viés de sua função representativa, a fulguração de uma substância, uma cor sem limite regulado: e ela opõe sua opacidade material – no entanto vertiginosa – a toda *mímesis* suscetível de se pensar como "ato do vidro". Enfim, é algo como um acidente: jamais poderia nos introduzir ao "paraíso da necessidade" de que falava Claudel. É um acidente perturbador e infernal – mas é um *acidente soberano*. (2013, p. 324-325)

Em um momento posterior, Didi-Huberman acrescenta que um trecho da pintura (como essa mancha) se impõe no quadro simultaneamente enquanto acidente da representação (*Vorstellung*) e soberania da apresentação (*Darstellung*), o que faz com que a "representação entregue ao risco da matéria pintura" (2013, p. 332) a sua própria existência. O excesso acidental, ou mesmo em detalhe, provoca perturbação na *mímesis* e na especulação, na medida em que torna o *Medium* evidente: a tela manchada de tinta, o branco da página riscado, a língua falada em sotaque. Nas palavras de Didi-Huberman, "[a]cidente soberano é o que se chama, estritamente falando, um *sintoma*" (2013, p. 333). Se recuperarmos a ideia derridiana de que pelo sotaque a sintomalogia do corpo invade a escrita (2001, p. 63), o excesso na grafia causado

---

nota 24 de "Escritos sobre mito e linguagem", referente ao texto "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem": "*Medium* e *Mittel* são termos recorrentes na reflexão benjaminiana e assumem particular importância no presente ensaio. O segundo tem a significação de "meio para determinado fim", caracteriza, portanto, um contexto instrumental e alude sempre à necessidade de mediação. Já o primeiro termo, *Medium*, designa o *meio* enquanto matéria, ambiente de modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental com vista a um fim exterior; por isso mesmo, para Benjamin, indica uma relação de imediatidade [*Unmittelbarkeit*]" (BENJAMIN, 2013, p. 53-54).

pelo sotaque nada mais é que um lampejo do poético, das razões antropológicas profundas que tornam o texto uma extensão extracorpórea de uma manifestação de vida. A incidência acidental de um fenômeno como o sotaque apenas reafirma a física da grafia, mesmo quando usada para pura conceitualidade. Logo, o tradutor tem sempre a escolha arriscada de "datar" seu texto. Penso nessa "data" no sentido derridiano, de um "corte ou incisão que o poema carrega em seu corpo como uma memória" (2005, p. 18); algo que, em que pese se repita periodicamente, nunca é repetível – pense-se em um aniversário qualquer. Assim, datar um poema não necessariamente o reduz a uma contingência ou expectativa momentânea, mas pode adicionar em seu jogo novos acidentes soberanos, que relevem o texto ao passo que o ponham em novo relevo.

Em suma, há que se criar, em tradução, novos excessos na grafia, cuja literalidade será sintomática de diferentes acidentes soberanos: os corpos que são afetados pelo texto e fazem parte de sua tradução. Noutro sentido, marcas de vida podem também ser detalhes poéticos, o que, em tese, facilitaria o trabalho tradutório por seu nível de integração à obra. Entretanto, há que se criar, igualmente, novos excessos, a fim de construir novos afrescos multidetalhados, tão complexos quanto o referencial de origem. Para tanto, é necessário que o tradutor não se limite a pensar sua autoria sobre o texto traduzido, mas que traga consigo o mundo a sua volta e a reflexão de e por esse mundo – é necessária a outrificção de quem traduz. Afinal, como escreve Meschonnic: "Traduzir a poética não é mais difícil. É somente uma relação com a linguagem que não se limita à filologia, à língua. Ela não se opõe ao saber. Ela impõe um outro saber. Ela mostra que não basta o saber da língua" (2010, p. 47).

2.2.2. Exercício de tradução II: retorno à eclusa

Embora haja textos que trabalhem o sotaque de modo a destacar um tipo (por exemplo, textos teatrais), o que vimos analisando neste trabalho são resquícios de silêncios em textos escritos em uma linguagem padrão, *i. e.*, que se utiliza da norma padrão gráfica. Por isso, o sotaque aparece como detalhe ou acidente, podendo ser ignorado sem grandes prejuízos semânticos na tradução. Contudo, se o sotaque compõe a organização rítmica do texto, a sua não tradução é uma escolha pela desconsideração de sua escuta. Tradução, como vimos, deve ser considerada em sentido amplo: o próprio aparato crítico concernente à tradução faz parte do gesto tradutório. Todavia, a reflexão sobre o sotaque nas obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain não necessariamente se reverte em uma tradução revolucionária. Alternativamente, penso que essa escuta tenha um forte apelo transformacional para o tradutor,

que, em sua angústia de leitura atenta, minuciosa, produzirá glosas e diferentes versões para uma mesma tradução.

"A eclusa", por exemplo, traduzida no início deste capítulo, foi um resultado de diferentes versões e diálogos com amigos e colegas, tradutores ou não. Trago agora uma outra possibilidade de se escutar este poema. Como havia dito, o ambiente sonoro do poema não é exatamente perturbado pelas palavras hebraicas "Kadish" e "Yizkor", mas incorpora-as ao alemão justamente pelo aspecto acústico. A grafia, por certo, serve a este propósito, uma vez que a escrita em nosso alfabeto torna possível a pronúncia dessas palavras por um não-falante de hebraico. Assim, a escolha de Paul Celan foi de permitir essa escuta a seus leitores/ouvintes. Se nos atentarmos, o som /ʃ/ e seus semelhantes, repetidos em palavras como ***Sch****wester, Kaddi****sch****, **Sch**leuse, dur**ch**, mi**ch***, criam um ambiente sensorial de contato entre duas línguas colocadas em relação antitética pelo nacional-socialismo. As palavras hebraicas, destarte, não apenas tornam-se alemão, mas integram algo muito mais profundo e essencial à linguagem, o seu ritmo. Em português não temos tantas palavras com /ʃ/ ou sons aparentados quanto no alemão, o que torna a tradução deste poema especialmente difícil. A palavra *Schwester*, por exemplo, central ao paralelismo criado por Celan nas três estrofes do poema, ao ser traduzida por "irmã" perde um modo de significação relevante ao poema, um de seus excessos acidentais.

Em virtude da ausência de uma palavra que gerasse efeito semelhante em português, optei por uma nova forma de criação de excesso. Assim, escolhi traduzir *Schwester* por "germana", um sinônimo arcaico da palavra "irmã", com origem no latim[34] (GLARE, 1968, p. 761). Essa escolha tem duas motivações: 1) "germana" traz à mente o mundo germânico, pela proximidade do termo com uma palavra como "Germânia"[35]; 2) o som inicial da palavra, o "g", é um /ʒ/, que só se difere de /ʃ/ por ser vozeada/sonora: ambos são sons fricativos alveopalatais. Em vista disso, "germana" aparenta-se duplamente. Como, em minha leitura, o som das palavras tem uma função de aproximar os idiomas em relação no universo do poema, colocando-os em jogo rítmico que evidencia o corpo outro que habita o alemão, creio que "germana" cumpre uma função de realocar tal jogo, sem apagar as línguas que rimam no original, mas criando um ritmo aproximativo em português. Este ritmo também é composto por uma nova gama de aliterações e rimas toantes (*e. g.*, o som de "p" no português no lugar do

[34] Agradeço a Daniel Falkemback pela ajuda com o latim e pela referência do dicionário citado.
[35] Entendo ser uma escolha polêmica, como me foi apontado pela Professora Juliana Perez, sobretudo por se poder evocar "Alemanha" com esse termo (algo que seria bastante problemático na tradução de um poema de Paul Celan), ou alguma deturpação pangermânica. Não é a intenção, mas reconheço o risco que assumo com este movimento.

som de “w” alemão). É um novo poema, com novos acidentes constituintes, mas sem esquecer a eclusa original, pela qual a língua salva a memória na pronúncia de *Yizkor*.

A ECLUSA	DIE SCHLEUSE
Sobre todo este teu luto: sem segundo céu.	Über aller dieser deiner Trauer: kein zweiter Himmel. . . . . .
Para uma boca, à qual havia mil palavras, perdi – perdi uma palavra, que a mim havia restado: germana.	An einem Mund, dem es ein Tausendwort war, verlor – verlor ich ein Wort, das mir verblieben war: Schwester.
Para o politeísmo perdi uma palavra, que me procurava: *kadish.*	An die Vielgötterei verlor ich ein Wort, das mich suchte: *Kaddisch*.
Através da eclusa tive de salvar a palavra de volta afora e além do caudal de sal: *yizkor*	Durch die Schleuse mußt ich, das Wort in die Salzflut zurück- und hinaus- und hinüberzuretten: *Jiskor*

Assim, acredito que neste capítulo pudemos definir um método tradutório, que comporta ao menos três esforços distintos: fazer escutar a diversidade de tons do poema; colocar-se, enquanto tradutor, também em tradução (colocar o corpo-sotaque, o acidente soberano, também como resultado gráfico); e desocultar o “silêncio” da tradução, a sua fortuna crítica e genética, bem como a sua ambiência vivificante. Empreendamos um último exercício de tradução, a fim de já nos direcionarmos para o próximo capítulo, que debaterá mais detidamente uma (in)definição de sotaque, aprofundando as suas significações coletivas, transpessoais.

Em “A grande casa” (1986), livro publicado por Tamara Kamenszain quando de seu regresso do exílio mexicano, a poeta tematiza a memória por meio da figura da casa, que carrega fragmentos de uma história familiar entrelaçados nos três ciclos de poemas do livro. O último ciclo, homônimo do título do livro, encerra-se com local (em trânsito) e data: “Buenos Aires – México – Buenos Aires / 1978-1985” (KAMENSZAIN, 2012, p. 197), inscrevendo no poema e no livro a memória de um tempo em que foi necessário não estar em casa. Paradoxalmente, ao menos em aparência, o livro tem como mote central a ideia de “casa”, de habitação. Nesta metáfora cabem os sons e os silêncios da casa kamenszainiana, o ambiente e a biofonia que se

fazem memória e distância enquanto se habita uma outra margem. Como não deixaria de ser, a língua aparece como tema em alguns poemas, como a manifestação daquele excesso que é próprio do poético, a vida, mesmo em tempos de um imposto realismo político. Os poemas do livro em geral não têm títulos, o que cria um efeito narrativo muito característico de Kamenszain (não à toa, a compilação de sua poética de 2012 se chamará "A novela da poesia", ou, mais literalmente, "O romance da poesia"). No primeiro ciclo de "A grande casa", Kamenszain escreve em um poema:

Diálogo peregrino com os pais	Diálogo peregrino con los padres
bica de uma linguagem antiga que	picotea de un lenguaje antiguo que
atou o cordão ao cinto da fala	ató el cordón al cinturón del habla
e à sombra desse pacto se descarrega.	y a la sombra de ese pacto se descarga.
Árvore de verbos genealógicos, en-	Árbol de verbos genealógicos, en-
ramados ditados da casa,	ramado refranero de la casa,
quem conversa neles encontra o sulco	quien conversa en él encuentra el surco
no qual rastrear o eco de sua fala.	donde rastrear el eco de su charla.
Rastro de elos desenhando uma	Huella de eslabones dibujando una
voz em cadeia que ao estilo engancha	voz en cadena que al estilo engancha
nessa herança de tramas forçadas.	en esa herencia de tramas forzadas.
Se escuta o filho volta a conectá-la.	Si escucha el hijo vuelve a conectarla.

O poema tem sua cadência rítmica potencializada pelas características elipses de pontuações. Essa característica, bem como as múltiplas rimas toantes, foram vertidas ao português. O próprio poema tematiza a "voz em cadeia" que "engancha" uma "herança de tramas forçadas", referindo-se, podemos imaginar, a esse sotaque judaico rio-platense que carrega as memórias da "árvore de verbos genealógicos" em seus "ditados" populares[36]. A árvore, lembre-se, é uma imagem bíblica cara ao judaísmo, ligada tanto à ideia da vida quanto à de conhecimento divino, ou seja, da comunidade transcendental de que faz parte a poeta. A herança se reconecta ao corpo pela escuta de um filho, de um ritmo que se torna, ao fim do poema, não apenas uma ligação transcendental, mas também sanguínea, carnal, corporal. O filho, como excesso, simultaneamente, do corpo de uma poeta e de uma comunidade, carrega em sua voz o elo necessário à memória de um livro vivo, de um silêncio que está grafado como detalhe e acidente soberano, uma mancha na página da história que aprendemos conjuntamente a ler.

[36] Este tese aborda apenas lateralmente a relação de Kamenszain com o tango, o que foi uma falta percebida pela leitura da Professora Luciana di Leone. Como ela bem notou, esse *refranero* resgatado por Kamenszain é uma marca de vida, um sotaque, a lunfarda que se explicita em muitos de seus textos. Esse vínculo com o rimo do tango é também parte da composição kamenszainiana, de sua cadência ritma permeada pelos ditos/ditados de sotaque.

3. O poema no poema: memória corporizada na prática

> Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía.
>
> *Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar*.
>
> Alejandra Pizarnik

Em 1959, Paul Celan lançava, em Paris, o seu terceiro livro de poesia, chamado *Sprachgitter* ("Grade verbal", na tradução de Flávio R. Koethe, "Prisão da palavra", na de Cláudia Cavalcanti, "Grelha de linguagem", na de João Barrento e Y. K. Centeno, ou "Claustrolalia", como prefiro) e preparava uma conferência intitulada "Sobre a obscuridade do poético", que nunca chegou a ser ministrada, mas cujas reflexões seriam utilizadas na elaboração de "O Meridiano", famoso discurso proferido por Celan na ocasião do recebimento do Prêmio Georg Büchner, em outubro de 1960. O esboço de 1959, hoje publicado pela editora Suhrkamp em meio a uma edição crítica da prosa do espólio do poeta, é composto por uma série de fragmentos, que vão desde pequenas notas e observações até aforismas e parágrafos completos. Por não configurar um texto, a riqueza poetológica de "Sobre a obscuridade do poético" é auferida em estado quase bruto, apresentada de modo constelar por meio de tentativas de síntese, riscos imaginativos, rastros de pensamento e uma enorme gama de espaços-silêncio. Em meio a essa pluralidade de formas e ideias, destaco, a fim de iniciar o debate sobre sotaque em poesia escrita, o fragmento 262.8, que reflete sobre a complexidade inerente ao poema. Nesse fragmento, lê-se: "O 'poema no poema': escondido no poema, em cada filamento-palavra do poema, em cada intervalo"[37].

Pode-se ler esse fragmento como decorrência de um pensamento modernista sobre a poesia, a exemplo da já mencionada valorização do branco da página por Stéphane Mallarmé (2010, p. 151) ou da interlinearidade por Walter Benjamin (2013, p. 119). Contudo, há um complicador na formulação de Paul Celan, que não apenas lhe atribui singularidade, mas também a localiza dentro do esforço incansável do poeta de chamar um "du" ["você"[38]] ao poema, para que lhe dê atenção e com ele converse e pense; trata-se do verbo "verbergen" ["esconder"/ "ocultar"]. Depreende-se do fragmento 262.8 que o "poema no poema" não é algo

[37] „Das ‚Gedicht im Gedicht': im Gedicht verborgen, in jeder Wortfaser des Gedichts, in jedem Intervall" (CELAN, 2018, p. 146).
[38] Ou "tu", a depender do teu sotaque.

imanente ou uma latência aleatória que acomete a poesia, mas algo que foi deliberadamente escondido [*verborgen*] em cada filamento-palavra e em cada intervalo. Esmiucemos ainda mais. O verbo "verbergen" é composto pelo prefixo "ver-", que pode fazer referência a uma transformação ao longo tempo, positiva ou negativa[39], e pelo radical "bergen", que remete etimologicamente ao vocábulo protogermânico "*bergan-". Conforme o dicionário etimológico do protogermânico organizado por Guus Kroonen, "*bergan-" teria o sentido de "manter a salvo", "preservar", "proteger" (2013, p. 60). Assim, podemos compreender que o "poema no poema" é algo que foi escondido a fim de ser protegido, ou, em outras palavras, o poema no poema é algo que foi guardado pelo poeta. Esse ato de esconder, ou guardar, mais de um poema dentro do poema serve tanto à proteção de traços específicos de determinada poética em face de agentes maliciosos, quanto à tradução, em sentido etimológico[40], desses traços através do tempo em direção a receptores atentos, que não se satisfaçam com uma visada superficial sobre poema. Parafraseando a alucução de Celan na entrega do Prêmio Literário da Cidade de Bremen, podemos dizer que os poemas são mensagens em garrafas que atravessam mares para (se) encontrar (em) um outro:

> O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também neste sentido os poemas estão a caminho – **têm um rumo**. (CELAN, 1996, p. 34)

Esse caminho direciona-se, ainda conforme Celan em tradução de João Barrento, "a algo de aberto, de ocupável, talvez a um tu apostrofável [*ansprechbare*s *Du*], a uma realidade apostrofável", indo "ao encontro da língua com a sua existência [*Dasein*], ferido de realidade e em busca de realidade" (*idem, ibidem*)[41]. Cabe ressaltar que o significado de "apostrofável" que se aproxima do adjetivo original, "ansprechbar", não tem conotação negativa, significando algo como "acessível", "endereçável, "receptivo", ou, mais analiticamente, algo ou alguém que está

---

[39] Note-se, entretanto, que, no caso do verbo "verbergen", é possível assumirmos que o prefixo "ver-" não tem influencia sobre o significado original de "bergen". Para uma melhor compreensão dos significados do prefixo "ver-" sugiro a leitura da dissertação de Marcos Antônio Alves Araújo Filho (2013), especialmente o debate constante entre as páginas 24 e 28.

[40] Algo como "levar além, atravessar, conduzir ao outro lado" (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 23).

[41] Adicionei as palavras entre colchetes à tradução de João Barrento a fim de aumentar as inquietações e complicações que esses trechos podem provocar. Em primeiro lugar, o "tu/você" mencionado por Celan foi grafado em letra maiúscula ("Du"), denotando possivelmente algo a mais que a subjetivização do pronome, como se marcasse uma alteridade enquanto categoria. Em sequência, o poeta utiliza a palavra "Dasein", termo tornado célebre pelo filósofo Martin Heidegger, comumente traduzido por "ser-aí" ou "ser no mundo". Paul Celan era um grande leitor de Heidegger, com quem manteve uma distante e tensa relação pessoal.

aberto à fala do outro[42]. Em suma, a mensagem na garrafa (o poema) ruma a um Você, a uma realidade, que não está apenas aberto/a a ouvir, mas também a ser ocupado/a pela poesia, ou seja, que se disponha a ocupar-se do poema, dar-lhe atenção e com ele se imiscuir. A poesia se expõe ao outro e busca nele uma abertura correspondente, a fim de com ele pensar e dizer uma outra realidade. Assim, podemos compreender que a formulação escrita por Paul Celan em 1969 – "[a] poesia não mais se impõe, ela se expõe"[43] – também fala sobre esse caminho percorrido pelos poemas, sempre em direção à alteridade. É *com* os outros, a quem se expõe, que o poema cria sentidos, retoma sua função "poiética" e torce a língua em novo ritmo. Ato contínuo, o poema no poema, aquilo que nele foi guardado, também se expõe a quem se atenta à poesia.

Cabe agora uma pergunta fulcral: o que, precisamente, é o "poema no poema"? É bastante plausível que o poeta se refira, remetendo a tradições judaicas de leitura de textos sagrados, a sentidos ocultos existentes nos poemas, que necessitariam de uma leitura atenta, senão exegética, para ser apreendidos. Em verdade, buscas por significados ocultos configuram um modo bastante corriqueiro de aproximação à poética de Paul Celan por parte de leitores amadores e especialistas. Contudo, acredito que por "poema no poema" também podemos entender uma dimensão menos seminal e normativa do poema, que ressoa as "estruturas antropológicas mais profundas" que fundamentam a poesia (ZUMTHOR, 2018, p. 14): a oralidade, ou melhor, a corporalidade que permeia a poesia escrita. Nesse aspecto, o "poema no poema" seria também um ajuntamento de marcas de vida, um resultado expressivo de memórias coletivas. Como disse Tamara Kamenszain ao se referir à tradição oral (profundamente maternal, em sua concepção) que permeia todo texto, a oralidade do poema escrito é uma "[m]emória corporizada na prática [*plática*]"[44]. Note-se que, conforme o dicionário online da Real Academía Española, o sentido corrente mais comum da palavra *plática* é de "conversa", ainda que seja possível empregá-la, com o risco de soar arcaico, como sinônimo de *práctica*, vocábulo de que deriva e cujos sentidos equivalem aos mais usuais do nosso substantivo "prática", como "exercício", "realização" ou "conhecimento técnico". Nas palavras de Kamenszain, a prática [*plática*] "não seria outra coisa que essa mescla emaranhada de níveis discursivos cujo dizer, como objeto, é o nada"[45]. Cabe ressaltar, ainda, que "prática"

[42] O adjetivo "ansprechbar" é formado pelo verbo separável [*trennbar Verb*] "ansprechen", que, ao ser conjugado, separa a preposição "an" ("a") do radical do verbo, "sprechen" ("falar" – note-se, entretanto que "anprechen" não significa apenas "dirigir-se a alguém", embora esse significado exista), e pelo sufixo adjetivador "-bar", semelhante a nossos "-ável" e "-ível".
[43] "La poésie ne s'impose plus, elle s'expose" (1986, p. 181).
[44] "Memoria corporizada en la plática […]" (KAMENSZAIN, 2000, p. 209).
[45] "Y la plática no sería otra cosa que esa enmañarada mezcla de niveles discursivos cuyo decir, como objeto, es la nada" (KAMENSZAIN, 2000, p. 207).

em português também pode ter o sentido de "conversa", ainda que seja menos ususal – o exemplo citado pelo dicionário Houaiss é "ter prática com alguém" como sinônimo de "conversar com alguém" (2007, p. 2278). Assim, para Kamenszain, a poesia é aprendida por meio de prática [*plática*], que é simultaneamente conversa/oralidade e exercício/técnica, dimensões complementares de um mesmo fenômeno. Isso fica explícito por meio do próprio uso do termo *plática* pela autora, como bem me lembrou Luciana di Leone, na medida em que essa palavra não é comumente usada na Argentina: trata-se de um termo incorporado pela autora à sua língua a partir da escuta de sotaques mexicanos enquanto vivia naquele país como imigrante (exilada). Em outras palavras, a *plática* dita e escrita por Kamenszain é, em si, uma marca de vida; mais do que isso, como bem apontou di Leone, é um "conceito sotaque", ou melhor, um conceito em tradução de sotaque. Adicione-se, ainda, que a oralidade que permeia a *plática*, para a poeta, não é uma externalidade que acomete o poema, mas o traço materno[46] a partir do qual se aprende a fazer poesia e por meio do qual a escrita é preservada.

> [...] a escrita também fundamenta sua preservação em uma espécie de transmissão oral. Ninguém vai aprender a escrever como Góngora usando um manual de versificação. A poesia gongórica, receita milenar de vó, é preparada nessa prática [*práctica*] reiterativa que canaliza o cochichar de regras culinárias. Como a escrita não quer dizer nada, não é possível coletar sua estranha "prática" [*"plática*"] em manuais e só o oral sabe transmiti-la. E se a oralidade é o materno por excelência – o seio fala, a boca do filho apre(e)nde

[46] Essa ideia maternal/feminina, penso, está além de uma ideia biológica, sendo mais ligada a uma dimensão afetiva. Esse traço materno, expresso em gestos, dizeres e outras manifestações do corpo, compõe o ambiente de amprendizado de uma língua materna. Para aprofundarmos essa reflexão, podemos recorrer ao texto de Enrique Foffani que serve de prefácio a "O romance da poesia" [*La novela de la poesia*], livro que compila a poesia de Tamara de Kamenszain até 2012. O texto se chama "Tamara Kamenszain: a poesia como romance luminoso" [*Tamara Kamenszain: la poesia como novela luminosa*], título que liga a ideia kamenszainiana de romanece, que é atrelada à sequencialidade da vida, ao "Romance Luminoso" de Mario Levrero, um romance-diário ou diário-romance que tem por mote a dificuldade de se escrever um romance em meio aos acasos do cotidiano e às forças centrífugas da melancolia – para Foffani, Levrero escreve poesia ao escrever o seu romance, o que se parece com o movimento de Kamenszain, que escreve um romance ao escrever poesia (2012, p. 11). Sobre o traço materno e o sotaque (*tonada* – e aqui agradeço novamente Luciana di Leone pela lembraça deste parágrafo quando abordava a questão da *tonada* na defesa desta tese), escreve Foffani: "As línguas maternas procuram ensinar a língua, para além de comunicar e de comunicá-la. Ensiná-la para que a aprendam, para que apreendam seu traço material de fonação, sua 'pronúncia', seu modo de acentuar as palavras e entonar a frase, o que identifica uma dicção que, com uma contundência poética sem paralelo na poesia latino-americana, Vallejo conseguiu definir a partir do próprio verso: 'Tanta vida e nunca me falha o sotaque [*tonada*]', lemos em *Poemas humanos*. O não falhar do sotaque da língua própria nunca que deixa que esta seja fajuta [falluta] quando se fala. Se pode ser, como magistralmente descreve Thomas Bernhard, um 'imitador de vozes', ou, como propõe Tamara Kamenszain, um 'ventríloquo' e, evidentemente, os e as poetas o são, mas não se pode falsificar o sotaque da língua materna: nem fajuta, nem falhado [*fallita*], o sotaque [*tonada*] é o filamento sonoro da língua em íntima (umbilical) relação com a identidade. Esta depende do acento, do jeito de falar [*dejo*] a palavra no seu modo de cantar a língua, a possibilidade de que a língua, por meio dos sujeitos que a falam, cante. A língua, para além de contar, como sabe qualquer narrador, canta, como bem sabem os poetas." (2012, p. 15-16). Note-se que Foffani constrói essa elaboração com seu sotaque, marcado especialmente na palavra "falluta" (por isso deixo meu sotaque fluir mais livremente na tradução do período em que há sua primeira ocorrência, a fim de que a língua exposta, a qual me expõe, também seja aqui menos fajuta, ainda que não esteja falada).

> –, pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a *mãe*. Da mãe se aprende a escrever. Professora de escritores, é ela que imprime ao lar o semsentido [*sinsentido*] prazer [*placentero*] da prática [*plática*]. (2000, p. 207)

Podemos dizer que o poema no poema é também esse semsentido prazer da prática. Esmiucemos, novamente. Quanto ao "semsentido", podemos retomar a tese de Adriana Cavarero (2011) sobre a cisão entre *logos* e *phoné* na história da filosofia: enquanto o *logos*, a palavra como representação da voz mental do daimon platônico, caracterizado como masculino, capaz de dar sentido, ser universal, foi valorizado pela filosofia; a *phoné*, classicamente voz (não só humana) e som, que foi caracterizada como falha, feminina e necessariamente proliferante, além de ser meio de comunicação da "unicidade de quem a emite"[47] (2011, p. 40), foi escamoteada por essa mesma história. Para Caverero, a "estratégia basilar" da filosofia, que funda a metafísica,

> consiste no duplo gesto que separa a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no significado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível. A voz é tematizada, portanto, como voz em geral, como emissão sonora que prescinde da unicidade vocálica de quem a emite, como componente fonemática da linguagem enquanto sistema de significação. (2011, p. 24)

Esse processo de exclusão, na história da filosofia, da esfera da unicidade, essencialmente corpórea, física, resulta não apenas na metafísica, mas em uma "desatenção programada" (*idem*, *ibidem*) à esfera do vocálico em outras disciplinas, e mesmo naquelas em que há estudo científico sobre a vocalização, como a linguística. Contudo, se a palavra é a "destinação final da voz" (CAVARERO, 2011, p. 242), que é som e cuja ontologia é relacional (*idem*, p. 22-23), "[a] palavra carrega consigo aquilo que a voz lhe destinou" (*idem*, p. 242). Em outros termos, a palavra não está cindida do corpo e da voz, mesmo quando escrita em um texto sobre metafísica. Isso pode soar um tanto óbvio para quem se dedica ao estudo da poesia, afinal, retomando a bela imagem criada por Kamenszain, o fundamento da poesia está em uma prática *placentera* semsentido. Além de semsentido, essa prática carrega um prazer [*placentero*], que, em espanhol, ecoa a palavra "placenta", remetendo a uma fase uterina, profundamente relacional, de aprendizado rítmico, imiscuída à mãe, em contento mútuo de conversa desde dentro do corpo materno. Para Cavarero, a voz implica "uma reciprocidade de

[47] "Unicidade" é um termo chave à tese de Cavarero. Refere-se à "singularidade inimitável de cara ser humano" (2011, p. 24), que é apreensível pela voz.

fruição" (2011, p. 22), a qual, podemos adicionar, é herdada pela poesia, na medida em que os e as poetas fazem ressoar em seus poemas, mais ou menos advertidamente, o íntimo ambiente de conversações aprazíveis em que aprenderam a dizer e a cantar. Paul Celan é um exemplo do que Kamenszain chama da "*hijo* de la escritura femenina" (2000, p. 209 – "*filho* da escrita feminina"), um filho que carregou até o seu último poema a lembrança da prática prazerosa semsentido que aprendeu com sua mãe: o alemão literário, poético, rítmico como o shabat que ela professava semanalmente. Assim, o poema no poema é também o semsentido prazer da prática, em que a memória é corporizada, ou seja, ganha corpo. E essa prática, que expressa corpo, é necessariamente carregada de sotaque, do dito vivo, falho, proliferante.

É esse terreno que exploraremos nas próximas páginas, em busca das marcas de vida, os sotaques, que remetem a uma dimensão profunda da poesia, a fim de traduzi-las, ou seja, de carregá-las a outro lugar, em que existem outras falhas e em que são possíveis outras proliferações. Assim, a tradução dessas marcas de sotaque é quase necessariamente metamorfose, ou melhor, uma outrificção, como mencionado anteriormente, pois expressa o contato com outras marcas de vida, de corpos outros, que também se transformam no processo. Outra vez mais, esmiucemos: comecemos por (in)definir sotaque.

3.1. À guisa de indefinição

"Só que o poema fala! Mantém suas datas em memória, só que – ele fala!" [48], dizia Paul Celan, em 1960, ao receber o prêmio Georg Büchner, em sua longa reflexão poetológica que recebeu o nome de "O Meridiano". As datas referem-se à memória, aos eventos inscritos no poema, que o relacionam a uma série histórica. Ao falar, o poema expõe sua "causa própria" (CELAN, 1986, p. 196) ao passo que guarda esperança de também falar de uma "causa outra", talvez "radicalmente outra" (*idem, ibidem*). Assim, nas entrelinhas do poema escrito, persiste um movimento de outrificação, que não deixa de ser um exercício enunciativo. Donde deriva a pergunta que motiva esta pesquisa, vertida em questão tradutória: como fala o poema que fala?

Desde fins do século XIX, mas especialmente durante o século XX, as ciências linguísticas deixaram de pressupor uma língua sem falantes ao considerar, em estudos de variação e mudança linguística, o contexto social e cultural da língua (FARACO, 2005, p.152). O estudo das variedades linguísticas se subdividiu em diferentes disciplinas (*idem, ibidem*): dialetologia (variedades geográficas), sociolinguística (variedades sociais e estilísticas) e

[48] Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seine Daten eingedenk, aber – es spricht! (CELAN, 1986, p. 196)

linguística histórica (variedades no tempo). "Sotaque", para a linguística, seria uma forma de nomear a variação diatópica, *i. e.*, geográfica; seria, portanto, um termo substituto para "dialeto", o termo técnico empregado pela dialetologia. Segundo o dicionário Houaiss, "dialeto" é um "conjunto de marcas linguísticas de natureza semântico-lexical, morfossintática e fonético-morfológica, restrito a dada comunidade de fala inserida numa comunidade maior de usuários da mesma língua, que não chegam a impedir a intercomunicação [...]" (2007, p. 1031), sendo também definido como "qualquer variedade linguística coexistente com outra e que não pode ser considerada uma língua" (*idem, ibidem*). A palavra "dialeto" deriva de étimo grego (*διάλεκτος*), composto pelo prefixo "dia-" ("entre", "através") e pelo radical "léktos", derivado do verbo "légō" ("falar"), significando, naquela língua, algo como "discurso" ou "conversa", mas também o "modo de falar", o "acento". É notável a preferência da ciência linguística por um étimo grego, cuja história é amplamente rastreável, a fim de absorver, ainda que lateralmente, uma tradição de percepção sobre modos de falar – ressalte-se, novamente, o escamoteamento da *phoné* na tradição do pensamento ocidental apontado por Cavarero. A história da palavra "sotaque" é bem mais "baixa", como veremos a seguir. Antes, gostaria de fazer uma pequena digressão sobre o uso de "dialeto" em outros campos de pesquisa das Letras.

No âmbito de estudos literários e da tradução, alguns conceitos similares foram derivados das teorias linguísticas, como o de "dialeto literário", que já motivava estudos nos EUA desde a década de 1950. Essa expressão tinha, de início, uma concepção "realista", *i. e.*, era uma tentativa de simplesmente emular, na escrita, o fenômeno da variação linguística (HANNA, 2006, p. 45), mas passou a ser percebido, gradualmente, como artifício artístico, cuja baliza é a credibilidade perante o público (*idem*, p. 61-62). Segundo Milton M. Azevedo:

> O conceito de dialeto literário como artifício representativo afigura-se suficientemente flexível para analisar qualquer forma de linguagem de ficção que, escapando aos parâmetros homogêneos da linguagem normativa, vise a representar a oralidade com verossimilhança. Formalmente, é uma técnica baseada na suspensão deliberada e sistemática de regras da escrita normativa, com o fim de refletir características essenciais de cada fala retratada. (AZEVEDO, 2003, p. 135)

O dialeto literário seria, portanto, uma técnica de representação da oralidade em textos ficcionais, a qual busca verossimilhança e escapa de um registro "padrão" da língua – em estudos recentes, problematiza-se a ideia de discurso "não-padrão", a qual reafirmaria preceitos questionados pela linguística, em especial pela sociolinguística (HANES, 2020, p. 95). O "dialeto literário" liga-se, em geral, à fala de personagens em textos narrativos ou

dramatúrgicos, algo que já existia e era traduzido anteriormente à categorização em tela (*idem,* p. 109-110). A ideia de Azevedo, supramencionada, é construída por meio de longa argumentação sociolinguística, assim como o fazem textos críticos posteriores nessa seara. Assim, herda-se uma perspectiva estruturalista de análise, buscando-se a validade do "dialeto literário" nas regras de funcionamento da obra, incluindo, nisso, a percepção do público sobre sua verossimilhança. Por ser mero artifício, a ideia de "dialeto literário" acaba por abarcar, em seu bojo, textos e traduções estigmatizantes, embora atualmente se dê mais atenção a essa questão. Neste projeto de tradução, não se propõe uma artesania balizada pelos preceitos do que se convencionou chamar "dialeto literário". Fim da digressão, vamos ao sotaque.

Sotaque não é o mesmo que dialeto, dialeto literário, socioleto ou qualquer conceito correlacionado; tampouco é uma negação desses termos da linguística, ou mesmo de suas derivações em estudos literários e da tradução. Embora seja aparentado ao fenômeno da variação linguística, o sotaque não é um conceito das ciências linguísticas, nem se tem por intenção, neste trabalho, pensá-lo ou validá-lo como tal. Intenta-se, em alternativa, um esforço autóctone de compreensão e tradução disto que chamamos, até aqui, de "marcas de vida", as quais restam sob a língua. Em verdade, as categorias "dialeto" e "sotaque" se encontram em lugares distintos: em analogia ao pensamento de Octavio Paz, o que chamo de sotaque está no campo do poético, enquanto o dialeto se situa no campo do estilo.

> Moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um período determinado participa do que chamamos estilo. Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples a suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, quer dizer, de estilo. Mas essas afinidades e parentescos encobrem diferenças específicas. No interior de um estilo é possível descobrir o que distingue um poema de um tratado em verso, um quadro de uma lâmina educativa, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar-nos a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio. (PAZ, 2014, p. 28-29)

O sotaque teria, como bem notou Alexandre Nodari ao ler um primeiro esboço deste texto, um "estatuto científico menor", em referência à ideia de Deleuze e Guatarri de uma literatura menor, a qual "não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior" (2014, p. 35). Os autores atrelam o conceito de "literatura menor", assim como o de "minoria", a uma ação política que expõe o "coeficiente de desterritorialização" de qualquer língua (*idem*, p. 35-36), bem como o polilinguismo subjacente à língua maior (*idem*, p. 50). De forma análoga, podemos dizer que o sotaque tampouco é expressão de uma língua

menor, mas antes o modo[49] pelo qual uma parcela da população, potencialmente conversível em minoria e/ou comunidade, diz uma língua com estatuto maior (ou normativo) a partir da incorporação de práticas [*práticas*] reiteradas (geralmente desde a primeira escuta). Além disso, o "estatuto científico menor" do sotaque atrela-se a sua imprecisão fundamental, que o impede de se tornar disciplina ou disciplinado. Assim como o estilo não é capaz de dizer o que é um poema (PAZ, 2014, p. 24), os conceitos linguísticos e literários não são capazes de dizer o que é o sotaque, uma vez que poema e sotaque compartilham a característica da singularidade, que, simultaneamente, "é história e [...] nega a história" (*idem*, p. 33). O poema é irreproduzível, segundo Paz, além de ser uma unidade autossuficiente, características que também são defendidas por Paul Celan e por Jacques Derrida quando escreve sobre a poética celaniana. Retomemos a ideia do poeta, que abre este capítulo: o poema expõe, simultaneamente, sua causa própria e a esperança de dizer uma causa radicalmente outra; Kamenszain adicionaria: isso ocorre em um movimento dialético. O singular irreproduzível, o poema dito em causa própria, não cessa de se repetir, como a data-shibboleth, com esperança de dizer-se outro. Cada repetição do poema, seja por leitura ou tradução, o exorta à exposição de suas entrelinhas, nas quais melhor se percebe a obscuridade congênita da poesia. Nesse "lugar", o poema cede seu próprio silêncio ao encontro com o outro e sua causa, abrindo-se à "dialética" [*διαλεκτική*], à prática/conversa que imiscui singularidades em outra coisa, cuja etimologia é partilhada com a palavra "dialeto". Por notar a riqueza do étimo, Kamenszain utiliza a palavra "dialeto" ao refletir sobre sua língua, como veremos a seguir, com a tradução de seu texto "O ghetto da minha língua". Para a poeta, o seu "dialeto" é fruto de uma experiência própria, dialética, entre línguas que coabitam seu modo de falar (KAMENSZAIN, 2006, p. 168-169), sendo, na terminologia deste estudo, um sotaque.

Em termos linguísticos, o sotaque se localizaria entre dialeto, *lato sensu*, e idioleto, pois não representa apenas a ingerência de um ambiente na língua, que a determina, mas inscrições afetivas próprias, expressas, poeticamente, em enunciação e grafia, as quais passam a expor uma razão relacional inerente à língua, formada de distintos "fazeres" ("poiesis") e "dizeres". Segundo Jean-Luc Nancy, o poema é a coisa que se faz no fazer: "O que é fazer? É dispor no ser. [...] O poema é a coisa feita do próprio fazer" (NANCY, 2013, p. 420). Em um raciocínio análogo, e tendo em mente a ideia celaniana de que a poesia se expõe na língua, podemos pensar que o sotaque é uma "coisa exposta" em meio à própria exposição que configura o poema – é

[49] Ou uma "coloração", como o Professor Maurício Cardozo preferiu chamar ao ler este texto, um termo mais sutil e que talvez melhor explicite a dependência da escuta, ou melhor, da singularidade da escuta que percebe o sotaque. O sotaque seria, nesse sentido, algo mais indecidível do que um "modo".

uma evidência rítmica-material da língua ex-posta. O sotaque se localiza parcialmente na esfera do vocálico, em termos cavarerianos, na medida em que ajuda a conformar a unicidade encarnada do falante. Para a filósofa, "[o] comunicar-se como voz implica a figura de um falante que se expõe, acima de tudo, como corpo singular" (2011, p. 242). O sotaque é parcialmente exposição corporal, da unicidade encarnada, mas é também exposição de uma memória corporificada, nos termos de Kamenszain. Sua ontologia, semelhantemente à da voz, é uma relação contextual/circunstancial, na medida em que o sotaque é fruto e meio de uma correlação que, ao se abrir a uma causa radicalmente outra, promove, na língua, um encontro entre unicidades, singularidades e comunidades: marcas de vida[50]. Assim, não é mera reprodução de um espaço em que se insere o falante, mas as marcas de "outrificação" inscritas na língua pela memória de vida no ambiente e pelas prazerosas e reiteradas práticas semsentido da convivência; em outras palavras, por meio do sotaque, vislumbra-se, entre as "linhas" e as "palavras" da fala, a obscuridade congênita – dialética – do dizer que emerge do silêncio do eu em meio à escuta atenta do outro, e nele se imiscui. Assim fala o poema, com sotaque; e, por isso mesmo, o sotaque performa, na enunciação e na grafia, a relação entre corpos, mundos e suas práticas.

É interessante notar que, apesar de ter um estatuto científico menor, pesquisas sobre o sotaque começaram a ser desenvolvidas nos últimos anos. Soraya Guimarães Hoepfner, tradutora e filósofa, especula sobre a origem do termo "sotaque" em artigo recente, e pensa o termo a partir de suas especificidades. Para a autora, o sotaque está intimamente ligado à ideia de identidade, o que diverge parcialmente da concepção apresentada até aqui – sotaque não é apenas a "causa própria" do poético, tampouco expressa, por si só, a unicidade encarnada e a memória corporificada do falante. Não obstante, diversos elementos elencados pela tradutora corroboram a tese aqui apresentada; analisemos alguns deles. Hoepfner igualmente afasta a ideia de sotaque dos conceitos da linguística[51], afirmando, adicionalmente, que "[o] soar

---

[50] As marcas sempre aparecem *para* alguém, como bem notou o Professor Maurício Cardozo durante a defesa desta tese. A percepção de uma marca de vida pode estar calcada em uma relação de poder mais ou menos assimétrica. Assim, para além do aspecto "positivo" dessa ontologia relacional, destacado no texto, pode-se depreender traços de poder na percepção e evidenciação de um sotaque, como ocorre no caso do shibboleth, que será esmiuçado mais à frente.

[51] "Em seu caráter revelador, o sotaque é um pronunciar que anuncia ao mesmo tempo diferença e pertença. Sendo único e próprio de cada língua-local, manifesta-se sempre como um espelho de si, pois este soar que é próprio do meu lugar-linguagem aparece para mim e me faz aparecer como um soar 'estranho' quando eu incorporo uma língua diferente da minha. Entre conterrâneos, o sotaque não desaparece, mas também não transparece, resta latente para então aflorar a partir do outro ou no lugar e/ou língua do outro. É decerto muito mais que uma simples expressão cultural. Não se pode confundi-lo com o dialeto, o qual se caracteriza por ser uma variedade linguística demarcada por um vocabulário próprio. Também não se pode reduzi-lo a uma questão puramente de icto, o qual se limita à acentuação e ênfase regidas e acordadas gramaticalmente dentro de cada língua, e que devem ser em geral respeitadas sob pena de ininteligibilidade. O sotaque transcende as tradicionais caracterizações lógico-

estrangeiro, o sotaque como traço da identidade é, por sua vez, algo diferente do tom da fala [...]" (HOEPFNER, 2018, p. 80). Em outra passagem, a autora assevera que:

> O sotaque, o levamos conosco; é quase impossível perdê-lo, extirpá-lo, pois enquanto locus na locução, se guarda numa região muito mais ao fundo de nosso modo de ser e, por isso mesmo, não importa quão bem dominemos a estrutura gramatical e a dicção de uma língua estrangeira, ele sobressai-se, sublinha e entrelinha o nosso dizer-se. O sotaque nos apresenta, nos entrega. (HOEPFNER, 2018, p. 79)

Vou além: o sotaque se confunde com a língua, é algo impossível de se perder se a língua ainda vive na gente. Essa ideia de que o sotaque "nos apresenta, nos entrega" foi defendida, de forma semelhante, por Jacques Derrida, em relação ao *accent*, em seu "O monolinguismo do outro". Para Derrida, "[o] sotaque [*accent*] assinala um corpo-a-corpo com a língua em geral, diz mais do que a acentuação. A sua sintomalogia invade a escrita. É injusto, mas é assim" (2001, p. 63). A exposição promovida pelo acento, para Derrida, o torna "incompatível com a dignidade intelectual de uma palavra pública" e ", *a fortiori*, com a vocação de uma palavra poética" (*idem, ibidem*). Essas afirmações duras são escritas em meio a uma reflexão sobre a relação do filósofo com a língua francesa, a partir de sua naturalidade argelina, que foi represada em benefício de uma "pureza" da língua francesa: "[f]ui o primeiro a ter medo da minha voz, como se ela não fosse minha, e a contestá-la, mais precisamente a detestá-la" (*idem*, p. 65). O "monolinguismo do outro" constrange a existência do francês argelino de "judeus indígenas" (*idem*, p. 75), que não constituem comunidade pela língua à maneira de judeus centro ou leste-europeus ou dos franceses não-judeus. O monolinguismo seria certa incapacidade de habitar outras línguas, o que torna a tradução um "outro nome do impossível" (*idem*, p. 88). Ao mesmo tempo que se fala sempre uma única língua, para Derrida, "de modo ciosamente e severamente idiomático" (*idem*, *ibidem*), multiplicam-se shibboleths dentro da língua, que se insurgem contra as políticas nacionalistas do idioma. A palavra, o *logos*, afinal, é sempre um acontecimento "a várias vozes", "diversas umas das outras" (CAVARERO, 2011, o. 31), e a voz sempre se direciona a um outro, pois, "[a]o contrário do olhar, a voz é sempre e irremediavelmente relacional" (*idem,* p. 207). Para falar com Cavarero, o dizer carrega uma dimensão de prazer corpóreo, da relação entre boca e ouvido, que não se restringe à esfera do "eu" – a autora chega a criticar a "tese curiosamente narcisista" de Derrida

---

gramaticais saussurianas: como entoamos o nosso dizer perfaz a melodia própria, é o elo essencial de lugar-linguagem, que comumente revela consequentemente e, sobretudo, derivativamente pátria e língua materna" (HOEPFNER, 2018, p. 79).

de que o ouvido para o qual a voz se direciona é o de quem "se ouve falando" (*idem, ibidem*). Além disso, com o sotaque, dramatiza-se, dentro da língua, a relação, por vezes conflituosa, entre comunidade e singularidade. O que trato aqui por sotaque, aproxima-se da ideia de shibboleth de Derrida, que se refere ao processo de "singularização histórica" de uma língua, ou seja, à reencarnação da "data", que torna o evento comemorado no hoje corporalmente possível e apreensível por mim; que torna a minha língua, ínfima e singular, encarnação da língua como história, coletividade, monolinguisimo, *a priori* inacessível, do outro:

> Porque existe uma dobra nesta verdade. Nesta verdade *a priori* universal de uma alienação essencial na língua – que é sempre um outro – e no mesmo lance em toda a cultura. Esta necessidade está aqui re-marcada, portanto, uma vez mais marcada e revelada, sempre mais uma primeira vez, num sítio incompatível. Uma situação dita histórica e singular, dir-se-ia idiomática, determina-a e fenomenaliza-a relacionando-a consigo mesma. (DERRIDA, 2001, p. 90)

Talvez a negatividade atribuída por Derrida ao acento que surge como sintoma do corpo – tal qual o sotaque – derive da possível sobreposição do indivíduo à língua, cerrando o monolinguismo no "eu", ou seja, poder-se-ia compreender a língua como pura unicidade. Há um grande receio, nesse sentido, em face da encarnação da língua, de sua corporificação, como se isso significasse uma "queda" em direção à a-historicidade. Acento, sotaque e corpo, entretanto, também são meios [*Media*] de tradução e apresentação do que é histórico e coletivo. Corrobora essa afirmação o estudo etimológico da palavra "sotaque", a qual é utilizada, não tão curiosamente, na tradução citada do texto de Derrida, em detrimento de uma aproximação mais literal de *accent*, "acento". "Sotaque" é uma particularidade do português[52], não apenas sua existência, mas também seu uso amplamente difundido, que tornou "acento", para nós, quase que apenas uma modalização de tom[53]. O uso consciente de "sotaque" em nossa língua manifesta uma compreensão comum dessa palavra, que se diferencia de "acento" e serve para

---

[52] "Em praticamente todas as línguas ocidentais imperam variações da mesma origem no latim 'accentus': francês [accent], espanhol [acento], italiano [accento], basco [azentu] etc. O mesmo ocorre em línguas não derivadas do latim, como o inglês [accent], finlandês [aksentti], o russo [акцент], até mesmo o turco [aksan] e o próprio alemão [akzent] adotam correntemente a matriz latina. Também em sua maioria, essas línguas fazem uso da mesma palavra para referirem-se ao substantivo 'acento' no sentido de acentuação, enquanto no português corrente sotaque e acento são claramente diferenciados" (HOEPFNER, 2018, p. 85-86).

[53] Isso não significa que outras línguas não tenham termos para além do "acento" e da tradição eurocêntrica para designar fenômenos aparentados ao sotaque. Durante a defesa desta tese, Luciana di Leone, enquanto arguidora, promoveu uma bela reflexão sobre como ela traduziria "sotaque" ao seu espanhol portenho. A Professora aventou entre possibilidades tradutórias os termos "dejo", "cantito" (bastante argentino) e "toada", opções que expõem corporalidade e memória inscritas na palavra. Depois de ouvir e ler suas belas palavras, escritas à escuta de "Regreso a la tonada", de Armando Tejada Goméz e Tito Francia, na interpretação de Mercedes Sosa, decidi traduzir "sotaque" por dois dos termos supramencionados no *resumen* desta tese.

designar todos os tipos de variações linguísticas, catalogados ou não. Diferentemente de "acento" e "dialeto", cujas raízes remontam à cultura grega e latina a que gramaticólogos e lexicólogos, por séculos, nos fizeram aproximar, "sotaque" é etimologicamente incerto e tem uma história menor, ou melhor, mais "bayxa" na língua. Em sua primeira aparição em dicionário, no início do século XVIII, "sotâque" é definido como "[d]ito gracioso, ou picante, particularmente de gente bayxa", tendo como sinônimos "ditto" e "apodo" (VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO, 1720, p. 739). Esse "diz que me disse" de gente baixa ganhou novos significados ao longo dos séculos, inclusive um autóctone do Brasil, relacionado às religiões de matriz africana, que ecoa e transforma a significância relacional de brincadeira e conflito do primeiro registro da palavra. Segundo o Dicionário Houaiss:

> sotaque *s.m.* (1720 cf. RB) **1** *infrm*. dito picante ou atrevido; gracejo, gracinha **2** palavra ou comentário zombeteiro ou mordaz; remoque, motejo, picuinha **3** (1881) LING pronúncia característica de um país, de uma região, de um indivíduo etc; acento <*s. lusitano, nordestino, gaúcho, carioca etc.*> **4** LING pronúncia imperfeita de um indivíduo, ao falar uma língua estrangeira, devido à transferência que ele faz de hábitos fonéticos da língua materna para a outra língua, na articulação e/ou na entonação, e que freq. permite identificar a sua origem; acento <*ele fala português com forte s. do espanhol*> **5** REL *B* no candomblé, conjunto de versos cantados que são dirigidos a alguém malquisto, presente no barracão, para que deixe a casa de culto <*cantar s. para uma pessoa*> ˚ **de s.** de repente; subitamente ˚ ETIM orig.obsc.;f.hist. 1720 *sotâque*, 1789 *sotaque*. (2007, p. 2614)

É interessante notar como as definições dicionarizadas de sotaque se aproximam do fazer tradutório, carregando em si *atrevimento*, *alteridade, individualidade, imperfeição, origem, estranhamento* e *canto* (ou *cantos*, talvez o significado mais interessante, relacionado ao candomblé). Creio que os significados aproximados da linguística já foram suficientemente debatidos, atenho-me agora ao primeiro e ao último, que se parecem, embora não tenham parentesco aparente. O sotaque enquanto "dito picante" ou "gracejo" e enquanto "versos dirigidos a alguém" em desafio, no candomblé, tem, nos dois casos, como pano de fundo, um ato perfomativo, que coloca corpos em relação, ou melhor, chama um outro para ouvir a performance – pense-se em outros modos de dizer populares, como a piada, a "tirada de sarro". Aparentemente, o gracejo deixou de ser "de gente baixa" em algum momento da história da língua, mas a sua manutenção como fenômeno menor, para-linguístico, apenas o reafirma como tal. Não é um problema, pois é da "gente baixa" que, historicamente, vem tudo que transforma verdadeiramente a língua, como o próprio sotaque. Esse significado provocador do sotaque encontra uma hipótese etimológica vinculada às línguas bantas, conforme o "Novo dicionário

banto do Brasil", de Nei Lopes, como bem lembram André Capilé e Guilherme Gontijo Flores em seu "Tradução-exu" (2022, p. 104). Conforme a pesquisa de Lopes, o sotaque estaria "[p]ossivelmente relacionado ao quicongo *suta*, tripudiar", de que derivariam seus significados de "[i]ndireta, debique, ironia velada" e de "[c]antigas de escárnio e zombaria que, nos CANDOMBLÉS DE CABOCLO, as entidades dirigem àqueles com quem não simpatizam" (LOPES, 2012, p. 234-235).

Esse ato de tripudiar fundamentaria a prática do "sotaque de caboclo", uma poliglossia (CAPILÉ; FLORES, p. 105) performada com o outro, em tom provocativo, no âmbito de religiões de matriz africana. Contudo, esse ato de tripudiar não necessariamente denota uma ofensa, sendo, antes, uma provocação para que o outro participe de uma troca e disputa de versos. Sobre o significado do sotaque para as religiões de matriz africana, empresto palavras de Maurício dos Santos e Thiago Hoshino, que recentemente escreveram sobre o "sotaque de caboclo" e a relação dessa forma de dizer com o pensamento acadêmico. Para os pesquisadores, o sotaque, naquele âmbito, dificilmente "pretende ofender ou insultar" (HOSHINO; SANTOS, 2020, p. 395), o que o afasta, parcialmente, daquelas acepções de nossos primeiros dicionários. O sotaque, nas religiões de matriz africana, seria uma espécie de forma rítmica, que os autores comparam com outros tipos poéticos existentes no Brasil:

> [...] o "sotaque" enquanto categoria nativa nomeia uma situação em que alguém – religioso ou caboclo em possessão de seu corpo – desafia outro religioso ou entidade a responder ao que foi cantado ou falado. Esse desafio em forma de bravata estabelece um diálogo, uma alternância entre cantadores. As respostas devem ser feitas em forma de improviso ou com cantigas já conhecidas. Em qualquer dos modelos, a leitura do contexto é central. Alguns consideram o sotaque uma forma de disputa, uma briga em si. Para outros, o sotaque é mais um conflito encenado como alegoria para poder versejar. Assim, a dinâmica do sotaque mais se aproxima da embolada, do coco de embolada, coco de improviso ou ainda do repente, práticas culturais poéticas e populares muito comuns no Nordeste do Brasil.
> Fato é que o sotaque é um drama social: não se "lança" sotaque sozinho, pois um outro está sempre pressuposto e engajado. Sempre há uma possibilidade latente de que a interlocução se converta em intervenção e nem sempre os envolvidos num sotaque reagem bem ou fazem as pazes. Por isso mesmo, muitas vezes ele é evitado ou ignorado. (HOSHINO; SANTOS, 2020, p. 395)

O engajamento do outro no sotaque pode ser pensado como uma característica que baliza todas as acepções compiladas nos verbetes de dicionários supracitados, as quais não necessariamente derivam da mesma raiz. Hoshino e Santos adicionam que o sotaque é uma forma complexa de conversa, que carrega oralidade, "descrita pelo povo-de-santo como 'axé da fala'" (*idem*, p. 396), podendo "inventar novas cantigas ou construir sobre bases melódicas

e rítmicas preexistentes outras variações poéticas" (*idem*, *ibidem*). Ora, essas características me parecem de todo pertinentes a um esboço conceitual da ideia de sotaque. Adicione-se que esse esforço de variação poética se dá por meio do corpo em jogo com o ambiente, tendo engajado o outro no ato performativo de seu fazer. Assim, o sotaque é um elemento que coloca a língua em conflito consigo mesma por meio da performance poética, desafiando-a a versejar em uma regra poética outra, que desloca ritmicamente a língua de sua pretensão simultaneamente monolítica e universal. A própria inserção da palavra "sotaque" em nosso vernáculo é exemplar dessa complexa operação. Como vimos no verbete do dicionário Houaiss, sotaque é uma palavra de "etimologia obscura", algo que se repete em outros esforços lexicográficos. Os seus significados ligados às ideias de tripudiação e de "sotaque de caboclo" podem derivar da hipótese etimológica aventada por Nei Lopes, uma criação a partir de um termo quicongo. Contudo, sotaque também designa algo como variação linguística. O sotaque que carrega esse significado tem, provavelmente, outra etimologia.

Antes de iniciar esta pesquisa, ainda como forma de matar curiosidades, entrei em contato, em fóruns online[54], com a hipótese de que a palavra é uma transliteração de um termo árabe, *sawtak*, ou *saotak*, composto por "sawt", radical que significa "voz, som", e "-ak", sufixo possessivo de 2ª pessoa masculina singular. Assim, sotaque, ou "sawtak", significaria, originalmente, "tua voz". Isso nunca foi confirmado por dicionários, nem mesmo no *Dictionary of Arabic and Allied loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, de Federico Corriente, ou no Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa, de Adalberto Alves. Hoepfner, que também pesquisou o étimo da palavra para a escrita de seu artigo, igualmente não teve sucesso em encontrar uma documentação dessa relação. Todavia, a autora considera a hipótese, inserindo, em sua pesquisa, a etimologia especulativa do termo:

> Minha investigação preliminar deparou-se com a consistente ausência de uma referência etimológica em diversas fontes consultadas e, embora uma afirmação contundente só possa surgir de um trabalho aprofundado de pesquisa filológica, arrisco apresentar a seguinte hipótese excêntrica: sotaque teria origem no árabe, como um estrangeirismo sonante adotado pelo português a partir do dizer صوتك[so: tāʾ ka-], que significa em árabe, literalmente: "sua voz". De modo simples: 'sua voz' soado em árabe teria dado origem à palavra sotaque. (HOEPFNER, 2018, p. 87)

[54] O primeiro contato foi com uma resposta, de Mauricio Carvalho C, no "yahoo respostas". Foi a única fonte que eu tive por meses. Atualmente, há defesa da mesma hipótese em outros fóruns online, como o YouTube.

Embora a flexão destacada pela autora não seja a mesma que encontrei pelos fóruns de discussão online, a hipótese de origem é a mesma. Esse esforço quase filológico a que se dedicaram pesquisadores (amadores e profissionais) motivados pela curiosidade pode ser inserido no campo da arqueologia especulativa. As peças, que se parecem, necessitam de um esforço poético, calcado em ritmo e escuta, para se tornarem parte de uma mesma cadeia lógica. As decorrências dessa pequena descoberta são entusiasmantes:

> Tendo essa influência em mente, a semelhança incontestável da sonoridade de "sua voz" dito em árabe com a palavra "sotaque" em português torna-se uma hipótese para uma origem etimológica que encontra eco na nebulosa relação histórica da língua portuguesa com sua herança arábica. O que me interessa, no entanto, é o fato dela servir à reflexão, ao expor o jogo identitário duplo do sotaque, no particular da palavra portuguesa: o entranhamento negado do outro dentro de si e o estranhamento afirmado de si no outro, o fenômeno conjugado performativo do sotaque. O outro, à força de sua presença indesejada e constante, é apropriado, permanece contudo estranho no soar e no imaginário, alimentado pela nossa necessidade de afirmação. O outro se demora e se habitua, entranhado e estranho. (HOEPFNER, 2018, p. 88)

O outro entranhado pelo sotaque torna a língua estranha a si mesma, particularmente em seu soar, mas também em sua grafia. O sotaque, fenômeno de gente baixa, carrega em si uma perigosa pulsão antipatriótica, isto é, antimoderna, na medida em que permite, ao menos momentaneamente, o fim do represamento do poético na linguagem tornada língua. O sotaque se situa, de certa forma, no âmbito da diferenciação/multiplicação, por mais que o consideremos, tradicionalmente, uma marca identitária, uma vez que, como a voz, comunica algo além do significado – a memória corporizada e algo da unicidade encarnada. Em terminologia benjaminiana, o sotaque aproxima a língua da "pura língua" [*reine Sprache*], considerada como um *locus* de proliferação, pois, assim como a tradução, tem como finalidade "expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si" (BENJAMIN, 2013, p. 106), porquanto as despe de suas razões e motivações nacionalistas e universalizantes/colonizadoras. Segundo Benjamin, há uma afinidade meta-histórica entre as línguas: a pura língua, que só pode ser alcançada pela "totalidade de suas intenções reciprocamente complementares" (*idem*, p. 109). A tradução, ao relacionar intimamente duas línguas, alçá-las-ia a um patamar mais próximo dessa "pura língua", ou pura expressão, na medida em que estariam mais distantes de suas regras e represamentos. Pensando conjuntamente a ideias de Benjamin e Zumthor, a pura língua seria o poético livre das amarras estruturais da língua, o qual ressoa o fundo da linguagem, indiscernível do corpo. Por isso, para Benjamin, a versão interlinear é o "arquétipo ou ideal de toda tradução" (*idem*, p. 119), na medida em que essa forma de tradução é a que

provoca maior afastamento entre as regras das duas línguas, intimamente relacionadas, possibilitando um melhor vislumbre da obscuridade congênita do poético, *locus* da pura língua, a própria poesia. Nesse sentido, o sotaque opera como uma tradução, mas em proporções menores, uma vez que as línguas em relação tradutória gradualmente convergem para um esquecimento de suas diferenças em prol de uma unidade linguística, movimento que não ocorre propriamente com o sotaque. Enquanto se pode escutar a diferenciação, por meio do sotaque, pode-se rememorar datas incrustradas na língua. Por esse motivo, se, por um lado, o contínuo processo de tradução imperfeita que é o sotaque mantém aberta a possibilidade de se escutar, em seus ritmos, o "coração" da língua, por outro, ele funciona como shibboleth, que politicamente afirma uma existência menor, baixa, na norma linguística, expondo os "erros" (ortográficos, de pronúncia, etc.) que tornam a língua viva, os quais derivam tanto da unicidade do corpo quanto das singularidades de cada memória. Nesse sentido, sotaque é ritmo e memória animados, corporizados; força poiética, tanto destrutiva quanto criadora.

3.1.1. Pensar e dizer com o poema

Toda escrita está carregada de sotaque, na medida em que a escrita deriva das práticas [*pláticas*] domésticas em que se aprendem os ritmos sonoros e gestuais que conformam a língua. É na prática que se aprende a manejar – neste caso, com traços finos e delicados – a força criativa, poiética, da língua, que espelha o destino metamórfico do corpo. Ressalte-se, ainda, que esse aprendizado doméstico difere daquele compreendido e criticado por Derrida, no qual haveria sinonímia entre "*verdade, alienação, apropriação, habitação, 'casa (própria)', ipseidade, lugar do sujeito, lei*" (2001, p. 91), uma vez que o aprendizado da escrita destacado por Kamenszain, o qual se dá por transmissão oral, é aquele que, associado ao feminino, foi historicamente relegado a segundo plano por todas essas categorias do pensamento. Em consonância com Tamara, prefiro imaginar o doméstico como uma dimensão aberta e proliferante, em que recebemos visitas e absorvemos e transformamos práticas aprendidas fora de casa. A prática [*plática*] se imiscui às tarefas domésticas do cotidiano, as quais fundamentam, de modo quase invisível, a economia do lar. Ao debater a relação entre tarefas doméstica e vanguarda, Kamensain argumenta que somente o trabalho "inútil e calado", "velho como o mundo", é capaz de "conseguir novos engarçamentos" (2000, p. 2010). Podemos tomar "engarçar" por "entretecer", cujo resultado aparentado é o texto. Assim, em outras palavras, a força poiética de qualquer texto reside em sua dimensão profunda de artesania

doméstica/hospedeira – inútil, pois conversa fiada, e calada, pois expulsa da política do *logos*. Essa artesania no bojo da qual, com as outras pessoas e gentes[55], aprendemos e criamos nossos próprios ritmos é particularmente importante à arte verbal que chamamos de poesia, na medida em que o texto poético é aquele "em que a ritmicidade semiótica transpassa manifestamente o sistema simbólico da língua, rompe seus confins e o inunda com seus prazeres fônicos" (CAVARERO, 2011, 167). Uma vez que, como escreveu Celan, a poesia se expõe, expõem-se também seus ritmos e seus sotaques, ainda que estes possam se colocar como detalhes ou acidentes, como vimos anteriormente. São esses detalhes grafados que interessam a este projeto de tradução, os quais não se confundem com o sotaque propriamente dito pelo/a autor/a – uma extensão efêmera de seu corpo em permanente alteração. Em outras palavras, tratamos aqui de marcas de vida, em geral grafadas[56] e, portanto, estabilizadas em certa medida, ainda que representem a *poiesis* por excelência do texto, sua relação com a vida e suas metamorfoses. Esmiucemos doravante a relevância dessas marcas à leitura e tradução da poesia escrita. Para tanto, uma carta-resposta profundamente poetológica de Paul Celan a alunos do *Altes Gymnasium* de Bremen que estudavam sua poesia nos serve de ponto de partida.

A carta data de 1958, mesmo ano em que Paul Celan recebeu o Prêmio Literário da cidade de Bremen, ocasião em que proferiu um de seus discursos mais conhecidos. Nesse período de sua vida também preparava seu terceiro livro de poesia, o já mencionado *Sprachgitter* ["Claustrolalia"], de 1959, ano em que também esboçava o texto "Sobre a obscuridade do poético", que precederia o "Meridiano", de 1960. Em suma, foi um momento bastante prolífico em termos poetológicos para Paul Celan, precedendo suas profundas crises depressivas da década de 1960. A carta de 1958 foi publicada no jornal estudantil Hermes (CELAN, 2018, p. 821-822), vinculado ao *Altes Gymnasium* de Bremen, gerando uma espécie de debate público sobre a interpretação da poesia de Celan. O objetivo do poeta com essa réplica era contestar a linha interpretativa que a turma 10b seguiu para compreender o poema *Vom Blau* ["Do Azul"], que lhe havia sido enviada também por carta. Vejamos o que dizia Paul Celan em 1958 sobre a interpretação de poemas:

Paris, 17 de fevereiro de 1958

Estimado Senhor XY!

[55] Utilizo-me da palavra "gentes" para designar outros falantes/ouvintes que não os humanos, com quem as pessoas também criam prazerosas *pláticas* semsentido. Em verdade, parafraseio, ao utilizar "gentes" com essa conotação, diversas filosofias e pensamentos indígenas das Américas, bem como estudos antropológicos sobre a ideia de pessoa para esses povos, como aqueles de Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio.

[56] O sotaque não se restringe às marcas grafadas, aos vestígios vistos nas camadas mais superficiais da língua.

Considero – assim como você – que poemas são interpretáveis, portanto não acredito, de modo algum, que "devemos nos deixar guiar apenas pelo sentimento pelo qual somos tomados quando os lemos integralmente [*Durchlesen*]". Os poemas têm um sentido – um sentido que certamente não é apreensível por sua "leitura integral" [*Durchlesen*].
Tampouco considero que poemas são "a tentativa de fazer uma bricolagem desmedida de imagens" – poemas que se limitam a uma tentativa dessas não são poemas.
Os poemas são antes uma tentativa de se entender com a realidade; uma tentativa de ganhar a realidade, de tornar a realidade visível. Assim, para o poema, a realidade não é, de modo algum, algo estático, predeterminado, mas sim algo que está em questão, que deve ser posto em questão. No poema **acontece** algo real, aduz-se a realidade.
Isso implica ao leitor, de partida, a estipulação de não remeter aquilo que vem à língua no poema a algo que esteja fora do poema. O próprio poema, desde que seja um poema real, está plenamente ciente de sua questionabilidade inicial; aproximar-se de um poema com noções inamovíveis, significa, destarte, no mínimo, antecipar aquilo que no próprio poema é objeto de uma – de nenhum modo presunçosa – busca.
Em outras palavras: inferir do poema o "estado de espírito" [*Stimmung*] que "talvez tenha motivado [o autor] a escrever esse poema" significa deixar o terreno do concreto e se afastar do poema em direção à conjectura e à suposição. Você escreve: "nós comparamos a pérola rolando a uma lágrima de despedida!" – não: a pérola rolando **é a pérola rolando**, ela "rola" nesse (e em nenhum outro) lugar do poema, ela está – pelo menos como intenção – conectada ao poema.
É pedir muito desejar – enquanto autor – que o leitor esteja disposto a pensar de forma conjunta com o poema?

Com os melhores cumprimentos à turma 10b e a você
seu Paul Celan[57]

---

[57] Paris, den 17. Februar 1958

Sehr geehrter Herr XY!
Ich halte – wie Sie – Gedichte für interpretierbar, glaube also keineswegs, daß „wir uns nur von dem Gefühl leiten lassen sollen, das uns beim Durchlesen ergreift". Gedichte haben einen Sinn – einen Sinn, den man durch „Durchlesen" gewiß nicht erfaßt.
Ebensowenig halte ich Gedichte für „den Versuch, Bilder wirr durcheinanderzuwürfeln" – Gedichte, die es bei einem solchen Versuch bewenden lassen, sind keine Gedichte.
Gedichte sind vielmehr ein Versuch, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, ein Versuch, Wirklichkeit zu gewinnen, Wirklichkeit sichtbar zu machen. Wirklichkeit ist für das Gedicht also keinewegs etwas Feststehendes, Vorgegebenes, sondern etwas in Frage Stehendes, in Frage zu Stellendes. Im Gedicht e r e i g n e t sich Wirkliches, trägt Wirklichkeit sich zu.
Daraus ergibt sich für den Lesenden zunächst die Bedingung, das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichts steht. Das Gedicht selbst ist sich, sofern es ein wirkliches Gedicht ist, der Fragwürdigkeit seines Beginnens wohl bewußt; an ein Gedicht mit unverrückbaren Vorstellungen herangehen, bedeutet also zumindest eine Vorwegnahme dessen, was im Gedicht selbst Gegenstand einer – in keiner Weise süffisanten – Suche ist.
Mit anderen Worten: vom Gedicht her auf die „Stimmung" zurückzuschließen, die den Autor „vielleicht veranlaßt hat, dieses Gedicht zu schreiben", heißt den Bereich des Konkreten verlassen und sich, auf dem Wege über Gemutmaßtes und Vermeintliches, vom Gedicht entfernen. Sie schreiben: „Die rollende Perle verglichen wir mit einer Abschiedsträne!" – nein: die rollende Perle i s t d i e r o l l e n d e P e r l e, sie „rollt" an diesem (und keinem anderen) Ort des Gedichts, sie steht – zumindest als Intention – im Zusammenhang mit dem Gedicht. Heißt es anspruchsvoll sein, wenn man sich – als Autor – wünscht, der Leser möchte mit dem Gedicht mitdenken?

Mit den besten Grüßen an die Klasse 10b und Sie selbst
Ihr Paul Celan (2018, p. 194-195)

Entendo que "pensar com o poema" é o modo como Paul Celan nomeia sua ideia de interpretação de texto. Isso não significa que se deve anular as forças centrífugas que operam no âmbito da poesia, mas que estas também podem e devem ser compreendidas em esforço conjunto com o poema. Ainda, Celan dá atenção à física do poema ao destacar que a "pérola rolando" é uma pérola que rola no poema, naquele espaço específico. A sua conexão primordial é com o poema, não com o "estado de espírito" do poeta; em outras palavras, o poema em si é a dimensão física, corporal, da "pedra rolando", não os dados a ele externos. Nesse sentido, "pensar com o poema", e não "com o poeta", significa dar uma autonomia interpretativa àquela composição específica; mais do que isso, significa lhe dar atenção. O poema não é um "estado de espírito" de Paul Celan, tampouco é parte do corpo do poeta: o poema é um corpo próprio, pensante, pois fabricado como autômato, com o qual, conjuntamente, a poesia deve ser interpretada. Afinal, "no poema acontece algo real" e esse acontecimento se dá pelo encontro dele com o outro, e não do poeta com o público. Novamente, isso não significa que não haja metáforas no poema, tampouco que o poema esteja desconectado da história e de suas biografias. O apelo de Paul Celan não é à bitolação, à exclusão de todo o entorno que permeia a relação entre leitor e poema, mas à atenção. A leitura atenta difere da "leitura integral" do poema, ou seja, de sua mera leitura de cabo a rabo. Por meio da leitura atenta, em que se pensa juntamente ao poema, é possível encontrarmos o sentido do poema e, assim, nos entendermos com a realidade. Essa realidade de que fala Paul Celan não está precisamente no mundo externo ao poema, tampouco é um dado a ele imanente, essencial. Tendo por base essas considerações, podemos inferir que a realidade que se torna visível e com a qual nos confrontamos por meio da leitura atenta é um acontecimento que se dá entre poema e leitor. É no espaço dessa relação que se tentam acordos com a realidade, incluindo-se uma compreensão de si, que é tido como parte do que é posto em questão no encontro com a poesia. Esse acontecimento, a leitura atenta, é uma busca que passa a ser compartilhada pelos dois, que leva tanto à interpretação do poema quanto ao deslinde de algo real no corpo de quem lê – em busca de um sentido, deslocamo-nos. Esse deslocamento, como veremos na sequência deste trabalho, é um caminho de metamorfose.

Contudo, pensar com o poema, interpretá-lo, não resume a relação leitor-texto, na medida em que o "sentido" semântico-simbólico é apenas um dos resultados possíveis de ser extrair de um poema por meio da leitura atenta. Aspectos rítmicos e marcas de vida também estão lá, entremeados, por vezes destacados, torcendo fáceis sentidos interpretativos e abrindo caminhos para novas trilhas sonoras. Ao tratar da poesia de Paul Celan, é comum que a "busca por sentidos" seja privilegiada pela crítica especializada, fazendo com que o "pensar com o poema" se reduza a um exercício teórico, descorporalizado. Entretanto, pensar com o poema é

também dizer com o poema, ou seja, atentar-se a seus arranjos formais (mesmo que ensejem deformação) na mesma medida em que se atenta aos significados das palavras encadeadas. Com isso, o corpo também se torna meio de interpretação e não apenas o intelecto.

Dizer com o poema não requer afinação. Afinal, assim como uma partitura, o poema está aberto a diferentes performances, proveninentes de diferentes línguas. Ao passo que a busca por um sentido, essa interpretação eminentemente intelectual representada no "pensar com o poema", parece direcionar-se para um ponto aglutinador, "dizer com o poema" é um modo necessariamente proliferante de interpretação, na medida em que é exercício de *plática*. Em outras palavras, pensar com o poema é um movimento centrípeto em direção à obscuridade do poético ou, como dito na carta de 1958, à questionabilidade inicial (ou fundante) da poesia, sua capacidade de colocar a realidade em questão; mas dizer com o poema é um movimento centrífugo, na medida em que se pretere a *Stimmung* ["afinação" e também "estado de espírito"] do poeta, ou seja, a redução da expressão à unicidade daquele corpo específico, em favor da *Stimme* ["voz"] encontrada na relação poema-leitor. Essa voz é também uma busca e não uma noção inamovível. Assim como na busca por sentidos, o poema deixa algumas marcas e instruções para que o leitor atento encontre, junto a ele, uma voz. Essas marcas e instruções não se reduzem a regras de metrificação, estando também no domínio do detalhe. Dentre os detalhes do poema está o sotaque. Para ver, escutar e traduzir o sotaque na poesia escrita, penso que é preciso "pensar e dizer com o poema", dar-lhe atenção a fim de não apenas o compreender, mas também de mudar com ele, modular a própria voz, reconhecer o próprio sotaque.

A pérola rolando, a palavra hebraica em meio ao alemão, o fonema que aparenta[58] diferentes línguas: imagens e sons que se deslocam pelo poema ao mesmo tempo que deslocam o leitor de sua língua e de sua perspectiva. Ver a pérola rolando no poema é, como escreveu John Cage em 1957, medir o valor da poesia "a partir do zero": "Para obter o valor/ de um som, de um movimento,/ meça a partir do zero. (Preste/ atenção ao que é,/ apenas como é.)" (2019, p. 96). Prestar atenção ao que é o poema, apenas como ele é, para, então, com ele pensar e dizer não é apenas um modo respeitoso de se aproximar da poesia – é também um modo de começar a traduzir um poema. É o grau zero daquilo que chamo de "arqueologia especulativa", como veremos em seguida. O sotaque é também uma pérola rolando no poema, ainda que já seja um sotaque outro, em uma outra língua, por mais distante que esteja daquele primero solo em que se iniciou seu movimento.

[58] Penso no verbo "aparentar" a partir da reflexão de Alexandre Nodari em "Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poiética perspectivista", ou seja, em sua ambivalência ["parecer e virar parente"] (2021, p. 323).

3.1.2. Exercício de tradução III

Este exercício de tradução será composto por dois textos de Tamara Kamenszain, um poema e um ensaio, que abordam diretamente a questão do sotaque[59]. Apesar de esses dois gêneros textuais não resumirem a obra de Kamenszain, ensaio e poesia são bastante representativos dela. Foi a partir da costura de e entre suas produções poética e ensaística que a autora gerou um modo particular de escrita, o qual passou a também permear suas produções periodística e acadêmica. Nas palavras de Mariana Tavares, "é no encontro dos gêneros textuais e nas discussões que ambos levantam um sobre o outro que a obra de Kamenszain se afirma" (2017, p. 45). Essa forma de escrita kamenszaineana, que transita entre gêneros, é também resultado de sua relação com o neobarroco latino-americano. Façamos uma pequena digressão sobre esse rótulo, o neobarroco, que é atribuído a diferentes poéticas (pós-)modernistas surgidas no espaço da América Latina e do Caribe ao longo do século XX.

A "reciclagem do barroco" em solo latino-americano e caribenho é um processo que tem origem, de acordo com a pesquisa de Irlemar Chiampi, "O barroco no ocaso da modernidade", ainda no final do século XIX, com a reapropriação incipiente do barroco pelo poeta nicaraguense Rubén Darío, passando por releituras do barroco por poetas vanguardistas latino-americanos no início do século XX (*apud* BANDEIRA DE SOUZA, 2017, p. 63). É o ano de 1927, todavia, que marca o início "oficial" do resgate do barraco em solo latino-americano e caribenho, em paralelo ao processo de revalorização desse movimento artístico na Espanha[60]. No final dos anos 1940, Lezama Lima passa a escrever ensaios sobre o estilo barroco nas Américas, reivindicado o barroco como "fato americano"[61] (BANDEIRA DE SOUZA,

---

[59] O sotaque nem sempre estará explicitamente em questão nos textos selecionados para os exercícios de tradução, como veremos adiante.

[60] Ambos os casos foram motivados por uma efeméride, o tricentenário da morte de Luís de Gôngora, que ensejou eventos comemorativos que reuniram poetas modernistas na Espanha (em que Federico Garcia Lorca proferiu uma famosa conferência sobre aquele poeta), marco de estabelecimento da Geração de 27, e em Cuba, evento em que barroco e modernismo oficialmente se encontraram em território americano (BANDEIRA DE SOUZA, p. 64). Como o evento cubano foi influenciado pelo movimento espanhol de revalorização do barroco, criou-se, nesse momento, uma ponte transatlântica por meio da qual impressões sobre o barroco foram transladadas. A maior expressão dessa ponte foi a amizade entre o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, grande mensageiro da Geração de 27 para o Caribe, e o poeta cubano José Lezama Lima, que floresceu sobretudo nos anos 1930 (*idem*, p. 64-65). Lezama Lima viria a se tornar uma espécie de "pai" do neobarroco e primeiro grande representante desse estilo de escrita, antes mesmo de sua consolidação teórica ou de sua renomeação com o prefixo "neo".

[61] Gôngora continuaria a ser um dos objetos centrais de pesquisa de Lezama Lima e do que seria *a posteriori* classificado como neobarroco dos anos 1950 e 1960. Contudo, o poeta cordovês passaria por uma espécie de processo de "deglutição" – como diriam, mais ao sul das Américas, outros modernistas – ou tradução, tornando-se o "Senhor Americano" de Lezama Lima, "o poeta fundador que desencadeou a 'contra-conquista' e converteu a lepra do gongorismo na fecunda invenção poética de uma estirpe de neobarrocos da América Latina" (CHIAMPI, 2002, p. 152).

2017, p. 65). Os textos de Lezama Lima dos anos 1950 e 1960 serviriam de base à geração pós-1970 do neobarroco, no bojo da qual novos conceitos e nomes seriam criados para descrever suas experiências e criações relacionadas ao barroco. Tamara Kamenszain e seu amigo e referencial crítico Néstor Perlongher pertenceram a essa geração pós-1970 e cada qual deu um nome próprio a seu relacionamento com o barroco, como veremos adiante. Outro poeta representativo dessa geração foi Haroldo de Campos, o qual, em um artigo de 1955, foi o primeiro a cunhar o termo "neobarroco", ainda que com pouco detalhamento – seu afastamento do barroco em direção ao concretismo nesse período fez com que muitos teóricos posteriores do neobarroco não o considerassem como um dos fundadores desse estilo artístico (BANDEIRA DE SOUZA, 2017, p. 66-68). Note-se, entretanto, que as primeiras publicações poéticas do autor têm características barrocas; além disso, há, no artigo de 1955[62], a partir de considerações de Pierre Boulez, alguma formulação sobre o que seria o neobarroco: uma espécie de "obra de arte aberta" que poderia corresponder intrinsicamente às "necessidades culturmorfológicas da expressão artística" daquele período (CAMPOS, 2006, p. 53).

Já nos anos 1970, mais precisamente em 1972, é publicado, integrando o livro "América Latina en su literatura", o artigo seminal de Servero Sarduy sobre o neobarroco latino-americano e caribenho, "El barroco y el neobarroco". A publicação é um marco, na medida em que deu autonomia conceitual à expressão latino-americana e caribenha (pós-)moderna do barroco, dando-lhe contornos revolucionários – lembre-se que o barroco, em sua forma original, precede a era das revoluções. Sarduy inicia o artigo afirmando que o barroco "estava destinado, desde o seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica", sendo tanto a "pérola irregular" (em referência à etimologia ligada ao francês e ao italiano) quanto, talvez, "a excrescência, o cisto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico", tornando-se, posteriormente, sinônimo de coisa bizarra ou extravagante (2000, p. 167). Ora, esse bojo de ambiguidade, difusão semântica e proliferação não seria especialmente interessante à lapidação poética de fenômenos menores da linguagem, como o sotaque (essa "pérola irregular" que, parafraseando Celan, rola no espaço poema)? Kamenszain nos mostrará que sim. Até a publicação de "El barroco y el

[62] O poeta utiliza o termo de modo piorineiro em um ensaio chamado "A obra de arte aberta", publicado originalmente no Diário de São Paulo em julho de 1955. Nesse ensaio, Haroldo de Campos mobiliza diferentes autores (que comporiam seu *paideuma*) para mapear o "campo vetorial" da poética de seu tempo. O texto seria republicado em "teoria da poesia concreta", compilação de textos críticos e manifestos que fundamentaram a criação da poesia concreta. A referência ao barroco está no final do artigo, motivada por uma reflexão de Pierre Boulez sobre a obra de arte: "Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte 'perfeita', 'clássica', do 'tipo diamante', e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um 'barroco moderno'. // Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsicamente às necessidades culturmofológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas" (2006, p. 53)

neobarroco", a amplitude semântica do termo neobarroco era tamanha que se beirava a perda de lastro[63]. Um dos movimentos centrais desse artigo, portanto, foi delimitar características do novo estilo literário, tornando o neobarroco também um conceito[64].

Perlongher, antropólogo poeta (ou poeta antropólogo) que imaginou um neobarroco Caribe Transplatino a atravessar Américas, complica a definição de neobarroco de Sarduy e chega à formulação do "neobarroso". Leitor de Deleuze e Guatarri, Perlongher chama o barroco de "poética da desterritorialização" e "do êxtase", que sempre choca e dessujeita (1991, p. 14-15), minando o "nódulo do sentido oficial das coisas" e multiplicando os significantes (*idem*, p. 17), mesmo que haja a possibilidade de a proliferação se direcionar ao esquecimento ou à confusão (*idem*, *ibidem*). Se a "literatura menor" é movida por uma ação política que expõe o "coeficiente de desterritorialização" de qualquer língua (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 35-36), a poética da desterritorialização é uma ação direta – de viés anarquista – na (e sobre a) linguagem, na medida em que "a poesia trabalha no plano da linguagem, no plano da expressão"[65] (PERLONGHER, 1991, p. 16). Não à toa, o neobarroco se torna uma questão para Perlongher devido a sua pesquisa (que resulta em texto acadêmico e poesia) sobre o portunhol (PORTILLO, 2018, p. 81). A vontade de "barroquizar" a linguagem (*idem, ibidem*), todavia, não se ligava a um retorno ao "Século do Ouro". Perlongher não se encantava pela opulência do ouro, mas buscava a extravagância do barro – a pérola irregular equivalia, para o poeta, ao "nódulo de barro"[66] (PERLONGHER, 1991, p. 25). Para Kamenszain, o avanço de Perlongher

---

[63] Como escreve Perlongher, em seu "Caribe Transplatino": "Mais tarde, tudo passaria a ser lido a partir do neobarroco: o surrealismo, Artaud... O cubismo, arrisca-se, seria um barroco" (1991, p. 13).

[64] Para Sarduy, o neobarroco é um estilo de aguda artificialização (da escrita, por exemplo), realizada sobretudo por três mecanismos – a substituição (trocar o significante de um significado, muitas vezes por termo normalmente não correspondente, mas funcional no contexto); a proliferação (obliterar o significante original em prol de uma cadeia aberta de significantes, que operam metonimicamente); e a condensação (permuta, espelhamento ou choque entre termos de uma cadeia de significantes que resulte em um terceiro termo capaz de resumir os primeiros) –, e de profunda parodização/carnavalização de texturas linguísticas, realizada por meio do recurso à intertextualidade (citação e reminiscência) e à intratextualidade (cifrar ou tatuar o texto com gramas fonéticos, semânticos ou sintagmáticos), o que resulta, em suma, em um jogo sem utilidade, que espelha a desarmonia continental e é erótico ao romper com o nível denotativo da linguagem e revolucionário ao afirmar os equívocos da língua, questionando, através e por meio dela, sua própria imagem (2000, p. 168-184).

[65] Perlongher dedica "Caribe Transplatino", sua antologia-mapeamento do neobarroco que atravessara e atravessava o Caribe e a América Latina, a Haroldo de Campos, seu amigo. Não à toa, a ideia de "poesia como linguagem" espelha preceitos dos manifestos concretistas dos anos 1950 e 1960. Os concretistas entendiam linguagem como "qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)" (PINTO; PIGNATARI, 2006, p. 220) e defendiam enfaticamente que poema é linguagem; daí as novas possibilidades de codificações e a necessidade de uma "transcriação", que possibilidade a tradução entre distintas linguagens (e não apenas entre línguas).

[66] Diferentemente do neobarroco das águas cristalinas do Caribe, o neobarroso expressa "o líquido turvo [que] impede a visão acurada dos objetos" submersos no metafórico Rio da Prata (PORTILLO, 2018, p. 87). Para Haroldo de Campos, embora o neobarroso espelhe questões do neobarroco caribenho, como o homoerotismo, nele a "cubanidade" dá lugar a "um mergulho no kitsch e no 'cursi' urbano-argentino, nos resíduos coloquiais-lunfardescos das 'zonas proibidas' da cidade" (2001). Além disso, o neobarroso expressa, para Campos, uma "apropriação transgressiva, à maneira de Manuel Puig, dos clichês sentimentalóides, influenciados pelo linguajar

do neobarroco para o neobarroso é exemplo mais de "um extraordinário malabarismo linguístico" do que de "um verdadeiro gesto crítico" (2016, p. 600), fruto de uma "atitude distraída" e de uma vontade antropológica de "captar climas" (*idem*, p. 601).

Néstor Perlongher faleceu em 1992 no Brasil, onde se exilara durante a última ditadura militar argentina. Em 2003, foi lançada uma compilação de todos os seus poemas, em que coube a Tamara Kamenszain escrever um epílogo-elegia, no qual classificou a poética do amigo como "tão real, tão verdadeira, que já está colocando um teto sobre a cabeça de seus contemporâneos", os quais "terão que se extraviar de suas crenças para decifrá-la" (2003, p. 380). O neobarroco, entretanto pervivia enquanto questão na poesia argentina. Em 2010, Kamenszain escreve uma pequena crônica à revista Ñ do Clarín intitulada "Neobarroco, neobarroso, neoborroso: Avatares de um movimento literário dos anos 80". A autora desenvolve o texto a partir de uma questão frequentemente colocada para ela: seria ela ainda barroca? Kamenszain afirma que ser neobarroca nos anos 1980 lhe significava não se filiar aos "conteudismos imperantes, devedores da ingenuidade do realismo socialista dos anos 50" ou à "abstração 'metafísica' que se havia encravado" na poesia argentina à época (2010) – o neobarroco despontava como uma "oportunidade nova: a de ir torcer o pescoço da gramática para bloquear o caminho das mensagens didáticas", bem como uma injeção de cores latino-americanas na poesia local "pasteurizada e/ou afrancesada" (*idem, ibidem*). Depois da passagem dos anos 1990, em que o neobarroco virou assunto da moda, e da concepção do neobarroso por Perlongher, Kamenszain elabora um nome para expressar sua relação com aquele estilo, com suas próprias questões marginais e seu gueto. Em suas palavras:

> Agora, depois de tantas "muimortas palavras"[67] – como disse Oliverio Girondo em Cansacio, o poema que fecha *En la masmédula*, seu último livro – talvez eu me afiliasse a um movimento que podia bem se chamar neoborroso. Vamos ver se entre os abstatros caminhos do dizer e os pesados

do cinema, do rádio e das novelas de TV" (*idem*, *ibidem*). O próprio Perlonguer, por sua vez, afirmou que o neobarroso "não é uma vanguarda, nem sequer um movimento, mas apenas uma marca deletéria de um fluxo literal" (1991, p. 23), uma vez que, diferentemente das vanguardas, os neobarrocos não se caracterizam pelo "sentido de igualização militante dos estilos" e pela vontade de "destruição da sintaxe" (*idem*, p. 21). A atitude barroquizante é, antes, como já dito, uma ação direta, que afeta a língua, provocando e alterando seus sentidos e percepções. Essa "marca deletéria" é também uma marca de vida, como o sotaque, que não apenas expõe, mas também provoca a proliferação de linguagens no poema, dissolvendo "a pretensa unidirecionalidade do sentido" (*idem*, p. 17). Exemplo disso é o deslocamento do conceito de "belo" (ou "lindo") no neobarroso, que passa a ser entendido "como uma questão mais própria do subúrbio do que da centralidade literária" (KAMENSZAIN, 2016, p. 605). A experiência daquela "vida menor", seu silêncio, sua ambiência, seus objetos, contatos, diálogos: tudo conforma a turva água transplatina. No caso de Perlongher, essa "vida menor" se atrelava a guetos (espaços de convívio de pessoas LGBTQIA+) e espelhava suas linguagens – não à toa, sua poética reivindica esses códigos marginais (BOLLIG, p. 172-176), tão estigmatizados nos anos 1980.

[67] O prefixo re- é comumente utilizado como intensificador no sotaque portenho. Adicione-se, todavia, que "remuertas palabras" também poderia ser traduzido por "remortas palavras", no sentido de repetição.

> conteúdos do dito, ou melhor, entre o obscuro e o transparente ou, simplificando a coisa ainda mais, entre a forma e o conteúdo, fica só o *entre*, e posso voltar a enroscar aí a medusa dos meus sonhos juvenis.[68] (2010)

Tomando emprestado as palavras de Kamenszain, acredito que o neoborroso é outro "extraordinário malabarismo linguístico", na medida em que evoca simultaneamente, em seu deslizamento fonético, o neobarroco e o neobarroso, e se coloca como uma nova forma de apagar (*borrar*, em espanhol) fronteiras entre línguas e linguagens poéticas. Em verdade, a escrita de Kamenszain sempre foi neoborrosa, pois sempre buscou esse *entre*, que não é uma abstenção em face de questões conjunturais ou de debates estéticos, mas uma postura ativa de transitar em meio a distintas questões. A mescla de gêneros e memórias que constitui o "Livro de Tamar", publicado pela autora em 2020, é bastante representativo da potência criativa dessa escrita do *entre*, neoborrosa, uma vez que é um romance com aspectos de crônica e carta, além de diversas páginas compostas (às vezes integralmente) por verso. Não à toa, Kamenszain termina o seu romance "Livro de Tamar" com versos e aponta para a continuidade do fluxo, do trânsito, da curiosidade pela "outra margem", exposta na obra kamenszainiana desde seu ato inaugural, ao dizer que "Escrevo que quero ir mais além do livro/ me imagino me movendo/ pra outra vida, outro livro"[69] (2020, posição 742). Nos anos 2010, a poeta também aprofundaria a noção de neoborroso teoricamente, novamente por meio de diferentes fomas textuais, como em sua crônica "Cruzamento de gêneros" (*Cruce de géneros*), em que "transforma trechos do diário de Ricardo Piglia em poema e poemas de Laura Wittner em diários" (TAVARES, 2017, p. 43), e em seus densos textos-irmãos de 2016, "Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Derivações da sucessão perlongheriana" [*Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Derivas de la sucesión perlongheriana*], ensaio que faz parte do livro "Uma intimidade inofensiva: os que escrevem com o que há" [*Una intimidad inofensiva*: *los que escriben con lo que hay*], e "Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Derivações da sucessão perlongheriana na poesia argentina atual" [*Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Derivas de la sucesión perlongheriana en la poesía argentina actual*], artigo acadêmico publicado de forma autônoma, ambos quase homônimos de sua crônica de 2010, em que nomeara o neoborroso. Talvez o foco principal desses artigos seja a polarização Boedo-Florida – a centenária disputa existente na

---

[68] *Ahora, después de tantas "remuertas palabras" – lo dice Oliverio Girondo en Cansacio, el poema que cierra* En la masmédula*, su libro final – tal vez yo me afiliaría a un movivimento que bien podría llamarse neoborroso. A ver se entre los abstractos caminos del decir y los pesados contenidos de lo dicho, o mejor, entre lo oscuro y lo transparente o, simplificando la cosa todavía más, entre la forma y el contenido, queda sólo el* entre*, y puedo volver a enroscar ahí la medusa de mis sueños juveniles*.

[69] *Escribo que quiero ir más allá del libro/ me imagino moviéndome/ hacia otra vida, otro libro.*

Argentina entre poéticas mais preocupadas com problemas sociais e poéticas mais experimentais e "aristocráticas" –, ou melhor, a relação do neobarroco e suas derivações com essa antiga polêmica. Para Kamenszain, o neoborroso encontra o espaço entre os dois polos, que crescentemente perdem importância na poesia contemporânea, já que as fronteiras se tornam "neoborradas".

> Por isso é que, para as gerações que o sucederam [a Perlongher], já não parece se tratar de encontrar um lugar estratégico 'entre', mas simplesmente de fazer ENTER ('aperto o play para escrever', diz Cucurto). O enter do entre, então, seria um apuro para entrar não aderindo, não se identificando com nenhuma opção literária. Dessa maneira, a polarização Boedo-Florida se desativa por si só e suas opções se tornam borrosas ou, melhor dito, *neoborrosas*. O ponto médio no qual Perlongher nos havia situado é agora um ponto indecidível, como o define Roberto Echevarren ao se referir ao fenômeno do movimento 'emo' (emotive harcore) [...]. (2016a, p. 603)

Nesse ponto indecidível da poesia contemporânea, o poema se torna algo extremamente volátil – do mesmo modo, o próprio poeta se torna um dado alterável (KAMENSZAIN, 2016a, p. 603) –, capaz de se transformar à revelia de apelos identitários. Em meio a essa volatilidade, o hermetismo, caro à geração neobarroca de Kamenszain, também passa a ser questionado (*idem*, p. 604), uma vez que a oposição entre claridade e obscuridade é colocada em questão[70]. Sem as dicotomias, abre-se espaço para o aflorar de novas potências criativas, bem como para novas escutas dos "ritmos históricos"[71] inerentes à poesia. Kamenszain conclui seu artigo afirmando que "[h]á um ritmo que, liberado de intenções pedagógicas, autoriza às gerações futuras alterar nossa letra" (*idem*, p. 607), em referência ao movimento realizado pelos emos, que alteraram (criaram) uma letra-sexualidade para sua existência, seu ritmo histórico, na sua sigla-língua rio-platense. A "alteração da letra" é equivalente, por fim, à ação de "neoborrá-la", "a colocando e nos colocando, dessa maneira, a salvo de acabarmos congelados no museu dos dualismos" (*idem, ibidem*). Esse novo apagamento de fronteiras, o neoborroso, é um salto criativo em direção ao ritmo que pulsa no texto, um modo de se reaproximar de ritmos históricos sem aderir ao dogmatismo de escolas, correntes ou equivalentes. No ensaio de 2016, isso também está representado pelo borrar de fronteiras entre a intimidade e a esfera pública, o que resulta em uma inofensiva "força de repetir o que todos já sabem" (2016b, p. 98), a continuidade

[70] No mesmo sentido, Kamenszain inverte, no ensaio de 2016, a formulação de Lezama Lima de que "apenas o difícil é estimulante" ao afirmar que "apenas o fácil será estimulante" (2016b, p. 84).
[71] Kamenszain se utiliza de uma formulação de Henri Meschonnic: "Nesse sentido, haveria uma historicidade envolta no ritmo, essa em que Henri Meschonnic (2007) se detém para nos dizer que o ritmo tem que ser pensado 'como inscrição de um sujeito em sua história, um irreversível que não deixa de retornar'" (2016a, p. 606).

da vida e, logo, da capacidade de testemunhar e de criar[72]. O trânsito para o neoborroso também é, em Kamenszain, um trânsito para a "pós-poesia", que, para a autora, é um distanciamento de suas realizações em direção a algo novo, bem como a atitude de ruptura permanente com os desígnios da época[73] (2013). Nesse sentido, pode-se arriscar dizer que há, enfim, uma resposta ao autoquestionamento de Kamenszain sobre seu pertencimento ao neobarroco: "sim e não", pois, embora a letra permaneça e o estilo mantenha parentescos com o que já foi[74], o trânsito entre linguagens continua, bem como os novos borrares que as novas épocas não cessam de apresentar à sua poesia. Fim da digressão sobre o neobarroco.

Agora que já esmuiçamos brevemente a trilha percorrida por Tamara que resultou no estabelecimento de seu estilo, podemos melhor compreender os textos apresentados a seguir. Como mencionado no início deste subcapítulo, este exercício de tradução é composto por um poema e um ensaio da autora. Comecemos pelo poema.

Entre 1979 e 1984, durante a última ditadura militar argentina, Tamara Kamenszain exilou-se voluntariamente no México, experiência que a marcou profundamente e que passaria a ser uma constante em seus escritos, associando-se, eventualmente, à reflexão sobre diáspora judaica (KLINGER, 2016, p. 1185). Nesse período, escreveu seu terceiro livro de poesia, "A grande casa" [*La casa grande*][75], publicado em 1986, que foi dedicado ao ensaísta e romancista Héctor Libertella[76], seu então marido, que a acompanhou, junto à primeira filha do casal, um bebê de dez meses (KAMENSZAIN, 2020, p. 69), ao exílio. A estadia da poeta no México lhe proporcionou experiências que mudariam sua percepção sobre a vida, como a "abertura dos olhos" para o feminismo (*idem*, *ibidem*), a racionalização de sua profissão como "ler em troca

---

[72] Ao analisar fazeres artísticos contemporâneos, Kamenszain afirma que "[e]staríamos, assim, em face de um novo testemunho, que só quer afirmar e reafirmar que 'a vida segue igual' e que, ao mesmo tempo – ainda que pareça, mas não é –, *continuará*" (2016b, p. 98). Vida e testemunho (de vida) são dimensões essenciais do sotaque que voltaremos a abordar na sequência deste trabalho.

[73] Tiro essas conclusões de uma entrevista concedida por Tamara Kamenszain ao Diário Uno em 2013, em que a autora reflete sobre a sua produção naquele período de sua vida (em que, diga-se, a ideia de "romance da poesia", esse epítome do cruzamento de gêneros, já havia sido publicada). Ao ser questionada sobre o termo "pós-poesia", que a autora utilizava para descrever o que fazia à época, Kamenszain responde: "Acredito que todos os artistas (incluindo poetas) trabalham sempre em contraposição àquilo que já fizeram e são sempre 'pós'. Se se repete um formato que já se havia alcançado antes, talvez se pudesse dizer que está com problemas... Por isso, eu acredito que, em certo sentido, todo poeta é 'vanguardista' em relação a sua época, porque sem rompimento não tem arte. Voltando pra mim, se Perlongher passou do neobarroco para o neobarroso, eu quero ir até o neoborroso. Uma categoria na qual os dualismos se apaguem [*borren*]" (2013).

[74] A seu modo, pois, como já destacado na Introdução, Tamara Kamenszain sempre foi considerada uma neobarroca concisa.

[75] A inversão de posições do sujeito e do adjetivo na tradução é proposital, tendo por objetivo não confundir o nome do livro com uma triste e vergonhosa marca da história brasileira, a casa grande.

[76] Kamenszain e Libertella viveram cerca de 20 anos juntos e tiveram dois filhos, Malena e Mauro Libertella, o último, mais novo e também escritor, nasceu no exílio. "O livro de Tamar", romance da autora publicado em 2020, conta a história de amor e de separação de Tamara e Héctor, por meio de fragmentos de memórias e de fragmentos de um poema escrito por Libertella à ex-esposa pouco depois de se separarem.

de dinheiro" (*idem*, p. 70) e a maternidade e consequente expansão de sua família. "A grande casa", livro organizado em três ciclos[77] – assim como Paul Celan, de que foi assídua leitora, Tamara Kamenszain costumava dividir seus livros em ciclos –, é uma construção permeada de lembranças familiares e de saudade do que seja "casa", incluindo aí o idioma praticado no lar. Apesar de o nome levar a raciocício oposto, "A grande casa" é uma das tantas "coisas pequeninas"[78] que Tamara escreveu durante a vida. Seu terceiro (e último) ciclo é composto integralmente pelo poema que dá nome ao livro. Nele, casa, língua, cultura, tradição, deslocamento e memória são mobilizados e se misturam na arquitetura da "grande casa", que abrigara e volta a abrigar a família exilada. O poema termina com datas e locais – "1978-1985" e "Buenos Aires - Cidade do México - Buenos Aires" –, que marcam não apenas o tempo do exílio, mas também o tempo do retorno (dos exilados; da democracia). Nesse retorno à grande casa, cujo cimento é feito de lembranças e rastros históricos, os festejos e as tagarelices dos encontros, ritmados pelos mais alegres sotaques, resgatam a vida de um lugar cingido pelo autoritarismo. O poema tem cinco partes, nas quais a ideia de retorno é uma constante. Na primeira parte, apresentam-se vislumbres de uma infância simultaneamente argentina e judia, centrada no pátio, traço típico da arquitetura hispano-americana, que resgata sua vida aos poucos por meio da lembrança das rodas de parentes. Na segunda parte, a imagem doméstica se amplia para a pátria, misturando-se histórias de misturas (de povos, de culturas, de falares, de modos de existência de mulheres), que marcam a casa e delimitam os espaços de vizinhança. Na terceira parte, há uma breve reflexão sobre o dito e a memória – em suas dimensões individual e coletiva –, evocada por um caminho de formigas, fluxo no qual a vida continua sua tarefa, mesmo após o fim daquela casa da infância. Na quarta parte, há um encontro (ou uma imaginação de encontro) mais evidente entre o corpo presente e a casa passada, com destaque, novamente, para as relações entre a casa e as mulheres. Na última parte, o aviso do regresso e o envio de palavras para os vivos, que ainda leem. Antes de comentar mais sobre o poema[79], vamos a sua leitura. Como é bastante longo, decidi fazer dois tipos de intervenções nessa

[77] Em entrevista concedida a Santiago Venturini, em 2015, Tamara Kamenszain nota que "A grande casa" inaugura uma fase mais madura de sua poesia, e um dos marcos dessa mudança é a organização do livro em três ciclos, sendo o último um movimento centrífugo em direção ao que está fora do livro (por vezes tendo em vista um novo livro) – esse tipo de divisão se repetirá em seus próximos livros de poesia (2015).

[78] Em abril de 2022, Mauro Libertella, filho de Tamara, disse, em entrevista, que sua mãe escrevia "coisas pequeninas" [*cosas chiquitas*] (2022), de onde retiro a expressão. Libertella parafraseia escritos da própria autora, notadamente as reflexões de "Livros pequeninos" [*Libros chiquitos*], uma espécie de romance de ensaios autobiográficos em que Kamenszain narra sua relação com alguns livros (pequeninos) e autores ao longo da vida, ao passo que constrói uma ideia de leituras pequeninas.

[79] Cabe salientar que os exercícios de tradução não são esforços de interpretação exaustivos dos poemas. Por certo, há algum esforço interpretativo nesses exercícios, mas o seu principal objetivo é expor movimentos tradutórios contectados ao debate teórico que vimos tratando desde o início desta tese.

tradução, que levam a algum prejuízo estético: a) adicionei numeração aos versos, a fim de facilitar comentários posteriores; b) adicionei também notas de rodapé, para explicar algumas escolhas tradutórias pontuais, que talvez sejam melhor compreendidas em meio à leiura do poema – por conta deste aviso, não faço uso da sigla-advertência "[N.T.]" nessas notas de rodapé, mas são todas notas do tradutor.

A grande casa	La casa grande
1	1
Lugar amorfo escrito no passado	Lugar amorfo escrito en el pasado
cemitério de crianças, pátio	cementerio de niños, patio
detido em gesto de rodas[80].	detenido en ademán de rondas.
Pernas largas de primos como estátuas	Piernas largas de primos como estatuas
brincam de ser a ponte que vai de	juegan al puente que traslada de
pais cúmplices a tios afastados.	padres cómplices a tíos distanciados.
Marinheiros sem barco nos *cinquenta*	Marineros sin barco en los *cincuentas*
uma âncora por botão, família	un ancla por botón, familia
que abotoa dourada a braguilha	que se abrocha dorada la bragueta
de procriar. Acontece um festejo:	de procrear. Hay un festejo:
o retorno pela terra prometida	la vuelta por la tierra prometida
até o lugar lá em que escravos de promessas	hasta el lugar que esclavos de promesas
bisavós se refugiaram.	bisabuelos allí se refugiaron.
Servem o vinho em taças de se alegrar.	Sirven el vino en copas de alegrarse.
Se os vizinhos reclamam delimitam	Si los vecinos se quejan delimitan
outra família, o ghetto sem arames.	otra familia, el ghetto sin alambres.
Em braços de mulheres o sovado,	En brazos de mujeres lo amasado,
fermento de mãe, crescimento,	levadura de madre, crecimiento,
bolinhos que sugerem o prazer	bollos que se asoman al placer
de uma mordida. O negócio do pão	de una mordida. El negocio del pan
é por entregas. Enquanto produzem,	es por entregas. Mientras producen,
mais filhos se juntam à mesa.	más hijos arriman a la mesa.
Leem os homens o outro repertório,	Leen los hombres el otro repertorio,
ritual que os selos pitam	ritual que las estampas pitan
qual livro velho ou Bíblia, aberta,	cual libro viejo o Biblia, abierta,
com as folhas servidas a essa mesa.	con las hojas servidas a esa mesa.
Letras invertidas decolam com a voz	Letras inversas despegan con la voz
do que recita. E o guisado por ol-	del que recita. Y el guisado por ol-
fato diz: narrativa linear, um gosto	fato dice: narración lineal, un gusto
pelos feitos, o acontecido dá fama	por los hechos, lo que pasó da fama

[80] Em uma primeira versão da tradução, havia traduzido esse verso por "entregue a movimentos de cirandas". Fernanda Cristina Lopes, primeira leitora desta tradução, me chamou atenção para a possibilidade de se ler essas "rondas" também como rodas de chimarrão. Decidi por deixar mais genéricos os movimentos circulares na tradução final. Agradeço à Fernanda pela leitura gentil deste poema, bem como pelas densas conversas que tivemos acerca da poesia de Tamara Kamenszain. Agradeço também a Luciana di Leone por sugestões posteriores.

ao faminto nome do patriarca.
A avó adormece com os dedos
emaranhados no tecido da espécie:
nem eleito seu povo nem seu neto
de chapéu revirado pela cabeça.
(Cobrir ela é apagar essa ignorância
que prende o nó dos velhos textos
e solta distração por suas amarras.)

al angurriento nombre del patriarca.
La abuela se aduerme con los dedos
pegados al tejido de la especie:
ni elegido su pueblo ni su nieto
de sombrero revuelto por cabeza.
(Cubrirla es borrar esa ignorancia
que cierra el nudo de los textos viejos
y suelta distracción por sus amarras.)

2

2

Pesada ratoeira de imigrantes.
Aqui os pisos expandem com a dança
a agonia de suas tábuas.
Tapeçarias que da Pérsia têm
o obsessivo desenho remendado
a cada salto mordem, com o pó,
retalhos de estepe amestiçada[81],
campos de groselhas nos quais o mate
adoça como chá quente
uma sede pampiana que cevada[82] na
vastidão do sul já vem amarga.
Mulheres, amazonas pro parto
–montar de lado o estrangeiro–
no barco trazem camisolas
e na hora certa desbordada
pelas terras alheias seminaram
uma moda do frio e do abrigo[83]
quando em tranças prensadas outras índias
como rendas, de frente, os pariam.
As crianças lá dentro nos confina
com o iídische um cerco de palavras.
Roda de giros que no pátio tece
silêncio lá fora com vozes de entre-casa.
(Escapando contudo pra sesta
furtivos na rua eles cochilaram
à sombra acolchoada do *voseo*
provavam as ternuras de um colchão:

Grávida ratonera de inmigrantes.
Aquí los pisos alargan con el baile
la agonía de sus tablas.
Alfombras que de Persia tienen
el obsesivo dibujo refritado
a cada brinco muerden, con el polvo,
retazos de estepa acriollada,
campos de grosella en los que el mate
endulza como té caliente
una sed pampeana que cebada en
la vastedad del sur ya viene amarga.
Mujeres, amazonas para el parto
–montarse de costado a lo extranjero–
en el barco acarrean camisones
y a la hora precisa des-bordada
por las tierras ajenas seminaron
una moda del frío y del abrigo
cuando en trenzas prensadas otras indias
como riendas, de frente, los parían.
A los niños adentro nos encierra
con el idisch un cerco de palabras.
Ronda de giros que en el patio teje
silencio afuera con voces de entrecasa.
(Sin embargo escapando por la siesta
furtivos en la calle dormitaron
a la sombra acolchada del voseo
probaban las ternuras de un colchón:

[81] "Criollo", na América hipânica, referia-se ao filho de espanhol nascido em colônia americana. O termo "acriollado", por sua vez, significa, segundo o Collins Dicionary, "adaptado ou ajustado aos costumes de um país latino-americano" (2022). Se o contexto referido fosse especificamente o brasileiro, talvez pudéssemos traduzir por "abrasileirado". Contudo, "criollo" é também um termo que evoca relações de poder coloniais, marcadas por violência. Assim a escolha do termo "amestiçado", que soa como algo forçado, serve tanto para evocar uma ideia simples de mistura quanto para ressoar uma ação antrópica possivelmente violenta.

[82] O sentido de "cervar" aqui é o de "preparar" algo, em específico, preparar o mate. Em espanhol rio-platense (RAE, 2002), assim como nos sotaques sulistas, esse verbo é utilizado para se referir ao ato específico de preparação do chimarrão, de servir a água na cuia.

[83] O sentido aqui é de "casaco", mas a polissemia do termo é aproveitada em espanhol e em português.

o castelhano.)	el castellano.)
Os vizinhos falam pro meu vô:	Le dicen los vecinos a mi abuelo:
“Os dias que são de festa pra vocês	“Los días que de ustedes son festejo
nem o dianho deixa o seu trabalho;	ni mandinga deja su trabajo;
nos dias que a gente descansa devido à data,	los días que por fecha descansamos,
o israelita amanhece atarefado;	amanece atareado el israelita;
se a escrever começam pela direita	si de escribir empiezan al derecho
enfiam ao contrário o seu calendário”.	enhebran al revés su calendario”.

3	3
Quem a memória narra desses mortos	Quien la memoria narra de estos muertos
escolhe repechar[84] ao nada	elige repechar hasta la nada
desde a lastimosa margem esquerda.	desde el izquierdo margen lastimoso.
Rota de formigas atarefadas as	Ruta de hormigas atareadas las
palavras caminham entre lápides.	palabras entre lápidas caminan.
Carregando no ombro folhinhas desbotadas	Cargando al hombro hojitas blanquecinas
me expulsam do presente e me arrancam	me expulsan del presente y entresacan
uma alegria, família no passado	una alegría, familia en el pasado
daguerreotipo, estática avalanche	daguerrotipo, estática avalancha
revival em sépia e oval que é	*revival* en sepia y ovalado que es
a moldura recorrente de um estilo:	el marco recurrente de un estilo:
modo de dizer, dito está.	manera de decirlo, dicho está.

4	4
E no lugar amorfo do começo	Y en el lugar amorfo del comienzo
se sente fabular a que não disse	se siente a fabular la que no dijo
sou primeira, pessoa, estou devolvendo	soy primera, persona, estoy volviendo
meus livros ao porto da infância	mis libros al puerto de la infancia
capas cinzas, cores abatidas	portadas grises, colores demacrados
de volta à editora onde nasceram	de vuelta al editor donde nacieron
ao rio da prata desbotada	al río de la plata desteñida
ao linótipo daí que faz vão	al linotipo ese que hace nicho
em livrarias. Daí uns leitores que	en librerías. Tipos lectores que
não mudam: uns caras de *corrientes*	no cambian: muchachos de *corrientes*
na calçada bebendo uma gíria	a la orilla bebiendo de una jerga
que é vinho branco e se entende na paixão	que es vino blanco y se entiende en la pasión
mas obscuro na borra do sentido.	pero oscuro en la borra del sentido.
De volta às amigas refugiadas	Vuelta a las amigas refugiadas
no marco curvo das portas que	en el marco encorvado de las puertas que
conectam dobradiças e rumores	conectan bisagras y rumores
encimando o chiado da rima	encimando el chirriado de la rima

[84] O verbo repechar é usado regionalmente no Paraná e no Rio Grande do Sul com o mesmo sentido do termo em espanhol, ou seja, galgar, subir uma ladeira, que é o mesmo que um repecho (HOUAISS, 2007, p. 2430).

a esse verso medido pelas mães
rumo à casa, pra dentro, pra sala
atrás da costura banal do que já foi dito.
Avanço com elas na surdina
o olho mágico das portas me orienta
vejo pequenino aquilo que descrevo
os familiares, o sul sob a cancela
os filhos esperando no corredor
que cheguem os passos do marido.
O olho se avoluma, casa é fechadura
quero escrever um habitat antigo
me vestir no roupeiro das letras:
caixa preta que alguém lerá
por trás das lentes escuras do albino.

5

Estou pronta. Com aviso de regresso
vou juntar e embalar os versos.
Afrouxo o metro, nó do que foi dito
e envio o seu retorno como carta.
Até que àqueles *cinquenta* marinheiros
chegue um cartão-postal, uma notícia
o elo enrugado na memória
o olho que enfie essa miopia. Pois
não me leem, os mortos, meus
avós.

Buenos Aires - México - Buenos Aires
1978-1985

a ese verso medido por las madres
hacia la casa, adentro, hacia la sala
tras la costura banal de lo ya dicho.
Avanzo con ellas en sordina
me orienta la mirilla de las puertas
veo chiquito aquello que describo
los familiares, el sur bajo tranquera
los hijos esperando en el pasillo
a que acudan los pasos del marido.
Se agranda el ojo, casa es cerradura
quiero escribir un hábitat antiguo
vestirme en el ropero de las letras:
caja negra que alguno leerá
tras los lentes oscuros del albino.

5

Estoy lista. En aviso de regreso
voy a liar los versos al paquete.
Aflojo el metro, nudo de lo dicho
y envío su retorno como carta.
Hasta aquellos *cincuentas* marineros
una postal les llegue, una noticia
el hilo arrugado en la memoria
el ojo que enhebre esa miopía. Pues
no me leen, los muertos, mis
abuelos.

Buenos Aires - México - Buenos Aires
1978-1985

Muitas das questões a serem desenvolvidas nesta tese estão inscritas em “A grande casa”, um poema que não apenas diz em sotaque, mas que também o tematiza e o utiliza como elemento perturbador do metro – não à toa, o poema retornará no ensaio “O ghetto da minha língua”, densa reflexão de Kamenszain sobre a linguagem e sobre a sua língua, o qual é a segunda parte deste exercício de tradução. Essa presença do sotaque no poema se liga ao recorrente uso da coloquialidade na poética kamenszainiana, um modo pelo qual a autora busca ir além da linguagem enquanto sistema fechado, conforme a poeta argumenta em entrevista concedida a Luis Chitarroni. Ao ser questionada sobre o papel da escuta atenta, bem como da influência do que se “escuta na rua ou na televisão” em sua poesia, notadamente em relação a seu último livro lançado à época (*Solos y solas*), a autora responde que:

> Não se trataria, é claro, de nenhuma cópia ou transcrição realista. **O coloquial entra em minha poesia, e parece que neste livro mais ainda, não através de um gravador, mas através de uma letra em que já está gravada (sobretudo) a fala**. E aqui há outro dualismo insuportável, dos que curtia a minha geração e que é necessário superar: língua-fala. O crítico Julio Ortega disse que a oralidade na poesia de Vallejo gera uma 'emotividade compartilhada', não importa tanto se se entende ou não o que se diz, mas diz, e isso é compartilhado e emociona, esse é o ponto do oral, coloquial ou como você queira chamá-lo que me interessa tocar com a poesia. **Em certo sentido, tem a ver de novo com o real, com um além da linguagem, pelo menos linguagem entendida como um sistema fechado**. (KAMENSZAIN, 2015, p. 138, grifos meus)

Ora, o sotaque é justamente um movimento de abertura, de desdobrar a palavra a partir da memória das *pláticas*. É algo que já está gravado na letra, na medida em que o poema não está dissociado do mundo ou da história, como bem argumenta Paul Celan. Assim, com uma leitura atenta (a que corresponde uma escuta atenta), a "grosella"[85] (l. 46) e a "orilla" (l. 96) de "A grande casa" ressoarão o chiado típico do sotaque rio-platense no dígrafo "ll". Por que seria diferente com a tradução? Nesse sentido, a "primeira lição" da tradução de sotaque é que, parafraseando Tamara Kamenszain, a fala já está gravada nas letras – não há tradução sem sotaque. Adicione-se outra obviedade: na maior parte do tempo[86], não é necessário sobremarcar a tradução para ali se inscrever sotaque traduzido: como você lê a "orla" (l. 96) traduzida, ou (aproveito-me do estereótipo) o "chá quente" (l. 47)? Bem, essa é a parte fácil da tradução de sotaque[87], que não gera qualquer polêmica em revisões editoriais. Contudo, essas marcas invisíveis não são as únicas evidências de sotaque nas poéticas de Celan e Kamenszain, tampouco o único modo de ouvi-lo em "A grande casa".

A escolha de palavras também é um modo pelo qual se pode imprimir sotaque ao poema. Nesse âmbito, há quatro recursos que gostaria de destacar em "A grande casa", que criam problemas de tradução específicos. O primeiro é o uso de palavras (em tese) intraduzíveis, como "corrientes" (l. 95), que, apesar de estar grafada em caixa baixa, evoca a província homônima

---

[85] Palavra que não é de uso comum em *porteño*, como me informou a Professora Luciana di Leone.

[86] Note-se, entretanto, que o sotaque nem sempre é um detalhe. Em algumas obras artísticas, a evidenciação de falares outros (em que se imiscui o sotaque) se faz mote, desdobrando-se em pesquisas estéticas e éticas específicas sobre o contato de línguas e as relações de poder entre linguagens. Pode-se citar a obra de Linton Kwesi Johnson, escrita em *patois* jamaicano, cuja codificação, segundo Reuben da Cunha Rocha (o cavaloDADA), "no contexto britânico dos anos 70 amplifica o espaço de sentidos desta língua – não tanto por qualquer transformação linguística, mas porque ela assume dimensão identitária, elo entre as populações de imigrantes caribenhos nas suas demandas por auto-reconhecimento e estima. A transcontextualização da língua jamaicana arranha códigos culturais mais amplos, como o do vínculo colonialista, correndo agora em fluxo de ocupação reverso" (2011). Nesse sentido, o sotaque pode assumir uma função mais explícita e radical em poesia – as investigações trans*media* e indisciplinares de cavaloDADA são exemplo disso no contexto brasileiro.

[87] Será que agora você escuta diferente esse "sotaque"?

e a famosa avenida de Buenos Aires, e "voseo" (l. 64), fenômeno típico do sotaque rio-platense, que não se confunde com o "vosear" do português, uma vez que o pronome "vós", para nós, é quase obsoleto. Em ambas as situações, mantive a mesma grafia das palavras na tradução, modificando apenas a formatação de "voseo", que se tornou uma palavra em itálico, estrangeira. Ainda assim, é certo que a maioria dos leitores desta tese lerão as palavras *corrientes* e *voseo*, mesmo que marcadas por itálico, sem produzir fonemas típicos do espanhol, notadamente o /r/ para pronunciar o dígrafo "rr" e o /ʋ/ para pronunciar o "v", uma vez que a ambiência do português também é um mecanismo tradutório.

O segundo recurso a ser destacado no âmbito de escolha das palavras é o uso de coloquialismos e gírias. Destaco, nesse sentido, os versos das linhas 93 e 94 ["al linotipo ese que hace nicho/ en librerías. Tipos lectores que"], em que se encontram tanto uma gíria (*tipos*, "caras"[88]) quanto uma inversão sintática[89] típica da língua espanhola falada, a posposição do pronome demonstrativo (*linotipo ese*). Isoladamente, a tradução de "tipos" é simples, mas há um complicador nesses versos: o eco dos antiquados "linotipos" nos modernos "caras" leitores. A fim de manter o paralelismo, bem como de enfatizar o coloquialismo dos versos, utilizei-me de uma marca de sotaque bastante comum no leste paranaense, o "daí" em início ou final de sintagmas, que funciona, em geral, como uma partícula expletiva, ou de realce. Talvez meu sotaque esteja mais carregado do que o de Tamara nesse pequeno trecho – há que se assumir esse risco –, mas os objetivos mencionados foram cumpridos: "ao linótipo daí que faz vão/ em livrarias. Daí uns leitores que". Outras marcas de sotaques paranaenses aparecem no poema traduzido, como o "dianho" (l. 69) e o "repechar" (l. 75), mas há um cuidado com a economia do texto, a fim de não o tornar o que ele não é: um poema regionalista brasileiro.

O terceiro recurso consiste em estrangeirizar a grafia de certas palavras. Em "A grande casa", destacam-se dois termos, que são centrais à poética e à poetologia kamenszainiana, *idisch* (l. 59) e *ghetto* (l. 16). No primeiro caso, há uma "iídichização" da palavra *ídish*: o acréscimo de uma letra "c" ao dígrafo "sh" para marcar o fonema [ʃ] é necessário somente em línguas germânicas e aparentadas, como o iídiche. Assim, por mais que esse acréscimo não mude o fonema, marca-se uma escuta diferente daquele som, que é reproduzida, a seu modo

[88] Há a possibilidade de se traduzir essa gíria, "tipo", por "tipo" também em português, como bem lembrou Alexandre Nodari em conversa. Contudo, acredito que soaria um tanto hispanizado nesse contexto ["uns tipos leitores"], ou ressoaria outra gíria brasileira ["tipos leitores" → "tipo os leitores"].

[89] Ainda que operações sintáticas extrapolem a categoria "escolhas de palavras", adianto esse comentário porque a solução para os dois versos está conjugada.

(iídichização do espanhol), pela narradora[90]. Essa reprodução é também uma marca de sotaque. Além disso, esse procedimento aproxima a poética de Kamenszain à de Celan, que marca o alemão com sons e letras que remetem a suas raízes judaias. Note-se, entretanto, que em "O ghetto da minha língua", ensaio que abordaremos em seguida, o verso da linha 59 é citado pela autora com o *idish* grafado sem "c" (2006, p. 159), o que poderia denotar um erro ortográfico no poema publicado em 1986. Contudo, a grafia "idisch" é replicada em "A novela da poesia" (2012, p. 193-197), compilação da poesia de Kamenszain, e em outros livros, como "O grande livro da América judia" (GOLDEMBERG, 1998, p. 274-276); além disso, há outros erros na citação de "A grande casa" em "O ghetto da minha língua" (*e. g.*, falta de pontuação e ausência de aspas finais). Assim, considero que a grafia "idisch" não é uma gralha, um erro ortográfico, mas uma marca intencional de sotaque. Nesse sentido, traduzo *idisch* por "iídische", mantendo a mesma fórmula de acréscimo de letra ("s", no caso), que, a princípio, não modifica a pronúncia da palavra, mas desloca sua inscrição na língua portuguesa. Há um procedimento semelhante no emprego da palavra "ghetto". Em espanhol, assim como em português, a palavra "gueto" não é redigida como no italiano (*ghetto*), sua língua de origem, tendo uma acomodação própria, plasticamente idêntica (gueto), nas línguas ibéricas. Entretanto, o gueto é grafado como "ghetto" em "A grande casa" (l. 16), o que será replicado em sua escrita posterior, *e. g.*, em "O ghetto" [*El ghetto*], livro de poesia de 2003, em "O ghetto da minha língua" [*El ghetto de mi lengua*], ensaio de 2006, e em "O livro de Tamar" [*El libro de Tamar*], romance de 2020. Ao grafar "ghetto" a partir de uma língua estrangeira, Kamenszain expõe, por um procedimento aparentemente simples, o estranhamento causado pelo não pertencimento (à língua, nesse caso). Contudo, na escrita de Tamara, o "ghetto" não marca unicamente o não pertencimento, a vontade política de exclusão, mas também o processo de inclusão pela negação – o ghetto é sempre grafado sem itálico, ou seja, se faz parte da língua nativa. Além disso, "ghetto" é um termo polissêmico na obra de Tamara Kamenszain, algo que será explorado oportunidade ao longo deste texto. Por ora, basta destacar que o "ghetto" traduzido em português também traz as marcas de exclusão e inclusão pela negação – novamente, a inscrição da palavra é deslocada no português a fim de expor certa escuta, carregada de memória, daquele termo, que marcou sotaques.

O quarto recurso a ser realçado no âmbito de escolha de palavras é o mecanismo de deslizamento semântico de alguns termos devido ao sotaque da narradora (e,

[90] Tendo em vista que "A grande casa" passou a integrar "O Romance da Poesia" em 2012 e que o "neoborroso" de Kamenszain propõe o apagamento das fronteiras entre os gêneros, não há por que não considerarmos a voz desse poema como o de uma narradora.

consequentemente, ao ritmo do poema, com suas escansões e encavalamentos); destaco dois: *albino* (l. 116) e *enhebran*/*enhebre* (l. 73 e l. 124). O termo *albino*, de tradução aparentemente simples, esconde complicações em sua polissemia. Com o seu sentido mais óbvio – portador do gene do albinismo –, evidencia-se, no dístico final da quarta parte do poema (l. 115-116), a técnica barroca do chiaroscuro no contraste entre a "lente escura" e o "albino", que se complementam como ferramenta para desvendar a misteriosa "caixa preta", o "roupeiro das letras" (l. 114) da grande casa. Tendo em conta os referenciais de Kamenszain, não é impossível escutar nessa ferramenta a palavra "rabino", quase anagrama de "albino", que emerge no poema por meio da rima não concretizada e das referências, naqueles versos, ao conhecimento e ao mistério. Além disso, o termo "albino" está historicamente associado à ideia de mestiçagem na América espanhola, uma vez que era uma das categorias[91] do sistema de castas colonial, o qual fundamentava a "biopolítica etnoracial" (RODAS, 2017) do Império Espanhol, *i. e.*, sua política racista de controle de corpos. Assim, o aparente chiaroscuro dos versos supracitados é posto em questão, uma vez que a binariedade se desfaz em meio à impossibilidade de se marcar polos onde tudo é mestiço. O eco do "rabino" faz parte dessa mistura, e o mistério, o "roupeiro de letras" que é uma "caixa preta", gravação de conversas no deslocamento transfronteiriço, não pode ser desvendado com artifícios e categorias estanques. Essa relação entre judaicidade e miscibilidade ecoada no termo espanhol "albino" permeia "A grande casa". Contudo, "albino" nunca foi uma categoria taxonômica para designar um processo de miscigenação na América portuguesa. Assim, em português, perde-se o sentido da mestiçagem ao se traduzir *albino* por "albino", como fiz. Essa escolha reside na esperança de que haja ao menos duas dimensões (chiaroscuro e eco de rabino) de significados naquela palavra, a fim de se manter, mesmo que precariamente, algum deslizamento semântico. Questão semelhante se coloca na tradução do verbo *enhebrar*, que aparece conjugado nas linhas 73 e 124 e é parte do raciocínio que conclui o texto. Esse verbo deriva do substantivo *hebra*, que tem a mesma etimologia das palavras "fibra" e "fio", suas possíveis traduções em português. *Hebra* tem tanto sentido de *fibra* ["fibra"] quanto de *hilo* ["fio"], sendo um excesso que não existe no português. O verbo *enhebrar*, por sua vez, denota a ação de passar o fio pelo buraco da agulha, por uma pérola ou por uma conta (RAE, 2022), tendo também o sentido coloquial de "dizer muitas coisas sem ordem ou harmonia" (*idem, ibidem*). Esses dois sentidos existem no verbo equivalente em português, "enfiar", que também vem de "fio" e significa originalmente "passar o fio". Traduzi *enhebrar* por "enfiar" assumindo o risco do estranhamento, na medida em que o sentido mais

[91] "Albino" era uma das tantas categorias existentes para classificar filhos de descendentes de africanos com europeus.

forte desse verbo no português brasileiro é o de "meter" algo em algum lugar. Há, todavia, um complicador no *enhebrar* de Tamara Kamenszain: na voz que narra memória judaica, *enhebrar* soa quase como um "enhebraicizar"[92], ou seja, passar um fio hebraico, *una hebra(ica)*, para enlear[93] o calendário (l. 73), repositório de datas, e a miopia (l. 124), a perda do referencial distante – a Argentina, a grande casa, a tradição judaica rio-platense. Esse deslize semântico absolutamente formidável retorce o poema, deslinda uma leitura outra, em sentido inverso, que permeia o poema de rabo a cabo, como veremos em seguida. Em "enfiar" não ouviremos o "hebreu" ou o "hebraico", mas com um pouco de sotaque podemos escutar alguma filiação – um "fi(lh)o" ou uma "fi(lh)a", comuns a tantos falares do Brasil –, que, no contexto de "A grande casa", é capaz de ressoar, ainda que de outro modo, tradição familiar.

Por fim, para além das marcas e procedimentos já mencionados, o sotaque também se apresenta como uma perturbação da forma no poema, uma torção explícita de sua sintaxe. É verdade que a sintaxe de "A grande casa" tem contornos barrocos – ou "barroquinhos", parafraseando o termo utilizado pela autora em entrevista a Santiago Venturini (2015) –, que explicitam o aprofundamento da relação de Kamenszain com o neobarroco à época[94]. O poema é intencionalmente "difícil", especialmente no que tange à escansão. Entretanto, penso que a sintaxe e o tom de "A grande casa" não se devem unicamente a uma barroquização do estilo kamenszaineano – há um sotaque em meio aos procedimentos considerados barrocos. Isso se dá sobretudo nas inversões, que desordenam o sentido natural da enunciação em espanhol, "enhebrando-o". Como Kamenszain abordará com profundidade em "O ghetto da minha língua", sua escrita acontece no encontro de línguas que são escritas em direções opostas. Não à toa, trechos com inversões sintáticas bastante acentuadas em "A grande casa" aparecem por entre lembranças da "judaicidade" de Tamara, como ocorre nos versos das linhas 58 e 59: "A los niños adentro nos encierra/ con el idisch un cerco de palabras". Esses versos poderiam ser traduzidos como "Um cerco de palavras nos prende, crianças, com o iídische do lado de dentro", mas a reinversão sintática acabaria funcionando como um "acréscimo para se entender melhor" o poema, algo que Tamara Kamenszain considerava, negativamente, um movimento em direção

[92] Nas primeiras traduções de "A grande casa", havia escolhido o verbo "embrenhar", escrito como "hembrenhar", para tentar ressoar o jogo acústico e imagético de Kamenszain. Tempos depois, Alexandre Nodari me sugeriu um neologismo, "henbreuar", no mesmo sentido. Decidi, por ora, manter o verbo "enfiar" pela sua carga semântica e etimológica, assumindo suas perdas.

[93] "Enlear" foi outra opção de tradução de *enhebrar*, que me foi sugerida por Fernanda Cristina Lopes e que mantive por algum tempo. Ressoava o verbo "ler" dentro de si quando conjugado, o que ajudava a justificar a sua escolha, uma vez que a judaicidade e a leitura caminham juntas.

[94] É em meados dos anos 1980 "que a poesia neobarroca começa a delinear-se como uma das linhas constitutivas da cena literária argentina, dentro da qual a poética de Kamenszain fica inscrita, ao menos por algum tempo" (KAZENPOLSKY, 2020, p. 38).

ao obscurecimento. Para a autora, há algo do truco (o jogo) em sua poesia – é necessário esconder (2015, p. 133) para vencer – como afirmado em entrevista a Luis Chitarroni:

> É isso que os tradutores deveriam poder sacar e que eu, como tradutora de mim mesma, deveria poder esclarecer agora. Eu te diria, nesse sentido, que desde meu primeiro livro parece haver uma tendência a elidir, a dizer menos, que me levou a ser considerada neobarroca por uma razão oposta à dos outros: não pela abundância, mas pela anorexia. De um livro a outro, tentei ir abrindo caminho nessa obstinação meio obscurantista, mas o que com certeza fica é **a aposta na escansão e nos encavalgamentos como um modo de dizer**, mas dizendo menos, ou seja, evitando qualquer recurso que soe como explicação. Em minha experiência com tradutores de meus poemas, para voltar à tua pergunta, o que eu percebo que fracassa totalmente é quando tentam inserir acréscimos para que, supostamente, se entenda melhor. Aí é quando francamente a coisa obscurece de vez. (*idem, ibidem*; grifo meu)

Assim, preferi manter a maioria das inversões na tradução, sobretudo nos versos em que parece existir uma tensão entre as línguas do sotaque kamenszaineano, com vistas a replicar o estranhamento existente no poema original. Os versos das linhas 58-59 tornaram-se "[a]s crianças lá dentro nos confina/ com o iídische um cerco de palavras", que poderia ser lido como "um cerco de palavras com o iídiche/ nos confina lá dentro as crianças", sem grande distância de sentido. É uma hipótese de leitura do poema e das consequências da escuta de seu sotaque. Há que se destacar, ainda, que essas tranças e torções sintáticas, bem como a "fuga" da clausura do iídiche para a sombra do castelhano voseado, refletem a experiência de Tamara Kamenszain de estar "dentro e fora da comunidade imaginada" (HUBERMAN, 2005, p. 108), isso é, os problemas de "filiação e pertencimento" (*idem*, p. 107) que atravessam sua obra. A fim de continuar esses debates, vamos para o segundo texto deste exercício de tradução, *El ghetto de mi lengua*. Nesse ensaio, Tamara Kamenszain desenvolve a ideia dialética de *dialeto*, que entendo como sotaque, embora não o traduza como tal a fim de manter o jogo de espelhos. Esse *dialeto* ["sotaque"] reacende na língua suas camadas "infantil, aditiva, herdada que permite, pela porta de saída do eu, dar golpes civis e anárquicos" (2006, p. 168-169) – em outras palavras, também da autora, reacende a memória corporizada da prática [*plática*] semsentido prazerosa em que aprendemos a ouvir e a dizer. Além de exercício de tradução, o texto de Kamenszain complementa a discussão até aqui desenvolvida e serve como ponte ao resto do trabalho, que abordará as questões da escuta, do corpo e da memória. Diferentemente do que ocorre nos outros exercícios de tradução, o texto original se encontra no apêndice da tese, separado desta seção, por simples motivo de economia textual. Decidi pela manutenção da sua estrutura original na tradução, incluindo a minibiografia escrita pela própria autora. Há duas

notas de rodapé no texto original, uma para referenciar o texto citado de Enrique Foffani e outra de comentário da autora. Ambas estão assinaladas como "Nota da autora", embora siga a numeração das notas desta tese. Não haverá comentários específicos à tradução na sequência, uma vez que o resto da tese serve também como um grande comentário a:

O ghetto da minha língua

Tamara Kamenszain. *Vivi um ano em Israel, outro em Nova Iorque e quatro anos e meio no México. Em Israel, ao sintonizar em uma rádio árabe, escutei os Beatles pela primeira vez. Em Nova Iorque, escutei Miles Davis da janela de um bar em que ele estava tocando. E no México, sentada nas arquibancadas de um anfiteatro que dá no vulcão Popocatepetl, escutei recitarem juntos, ao vivo, Allen Ginsberg, Borges, Octavio Paz e Cabral de Mello Neto. Este é o tesouro que acumulei no exílio: a possibilidade de topar com o necessário por acaso. Sem a indiferença do local nem a ansiedade do turista, o estrangeiro-residente é esse que pode se encontrar com a arte fora dos museus. Se a aproveita, essa "rua" o acompanhará para sempre.*

A Olga Molina

Meu primeiro livro de poemas se intitula *Deste lado do Mediterrâneo* e parece que nesse título já tem, de cara, uma fronteira marcada. Deste lado pressupõe o outro. Esse parece ser o primeiro impulso que me levou a escrever poesia: a nostalgia pelo outro lado desde este. Já de cara, esse título fundante marca um círculo de giz, um ghetto, um limite que está ali, esperando ser franqueado. Por outro lado, na origem de minha aprendizagem da lectoescrita convivem duas línguas: uma – ou duas em uma, o hebraico e o iídiche – é escrita da direita para a esquerda e a outra – o castelhano – é escrita da esquerda para a direita. No choque entre esses dois trens que vêm de frente pela mesma linha localizo também meu primeiro estalo literário. Em *A grande casa* (de 1986), o iídiche aparece como a língua do confinamento e o castelhano como a possibilidade de franquear esses limites ("As crianças lá dentro nos confina/ com o iídische um cerco de palavras/ roda de giros que no pátio tece/ silêncio lá fora com vozes de entre-casa/ escapando contudo pra sesta/ furtivos na rua eles cochilaram/ à sombra acolchoada do *voseo*/ provavam as ternuras de um colchão/ o castelhano).

Meu psicanalista comentou comigo certa vez, quando me queixava de como era tortuoso para mim escrever ensaios, à diferença de certa euforia que costuma me acompanhar quando escrevo poesia, que com certeza eu escrevia ensaios da direita para a esquerda e a poesia ao

contrário. Não acrescentou mais nada, mas fiquei pensando que talvez ele quisesse dizer que da mão do ensaio vinha o peso dos mandamentos, da lei paterna, da língua do saber e da reflexão, enquanto que da mão da poesia entrava a rua com suas brincadeiras *goi*[95] na hora da sesta sobre o colchão do castelhano. E foi justamente no meu exílio mais prolongado (no México, entre 1979 e 1983) que pude escrever meu primeiro livro de ensaios, *O texto silencioso*. Não sei se na Argentina me animaria a fazê-lo tão livremente. O fato de estar em um país estrangeiro, onde o radar do superego não localizava referentes pesados, beneficiou-me muitíssimo. Escrevi, então, meu primeiro ensaio do outro lado, do lado que corresponde à poesia. Quando cheguei na Argentina me recordo do comentário que fez o crítico Nicolás Rosa quando o leu: disse justamente que lhe chamava a atenção o "despudor" com que me animava em dizer certas coisas. Por exemplo (e acho que foi esse o exemplo que ele usou), de Melanie Klein digo que "transformando quase em um diário íntimo a teoria freudiana, escreveu o peito materno". Sempre tive consciência de que semelhante ousadia tinha a ver com o fato de ter concebido o livro longe do ghetto teórico argentino. Nunca consegui voltar a escrever ensaios com essa impunidade meio ingênua ou despreocupada. Da direita para a esquerda, voltei a ter cãibras na mão (o que também tem seus grandes benefícios, porque hoje já não me contenta escrever textos críticos, usufruindo minha própria poesia de certos recursos retóricos que costumam deixar pelo caminho suposições não explicitadas).

Vinte anos depois de voltar do México escrevi o poema "Exílio", que está no meu livro *O ghetto* e que em um trecho diz: "como vogais hebraicas/ consoantes cristãs/ minha México é quase muda/ se pronuncia/ atravessando o deserto aos 40/ comungando matzá com a boca seca/ restos de cal no rim/ sedimento rolado de tortilhas/ nas dobras de cada papiro/ risco o Mar Morto/ coloco Oceano Pacífico/ fico mais tranquila coloco no envelope/ e adiciono no verso/ TKDF". A mudez pressuposta na experiência do exílio – onde os que falam são os outros – se reparte aqui de novo na diferença entre dois idiomas: as vogais hebraicas são mudas, ao passo que em espanhol (no mundo cristão) são as consoantes. E a pronúncia nessa mistura cujo resultado é zero se opera – segundo o poema – atravessando o deserto. Aqui vem em minha ajuda uma reflexão de Enrique Foffani sobre minha poesia:[96]

> "O nada aqui apela ao deserto, ao pampa, a essa planície in- finita, no sentido de nunca se chegar a seu fim, como se o fim em tanto fim trocasse sempre de lugar, como se se tratasse de remontar um movimento tão distante que chega

[95] [N.T.] Em "O livro de Tamar", Kamenszain revela a tradução desta palavra: "gentil" (2020, posição 421), no sentido de "pessoa que professa outra religão que não a judaica".
[96] Nota da autora: Enrique Foffani, "Mais além do ghetto: o campo sem limites do olhar", em *Laços de família*, compiladoras Ana Amado e Nora Domínguez, Paidós, 2004.

> a tocar o nada, o deserto da palavra ou, melhor dizendo, esse deserto que a palavra contém e não pode expressar, não pode levar para fora mais que o nomear de seu dizer tautológico, um dizer que parece disposto inclusive a 'repechar o nada'"

E "repechar o nada" me parece que é justamente a atividade paradoxal que se exerce ao escrever poesia. Há um movimento de inversão, se avança, mas à contramão, no sentido do nada. Como se afora-adentro, direita-esquerda, do outro-deste lado fossem instâncias reversíveis que foram dadas, simultaneamente, a esse tempo presente que constrói toda poesia (mesmo a que é escrita no passado). Aqui o movimento deslizaria – e peço emprestado o título de seu livro a Edmond Jabès – *do deserto ao livro*, mas também, ao mesmo tempo, do livro ao deserto. Porque o deserto não está localizado geograficamente de um lado ou de outro do Mediterrâneo. Embaixo de cada pisada que vai repechando o nada são inaugurados os limites de seu solo movediço. Já disse Nietzsche em relação à época da morte de deus: "o deserto avança". Do deserto ao livro, então, ou do livro ao deserto, há um trabalho de poesia que se faz sempre indo de um lado a outro ao mesmo tempo que já se está voltando ("e agora que vou flutuando entre a ida e a volta/ lhes direi o que havia entre esses dois parêntesis", diz César Fernández Moreno em *Argentino até a morte*, um livro cujo paradigma é o exílio da língua). No entre, então, no entretempo, no entre-espaço, constitui-se o petisco do nômade. É a casa, o habitat que dá um teto à experiência extrema do deserto. Habitá-lo, sob esse teto, é representar o drama de estar dentro de um fora. Em *Sozinhos e sozinhas*, meu último livro de poemas, essa imagem desértica de construção da casa persiste, mas já como toldo, um modelo empobrecido, por certo, face ao *A grande casa*. Diz o poema: "toldo de dois que se apropriaram do deserto/ desenharam um teto novo sobre nada/ do tipo que cobre a cabeça dos que se casam/ é um tecidinho que quase não se distende/ parece lençol desvelado sobre quatro varas/ eles olharam pra cima e ficou claro/ que a partir dessa noite dormiriam embaixo". Então, a casa aqui já é um teto, aberto dos quatro lados, precário ao máximo. Todavia, sua presença já marca, no deserto, um território próprio. Poderíamos defini-lo como o território do livro. Em outra passagem do poema, diz-se: "a literatura é outro toldinho armado no deserto/ se comemora como casamento judaico/ quando a palavra abriga em sua própria lei". A expressão "palavra que abriga" alude aqui a um verso de Celan que diz "ascensão até a palavra que abriga: juntos"[97]. Palavra que abriga é a tradução feita por Alain Badiou ao francês da condensação celaniana *Zeltwort*. *Zelt* em alemão é tenda e *Wort* palavra, ou seja, estamos ante uma espécie de palavra-tenda, um

[97] [N.T.] É possível que seja uma citação de cabeça, uma vez que apresenta diferenças em relação à tradução de Badiou e ao texto original de Celan.

refúgio de sentido capaz de abrigar mais de um. (Não seria improvável que o poeta também tenha querido aludir aqui ao casamento judaico que se formaliza em baixo de um toldo.) Então, acaçapado dentro da palavra-tenda, habita outra que ocupa plenamente o sentido da primeira: juntos. Palavra que dá conta de uma língua que só se decodifica em uma aliança com o outro. A ascensão a essa língua é uma pulsão que Badiou define em Celan como "a aspiração ao ultra-poema", uma espécie de poema saído de si que se escreve com os outros ou pelos outros. "O ultra-poema aspira compartilhar um pensamento menos submerso na unicidade metafórica", diz o filósofo, para diferenciá-lo do típico poema entre aspas da modernidade, em que a metáfora opera como um selo autoral que se entende bem com a metafísica. O ultra-poema, à diferença do poema tradicional que aparece como fechado no círculo vicioso de seu solipsismo, parece requerer uma ascensão, um salto (Vallejo chama de "salto de antropoide" essa torção poética que exige que se saia inclusive da condição humana).

Então, juntos e no deserto colocamos – e agora já se trata de um nós – os fundamentos do livro. Livro-casa, livro-tenda, que nasce à luz de um pacto no qual mais de um intervém. A poesia em estado de exílio dá como resultado esse livro. Ali a língua já não opera com um sistema fechado e facilmente traduzível. Saída de si, converte-se em uma espécie de código, uma marca cifrada e ao mesmo tempo aberta ao outro. Código que, como um assovio que anuncia algo, viaja até seu interlocutor. Ou melhor, os que compartilham o sentido do código, os que escutam o assovio são os que já estão viajando juntos pelo deserto. São caravanas nômades, grupos que vão e vêm, coletivos, "lumpemperigrinações", nas palavras de Néstor Perlongher. Para compartilhar a língua com outro deve-se subir a esse coletivo. Em "Judeus", o poema que fecha meu livro *O ghetto*, a viagem se faz de kombi. "Somos os da kombi Corcovado", começa o poema, que em outros fragmentos adiciona: "Nós os da kombi em êxtase forâneo/ vamos deixar nossas fantasias de hotel/ vamos pendurar nossa bermuda em estandarte/ de uma janela aberta ao *morro*/ e que nos reconheçam./ Comunidadezinha que desce e se perde/ nem raça nem nação nem religião/ da argentina a parte de camiseta/ (a transpiração desbota o Che)/ tem uma diáspora subindo o Corcovado/ parte a parte carregamos essa cruz/ sem raça sem nacionalidade sem religião/ já fomos pregados mas ainda não somos/ tão portunhóis tão ladinos tão iídichistas/ não somos suicidas aqui não aconteceu nada/ apenas se trata de lumpemperigrinações/ de um dia a mais pelo Rio de Janeiro/ visto de turista passagem de ida e volta/"... Então aqui o código "judeus" alude a esses argentinos portunhóis saídos de suas fronteiras arranhando dentro de uma kombi uma língua cocoliche que os expresse. E aqui de novo vou recorrer à ajuda de Foffani quando diz: "dizer nomeando-os, que estes sujeitos são judeus para dizer: sujeito de e em excursão, sujeitos em comitiva mas sinados pelo *ex cursus*,

pelo fora de lugar, como se os sujeitos-judeus (o devir judeu de todos os sujeitos) se circunscrevessem secularmente a esse movimento de sair afora. A excursão como uma correria pelo afora, sujeitos em digressão, mas congregados, em comitiva, em marcha, todos unidos ainda que em experiência forânea, estrangeira, mas não tanto, portunhóis, mas não tão portunhóis, tão ladinos, tão iídichistas". Então a esta altura já poderíamos tentar uma equação mais arriscada: se nomeio judeu à palavra argentino, nesta operação talvez estou me tornando eu mesma mais argentina. Não no sentido do integracionismo pretendido com textos como *Os gaúchos judeus* de Alberto Gerchunoff, senão mesmo com o completo oposto. Aqui o argentino estaria mais ligado à desintegração. Pois não é que de antemão se saiba o que é o argentino, senão que se deve sair em busca dele, se deve sair de si, se deve tirar a língua de seu sistema, se deve dar um salto de antropoide, se deve fazer uma ascensão ao Corcovado ou aonde quer que seja. Pois o judeu do argentino não está nem de um lado nem do outro do Mediterrâneo, nem na margem esquerda nem na direita da página, mas no entre, nesse deserto que avança até fazer os trens colidirem de frente. Isso é o argentino. O argentino deslocado, descarrilhado, o argentino posto entre esses dois parêntesis aos quais alude Fernández Moreno. Para ele, por exemplo, a língua argentina não parece se caracterizar pelo voseo, mas se constituiria em um puxeio eterno entre o vos e o tú. Cito-o: "vos usté tú ta te ti corasão coração que vai fazer hazer bla ble… se não sabe sequer quem sos és" diz dirigindo-se a um interlocutor que chama de "pátria". Por essa mobilidade que vai do tú ao vos e vice-versa é possível uma poesia como a de Washington Cucurto, na qual se recupera o tú em um novo reajustamento[98]. Aqui tem uma espécie de pós-tú em relação ao tú usado na poesia pré-girondiana. O tú de Cucurto não provém do bom dizer espanholizado, mas do total oposto, vem de um deslocamento da linguagem argentina em direção ao latino-americano. Em seu livro *A máquina de fazer paraguaizinhos* vai trocando o tú pelo vos e vice-versa com total naturalidade: "oh *tú* Dominicana do demônio (...) que ninguém dá um peso pelo que faz e muito menos pelo que *sos*..."

Parece ser, então, que quanto mais argentina devém a língua em seu uso poético, mais contaminada se torna, mais saída de si, mais distante fica sua fronteira de supostas premissas nacionalistas. Alejandra Pizarnik, em *Hilda, a polígrafa* cria um idioma novo, uma espécie de glossolalia que tem que ir desembaraçando com minuciosidade de polígrafo, está forçando a língua argentina a dar mais, a se exilar, a se estrangeirizar (não a se globalizar, por certo, mas o total oposto, estamos falando aqui de algo assim como um localismo estrangeiro). Em uma carta a seu amigo Osías Stutman, redigida na época da escrita de *Hilda*, usando a mesma

[98] [N.T] "[D]ar una vuelta de tuerca", expressão algo semelhante à nossa "apertar os parafusos" – *tuerca* é uma porca (a peça de metal). Denota um ajuste para melhor, uma regulação.

glossolalia, ela diz: "Todos os judeus temos uma tia chamada Klara – Kafka. De modo que nossa tia Klara depôs o presidoch Levingston – o de "gston" é para que não se note que joga a bola no cesto no macabi junto com Klara, com M. Klein, M. Mead, M. Langer, Bajarlía, Liberace, Thelonius Monk de repente e eu exit. Eu exit & you?"

Se de Levingston se pode extrair o tumor "Levin" é porque o cirurgião tem olho de polígrafo. Então, para depor um presidente de fato é necessário desvelar a vergonhosa condição que esconde seu nome. Justamente na época em que se escreveu esta carta, o general Robert Levingston havia sido nomeado presidente dos argentinos pela junta militar que derrubou o general Onganía e que alguns meses depois deporia também Levingston. Em uma entrada de 8 de junho, Pizarnik diz em seus *Diários*: "cabe agregar que lá fora houve (hoje?) um golpe de estado ou algo parecido. Alguém golpeia em algum lado e os golpes me acertam, digamos, no centro". E o centro de Pizarnik é esse funil que dá como resultado a escrita ("no centro da ausência/ minha sombra é o centro/ do centro do poema"). Então, a um golpe se responde com outro: cada vez que a poeta golpeia um nome, extrai desse centro um segredo que derruba quem o porte. Nessa mesma operação, inventa um idioma novo que arrasa inclusive os símbolos pátrios. Em *Os possuídos entre lilás* um personagem diz ao outro:

> SEG.: Quem são os López e Planes?
> CAR.: Os trigêmeos que fizeram o hino nacional.
> SEG.: Meu único país é minha memória e não tem hinos.

Aqui o sobrenome do autor da letra do hino nacional se triplica. Se é certo que Vicente López y Planes era portador de um sobrenome duplo – marca inconfundível da oligarquia local – agora, o desconhecimento que separa em dois o que era um ("Quem são os López e Planes") tem como resposta uma triplicação. O que originalmente era um sobrenome fica, assim, fora da história nacional e entra em outra narrativa: uma que legaliza um hino escrito por trigêmeos. Mas, como acontece sempre neste antiteatro pizarkiano, o diálogo, que até aqui parecia uma conversa normal de teatro, termina se perturbando. Seg dá um passo atrás e em sua condição de não pessoa (assim se define a si mesma) admite não ter país salvo o de sua memória. Assim, longe de avançar até sua prestigiosa referência histórica, este sobrenome retrocede, frenado (profanado)[99]. Nesse trajeto invertido aconteceu um golpe civil, anárquico, que o enfrentou com

[99] Nota da autora: Referindo-se ao modo pelo qual funciona a profanação nos romances latino-americanos dos anos 1990, Josefina Ludmer diz: "Com um ritmo e uma repetição envolvente e circular, a voz antipatriótica põe em cena e faz público o trabalho do negativo nos 'símbolos nacionais' e na língua na América Latina. O performativo (no sentido de uma atuação ou cerimônia) é fundamental nos atos de profanação, tal qual nos atos de constituição da nação. Porque as diatribes antinacionais são antes de tudo um colocar em cena, uma performance

seu próprio segredo. Segredo que, uma vez desvelado, libera a letra do hino da égide de qualquer autoría, deixando-a à mercê de todos. E para que isso aconteça, a primeira condição é que, como diz Pizarnik, "Eu exit". Expressão que nos lembra o coloquialismo "eu, argentino" que é como dizer que não tenho nada a ver com isso, ou melhor, eu me apago. Então, seria possível dizer que ser argentino, como poeta, é não ter nada a ver com o que se escreve. "Mas se você reconhece minha letra sinto vergonha frente ao espelho/ de quê, se não estou falando de mim?/ de quê, se quando escrevo não te falo?/ desponto por ti a ação que me tem atada/ e esse dialeto que aprendi de criança", dizem alguns versos do meu livro *Sozinhos e sozinhas*. Talvez dialeto seja a palavra mais indicada para definir essa língua infantil, aditiva, herdada que permite, pela porta de saída do eu, dar golpes civis e anárquicos. É uma língua que, como o iídiche, pertence e sempre pertencerá ao exílio. Língua da dialética, do diálogo, que se escreve da direita para a esquerda, mas se deixa impregnar, no nível da língua, por tudo que vem em sentido contrário.

3.2. Para traduzir é preciso se imaginar

Como ler essa língua impregnada pelo contrafluxo, pela inversão, por todas as artimanhas aprendidas na *plática* e tornada memória corporizada? No texto escrito, o sotaque é geralmente invisível, mas isso não significa que seja inimaginável. Nessa segunda parte deste capítulo de (in)definições, vamos esmiuçar a ideia de uma arqueologia especulativa. Para tanto, precisamos, primeiramente, abodar a questão da imaginação, que permeia os debates subsequentes deste trabalho, uma vez que se conecta aos tópicos corpo, ritmo e memória.

Em seu livro "Imagens apesar de tudo", Georges Didi-Huberman debate a função da imagem e da imaginação em face do Horror e em relação à memória. Assim como o faz em outros textos, Didi-Huberman argumenta contra o estatuto do inimaginável e do indizível, que equivalem ao que chama de "imagem toda" e "palavra toda". A sua reflexão parte de quatro fotografias "arrancadas pelos membros da *Sonderkommando*[100] ao crematório V de Auschwitz" (2020, p. 33) no ano de 1944, com vistas a tornar visível o horror das câmaras de gás para quem estava fora dos campos de extermínio. As fotografias clandestinas foram feitas depois de longo

verbal ou a performance de uma voz. Não importa que este tom-discurso seja assumido pelo autor como próprio ou citado 'de outro', é uma voz atuada declamada que convoca ou recita ou parodia outra original (...) A literatura lhe dá um 'personagem' e inventa um interlocutor para essa voz, porque a gramática antinacional (como a nacional) requer uma situação dialógica ou uma interpelação".

[100] Unidades de trabalho dos campos de extermínio formadas por prisioneiros, a quem cabia, sob os auspícios e as ameaças dos SS, "manipular a morte de milhares de semelhantes" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 13) até a sua própria exaustão.

planejamento, por meio de uma operação complexa e extremamente arriscada, e tornaram-se umas das poucas imagens do horror do trabalho do *Sonderkommando* na manipulação das câmaras de gás. Foram enviadas, junto a uma mensagem de dois prisioneiros políticos, à Resistência polonesa, a quem coube replicá-las e divulgá-las. Na mensagem, expressavam que as imagens poderiam "ser enviadas para mais longe" (*idem*, p. 31), sendo esse "longe" um objeto de reflexão que de certo modo permeia todo o livro; afinal, a imagem é capaz de transmitir dados históricos através não apenas do espaço, mas também do tempo. As imagens do crematório V de Auschwitz, em meio ao campo de bétulas, *Birkenau*, se colocaram contra "as máquinas experimentais de um *desaparecimento generalizado*" (idem, p. 35) fabricadas pelos nazistas, que tinham por intenção apagar qualquer vestígio do extermínio, bem como esse próprio apagamento, tornando-o, de fato, inimaginável. São imagens clandestinas, feitas "apesar de tudo"[101], como defende o filósofo e crítico de arte, partindo de ideias de outros que o antecederam, como Aby Warbung, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, sendo esse "apesar de tudo" uma possibilidade de expor, ainda que numa fração mínima de tempo, a singularidade que se contrapõe ao fluxo violento do totalitarismo. Nesse sentido, Didi-Huberman defende a imagem e a imaginação como atos de resistência e de lembrança de exitência daquilo a que elas sobreviveram (2020, p. 259). Sustenta, ademais, a importância de um trabalho de crítica visual perante as imagens de Auschwitz:

> Este trabalho exige um ritmo duplo, uma dupla dimensão. É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imageante, mesmo que seja para se interrogar sobre a função *formal* de uma zona em que "não se vê nada", como se costuma dizer, erroneamente, diante de algo que parece destituído de valor informativo, um quadro de sobra, por exemplo. Simetricamente, é necessário *abrir o ponto de vista* até restituir às imagens o elemento *antropológico* que as põe em jogo. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 65)

Esses trabalhos de *zoom in* e *zoom out* permitem analisar as imagens para além de uma função de documento, em que a semântica se sobrepõe a qualquer outra de suas características. Analisar aquilo que parece destituído de valor informativo (como o próprio Didi-Huberman fará posteriormente no livro-ensaio *Cascas*) se assemelha à teoria da "tradução total" de Jerome

[101] "Portanto, *imaginar apesar de tudo*. Por que *apesar de tudo*? Esta expressão denota a dilaceração: o *tudo* reenvia para o poder de condições históricas para as quais ainda não conseguimos encontrar resposta; o *apesar* resiste a esse poder unicamente pela potência heurística do singular. É um "relâmpago", um "lampejo" que rasga o céu quando tudo parece perdido. E é precisamente esta a situação, parece-me, que o gesto clandestino de Auschwitz exemplifica" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 258).

Rothenberg – que foi também o primeiro tradutor de Paul Celan ao inglês[102] –, como veremos na sequência deste trabalho. É algo essencial ao que chamo tradução de sotaque, na medida em que o sotaque costuma ser um dado invisível, ainda que evidente, por ser apenas uma excrescência da letra, que foge da percepção se não há mudança de ponto de vista (imagine ver uma letra saliente de cima, sem perceber o seu relevo, e depois descer ao nível de sua existência). Esse "cerrar o ponto de vista" é a dimensão estética da imagem (e da imaginação), que não se dissocia do "elemento antropológico" que a(s) realiza, ou seja, de sua dimensão histórica. Para Didi-Huberman, a imagem está sempre clivada entre essas duas dimensões, que autorizam um "duplo regime" (2020, p. 256). A dimensão ética tangencia esse duplo regime e instaura uma "*questão de escolha*: diante de toda e qualquer imagem, temos de decidir como queremos fazê-la participar, ou não, nos nossos propósitos de conhecimento e ação" (*idem*, *ibidem*). Essas conclusões se dão após longa contra-argumentação em face de acusações de pouco apuro ético na reflexão sobre imagens da Shoah por parte de detratores do crítico francês. Para Didi-Huberman, as imagens são capazes de nos ajudar a "*abrir* o presente do tempo" quando libertas do "puro passado" (*idem*, p. 259), um absoluto que leva ao inimaginável e ao indizível, ou seja, à inação. Para tanto, é preciso agir na imagem e no discurso – daí a defesa das montagens[103] de Jean-Luc Godard, por exemplo –, o que compreende a necessidade de imaginar:

> Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: **a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa**. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 171, grifo meu)

A especulação e a montagem são partes de um mesmo ofício não apenas para o historiador ou para o crítico de arte, mas também para o tradutor. Juntas, essas duas ações configuram não apenas o imaginar, mas o "imaginar-se", pois, para Didi-Huberman, "[o] envolvimento do *sujeito* no exercício do *ver* e do *saber* decorre inicialmente de uma

---

[102] Trata-se da antologia "New young German poets", de 1959, cujos poemas foram organizados e traduzidos por Jerome Rothenberg, que também é judeu migrante-refugiado da Shoah – Rothenberg tem coletâneas de poemas dedicados à reflexão sobre a judaicidade.

[103] A montagem de Godard é, nas palavras de Didi-Huberman, um "mostrar para compreender" (2020, p. 202), o que não é apenas "criar uma síntese abstrata a respeito do processo totalitário" (*idem*, p. 222), mas também "produzir um *gesto complexo*, tanto quanto concreto, um gesto que não pode ser resumido" (*idem, ibidem*). Nesse sentido, lembre-se a ideia agambeniana de ética e política estão na "esfera do gesto" (AGAMBEN, 2018).

preocupação epistemológica: não se separa a observação do observador" (2020, p. 226). É a partir desse envolvimento do crítico/historiador/tradutor na especulação e na montagem que se abrem as escolhas éticas a serem tomadas no trabalho. Nesse sentido, e tomando por analogia essas conclusões de Didi-Huberman, é necessário que, na tradução de sotaque, o tradutor se imagine, ou seja, consiga se ver e se ouvir para traduzir o outro da língua em sua própria língua: ele/ela/elu/elx mesmo. Com esse movimento, faz-se possível criar-se, poetizar-se, em meio ao ritmo clivado da língua bifurcada. É preciso se imaginar para traduzir, pois; é preciso ter a coragem de se olhar no espelho.

3.2.1. O Projeto Shibboleth: uma arqueologia especulativa

Aproveitemos esse gancho e esmiucemos um pouco mais algumas questões colocadas em "Imagens apesar de tudo". Já na parte final do livro, em meio a um debate sobre a possibilidade da imagem redimir algo[104], Didi-Huberman resgata a leitura de Kracauer sobre o mito da Medusa, que conforma um dos tópicos do epílogo de *Theory of film: the redemption of physical reality* ["Teoria do filme[105]: a redenção da realidade física"]. Especificamente, o tópico "A cabeça da Medusa" encontra-se na parte final do epílogo, que tem o mesmo nome do subtítulo do livro de Kracauer, "A redenção da realidade física", e se inicia com um debate sobre a diferença do cinema em relação a outras formas de arte. Para Kracauer, "os filmes têm de mostrar o que retratam, a fim de nos fazer experienciar a realidade física"[106] (1997, p. 300) e é essa "obviedade", nas palavras do escritor, que diferencia o cinema de outras formas de arte, na medida em que elas "envolvem a natureza" e as coisas, mas para usá-las como "matéria-prima a fim de construir obras que reivindicam autonomia" e não para mostrá-las enquanto matéria-prima [*raw material*] (*idem, ibidem*). As outras formas de arte, inclusive a poesia, não teriam a função de "refletir a realidade, mas de sustentar uma visão dela"[107] (*idem, ibidem*) e, por isso, seriam formas de arte *top to bottom* ("de cima para baixo"; *idem, ibidem*), ao passo que o cinema, ao exercer essa função da mostra, seria uma forma de arte *bottom to top* ("de

[104] Esse debate é denso e direciona à conclusão do livro de Didi-Huberman. Envolve sobretudo as teorias desenvolvidas por Benjamin, Kracauer, Scholem e Rozenzweig. Pouco antes de focar no mito da Medusa, Didi-Huberman escreve sobre a redenção, com o cuidado de utilizar aspas: "[a] imagem, tal como a história, *não ressuscita absolutamente nada*. Mas ela 'redime': ela salva um saber, ela *recita apesar de tudo*, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos" (2020, p. 251).
[105] O título pode ser traduzido, também, por "Teoria do Cinema". Escolhi o "filme", porque realça a conexão debatida no livro sobre fotografia e cinema.
[106] "[…] in order to make us experience physical reality, films must show what they picture".
[107] "Their function is not to reflect reality but to bear out a vision of it".

baixo para cima"; *idem*, p. 307-308). Adiantando o debate, acredito que a atenção ao sotaque no poema é um modo de reivindicar a poesia como uma arte feita "de baixo para cima", não apenas como algo que se expõe, como defende Celan, mas também como algo que se mostra, sendo essa função reflexiva do verbo o contato entre o poema e outro corpo, capaz de designar (em letra) uma outra gestualidade e uma outra voz. Antes, entretanto, voltemos à Medusa. A reflexão sobre essa parábola é precedida por um tópico curtíssimo em Kracauer, intitulado "Evidência material", em que se lê:

> Ao nos familiarizar com o mundo em que vivemos, o cinema exibe fenômenos cuja aparição no banco das testemunhas é de particular importância. Coloca-nos face a face com as coisas que tememos. E muitas vezes nos desafia a confrontar os eventos da vida real que ele mostra com as ideias que comumente nutrimos sobre eles.[108] (1997, p. 304-305)

A leitura que Kracauer faz da parábola da Medusa coloca lado a lado o espelho de Perseu, que reflete a Medusa, e a imagem mostrada por filmes. A Medusa é o horror real [*actual horror*] para o qual não conseguimos olhar sem ficar completamente paralisados (*idem*, p. 305); por isso, apenas conseguimos olhá-lo e conhecê-lo a partir das imagens refletidas no espelho. Sem o filtro da imagem não conseguimos compreender aquela verdade, na medida em que sequer a vemos – a paralisia é também a cegueira perante a Medusa, pois a paralisia é total, ou seja, é uma ausência de corpo e uma ausência de capacidade de ação. Assim, para Didi-Huberman, a parábola lida por Kracauer ensina que é necessário colocar a imagem constantemente em movimento (2020, p. 253), o que denota também um colocar-se em movimento. Essa ação sobre a imagem, a fim de torná-la meio de resistência, exige coragem. Não à toa, o argumento de Kracauer sobre o mito da Medusa termina por afirmar que possivelmente o maior feito de Perseu tenha sido "superar os seus medos e olhar o reflexo [da Medusa] no escudo" e não o ato de cortar-lhe a cabeça (1997, p. 306), ao qual Didi-Huberman complementa:

> Há realmente, diz Kracauer a propósito de Perseu, uma *coragem de conhecer*: é a coragem de "incorporar na nossa memória" um saber que, uma vez reconhecido, suprime um tabu que o horror, sempre paralisante, continua a fazer pesar sobre a nossa inteligência da história.
> Nesta simples coragem reside já a capacidade, própria da imagem, de "salvar o real", como escreve Kracauer, do seu manto de invisibilidade. A "redenção"

[108] "In acquainting us with the world we live in, the cinema exhibits phenomena whose appearance in the witness stand is of particular consequence. It brings us face to face with the things we dread. And it often challenges us to confront the real-life events it shows with the ideas we commonly entertain about them".

> só sobrevém em sentido pleno quando a coragem de conhecer se torna *fonte de ação*. A "honra" é salva quando a impotência, a paralisia diante do pior, se tornam "resistência", mesmo que desesperada (sendo isto o que a expressão *apesar de tudo* sugere).
> [...] devemos aprender a controlar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com o nosso ver e com a nossa memória. Saber, em suma, manejar o escudo: a *imagem-escudo*. (2020, p. 254-255)

A "imagem-escudo", esse "meio técnico para decapitar o monstro" (*idem*, p. 255), exige um manejo, um trabalho que torne visível o reflexo, permitindo a reflexão sobre o que se vê. Didi-Huberman lembra, ainda, que Paul Celan também se vale do mito da Medusa em seu discurso "O Meridiano" ao considerar o "ato poético uma 'viragem do sopro' (*Atemwende*) lançado contra o 'abismo da cabeça da Medusa', que cada palavra, cada momento da *Endlösung*[109] trazem consigo" (2020, p. 256). Nesse sentido, a *Atemwende* é também um meio técnico que se lança contra o monstro, ou seja, é também uma ação corajosa de resistência que se realiza por um *medium*[110], necessário à compreensão e transformação do real. A *Atemwende* pode ser traduzida de diversas formas, mas em todas se mantém uma ideia de mudança radical, ou mesmo corte[111], daquilo que é representado por *Atem*, o sopro (palavra, *anima*, respiração,

---

[109] A "solução final" nazista, a que pensadores de língua alemã da resistência opuseram o termo *Erlösung*, redenção: "A *Erlösung*, ou 'redenção', foi para estes pensadores de língua alemã a parca mas necessária resposta às grandes máquinas de terror que o termo técnico *Endlösung*, 'Solução final', entre outras palavras, denota" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 238).

[110] Aprofundaremos a questão dos *media* no capítulo 5, mas pense-se na acepção benjaminiana de *Medium.*

[111] É o caso da interpretação de Maurício Mendonça Cardozo, a qual comento mais detalhadamente em minha dissertação de mestrado. Cito parte do raciocínio de Cardozo para chegar à ideia de interrupção, por mais que seja extenso, já que é bastante esclarecedor sobre a dificuldade de tradução do neologismo celaniano: "[...] as vias mais frequentes de leitura e tradução do neologismo *Atemwende* apontam claramente para o privilégio de sua acepção física, seja no sentido da alternância de um fluxo de ar, como, por exemplo, em *mudança de ar*, *mudança de respiração*, *mudança de inspiração*, *virada de fôlego*, *giro de fôlego*, *ar-reverso*, *sopro, viragem*, seja no sentido da pausa de respiração, com ênfase no instante que se interpõe à mudança no fluxo de ar, a exemplo da leitura desenvolvida por Jean-Pierre Lefebvre. // De fato, o termo *Atem*, já a partir da Alta Idade Média, ocorre dominantemente nessa sua acepção mais sensível, física, com a ideia de respiração, sopro, hálito. No entanto, em estágios anteriores da língua alemã, que remontam a usos ainda mais antigos das línguas germânicas que constituíram sua matriz de formação, também convive com essa ocorrência dominante uma acepção abstrata de *Atem*, mais pontual e instável, que se relaciona semanticamente com noções que vão desde a capacidade humana da fala até as noções de alma e espírito. Assim, levados em consideração os rastros de seus usos ancestrais – um interesse e uma atenção que não eram nada estranhos a esse poeta tão afeito à pluralidade de nuances e aos usos desacostumados da palavra –, o termo *Atem* passa a circunscrever um campo semântico mais amplo, que vai da noção de sopro (de ar em movimento, respiração, fôlego), passa pela noção de fala e se estende até a noção de alma, de espírito. // Diante dessa complexa rede semântica, a noção de *Atem* se adensa para além de uma realidade física. A acepção como sopro ou respiração recorta metonimicamente sua dimensão dinâmica, mas também deixa mais à margem uma possibilidade de leitura que, explorando a amplitude de seu campo semântico, opte por dar ênfase à dimensão anímica desse ar em movimento (ou em alternância de movimento). Nessa via mais lateral de leitura, a ênfase passa a incidir sobre os ânimos e a *anima* que põem o ar em movimento, ou que ganham vida, são animados pelos movimentos desse ar, como sopro de vida. *Atem* ganha assim a densidade de um sopro que tem sentido e faz sentido, de um sopro que diz, de um sopro que significa: como uma palavra dita. E na condição de um sopro de palavra, *Atem* passa a ter a densidade de uma voz. // Para Celan, trata-se, porém, de uma Atem-*Wende*. Mudança, giro, virada, viragem, todos os caminhos mais frequentes de tradução e leitura do termo *Wende* inscrevem-se no campo semântico da mudança de determinada condição. E mesmo sem pensarmos ainda em suas

voz, etc.). Essa "viragem" (*Wende*), "de respiração estancada e de ar que se inverte" (FLORES *in* CELAN, 2021, p. 14), "talvez o átimo em que a inspiração estanca para se tornar expiração" (*idem*, *ibidem*), funciona como o reflexo do espelho de Perseu: é o reflexo do falante que empunha a "imagem-escudo" contra a língua uníssona do totalitarismo. Nesse espelho, Perseu não viu apenas a Medusa, mas também a si mesmo. Do mesmo modo, na *Atemwende* ocorre o reconhecimento de si, o imaginar-se que se realiza no movimento contra a Medusa da língua, a paralisia da anulação do corpo. Ao olhar para o espelho "vemos" o próprio sotaque, lembramos da própria vida, do próprio viver, que nos movimenta – de novo e de novo –, em nossas reconhecidas marcas. A viragem, a transformação (que será também uma metamorfose, uma vez que a linguagem e corpo modificam um ao outro), é a movimentação do corpo, a sua vivificação a partir de um novo sopro, que outrifica a língua e tira o sotaque (a memória corporizada na prática) da invisibilidade. Afinal, uma *Atemwende* é feita de sotaque, da "tua voz", que resiste ao desaparecimento por inação ou paralisia. Assim, a viragem do sopro, que equivale ao reflexo no escudo-espelho, sendo igualmente um meio técnico contra a paralisia/aniquilação (o silêncio total), é um exercício especulativo. Mais precisamente, diria que é um exercício de arqueologia especulativa, na medida em que a memória é um dado essencial ao movimento (vivificação; vocalização) guiado pela imagem-escudo. Esmiucemos.

Preliminarmente, é preciso notar que o termo "especulação" é aqui entendido em três sentidos, que não necessariamente se anulam, os quais derivam da dupla etimologia da palavra especular[112]. Primeiramente, a especulação é compreendida como o ato de (se) espelhar, de fazer(-se) imagem. Em segundo lugar, compreende-se, de modo conexo, a especulação como uma maneira de se imaginar. Em terceiro lugar, a especulação é também compreendida como um trabalho de compreensão a partir dessa imaginação – o sentido de investigação teórica está aqui subsumido. Evocando as palavras de Vilém Flusser, "[t]odo aquele que reflete está

---

diferentes topicalizações – como na ideia de repetição, implícita num termo como *alternância*, na ideia de passagem, implícita num termo como *transição*, ou na ideia de transformação, implícita num termo como *modificação* –, a noção de *Wende*, enquanto mudança, está fortemente ligada a uma ideia de interrupção, de corte e, portanto, de descontinuidade. // A voz é sopro, é ar em movimento, mas é também *anima*, signo de um outro. No campo das possibilidades de leitura, *Atemwende* se reescreve, assim, como interrupção de um sopro anímico, como um corte de voz, como descontinuidade do outro" (2013, p. 17-18).

[112] "Especular" remete etimologicamente a dois termos latinos aparentados, um referente ao ato de observar (*speciō*) e outro ao substantivo "espelho" (*speculum*). Sobre a dupla acepção de "especulação", empresto as palavras de Gabriel Catren: "The term *speculation* has indeed two senses. On the one hand *speculation* makes reference to the notion of *reflection*, to the *speculum* . On the other hand, it is used to characterize both theoretical constructions that are not grounded on a solid and conclusive basis (like theoretical or empirical evidence) and financial operations not supported by concrete production processes." (2018, p. 168). [O termo *especulação* tem, de fato, dois sentidos. Por um lado, *especulação* faz referência à noção de *reflexão*, ao *speculum*. Por outro lado, é usado para caracterizar tanto construções teoréticas que não estão fundamentadas em um argumento sólido e conclusivo (como evidências teóricas ou empíricas) quanto operações financeiras que não estão amparadas por processos de produção concretos.]

interessado no espelho" (1998, p. 67) – no nosso caso, no espelho-escudo. Dito isto, voltemos ao conceito de "arqueologia especulativa", com o qual venho trabalho há alguns anos.

Em minha dissertação de mestrado, defendi que a tradução pode ser uma arqueologia especulativa. Esse conceito derivou, inicialmente, da ideia de Juan José Saer, aprofundada por Alexandre Nodari, de literatura/ficção como uma antropologia especulativa, uma das noções fundantes do *species – núcleo de antropologia especulativa*, de que participei nos últimos anos e cujas atividades e publicações me foram essenciais no decorrer desta pesquisa. Em entrevista concedida a Gustavo Valle, ao ser questionado sobre sua definição de ficção como antropologia especulativa, Saer afirma que:

> É antropologia porque toda literatura de ficção propõe uma visão do homem. E especulativa porque não é uma antropologia afirmativa. É uma especulação sobre os possíveis modos de ser do homem, do mundo, da sociedade. Mas também é especulativa pela noção de espelho que está implícita. Não como em Stendhal, que diz que o romance é um espelho que o narrador leva para refletir os acontecimentos, mas no sentido dos espelhos deformantes. Eu poderia ter dito "antropologia imaginária", mas a palavra especulativa me parecia englobar, de maneira mais clara, dois ou três conceitos relativos ao relato de ficção, e ao mesmo tempo porque no conceito especulativo há um matiz de racionalidade, do qual a palavra *imaginário* carece.[113] (2002)

Nodari complementa essa noção e resgata a força da palavra "imaginário" em seus escritos – a arqueologia especulativa, como veremos na sequência, é também uma arqueologia imaginária. Para Nodari, a ficção é uma antropologia especulativa na medida em que "por meio da obliquação, ela nos faz especular sobre a imagem da espécie, sobre o que é humano, o que é uma perspectiva, o que é sujeito, o que é o mundo, o que é a semelhança" (2015, p. 7). A obliquação, característica da ficção, será renomeada posteriormente por Nodari como a capacidade de se alterocupar[114], o que se conecta à característica espectral da ficcionalização.

---

[113] "Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. Y especulativa porque no es una antropología afirmativa. Es una especulación acerca de las posibles maneras de ser del hombre, del mundo, de la sociedad. Pero también especulativa por la noción de espejo que está implícita. No según Stendhal, quien dice que la novela es un espejo que el narrador pasea para reflejar los acontecimientos, sino en el sentido de los espejos deformantes. Yo pude haber dicho 'antropología imaginaria', pero la palabra especulativa me parecía que englobaba, de manera más clara, dos o tres conceptos relativos al relato de ficción, y al mismo tiempo porque en el concepto especulativo hay un matiz de racionalidad, del que la palabra *imaginario* carece."

[114] "O problema consiste, portanto, em que o sujeito difira de si na experiência literária. Nesse sentido, pensando que a 'esfera original da *mímesis* – ou melhor, de *mimos* e *miméisthai* – era a imitação de seres animados, animais e humanos, pelo corpo e pela voz' [...], e que a etimologia de *play* remete a uma raiz que indica ocupar-se de algo, engajar-se em uma atividade, implicar-se em uma ação, poderíamos pensar a obliquação como *alterocupar-se*, na medida em que nessa experiência a ocupação de si *em* alguma coisa envolve um *outrar-se*. […] A *poiesis* da experiência literária *faz* resto – e *seu nome é outro*. Mais: essa alteridade que resta em nós como produto da obliquação nos altera: o outrar-se não consiste, assim, apenas em 'ser os outros para conhecer o que não era eu' [...], identificar-se ao ego experimental, mas no efeito da trans-posicionalidade literária, da transposição (travessia

Na "Carta de desachamento" do *species*, lê-se que uma antropologia especular e especulativa é aquela em que se pode "imaginar, mas também ver como diante dos outros nossa imagem retorna deformada – diferente, diferida, como num espelho animado" (2015, p. 5), explorando a ideia de espelhos deformantes de Saer. Essa experiência de alterocupação de si, que representa a antropologia especulativa, faz, segundo Nodari, o leitor-explorador mudar a sua perspectiva a partir de uma tradução recíproca de mundos, que ocorre no ato de se espelhar[115]. Ao passo que ela "torna existente uma relação antes inexistente" entre dois mundos (NODARI, 2015, p. 83), a antropologia especulativa permite uma alteração no corpo do explorador a partir da experiência de ser como um outro. Um fenômeno semelhante se dá na arqueologia especulativa, na medida em que ela enseja nas artes verbais, por meio do contato poiético entre reminiscência e montagem, a metamorfose do texto (via tradução) e do tecido histórico-narrativo próprio ao ledor/vocalizador do poema, que assume a função de testemunha dos restos de mundos encontrados e arranjados. Nesse sentido, a especificidade da arqueologia especulativa está no modo pelo qual ela trabalha com o texto: é necessário extrair as letras de seu solo, reorganizá-las enquanto cacos de uma língua, em meio ao deslocamento, e reconstituir o texto em outro mundo, em diálogo com outras memórias. Enquanto a antropologia especulativa é uma imersão no texto, um "trabalho de campo" capaz de desfazer e refazer, *in situ*, tessituras e mundo; a arqueologia especulativa é, em sentido estrito, um trabalho de tradução, em que se extrai o

---

e atravessamento de posições) que faz o sujeito estranhar a si, que faz emergir em si uma *alteridade que nos altera*, que produz *na gente* uma alteração, que *é* esta *alteração do sujeito*. [...] É como se a transicionalidade da experiência literária fosse uma *contrafação* de si (conjugando tanto o sentido de adulteração, falsificação, quanto o de destruição, ou seja, tomando-a como *suspensão* de si) que desse acesso a um espaço de (re)fazenda do sujeito e do mundo e de suas relações. Daí a sensação comum de que um mundo está se fazendo quando lemos um texto literário, aquela 'experiência primeira – plena – do real' [...] de que falava o *Manifesto neoconcreto*. Daí também a sensação de que saímos transformados da leitura, embora nada mude 'de fato', 'objetivamente' ou mesmo 'subjetivamente' em nossa vida, pois o que mudou não foram propriedades objetivas ou subjetivas, mas todo o campo da subjetividade e da objetividade, suas posições, suas constituições, suas relações e configurações. (NODARI, 2019, p. 14-15).

[115] "[...] ao definir a ficção na fórmula paradoxal da 'irrealidade como tal', Ortega y Gasset [...] irá precisar que se trata de 'uma realidade ambivalente que consiste em duas realidades', em que o que existe é o 'o *ser como*'. A antropologia especulativa é o saber desse como-ser, ou melhor, a dimensão da perspectiva desse como-ser. Portanto, a descoberta de um mundo pela antropologia especulativa não torna existente um mundo inexistente; torna existente uma relação antes inexistente (mas subsistente, que sempre foi possível) entre dois mundos, faz estes colidirem, se encontrarem; e faz o explorador redescobrir a si mesmo, isto é, mudar *de* perspectiva, mudar *a* perspectiva. A perspectiva da antropologia especulativa, assim, é a que deriva desse encontro – não é a perspectiva de um mundo ou de outro, mas a de sua tradução recíproca: uma entre-perspectiva, uma perspectiva caleidoscópica, composta e atravessada por mais de uma perspectiva, como talvez toda perspectiva, quando tornada corpo (textual ou xamânico), seja marca de um encontro de perspectivas: as técnicas corporais dos xamãs, o parentesco que o constitui, as relações interespecíficas que compõem a sua experiência, todos esses outros e suas perspectivas dão corpo à perspectiva xamânica; assim como o ponto de vista do autor, do narrador, dos personagens, mas também os paratextos, a edição, a crítica e as interpretações, todas essas perspectivas dão corpo ao texto, *constituem* a perspectiva de uma ficção literária. Ler o livro do mundo, fazer uma cosmografia, é, portanto, sempre ler os textos dos mundos, compor suas tessituras, desfazê-las (tirar consistência) e refazê-las (devolver consistência)" (NODARI, 2015, p. 83).

máximo possível dos restos de mundo sob o chão da grafia, entre os silêncios das gravações de leituras e declamações, nos gestos filmados de poetas e aedos, a fim de, *ex situ*, atentivamente dar sentido. Ambas são modos de dar vida ao texto – o especular não apenas põe o corpo em movimento contra a aniquilação/Medusa, mas é um ato de proliferação de imagens, de possibilidades, de paisagens a serem (re)descobertas em "nosso" mundo –, mas suas finalidades e seus métodos de trabalho são distintos. São atividades complementares ao fazer da poesia.

A arqueologia especulativa também se inspira na ideia de "arqueologia mal-comportada" do modernista Flávio de Carvalho, que apregoa a necessidade de o arqueólogo penetrar no material do resíduo/resto com que trabalha, a fim de incorporar a "carga de vida" que ele carrega através do tempo (1936, p. 88-91). O arqueólogo mal-comportado se utiliza da *poiesis* para imergir na história do outro, que deu vida outrora ao agora resíduo [116]. É precisamente a relação singular entre poética e memória coletiva (manifestações *lato sensu* da história de uma gente[117] contra o seu esquecimento) que marca o procedimento de tradução que chamo de arqueologia especulativa. Nesse sentido, o conceito de arqueologia especulativa também deriva das ideias de Paul Celan sobre a atenção, afinal, antes de tudo, a arqueologia é um modo de dar atenção. Ainda, é parte do trabalho de "montagem" de que fala Didi-Huberman em "Imagens apesar de tudo", isto é, do "mostrar para compreender". Assim, a *poiesis*, a força criativa e transformadora impulsionada pela imagem-escudo, é mobilizada para compreender algo que aflige o presente – é um exercício voltado à reorganização do mundo próprio a partir

---

[116] "[...] os arqueólogos têm medo da intuição poética e preferem ser cientistas – naturalmente o bom comportamento do arqueólogo não visa outra coisa que um lugar seguro no céu – mas o descobrimento não é um monopólio oficial, e todo aquele que sofre a felicidade de não ser um antropólogo bem-comportado pode sem perigo para a sua reputação penetrar além da superfície. [...] Uma introspecção arqueológica privada de sentimento, isto é, da força penetrante da elaboração poética, nunca pode ressoar à plástica do resíduo e restabelecer o tumulto anímico colocado pelo homem na época examinada, mesmo porque o Homem que criou o resíduo não era arqueólogo. Para desvendar os acontecimentos representados por um resíduo é necessário sentir a força psicológica acumulada e emanada do resíduo, e com o auxílio do raciocínio compreender a emoção sentida. // **O arqueólogo tem de penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo**, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo; além de humano e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez, ele tem também de ser psicólogo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas formas. // O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo de compreensão da arte. [...] **Para que a carga de vida de animosidade acumulada por um resíduo não se conserve em mistério, é necessário que o arqueólogo seja mais que humano, é necessário que ele aprenda a ação coletiva de todo um povo, e toda uma raça e de toda uma história, porque o resíduo não recebeu o conatto de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma história** [...]. // O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibilíssima introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo" (CARVALHO, 1936, p. 88-91, grifos meus).

[117] Utilizo-me deste termo pelos desdobramentos semânticos possíveis de um deslizamento mnemotécnico equivocado à função pronominal polissêmica da locução "a gente", que se coloca, em abstrato, em uma constante indescidibilidade entre inclusão e exclusão do *eu*, a depender do contexto.

da inserção de resíduos de outros mundos em nosso plano de existência. Essa força poética é necessária pois parte das evidências depende de especulação, imaginação, para ser vista – é aqui que entra a sua relação com o sotaque: a arqueologia especulativa é o (quase-)método para a reimaginação de um sotaque (que só é perceptível *entre* mundos) no *meu* mundo. Não basta apenas uma arqueologia bem-comportada, é necessário algo que especule sobre o solo que incrusta no objeto de si retirado, e também sobre o solo que fica com a marca (temporária ou não) do que ali esteve e se foi.

Pense-se, por exemplo, que não há simplesmente alemão na poesia de Paul Celan, há uma Babel de memórias em fragmentos, de dores e luto: a *língua de testemunho*[118] se constrói de forma delicada em uma conjunção entre a forma arduamente trabalhada e a mensagem que não se fecha em si, mas se abre a possíveis diálogos. Nesse sentido, a arqueologia da letra não pode dar como resposta unicamente que se trata de um texto em alemão. Para escavar esse solo, essa língua, é necessário um olhar arqueológico especulativo, que se atente ao que se expõe no silêncio. Para compreender isto, vali-me, novamente, de formulações de Didi-Huberman, em diálogo com Walter Benjamin, sobre a atenção arqueológica, notadamente aquela dada a elementos da paisagem que, em geral, são desconsiderados como relevantes. Ao extrair pedaços da casca de uma velha bétula – que talvez estivesse ali desde os horrores da Shoah – Georges Didi-Huberman analisa as invisibilidades dos grandes atos de horror no complexo Auschwitz-Birkenau e escreve o belíssimo "Cascas". As paisagens, o chão, as cascas das árvores – possíveis registros históricos, desconsiderados ou apagados em uma névoa de desimportância frente aos grandes atos e fatos históricos –, ganham, assim, um novo olhar, uma nova atenção. Afinal, esse resíduo pouco aparente ao olhar do historiador resiste ao tempo e aguarda e guarda seu significado:

> Sim, é exatamente isto, sim, é isto que ainda resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminho, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu como a fumaça dos crematórios, soterrados junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada – ou muito pouco – a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40-41)

[118] Em minha dissertação de mestrado, sustento que Celan escreve em uma "língua de testemunho", que não apenas transmite uma mensagem, mas é também, em si, formalmente, testemunho de algo a que o poeta sobreviveu: a Shoah. Essa ideia acabou por suscitar o interesse em pesquisar o sotaque em sua obra, tendo em vista que, para mim, o sotaque é parte dessa "língua de testemunho".

> Aos nazistas que explodiram o prédio para suprimir as "provas" de seu empreendimento criminoso, não ocorreu a ideia de destruir os solos. Nada se parece mais com um chão de cimento do que outro chão de cimento. Mas, como é sabido, o arqueólogo defende outro discurso: os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65-66)

Imagino que as línguas também tenham cascas insuspeitas, marcas consideradas neutras ou sem consequência, estranhamentos que surgem a olhares atentos – uma dessas cascas, sem dúvidas, é o sotaque. A força do gesto arqueológico está em evidenciar esses restos que nos habituamos a enxergar acriticamente como um dado do nosso tempo, como uma permanência desprovida de história ou cuja história se soprepõe perfeitamente à nossa e, portanto, é insignificante em si. À arqueologia especulativa cabe um gesto de revisão das permanências dessas cascas em nossa língua (por vezes de mundos que deixaram de existir), uma mirada especular para uma possibilidade outra de existir e traduzir. O tradutor, enquanto arqueólogo especulativo, torna-se, desse modo, testemunha do que é escavado e extraído do solo da língua ou da linguagem, numa aproximação com a ideia de Jeanne Marie Gagnebin sobre a testemunha, aquela que "não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro" (GAGNEBIN, 2009, p. 57). Assim, a arqueologia especulativa vale-se da imagem-escudo, da viragem vivificante do sopro, para refletir acerca do que sobrevive na língua (e na linguagem) e nela proliferar modos de vida outros, diversos, que deformam a imagem una da paralisia. É um exercício ativo de rememoração, que age sobre o presente, afeta o mundo. Memória, afinal, não é apenas uma posse individual, é também uma dimensão coletiva, como uma língua, como um solo; cito Didi-Huberman:

> Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado - um *ter,* uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar,* ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter lugar.* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174)

Ao que Didi-Huberman adiciona uma citação do próprio Benjamin:

> *Ausgraben e Erinnern.* – A língua explicita este fato: que a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas que é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio no qual as

> cidades antigas jazem sepultadas. **Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações**. [...] E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. **Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele**. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 175, grifos meus)

Na sequência, Didi-Huberman escreve brevemente sobre o que acontece com o solo quando da escavação: "o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios" (2010, p. 175); o que representa o ato memorativo e desemboca na ideia do autor de "presente reminiscente". Esse "presente reminiscente", a história da sedimentação do que escavamos na língua de testemunho, no solo arrasado, é um dos resultados do gesto (ou "olhar") arqueológico da tradução, o qual funda a arqueologia especulativa. A especulação como exercício de memoração, de estranhar o tido à mão, de estranhar o agora: alterizar o espelho tradutório a partir da frequentação do outro[119]. É necessário especular porque só há restos, porque não há que se resignar à evidência desmemorial do presente. Em nossas línguas, a história do mundo permanece, talvez no contínuo limiar do esquecimento. Nesse sentido, traduzir também pode ser um gesto de rememoração, mais que isso, um *medium* de memória, como veremos na sequência desse trabalho. Por fim, ainda no âmbito do debate sobre a arqueologia, gostaria de destacar uma última referência à constituição do conceito de arqueologia especulativa. Trata-se do poema "Arqueologia", de Wisława Szymborska, em que o solo, a memória ainda viva que resta e carrega a sobrevivência de mundos acabados, ganha proeminência em face das conclusões comuns da história, suas "letrinhas" que espelham apenas o que se quer semelhante ao mundo atual:

Arqueologia — Archeologia

Pois é, meu pobre homem,

[119] Faço alusão à análise de Yuri Kulisky sobre a poesia de Paul Celan: "O poema é, portanto, um modo de inscrever, no tempo da leitura, o tempo do Outro, deste Outro que, entre Eu e Tu, como resto do revezamento pronominal que é um gesto frequente na poesia celaniana, é um Outro para quem a construção de sentido não se dá por transferência ou analogia, mas por freqüentação. É através desses indícios, desses complexos parciais que Celan parece apontar para uma leitura não transmissível, propriamente incomunicável, cujo sentido não se deixa transformar ou traduzir por uma cadeia de substituições, mas que exige, a cada nova leitura, a cada nova freqüentação, a atenção ao absolutamente outro que se insinua. '[O] poema é, por ser o poema, único, irrepetível'. O diálogo a que o poema almeja, tomando corpo às beiras do emudecimento, constitui a exigência ética da poesia celaniana: ela forma (talvez fosse melhor dizer exige) um Outro infigurável, este outro cujo tempo é a condição de comunicabilidade do poema, mas que, por permanecer intransmissível, abre uma fissura no rosto da linguagem" (KULISKY, 2017, p. 6).

na minha área houve algum progresso.
Milênios se passaram
desde que você me chamou de arqueologia.

Não me são mais necessários
deuses de pedra
e ruínas com suas inscrições ilegíveis.

Me mostre o seu seja o que for
e eu lhe digo quem você foi.
O fundo de qualquer coisa
e a tampa de uma coisa qualquer.
Parte de um motor. O pescoço de um cinescópio.
Um pedaço de cabo. Uns dedos espalhados.
Pode ser até menos e menos ainda.

Usando um método
que você não tinha como conhecer
consigo despertar a memória
em incontáveis elementos.
As marcas de sangue ficam para sempre.
A mentira reluz.
Os códigos dos documentos ressoam.
Dúvidas e intenções vêm à tona.

Se eu quiser
(pois você não pode saber com certeza
se vou querer),
vou espiar na garganta do seu silêncio,
as vistas que você tinha
vou ler nas suas órbitas,
vou lhe lembrar com detalhes mínimos
o que você esperava da vida além da morte.

Me mostre o seu nada,
que restou depois de você,
e eu faço dele uma floresta e uma rodovia,
um aeroporto, sordidez, ternura
e um lar perdido.

Me mostre o seu poeminha
e eu lhe digo por que
não foi escrito nem antes, nem depois.

Oh não, você está me entendendo mal.
Leve consigo esse papel ridículo
com suas letrinhas.
Para mim bastam
a sua camada de terra
e o cheiro diluído de queimado
de tempos imemoriais.

(SZYMBORSKA, 2020, p. 170-173)

No cóż, biedny człowieku,
w mojej dziedzinie dokonał się postęp.
Minęły tysiąclecia,
odkąd nazwałeś mnie archeologią.

Nie są mi już potrzebni
bogowie z kamienia
i ruiny a na nich napisy wyraźne.

Pokaż mi swoje wszystko jedno co,
a powiem ci, kim byłeś.
Jakieś od czegoś denko
i do czegoś wieczko.
Okruch silnika. Szyjkę kineskopu.
Kawałek kabla. Rozsypane palce.
Może być nawet mniej i jeszcze mniej.

Metodą,
której nie mogłeś znać wtedy,
potrafię budzić pamięć
w nieprzeliczonych żywiołach.
Ślady krwi są na zawsze.
Kłamstwo świeci.
Rozlegają się szyfry dokumentów.
Ujawniają się zwątpienia i zamiary.

Jeżeli tylko zechcę,
(bo czy zechcę,
nie powinieneś być do końca pewien),
zajrzę do gardła twojemu milczeniu,
jakie miałeś widoki,
wyczytam ci z oczodołu,
przypomnę ci z drobnymi szczegółami,
na co czekałeś w życiu oprócz śmierci.

Pokaż mi swoje nic,
które po tobie zostało,
a złożę z tego las i autostradę,
lotnisko, podłość, czułość
i przepadły dom.

Pokaż mi swój wierszyk,
a powiem ci, czemu
nie powstał ani wcześniej, ani później.

Ach nie, źle mnie rozumiesz.
Zabierz sobie ten śmieszny papier
z literkami.
Mnie wystarczy w tym celu
twoja warstwa ziemi
i od dawna pradawna
zwietrzały swąd spalenizny.

Essa "camada de terra" é o abrigo do sotaque. Pode ser chamada de silêncio, na medida em que é parte da ambiência em que se cria a língua, o *locus* de escuta da biofonia. Esse solo figurado, aparentemente insignificante, que resta revolvido após extraídos todos os fragmentos evidententemente significantes, é o objeto de estudo da arqueologia especulativa. Na medida em que o sotaque é um dado concreto, embora nem sempre aparente, especular sobre as suas relações com a poesia não é o mesmo que "conjecturar" ou "supor", no sentido dado por Celan na já mencionada carta de 1958. Isso porque a arqueologia não é um movimento centrífugo de interpretação em abstrato, nem tem por fulcro encontrar uma justificativa biográfica para o poema. Antes, a arqueologia especulativa é um trabalho de prospecção a partir das evidências silenciosas do poema, não se reduzindo a um estudo sobre o seu "conteúdo", a uma busca de significados para os resíduos, uma vez que é sincronicamente um estudo sobre a forma da poesia, entendida como algo passível de metamorfose no jogo de espelhos da tradução. Nesse jogo, repito, o corpo ledor ou tradutor também está sujeito ao movimento transformador da poesia – é afetado e muda ao dar atenção ao outro, pois o "eu" não sai inalterado dessa experiência de virtual contato.

Um último aspecto a ser destacado nesse debate é a relação da arqueologia especulativa com o conceito de *shibboleth*. A "tradução de sotaque", cujo (quase-)método é a mal-comportada arqueologia especulativa, é parte do que João Camillo Penna gentilmente apelidou "Projeto Shibboleth", a fim de destacar a relação de continuidade entre esta pesquisa e aquela desenvolvida para escrever "A tradução do que se cala", minha dissertação de mestrado, em que o conceito derridiano de "shibboleth" é discutido mais amiúde. Retomemos brevemente esse debate, a fim de traçarmos o partentesco entre o shibboleth e o sotaque. Ao mesmo tempo que expõe a poesia, o sotaque se localiza no âmbito do detalhe (ou do acidente), uma pequena marca de vida na colossal estrutura da língua. Por isso, só se nota um sotaque em um poema por meio da atenção ao outro. Essa atenção dada ao sotaque, que marca a língua a ponto de deslocá-la de seu "centro de gravidade", a norma estabelecida, não necessariamente foi empregada de maneira positiva ao longo da história. Nesse sentido, a marca deixada pelo sotaque foi, em diversos tempos e locais, utilizada para segregação; ou seja, uma característica poética, proliferante e vivificante, de produção corporal (oral e gestual), foi e ainda é utilizada para identificar, prender, ferir, matar. Tem-se relato de usos de shibboleths para aprisionar pessoas com falares distintos desde tempos bíblicos até guerras recentes, como ocorreu na Guerra Civil Libanesa, iniciada em meados da década de 1970, em que a pronúncia da palavra "tomate" possibilitou a identificação e prisão de palestinos. Assim, o sotaque pode ser

transfomado em um *shibboleth*, que é ao mesmo tempo, uma palavra-marca de pertencimento e de segregação.

> Multiplicidade e migração de línguas, certamente, e dentro da própria língua, Babel dentro de uma língua *singular*. *Shibboleth* marca a multiplicidade dentro da língua, diferença insignificante como a condição de significação. Mas pelo mesmo símbolo, a insignificância da linguagem, do próprio corpo linguístico: ele assume significação apenas ao se relacionar com um *lugar*. Por lugar quero dizer mesmo tanto a relação com uma fronteira, país, casa, ou limite, quanto qualquer sítio, qualquer *situação* em geral a partir de que praticamente, pragmaticamente, alianças são formadas, contratos, códigos e convenções estabelecidas que dão significância ao insignificante, instituem palavras passe, dobram a língua ao que a excede, faz dela um momento de gesto e de avanço, a secundariza ou "rejeita" a fim de encontrá-la novamente.[120] (DERRIDA, 2005, p. 28-29).

Muitas das características utilizadas por Derrida para definir o shibboleth – *e. g.*, "multiplicidade dentro da língua", "diferença insignificante", "situação em que se dá significância ao significante" – podem ser tranquilamente relacionadas ao "sotaque". Afinal, sotaque e shibboleth, este compreendido como o teste para verificar a pronúncia de um estrangeiro[121], não são fenômenos materialmente distintos: o shibboleth é uma situação específica de percepção do sotaque. Shibboleth, arriscaria dizer, é sotaque do migrante percebido por uma pátria que o nega, não sendo, necessariamente o sotaque de alguém que atravessa fronteiras internacionais. Como conceito, Derrida aproxima, a partir de Celan, as ideias de shibboleth e de data, signos que representam, simultaneamente, eventos irrepetíveis e comemoráveis, sendo que a comemoração se torna uma nova afetação do presente por aquela memória, uma incidência diferenciada daquele evento, uma vez que lhe restam apenas os seus rastros, vestígios e o que foi contado de boca a boca ou cantado por aí. Nas palavras de Marc Redfield, que em seu livro "Shibboleth" analisa comparativamente esse conceito de acordo com

---

[120] *Multiplicity and migration of languages, certainly, and within language itself, Babel within a single language. Shibboleth marks the multiplicity within language, insignificant difference as the condition of meaning. But by the same token, the insignificance of language, of the properly linguistic body: it can take on meaning only in relation to a place. By place, I mean just as much the relation to a border, country, house, or threshold as any site, any situation in general from within which, practically, pragmatically, alliances are formed, contracts, codes and conventions established that give meaning to the insignificant, institute passwords, bend language to what exceeds it, make of it a moment of gesture and of step, secondarize or "reject" it in order to find it again*.

[121] Nas palavras de Celan (e de alguns dicionários alemães), shibboleth é uma *Erkennungszeichen* (2012, p. 637), literalmente uma "marca de reconhecimento" (ou "sinal distintivo", "marca de identificação"). Nas palavras de Marc Redfield, "[e]m tempos, culturas e línguas bastante distantes daqueles da antiga Israel, a palavra *shibboleth* veio a significar o tipo de teste para o qual supostamente foi utilizada antigamente: um teste em que um signo difícil-de-falsificar separa o joio do trigo em termos de identidade e estabelece e confirma fronteiras" [*In times, cultures, and languages far removed from those of ancient Israel, the word* shibboleth *came to signify the sort of test it was supposedly once used to set: a test which a hard-to-falsify sign winnows identities and establishes and confirms borders*] (2021, posição 64).

as perspectivas da Bíblia, de Derrida e de Celan, no texto "Shibboleth: para Paul Celan" Derrida:

> extrai uma aporia constitutiva da possibilidade de datar. Nas datas, assim como nas assinaturas, o irrepetível — o traço singular — se repete, divide e regride da legibilidade ao se tornar legível. Para que uma data seja legível, deve-se suspender a "marca singular que a conecta a um acontecimento sem testemunha". A data se suprime ao aparecer como data. No entanto – e, sugere Derrida, é isso que produz 'o azo para a exclamação do poema' – a data não se nega simplesmente dentro de uma 'generalidade' (diga-se: a totalidade do tempo histórico no qual ela está inserida seria um ponto infinitesimal, negado e relevado[122]); antes, ela se apaga diante de "outra data, aquela com a qual ela fala, a data de um outro, masculino ou feminino, a que está estranhamente aliada no segredo de um encontro, um segredo ao acaso, com a mesma data". A data é, portanto, um "futuro anterior", cindido entre um passado irrecuperável e um futuro incerto (o futuro não assegurável de uma promessa, incluindo a do terror, como as reflexões de Derrida sobre o "11 de setembro" enfatizariam uma década e meio depois deste texto sobre Celan). Essa análise, que representa mais uma esfoliação da análise de Derrida sobre a iterabilidade e a aporética da marca, significa também que uma data já é desde sempre a perda e a comemoração de si mesma.[123] (2021, posição 669)

---

[122] "Sublate" é uma tradução em língua inglesa para o termo alemão *aufheben*, na acepção hegeliana. Traduzo-o como "relevar", tendo em mente o texto "O que é uma tradução '*relevante*'?", de Jacques Derrida, em que a noção de *Aufhebung* é traduzida pelo termo francês "relève", tendo em conta as noções de perdão (em "O mercador de Veneza", de Shakespeare) e de tradução. "Em 1967, para traduzir do alemão uma palavra capital e com duplo sentido de Hegel *(Aufheben, Aufhebung),* que significa, ao mesmo tempo, suprimir e elevar, uma palavra que, segundo Hegel, representa um acaso especulativo da língua alemã, uma palavra com que todo mundo estava de acordo, até então, em considerar intraduzível – ou, se preferem, uma palavra que ninguém no mundo estava de acordo com ninguém para traduzir de maneira estável e satisfatória em nenhuma língua –, eu havia proposto o substantivo *'relève'* ou o verbo *'relever'*. Isso permitiria conservar, conjugando-os numa só palavra, o duplo motivo da elevação e da substituição que conserva o que é negado ou destruído, guardando aquilo que ela faz desaparecer, precisamente – um belo exemplo – aquilo que é denominado, no exército, na marinha, *'la relève de la garde',* 'render a guarda'. [...] devo ao menos lembrar que esse movimento de *Aufhebung*, esse processo relevante é sempre em Hegel um movimento dialético de interiorização, de memória interiorizante *(Erinnerung)* e de espiritualismo sublimado. Também é uma tradução. Ora, trata-se, na boca de Portia, precisamente de uma 'relève' desse tipo (o perdão releva, eleva, repõe, e interioriza a justiça que ele tempera). Sobretudo, reencontraremos essa mesma necessidade da *Aufhebung,* da relevância, no próprio coração da interpretação hegeliana do perdão, notadamente em *La Phénoménologie de 1'Esprit:* o movimento em direção à filosofia e ao saber absoluto como verdade da religião cristã passa pela experiência do perdão. O perdão é uma relevância, ele é, na sua essência, *Aufhebung.* E também tradução. No horizonte da expiação, da redenção, da reconciliação e da salvação" (DERRIDA, 2000, p. 38-40).

[123] "Derrida elicits an aporia constitutive of the possibility of dating. In dates, as in signatures, the unrepeatable—the singular trait—repeats, divides, and recedes from readability in becoming readable. In order for a date to be legible it must suspend the 'unique marking that connects it to an event without witness'. The date withdraws in appearing as date. Yet—and, Derrida suggests, this is what yields 'the chance for the poem's exclamation'—the date does not simply negate itself in a 'generality' (say: the totality of historical time within which it is would be an infinitesimal, negated and sublated point); rather, it effaces itself before 'another date, the one to which it speaks, the date of an other, masculine or feminine, which is strangely allied in the secret of an encounter, a chance secret, with the same date'. The date is thus a 'future anterior', split between an irrecuperable past and an uncertain future (the uninsurable future of a promise, including that of terror, as Derrida's reflections on '9/11' were to stress, a decade and a half after this text on Celan). This analysis, which represents yet another exfoliation of Derrida's analysis of iterability and the aporetics of the mark, also means that a date is always already the loss and commemoration of itself".

O shibboleth, enquanto conceito, é o anúncio do corpo, que renuncia à abstração generalizante, potencialmente totalizante, da língua. No sentido celaniano, profundamente político, como veremos a seguir, equivale ao lampejo benjaminiano contra o progresso desenfreado e contra a paralisia mortificante da Medusa, assim como o sotaque. Contudo, a evidenciação do shibboleth se dá em um evento, possivelmente trágico, em que o corpo é reconhecido para ser negado. A lembrança dessa negação e sua perversão (a afirmação da diferença na língua) é a data comemorada. O shibboleth é, assim, o sotaque em uma situação de perigo, em que se está defronte ao Horror aniquilante. É também a memória que se coloca como o espelho-escudo que impede a invisibilidade do Horror e permite, aos que virão, restituírem as marcas de vida que restaram na língua e na linguagem. O shibboleth é uma espécie de sotaque, tendo como diferencial o fato de que guarda na lembrança as clivagens na língua que artificialmente o tornaram um "outro do mesmo", uma enunciação proibida, um corpo amputado de tudo que lhe foi apontado como estranho. O sotaque é uma lembrança na distância; o shibboleth é um sotaque cujo distanciamento foi um imperativo à sobrevivência. Ambos configuram um saber subterrâneo (a que se acessa pela arqueologia), que não enseja apenas a memória, mas também a metamorfose – forçam a linguagem (e, consequentemente, o corpo) à torção de si. O shibboleth evidencia feridas, extraindo-as do silêncio do jazigo. O sotaque escrito por Paul Celan é um shibboleth repetido à exaustão para um "você" que progressivamente esquece de se olhar no espelho para encarar a Medusa e, assim, apaga memórias e a possibilidade de elas se tornarem, em si, vida. Sob o aparente véu da invisibilidade, Paul Celan diz em outro alemão a lembrança refletida no espelho-escudo para que cheguem, atravessando desertos sob os solos das línguas, a quem queira escutar.

3.2.2. Exercício de tradução IV

Por conta do singular tratamento de seus shibboleths, a poética de Paul Celan não costuma ser enquadrada em um movimento literário específico[124]. Isso não significa que Paul Celan não tenha se relacionado com movimentos literários, embora deles (e não só deles) tenha se distanciado ao longo de sua vida. Na verdade, a relação de Celan com alguns movimentos artísticos nos primeiros anos do pós-guerra foi fundamental ao estabelecimento de seu estilo. A

[124] Para além disso, há uma grande dificuldade de situação de sua poesia, mesmo dentro da poética judaica. Há esforços nesse sentido, todavia, como ocorre na célebre antologia organizada por Jacó Guinsburg, "Quatro mil anos de poesia", que se propõe à árdua tarefa de fazer um panorama geral da poesia judaica escrita. Nela, aloca-se a poesia de Paul Celan na sessão "Poema reivindicatório" do tema "Povo". É uma poesia que reivindica a memória sobre a sua judaicidade, sem dúvidas.

experiência traumática da Shoah, representada pela destruição do que restava da Czernowitz multicultural do extinto Império Austro-Húngaro e pelo assassinato de sua família pelos nazistas, é comumente tida como *leitmotiv* da poética celaniana, o que não está incorreto, mas por vezes ofusca outros elementos que contribuíram para que Paul Celan escrevesse como escreveu. Neste quarto exercício de tradução, que serve de concisa introdução à poética celaniana, assim como o terceiro foi à de Kamenszain, vamos debater alguns desses outros elementos, a fim de traduzir um poema e uma tradução de Paul Celan.

Antes de reinventar poeticamente seu nome, em partes por medo de soar judaico, Paul Antschel[125] era um jovem judeu ashkenazi da Bukovina, muito menos interessado nos dogmas de sua religião do que na literatura escrita em alemão (herança de sua mãe; daí o entrelaçamento entre uma ideia de "língua materna" e a poesia de expressão alemã na obra-vida de Celan) e na efervecência política dos anos 1930. Ainda na escola, participou de um agrupamento antifascista e começou a traduzir textos marxistas[126]. Deixou de aderir ao comunismo pouco tempo depois, mas jamais perdeu a afinidade com ideias anarquistas e socialistas (FELSTINER, 1995, p. 8). De fato, essas duas características adquiridas ainda na época escola – o engajamento em causas políticas e sociais, e o gosto e a ação pela da tradução – permeiam a sua obra. O engajamento se expressa sobretudo no constante esforço de rememoração das catástrofes dos anos 1930-1940 e no combate ao ressurgimento do antissemitismo na Europa (com críticas até mesmo a eventos de maio de 1968), mas também se expressa em referências a alguns movimentos de esquerda[127]. A tradução, por sua vez, garantiu-lhe o sustento desde o início de

[125] Ou Paul Ancel, em romeno, donde o anagrama "Celan". Esse "c" em romeno é pronunciado como [ts], por isso a pronúncia de Celan é ['tselan]. Como veremos a seguir, o próprio nome do poeta é uma espécie de shibboleth.

[126] "Depois de seu *bar mitzvah*, em 1933, Paul deixou de estudar hebraico [...]. Não muito depois disso, ele começou a adotar ideias políticas que perturbavam seu pai. Assim como outros estudantes de esquerda, ele saiu do grupo sionista Davidia. Em um momento em que os habitantes de Czernowitz estavam dando ouvidos às arangas de Hitler no rádio e a atividade comunista era punida com tortura e cadeia, Paul entrou para um grupo de juventude antifascista suspeito, composto majoritariamente de judeus. Eles editavam uma revista mimeografada chamada 'Estudante Vermelho', em que escreviam artigos autorais e traduziam textos marxistas do alemão para o romeno. Então, em 1936, ele ajudou a arrecadar fundos para os republicanos espanhóis. O seu slogan, 'No pasarán' (Não passarão), apareceria posteriormente duas vezes em seus poemas. Ele até inventou uma irmã mais velha e contou de seus feitos na Guerra Civil Espanhola, apenas para ser questionado futuramente o que ocorrera com ela" (FELSTINER, 1995, p. 7- 8).

[127] Basicamente aos anarquistas e socialistas, como já referido. Uma vez que que o antissemitismo voltava a rondar a URSS, o comunismo não era uma opção para Celan. Lembre-se, ainda, de sua grande admiração e identificação com Ossip Mandelstam, morto em um *gulag* em 1938. Se, por um lado, Celan não se identificava com essa parte da "esquerda", é certo que também não compartilhava valores com outras bandeiras progressistas, como a da defesa da diversidade sexual – Bertrand Badiou, que escreve uma biografia sobre os últimos dez anos de vida de Paul Celan, destaca como uma das maneiras que o poeta se utilizava para atacar quem ele via como inimigo nos anos 1960 (momento em que seu sofrimento psíquico estava em uma crescente, é verdade, o que lhe gerou uma permanente mania de perseguição) era apontar "traços homossexuais" em suas atitudes (2020, posição 3171-3196).

seu exílio [128] e foi *medium* de ação para a rememoração. Cabe lembrar que o poeta foi voluntariamente para o exílio já ao final da Segunda Guerra Mundial e o seu conhecimento linguístico e literário foi essencial a sua sobrevivência. Além disso, a tradução foi um modo de Celan se conectar, por meio do texto, com outros escritores, alguns dos quais muito lhe influenciariam, como Ossip Mandelstam, além de ter sido uma forma de o poeta experimentar por meio do outro a sua linguagem. O trabalho como revisor e tradutor no imediato pós-guerra também fez com que Celan entrasse em contato com vertentes literárias que floresciam à época. Em "Interlúdio para Paoloceno: Paul Celan em Bucareste", Jan H. Mysjkin, poeta e tradutor dos primeiros poemas de Celan, escritos em romeno, escreve sobre o "interlúdio" romeno no longo exílio do poeta bukovino. Sobre a chegada de Paul Celan a Bucareste, após a sua saída de Czernowitz, e o início da vida profissional de tradutor, lê-se:

> Ao chegar a uma cidade que se recuperava após a guerra, o refugiado de vinte e quatro anos encontrou rapidamente um emprego como revisor na editora Cartea Rusa (O Livro Russo), onde fez resenhas de manuscritos e traduziu textos do russo para o romeno. Assim, os primeiros livros publicados por Paul Antschel foram traduções, dentre as quais: Os camponeses, um conto de Tchekhov, A questão russa, uma peça de teatro de Simonov, e Herói do nosso tempo, um romance de Lérmontov. Ele assinava esses trabalhos com os pseudônimos Paul Aurel, A. Pavel e Paul Ancel, mas estas não foram suas primeiras investidas na tradução: na Bucovina, ele já havia traduzido para o romeno textos de Karl Marx, publicados em uma revista estudantil, e também manteve vínculo como tradutor com um jornal ucraniano.
> Através de seu trabalho na editora, Paul Antschel entrou automaticamente em contato com o mundo literário romeno. A grande figura da redação da Cartea Rusa era Alexandru Philippide (1900-1979), um poeta eminente e tradutor erudito, que fazia da reunião semanal um verdadeiro banquete intelectual. No outono de 1946, a redação foi reforçada com a presença de Petre Solomon (1923-1991), um poeta da mesma idade que Celan e que se tornaria um amigo para toda a vida. (MYSJKIN, 2014, p. 117)

É a partir de relatos de Solomon que Mysjkin nos informa sobre a personalidade notívaga, namoradeira e um tanto boêmia do jovem Celan, que não costumava comentar sobre traumas de guerra na frente de seus colegas (2017, p. 118). Além disso, participava plenamente da vida cultural de Bucareste junto a Solomon, o que lhes era possibilitado pela boa remuneração paga pela editora Cartea Rusa (*idem, ibidem*). Mysjkin destaca a participação

[128] Antes de migrar para Bucareste, Paul Antschel passou um breve período na arrasada Czernowitz, após voltar de quase dois anos de trabalhos forçados em campos de concentração romenos. Nesse breve período, trabalhou em um hospital psiquiátrico que atendia o exército soviético, conforme informa John Felstiner (CELAN, 2001, p. XX). O crescente antissemitismo soviético – segundo Mysjkin (2014, p. 117), chegavam a acusar os judeus germanófilos de colaboração com os nazistas – fez com que Paul Antschel deixasse definitivamente a Bukovina ao final da guerra.

frequente de Celan em saraus na casa da poeta Nina Cassian, em que jogava jogos surrealistas com outros artistas e nos quais Paul Celan costumava emprestar "sua voz grave e trêmula àquelas noites musicais, cantando ora em coro, ora sozinho" (*idem*, *ibidem*), se utilizando de um repertório variado que ia desde canções revolucionárias do *front* espanhol até canções alemãs do medievo. Aqui chegamos a outros dois elementos que ajudaram a formar a poética celaniana: a música e o contato com movimentos literários do pós-guerra. Nas últimas décadas, músicos e tradutores de diversas nacionalidades fizeram versões musicadas de poemas de Paul Celan. Isso não é um movimento gratuito, uma vez que a relação entre a sua poética e a música é explitada em muitos de seus poemas, como nos famosos "Fuga da Morte" e "Stretto". Embora nunca tenha se dedicado profundamente ao estudo formal em música, Paul Celan foi criado em uma tradição que canta – e é sobretudo no canto que a poesia celaniana se intersecciona com a música. Axel Englund produziu um extenso estudo sobre a relação entre poesia e música na obra de Paul Celan, que investiga desde as suas perferências por compositores clássicos e românticos (2012, p. 9) até a ligação existente entre musicalidade, germanidade, judaicidade e perda em sua poética (*idem*, p. 189). Destaco uma pequena parte da introdução a esse estudo:

> Que papel a música teve na vida de Celan? Ele não era um músico praticante, nem tinha recebido uma educação musical de verdade. Quando era criança, sua mãe, que sonhava em aprender a tocar um instrumento, tentou reviver esse sonho através de seu filho. Embora ele tivesse um bom ouvido e fizesse aulas com um professor do bairro, Paul Antschel – como era seu nome à época – progrediu pouco com seu pequeno violino que ela lhe tinha comprado. Aprender a ler partituras era chato, tocar parecia uma obrigação e o instrumento logo foi deixado acumulando poeira junto ao suporte de partitura. Para cantar, contudo, não precisava ser letrado em música, e as primeiras experiências musicais de Celan parecem terem envolvido canções de ambas as culturas hebraica e germânica. Nas noites de sábado, em sua casa em Czernowitz, ele costumava cantar, junto a seus parentes judeus, o canto do Havdalá, que marca o fim do Shabat. Nas melodias tradicionais da cerimônia judaica, o jovem Paul se dintiguia por sua bela voz. Se a música e a canção eram partes integrais da cultura hebraica tradicional, elas não eram menos importantes, entretanto, na esfera germanófila. Por mais de um século, a noção de musicalidade esteve no cerne da auto-compreensão da cultura germânica. Por ter crescido em um lar falante de alemão, Celan adquiriu um extenso repertório de canções folclóricas, como as de lasquenete, que permaneceram com ele mesmo na sua vida do pós-guerra em Paris, e os seus conhecidos testemunham como frequentemente e prontamente Celan as cantava. [129] (ENGLUND, 2012, p. 5)

[129] "What role did music play in Celan's life? He was not a practising musician, nor had he received any serious musical training. As a child, his mother had dreamed of learning to play an instrument, and she later sought to revive that dream through her son. In spite of his good ear and a music teacher from the neighbourhood, however, Paul Antschel – as his name was at that time – made little progress on the small violin that she bought him.

Pode parecer estranho que Paul Celan gostasse de cantar, uma vez que suas performances públicas ficaram conhecidas por certa "apatia" por conta de relatos de alguns poetas contemporâneos do Grupo 47[130]. Entretanto, a gravidade performática de Paul Celan não anula a existência de grande afinidade entre a música e a sua poética. Note-se, para além disso, que o poeta tinha especial interesse por canções tradicionais, possíveis de ser cantadas em coro ou solitariamente. Canções que, sem dúvidas, eram cantadas em sotaque e pertenciam à ambiência multicultural e afastada da Bukovina, em que ainda perviviam histórias mágicas de povos que ali viviam há centenas de anos. Essas canções, replicadas por Celan para amigos durante a sua vida no exílio, ecoavam um mundo arruinado ao mesmo tempo que o faziam viver novamente, mover-se contra a paralisia do esquecimento sonoro. Essa musicalidade pertencia a um ambiente em que ainda existia magia[131], ou seja, uma relação forte entre a palavra e a metamorfose do corpo e, consequentemente, da realidade. Celan carregou os resquícios desse outro mundo para viver o seu destino no exílio; com eles, gradualmente triturou poeticamente o alemão que ainda carregava marcas nazificantes.

Além de cantar em saraus, os amigos de Celan em Bucareste o viram se aproximar do efervescente movimento surrealista romeno. Seu gosto por trocadilhos, eternizado na alteração de seu sobrenome original para um anagrama, é parcialmente devido a essa aproximação. O surrealismo romeno corresponde a uma época de libertação após a derrota dos fascismos,

---

Learning to read music was tiresome, playing felt like an obligation, and the instrument was soon left to gather dust along with the music stand.
Singing, however, did not require musical literacy, and Celan's earliest experiences of music seem to have involved the songs of both Hebrew and German culture. On Saturday evenings in his home town Czernowitz, he used to sing, together with his Jewish relatives, the song of the Havdalah, which marks the end of the Shabbat. In the traditional melodies of the Jewish ceremony, the young Paul distinguished himself by his beautiful voice. If music and song were integral parts of traditional Hebrew culture, however, they were no less important in the German-speaking sphere. For over a century, the notion of musicality had lain at the core of German culture's self-understanding. Growing up in a German-speaking home, Celan thus acquired a large repertoire of German landsknecht lieder, which remained with him even in his post-war life in Paris, and his acquaintances testify to how readily and often he sang them."

[130] Chegaram a afirmar que suas declamações pareciam saídas direto de uma sinagoga (FELSTINER, 1995, p. 65) ou mesmo que Celan tinha "o mesmo tom de Goebbels" (*idem, ibidem*), o que calou fundo no poeta.

[131] É interessante notar que um dos motivos pelo qual Celan trocou de nome foi "aumentar o seu poder mágico". Em uma época na qual Bucareste fervilhava com trocadilhos (que Celan chamaria posteriormente de "bela época dos trocadilhos"; *apud* MYSJKIN, 2014, p. 121), Paul decidiu pelo anagrama Celan na casa de um importante editor, também bukovino, Margul Alfred-Sperber. O relato de Solomon sobre o dia em que foi decidido pelo nome Celan foi traduzido do romeno por Mysjkin no seu já mencionado artigo: "Ao 'marinar' com Margul-Sperber seu futuro poético, Paul achava que seu sobrenome, Antschel – um nome absolutamente comum na Bucovina –, *não tinha poder mágico suficiente*. *A discussão inflamada* acerca dessa questão fora interrompida pela esposa de Sperber, Ietty, que sugeriu o pseudônimo de 'Celan', anagrama de seu nome escrito segundo a ortografia romena, 'Ancel', com o qual ele já havia assinado algumas traduções e artigos" (2014, p. 121).

portanto havia um entusiasmo contagiante em suas ideias, as quais transbordavam em experimentações formais e oníricas (e, por que não, onírico-formais).

> [...] Paul Celan, que tinha tomado conhecimento do movimento na ocasião de sua estadia na França, durante seus estudos de medicina em 1938, é contagiado pela euforia surrealista após uma visita à *Expoziţie Suprarealistă*, no outono de 1946.
> Celan nunca foi membro de um grupo surrealista, mas gostava de se juntar a eles nos momentos de leituras e de festas, sempre mantendo certa dist*ância*, pois era o único poeta germanófono em um ambiente romeno. Ele se sentia mais particularmente atraído pelo círculo em torno de Gherasim Luca; entretanto, uma relação mais próxima só foi se concretizar tempos depois, quando eles se reencontraram na condição de exilados, em Paris. O interesse de Celan pelo surrealismo não se limitava ao aspecto lúdico, como o "jogo das perguntas e respostas" ou o "joachim" mencionados anteriormente, que sempre eram jogados em romeno. Ele também era fascinado pelas técnicas através das quais o inconsciente e o sonho eram revelados e registrados. Assim, não é de se estranhar que Celan tenha se dedicado à escrita automática e ao ditado do sonho em romeno, e não em alemão. (MYSJKIN, 2014, p. 122)

Não à toa, os primeiros poemas publicados por Paul Celan em alemão, sobretudo aqueles de *Mohn und Gedächtnis* ("Ópio e Memória", 1952), uma vez que *Der Sand aus der Urnen* ("A areia das urnas", 1948) foi retirado de circulação, foram associados ao surrealismo por críticos da época, que enfatizavam seu dom para tratar do imaginário (FELSTINER, 1995, p. 70). Paul Celan nunca foi um surrealista e afirmava ter se afastado do movimento já no início dos anos 1950. Contudo, o contato com o surrealismo foi constante durante a sua vida, expresso, por exemplo, na realização frequente de traduções e estudos de poetas surrealistas[132] – o argumento do denso estudo de Charlotte Ryland sobre a relação de Celan com o surrealismo ("Paul Celan's Encounters with Surrealism") tem como um dos alicerces o constante trabalho tradutório sobre poesia surrealista, o que significou também trocas de cartas e impressões com autores traduzidos. Paul Celan não se aproximou somente desse movimento literário, como lembra Ryland na introdução de seu estudo, sendo sua poesia comumente analisada também no contexto do "existencialismo, simbolismo francês, acmeísmo russo" e da filosofia de Martin

[132] "Essa tendência, interna à academia da época, de dissociar a obra de Celan do surrealismo foi impulsionada por comentários do próprio poeta sobre o assunto, mais explicitamente na já mencionada entrevista no *Die Welt*. Ao longo da discussão, Celan procurou resolver o que ele chamou de mal-entendido afirmando que: 'Ich werde ziemlich oft des Surrealismus bezichtigt – das ist natürlich Unsinn!' [Eu sou acusado de surrealismo com frequência – é claro que isso não tem sentido!]. Entretanto, foi precisamente no fim dos anos 1950, período em ocorreu essa entrevista, que Celan começou a se interessar novamente por escritores e conceitos surrealistas. Em 1956 e no final de 1957, ele traduziu poemas dos poetas surrealistas franceses Paul Éluard e Robert Desnos; no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, suas notas poetológicas e cartas faziam referência ao surrealismo e a conceitos surrealistas; e, durante os anos 1960, ele leu e escreveu notas em volumes de poesia de Éluard e Desnos" (RYLAND, 2010, p. 2)

Buber e de Martin Heidegger (2010, p. 2). Paul Celan também participou de uma reunião do Grupo 47, para o qual foi convidado por Ingeborg Bachmann, tendo os debates do grupo sobre poesia no pós-guerra influenciado sua escrita no início dos anos 1950. O destaque dado por mim à influência surrealista tem por mote o interessante acaso de ele estar vinculado tanto a reflexões poetológicas celanianas quanto ao movimento neobarroco na América Latina, estando na origem de ambos, o que estabelece desde já algum contato – formal e temático – entre as poesias de Celan e Kamenszain, que foi sua leitora. Não à toa, assim como diversos escritores surrealistas, os dois mantiveram uma poética engajada politicamente.

Os dois últimos elementos constitutivos da poética celaniana que gostaria de destacar também encontram paralelo na poética de Tamara Kamenszain, quais sejam: a experiência do exílio e a crescente tematização da judaicidade. Em termos de linguagem, o exílio não significa apenas um distanciamento da língua materna, mas também um afastamento do silêncio (da biofonia que permeia o ambiente) que fazia parte da escuta desses poetas. Além disso, no caso de Celan, o exílio significou a imersão em outra língua. A sua relação com a língua alemã se tornaria ainda mais técnica, porquanto se torna professor de alemão já no início dos anos 1950. Isso não impede que o processo de tritura da língua nazificada continue em sua poética, na qual o silêncio das ruínas passa a ganhar cada vez mais proeminência. Novas experiências traumáticas acontecem no exílio francês, notadamente a perda de um filho, as duas acusações de plágio por parte da viúva de seu amigo Yvan Goll, e o ressurgimento do antissemitismo na Europa. Contra este último fator, a poética de Celan se torna cada vez mais reivindicatória de sua judaicidade – o livro *Die Niemandsrose* [“A rosa de ninguém”], de 1963, é uma espécie de “ponto de virada” nesse sentido. Essa crescente atitude reivindicatória, que é também um constante exercício de rememoração com o outro, se passa no exílio, em que o judeu continua a ser percebido como alheio. No pensamento de Kamenszain, os termos “judeu” e “alheio” são constantemente empregados em certo paralelismo (HUBERMAN, 2005, p. 108) e ela diferencia os conceitos de “judaísmo” e “judaicidade” (ou “judeidade”):

> Na judaicidade que se conecta com a recordação familiar não entra a prática religiosa: assim se vê claramente a diferença entre “judaicidade” e “judaísmo” que atravessa esta obra. A judaicidade é um espaço em que as identidades culturais podem fluir, mas o judaísmo é, para Kamenszain, um lugar de clausura. Ainda assim, é importante mencionar que as duas categorias provocam a sensação de não-pertença. No México, sua judaicidade sofre o

> alheamento do núcleo familiar e no núcleo familiar a presença da prática religiosa e a morte do pai impedem a harmonia identitária.[133] (*idem*, p. 112)

O judaísmo kamenszainiano talvez esteja no mesmo campo semântico da língua sagrada que Derrida debate em *Les yeux de la langue* ["Os olhos da língua"] a partir de uma carta de Gershom Sholem. Nessa carta, Sholem se contrapõe à ideia de secularização do hebraico, que levaria a um cenário apocalíptico (*apud* DERRIDA, 2004, p. 473-474) em que Deus voltaria a falar. A secularização da língua, um "modo de falar" [*façon de parler*] (idem, p. 489) que a torna mundana, faz da boca do homem um instrumento perigosamente divinizado para Derrida, na medida em que a palavra retoma seu poder de manifestar, concretizar, estabelecer, criar o que é dito a partir do dizer. Esse temor de dizer não está presente na judaicidade, uma vez que ela se conecta à prática [*plática*] familiar, compondo o sotaque, o que a faz transformar fisicamente (e não metafisicamente) a realidade a partir do corpo que fala. Essa relação entre o dizer e a judaicidade também é verdadeira no caso de Paul Celan, cuja poética não deixa de ser uma reivindicação de sua existência em uma Europa que se tornara toda exílio para os judeus. E essa existência diz em um sotaque que precede a ruína e que lembra as línguas europeias de seu *foris*, do que está além dos impérios de suas cidades. Assim, judaicidade, exílio, relação com movimentos literários e outros poetas, canção, tradução, engajamento político rememorativo e lembrança da catástrofe são elementos que compõem aquilo que chamamos de poética celaniana, algo que vai muito além de uma "literatura de testemunho", sendo antes uma *poiesis* da pervivência e da judaicização que parte das marcas de vida e dos shibboleths de sua língua materna.

Tendo isso em mente, vamos ao primeirao texto traduzido neste exercício, o poema *Schibboleth*, publicado no livro *Von Schwelle zu Schwelle* ["De limiar a limiar"], de 1955. A ideia de shibboleth é abordada diretamente duas vezes na obra de Paul Celan: nesse poema homônimo de 1955 e no poema *In eins* ["Em um"], publicado em "A rosa de ninguém", que retoma temas trabalhados em *Schibboleth*. Essa é a primeira palavra marcadamente hebraica a aparecer de modo proeminente nos poemas de Paul Celan (REDFIELD, 2021, posição 1439) e seu significado de "sinal distintivo" [*Erkennungszeichen*] foi explicado pelo poeta em uma carta

[133] "En la judeidad que se conecta com el recuerdo familiar no entra la práctica religiosa: así se ve claramente la diferencia entre 'judeidad' y 'judaísmo' que atraviesa a esta obra. La judeidad es un espacio en el que las identidades culturales pueden fluir, pero el judaísmo es, para Kamenszain, un lugar de encierro. Aún así es importante mencionar que ambas categorías provocan la sensación de no-pertenencia. En México su judeidad sufre la lejanía del núcleo familiar y en el núcleo familiar la presencia de la práctica religiosa y la muerte del padre impiden la armonía identitaria".

sobre o poema *Schibboleth* endereçada a outro exilado bukovino em Paris, Isac Chiva[134]. Celan também teceu breves comentários sobre passagens obscuras do poema. Antes de analisarmos esses comentários, vejamos o que diz o poema:

SHIBBOLETH	SCHIBBOLETH
Junto às minhas pedras, crescidas a pranto por trás de grades,	Mitsamt meinen Steinen, den großgeweinten hinter den Gittern,
me arrastaram ao meio da praça, até ali, onde se hasteia a bandeira, a que não fiz qualquer juramento.	schleiften sie mich in die Mitte des Marktes, dorthin, wo die Fahne sich aufrollt, der ich keinerlei Eid schwor.
Flauta, flauta dupla da noite: pensa no obscuro gêmeo ruborescer em Viena e Madri.	Flöte, Doppelflöte der Nacht: denke der dunklen Zwillingsröte in Wien und Madrid.
Põe tua bandeira a meio mastro, memória. A meio mastro por hoje e sempre.	Setz deine Fahne auf Halbmast, Erinnrung. Auf Halbmast für heute und immer.
Coração: que aqui também te vejam, aqui, no meio da praça. Ressoe o shibboleth afora no estrangeiro da pátria: fevereiro. No pasarán.	Herz: gib dich auch hier zu erkennen, hier, in der Mitte des Marktes. Ruf's, das Schibboleth, hinaus in die Fremde der Heimat: Februar. No pasarán.
Unicórnio: você sabe das pedras, você sabe das águas, vem, eu te mostro o caminho até as vozes de Estremadura.	Einhorn: du weißt um die Steine, du weißt um die Wasser, komm, ich führ dich hinweg zu den Stimmen von Estremadura.

[134] "Eu adoraria saber o que Você acha, e sobretudo o que você acha do poema que eu dei o nome de ‚Shibboleth' (que é uma palavra de origem hebraica do velho testamento, em alemão significa ‚sinal distintivo'), no qual, Você vai ver, eu inscrevi a memória do levante de trabalhadores em Viena e na Madri revolucionária. Perculiarmente, o unicórnio queria ser conduzido até as cabras de Estremadura: uma reminiscência, aqui renovada, de um flamenco que escutamos na Tua casa." [*Ich wüßte sehr gerne, was Du davor denkst, vor allem, was Du von dem denkst, das ich ‚Schibboleth' gennant habe (das ist ein Wort hebräischer Herkunft aus dem Alten Testament, auf deutsch bedeutet ‚Erkennungszeichen') und in das ich, Du siehst es, die Erinnerung an den Arbeiterausstand in Wien und den das revolutionären Madrid hineingeschieben habe. Auf recht seltsame Weise wollte sich das Einhorn zu den Ziegen von Estremadura führen lassen: eine Reminiszenz, hier erneuert, an einen Flamenco, den wir bei Dir gehört haben* (CELAN, 2012, p. 637 – obs.: esta é uma tradução da carta original, escrita em francês)]

Marc Redfield aventa a hipótese de que a palavra "shibboleth" é utilizada como uma espécie de slogan/palavra de ordem, aos moldes da expressão antifascista *No pasarán* (2021, posição 818). Nesse sentido, o shibboleth bradado mundo afora, no além-pátria, é uma marca de resistência ao fascismo, que inverte o teste original representado pelo termo shibboleth (*idem*, posição 890), o qual deixa de ser uma distinção para a aniquilação da diferença dentro da unidade da pátria e se torna, no poema de Celan, o espraiamento da mensagem vivificante e plural representada pelo sotaque consciente sobre (a)o que precisa sobreviver, isto é, o shibboleth. A cena original, de caminho à execução e de prostração à bandeira autoritária, é substituída pela bandeira a meio mastro da memória (em respeito aos mortos) e pela exposição do coração – que é também, na tradição clássica, lugar da memória – e de seus falares em praça pública, a fim de que sejam ressoados (em sua diferença, metamorfoseados) pátria afora. O unicórnio, que Celan explica ser um tropo para a poesia[135], sabe das pedras – imagem recorrente na poesia celanina; "na tradição judaica, simbolizam o luto e a comemoração" (REDFIELD, 2021, posição 1220) – e das águas – Redfield vê como outro possível símbolo de luto, mas acredito que também represente a fuga, o fluxo – e é convidado pra seguir o caminho até as vozes de Estremadura. Nas cartas a Chiva e a Gerhard Kirchhoff, Celan esclarece que a parte final do poema é uma reminiscência de um flamenco cantado por Germaine Montero que eles ouviram na casa de Chiva (*idem*, posição 1288). É interessante notar que o shibboleth, essa marca que resistência que barra a passagem o fascismo, leva o poema até outras vozes, que são a reminiscência de outros cantos, cantados em uma língua menor, do sotaque daquela terra, daquela região fronteiriça. A música também se faz presente na "flauta dupla" que enseja a memória dos levantes antifascistas de Viena e Madri. A lembrança revolucionária faz parte do ritmo do poema, que ressoa o shibboleth, ação direta na língua que a faz recuar de sua pretensão totalitária ao passo que abre uma linha de fuga às vozes que seguem a cantar o que resiste à máquina aniquiladora do fascismo.

---

[135] Em 1964, em uma carta escrita a Gerhard Kirchhoff, Celan escreve "O unicórnio é – também – o poema" [*Das Einhorn ist –auch– die Dichtung*] (CELAN, 2012, p. 638). A descoberta dessa carta enfraqueceu a hipótese de que "Einhorn" seria uma referência a seu amigo de infância, Erich Einhorn, para quem Paul Antschel escreveu uma carta emocionante em 1944, que foi traduzida por seu biógrafo e tradutor, John Felstiner, um texto que difere de outros de Celan por sua explicitude: "Querido Erich // Vim a Kiev por dois dias (questões burocráticas) e fico feliz com a oportunidade de te escrever uma carta que vai chegar rapidamente até você. // Os teus pais tão bem, Erich, falei com eles antes de vir pra cá. Isso é muito, Erich, você nem imagina o *quanto*. // Os alemães atiraram nos meus pais. Em Krasnopolka, no rio Bug. // Erich, ó Erich. // Tanto pra dizer. Você viu tanta coisa. Eu só vivenciei humilhações e vazio, vazio infinito. Talvez você possa voltar pra casa" (CELAN, 2001, p. XXI).

O sotaque (transformado em shibboleth) aparece em tradução ao se manter tanto as palavras de ordem "Nó pasarán" quanto na escolha – repetida em todo este estudo – por hebraicizar o termo "shibboleth" em português, a fim de que fique minimamente aparente o teste original para o atravessamento. Outros artifícios de uma tradução de sotaque são mais óbvios, tão óbvios que podem se tornar invisíveis, como a escolha de colocação pronominal, de uso de pronomes, da mistura de segunda e terceira pessoas (nesse caso, na conjugação no imperativo), etc. Há a opção pela não literalidade no verso "gib dich auch hier zu erkennen" ["se dê aqui também a conhecer"], a fim de não artificializar o texto em direção a um aportuguesamento. A questão tradutória mais interessante apareceu para mim por meio do estudo de Marc Redfield sobre shibboleth, o qual afirma haver na apostrofação "Ruf's" – marca de coloquialidade ou artifício para enquadramento métrico – do verso "Ruf's, das Schibboleth, hinaus", uma evidenciação da outra possibilidade de se dizer *si*bboleth, com a sibilante letal da história bíblica (2021, posição 1372). Adotei essa leitura sobre a apostrofação e mudei minha versão anterior da tradução (em que se lia um "Brada" no início do verso) a fim de ressoar o som sibiliante assassinado massivamente na história que se repetiu através dos séculos. Assim, talvez a principal marca de sotaque desse poema exija algum reconhecimento desse esforço poético de lembrar a outra possibilidade de dizer, barrando-se, assim, o corte em direção ao totalitarismo.

O segundo texto com o qual trabalharemos é um trecho de uma tradução relativamente famosa feita por Paul Celan. Trata-se da tradução do texto de Jean Cayrol que é falado ao longo do filme *Nuit et brouillard* ["Noite e neblina"], de Alain Resnais. Embora tenha sido uma tradução feita para a legendagem do filme em alemão, ou seja, que não se apresentaria, a princípio, como publicação, Paul Celan alterou a forma do texto original, tornando-o mais evidentemente poético, com quebras em versos que não apenas adicionaram novas pausas narrativas, mas também preencheram o texto de Cayrol com o silêncio dos shibboleths de Paul Celan. Alexis Nouss avalia que por meio dessa tradução, que ele classifica como melancólica a partir de conceitos da psicanálise, o poeta pôde abordar a Shoah mais explicitamente, tendo como resultado disso a transformação do texto em poesia: "[a]li onde a poesia de Celan não diz a Shoah, a tradução o fez e, além disso, a tradução se fez poesia" (1998, p. 218). Além da mudança na forma, há acréscimos de pequenos comentários de Celan no texto, supressão de termos – Nouss destaca, por exemplo, a omissão da palavra "imaginação" (1998, p. 214) – e substituição de palavras – como no caso de "raça", que desaparece de quase todo o texto em alemão traduzido por Celan, aparecendo apenas em um neologismo em sua penúltima estrofe (FELSTINER, 1995, p. 93) –, o que faz com que o texto em alemão de *Nuit et bruillard* não

soe apenas a língua alemã, mas também o sotaque de Paul Celan, o seu ritmo e o ritmo que ele queria empregar naquele texto que acompanhava imagens tão dolorosas para ele. É interessante notar como a tradução se confunde com a atividade poética de Paul Celan, o que não é raro entre poetas tradutores, mas por vezes não é algo apresentado tão explicitamente. A poesia que se expõe, como disse Celan ao final da vida, é também a poesia que habita suas traduções, suas cartas, seus demais textos – sua vida. A *plática* e o canto, a aprendizagem política e de línguas, as trilhas sonoras dos exílios, a rememoração dos campos e de seus mortos, enfim, tudo o que restava à vida de Paul Celan ressoava na parte de seu corpo que era externalizada a fim de proliferar o não-esquecimento e se metamorfosear no mundo: sua poesia. O corpo e a memória são os dois grandes tópicos a serem investigados nos próximos capítulos desta tese, sempre atravessados pelas obras e pela tradução de poemas de Tamara Kamenszain e Paul Celan. Por ora, voltemos às legendas do filme de Alain Resnais.

Escolhi traduzir apenas as últimas páginas do roteiro, a fim de manter o texto original em francês e a tradução ao alemão de Paul Celan perto uma da outra, facilitando o seu cotejo. Os textos em língua estrangeira foram marcados com itálico, a fim de diminuir a confusão visual de coabitação de quatro textos em línguas distintas. Diferentemente das traduções de poesia, a tradução deste "roteiro" será apresentada na sequência dos textos originais. Por fim, cabe ressaltar que assistir ao filme foi parte do processo tradutório.

NUIT ET BROUILLARD

[...]

Rien ne distinguait la chambre à gaz d'un block ordinaire. A l'intérieur, une salle de douches fausse accueillait les nouveaux venus.

On fermait les portes. On observait. Le seul signe – mais il faut le savoir – c'est ce plafond labouré par les ongles. Même le béton se déchirait.

Quand les crématoires sont insuffisants, on dresse des bûchers. Les nouveaux fours absorbaient cependant plusieurs milliers de corps par jour.

Tout est récupéré. Voici les réserves des nazis en guerre, leurs greniers.

Rein que des cheveux de femmes… A quinze pfennigs le kilo, on en fait du tissu.

Avec les os,… des engrais. Tout au moins on essaie.

Avec les corps… mais on ne peut rien dire…avec les corps, on veut fabriquer du savon…

Quant à la peau…

1945. Les camps s'étendent, sont pleins. Ce sont des villes de cent mille habitants. Complet partout. La grosse industrie s'intéresse à cette main d'œuvre indéfiniment renouvelable. Des usines ont leurs camps personnels interdits aux S.S.

Steyr, Krupp, Heinkel, I.G. Farben, Siemens, Hermann Goering! s'approvisionnent à ces marchés.

Les nazis peuvent gagner la guerre, ces nouvelles villes font partie de leur économie. Mais ils la perdent.

Le charbon manque pour les crématoires. Le pain manque pour les hommes. Les cadavres regorgent les rues des camps. Le typhus… Quand les alliés ouvrent les portes… toutes les portes…

Les déportés regardent sans comprendre. Sont-ils délivrés ? La vie quotidienne va-t-elle les reconnaître ?

« Je ne suis pas responsable » dit le kapo.
« Je ne suis pas responsable » dit l'officier.
« Je ne suis pas responsable » …
Alors qui est responsable ?

Au moment où je vous parle, l'eau froide des marais et des ruines remplit le creux des charniers, une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire.
La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert.

L'herbe fidèle est venue à nouveau sur les appels-platz autour des blocks.
Un village abandonné, encore plein de menaces.
Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazies sont démodées.

Neuf millions de morts hantent ce paysage.

Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux. Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ?

Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus.

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous que feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.

NOITE E NEBLINA

[…]

Nada distinguia a câmara de gás de um bloco comum. No interior, chuveiros falsos recebiam os recém-chegados.

Fechavam-se as portas. Observava-se. O único sinal – mas é preciso que se perceba – é esse teto lavrado a unhas. Até o concreto era rasgado.

Quando os crematórios são insuficientes, erguem-se as piras. Contudo, os fornos novos absorviam vários milhares de corpos por dia.

Tudo é recuperado. Aqui estão as reservas dos nazistas durante guerra, as suas despensas.

Nada aqui além de cabelos de mulheres.... Por quinze pfennings o quilo, faz-se tecido.

Com os ossos,... adubos. Pelo menos tentou-se.

Com os corpos... é difícil de dizer... com os corpos, querem fabricar sabão.

Quanto à pele...

1945. Os campos se expandem, estão cheios. São cidades de cem mil habitantes. Cheias de gente em todo canto. A grande indústria está interessada nessa mão de obra indefinidamente renovável. As fábricas têm seus próprios campos, interditos aos SS.

Steyr, Krupp, Heinkel, I.G. Farben, Siemens, Hermann Goering! aprovisionam-se desses mercados.

Os nazistas podem vencer a guerra, essas novas cidades fazem parte de sua economia. Mas a perdem.

Falta carvão para os crematórios. Falta pão para os homens. Acumulam-se cadáveres nas ruas dos campos. O tifo... Quando os aliados abrem as portas... todas as portas...

Os deportados assistem sem compreender. Será que estão livres? A vida quotidiana vai lhes reconhecer?

“Eu não sou responsável”, diz o kapo.
“Eu não sou responsável”, diz o oficial.
“Eu não sou responsável”...
Então, quem é responsável?

No momento que falo com vocês, a água fria dos brejos e das ruínas enche os buracos em que estão os cadáveres, uma água fria e opaca como nossa memória ruim.
A guerra adormeceu, um olho continua aberto.

A grama fiel volta à praça central, ao entorno dos blocos.
Uma cidade abandonada, ainda cheia de ameaças.
O crematório está fora de uso. Os artifícios nazistas estão fora de moda.

Nove milhões de mortos assombram essa paisagem.

Quem de nós vigia deste estranho observatório para nos avisar sobre a chegada dos novos carrascos. Será mesmo que eles têm outro rosto que não o nosso?

Em algum lugar entre nós ainda há kapos sortudos, autoridades restabelecidas, informantes anônimos.

E tem a gente, que olha com sinceridade para essas ruínas, como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros, que finge manter esperança em frente a essa imagem que se distancia, como se estivéssemos curados da pesta concentracionária, a gente que finge acreditar que tudo aquilo é de um só tempo e de um só país, e que não pensa em olhar à volta e que não escuta os gritos sem fim.

NACHT UND NEBEL

[...]

Nichts unterscheidt eine Gaskammer von einem gewöhnlichen Block. Der Neuangekommene betritt einen Raum, den er für einen Duschraum hält.

Man schließt die Türen.
Man beobachtet.
Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton läßt sich erweichen.

Wenn die Krematorien es nicht schaffen, errichtet man Scheiterhaufen. Dabei erreichen die neuen Öfen Tagesleistung von mehreren Tausend.

Alles wird verwertet.
Ein Blick in die Vorratskammern,
die Speicher der Kriegführenden.
All das ist Frauenhaar...
Fünfzehn Pfennig das Kilo,
man macht Stoff daraus.
Aus den Knochen
wird Dünger gewonnen. Man stellt Versuche an.
Aus den Körpern... man bringt es nicht über die Lippen...
aus den Körpern
stellt man Seife her.
Aus der Haut...
Die Lager dehnen sich aus, füllen sich.
Es sind Städte von hunderttausend Einwohnern. Voll belegt.
Die Industrie-Planung zeigt Interesse für dieses unerschöpfliche Arbeitskräfte-Reservoir. Manche Werke habe ihre eigenen, der SS unzugänglichen Lager.
Bei Steyr, Krupp, Heinkel, I.G. Farben, Siemens, Hermann Göring und anderen werden auf diese Weise die Lücken geschlossen.
Die Nazis können ja den Krieg gewinnen, und diese neuen Städte sind ein Teil ihres Wirtschaftsgefüges. Aber sie verlieren den Krieg.
Es mangelt an Kohle für die Krematorien, an Brot für die Menschen. Auf den Lagerstraßen türmen sich die Leichen.
Typhus...
Als die Alliierten die Tore öffnen...

alle Tore...

sehen die Überlebenden zu, ohne zu begreifen. Sind sie befreit?
Wird das Leben, wird der Alltag sie wiedererkennen?

„Ich bin nicht schuld", sagt der Kapo.
„Ich bin nicht schuld", sagt der Offizier.
„Ich bin nicht schuld."
Wer also ist schuld?

Während ich zu euch spreche, drignt das Wasser in die Totenkammern; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe – wie unser schlechtes Gedächtnis.

Der Krieg schlummert nur.
Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt.
Ein verlassenes Dorf – noch unheilschwanger.
Das Krematorium ist außer Gebrauch,
die Nazimethoden sind aus der Mode.
Diese Landschaft: die Landschaft von neun Millionen Toten.
Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? Haben sie wirklich ein anderes Gesich als wir?
Irgendwo gibt es noch Kapos, die Glück hatten, Prominente, für die sich wieder Verwendung fand, Denunzianten, die unbekannt blieben; gibt es noch alle jene, die nie daran glauben wollten – oder nur von Zeit zu Zeit.
Und gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben,
uns, die wir dieses Bild entschwinden sehen und tun, als schöpften wir neue Hoffnung,

als glaubten wir wirklich, daß all das nur
einer *Zeit und nur* einer *Land angehört,*
uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns
und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt.

NOITE E NEBLINA

[...]

Nada distingue uma câmara de gás de um bloco comum. O recém-chegado entra em um cômodo que ele confunde com um banheiro.

Fecham-se as portas.
Observa-se.
O único sinal – mas é necessário que se perceba – é o teto lavrado a unhas. Concreto se deixa escorrer.

Quando os crematórios não resolvem, erguem-se piras. No entanto, os novos fornos chegam a uma produção diária de vários milhares.

Tudo é reutilizado.
Vê-se as despensas
as reservas dos beligerantes.
Tudo isso é cabelo de mulher...
Quinze pfennigs o quilo,
com ele se faz tecido.
Dos ossos
obtém-se adubo. Tenta-se obter.
Dos corpos... é difícil passar isso pelos lábios...
dos corpos
faz-se sabão.
Da pele...
Os campos se expandem, ficam cheios.
São cidades de centenas de milhares de habitantes. Totalmente ocupadas.
As indústrias, em seus planejamentos, demonstram interesse por essa reserva de trabalho inesgotável.
Algumas fábricas têm seus próprios campos, inacessíveis às SS.
Na Steyr, Krupp, Heinkel, I.G. Farben, Siemens, Herman Göring e em outras, as carências são supridas dessa forma.
Os nazistas podem vencer a guerra, e essas novas cidades são parte de sua estrutura econômica.
Mas eles perdem a guerra.

Falta carvão para os crematórios, pão para as pessoas.
Nas ruas dos campos, acumulam-se corpos.
Tifo...
Quando os aliados abrem as portas...

todas as portas...

os sobreviventes olham, sem entender. Será que estão livres? A vida, o dia-a-dia os reconhecerá?

“Eu não sou culpado”, diz o kapo.
“Eu não sou culpado”, diz o oficial.
“Eu não sou culpado”.
Então, quem é culpado?

Enquanto falo com vocês, a água penetra nas câmaras da morte; é a água dos brejos e da ruína, ela é fria e turva – como a nossa memória ruim.
A guerra apenas adormece.
A grama voltou a preencher a praça central e o entorno dos blocos.
Um povoado abandonado – ainda carrega o mal.
O crematório está fora de uso,
os métodos nazistas saíram de moda.
Essa paisagem: a paisagem de nove milhões de mortos.
Quem de nós aqui vigia e vai nos avisar quando os novos carrascos chegarem? Eles realmente têm um rosto diferente do nosso?
Em algum lugar ainda há kapos sortudos, autoridades, que foram reempregadas, informantes, que continuam desconhecidos; há ainda aqueles que nunca quiseram acreditar – ou só de vez em quando o fizeram.
E tem a gente, que ao olhar para esses escombros acredita sinceramente que a insânia do racismo está sob eles enterrada para sempre, a gente, que vê essa imagem fenecer e age como se nos tivesse surgido uma nova esperança,

como se a gente realmente acreditasse que tudo isso
faz parte de um *único* tempo e de um *único* país,
a gente, que olha pras coisas em volta da gente
e não escuta que os gritos nunca cessaram.

4. Tradução de sotaque, traços de corpo

E o silêncio cava grotas tão profundas
Pois mesmo aí na pedra ainda
Ele me faz ser o que em mim nunca se finda

Chico César e Maria Bethânia

A tradução, como o sotaque, carrega uma escuta que dá "significância ao insignificante", ou seja, que marca a *poiesis* de certo tempo e lugar, inscrita em corpo. A tradução de sotaque é atenta à *situação* de seu mundo, assim como a técnica reconectada à natureza imaginada por Walter Benjamin o seria, pelo que se pode depreender das palavras de Selgmann-Silva (2019). A tradução de sotaque, por certo, é decorrência de uma escuta atenta, responsável, à poética do outro que coabita o lugar em que me insiro. O "lugar" é espaço de sotaques, cada qual carregando a potência de diferenciar, metamorfosear, a falsa unidade da língua, extraindo-a de seu represamento sem corpo, sem gente, sem falante ou ouvinte. Assim, a tradução, pensada junto ao sotaque, é um resgate da potência poética da arte verbal, de reiterar corpos, histórias, memórias em "insignificantes significantes", ou seja, nas pequenas capsulas fonéticas-morfológicas que chamamos palavras. Além disso, a "tradução de sotaque", é um trocadilho, um gracejo, na medida em que carrega dupla significação: pode ser a tradução do sotaque ou uma tradução a partir do sotaque, como uma "tradução de ouvido"[136]. A tradução de sotaque demanda a escuta de um outro que conosco convive em nossas grafias e agrafias; é apenas por meio dessa escuta que voltamos à cena arqueoteatral de (re)invenção performática da linguagem, em que corpo e grafia se confundem, *situados*, contando o lugar e o tempo por meio de outros (sejam animais, plantas, gentes de outras dizeres). Assim, chegamos à ideia de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves – poetas, performers e tradutores – de que "[e]xpor-se ao ritmo imbuído nos corpos do outro é um aprendizado difícil e sem fim, talvez uma antropologia poética especular, uma chance de, pelo corpo do outro, ver nosso próprio corpo em jogo, pela voz do outro, assumir os riscos de ter uma voz" (2017, p. 340). Essa antropologia poética especular, esse estudo corporal espelhado da *species*, capaz de transformar, está na base da tradução de sotaque, conjuntamente à arte da arqueologia especulativa. Com o olhar arqueológico percebemos os traços de corpo que preenchem os silêncios das línguas em seu movimento histórico.

[136] Como já mencionado antes, faço referência à noção, conhecida por qualquer músico amador, de "tirar uma música de ouvido", ou seja, de reproduzi-la a partir do que se ouve.

Na medida em que sotaque é proliferação, há diferentes modos de se escutar um poema e, consequentemente, de traduzi-lo. Neste estudo, optei pelo caminho da tradução de sotaque, a fim de me distanciar de soluções excessivamente centradas nas regras usuais dos jogos sintático e semântico. Tal qual um músico amador, traduzo de sotaque, leio imaginariamente os traços de corpo extraídos da escrita, a partir do que consigo escutar, na esperança de que você possa ouvir além, ouvir-se além. Para aprimorar essa técnica, precisamos voltar uma vez mais ao silêncio ambiente, a fim de afinar os nossos ouvidos e traçar imagens de nossos corpos. Esse é o objetivo deste capítulo. Comecemos por uma pequena digressão sobre a escuta no tempo.

4.1. Nos rastros da arqueoacústica

Voltemos à hipótese fundamental deste texto: a escuta deixa marcas. Se nos restringimos às artes verbais, não é difícil encontrar exemplos dessas marcas em obras que tematizam ou são constituídas a partir de alguma "escrita de ouvido" (LIBRANDI-ROCHA, 2015), em nossa língua materna ou não. Isso não ocorre apenas no que se chama convencionalmente de "escrita", mas também em outras formar de grafar, pois a escuta é uma espécie de matéria primária à estabilização gráfica[137]. Ocupa um lugar diferente da fala, posicionando-se em silêncio perante esta, diga-se, como um gesto de anulação da fala do "eu" para que a fala do outro se faça ouvir. Além disso, a escuta, quando atenta, tem a capacidade de transformar a grafia que "me" é de costume. Deste modo, a escuta, ainda que se relacione com a fala, parece ocupar, ao menos eventualmente, um lugar diferente daquele nomeado por Jacques Derrida como fono ou logocentrismo[138]. Isto porque, assim como a tradução, é regida pela lei antropofágica oswaldiana: "Só me interessa o que não é meu".

---

[137] Exemplos bastante interessantes de tradução de narrativas, em uma gama maior de elementos gráficos do que apenas nosso alfabeto padrão, são encontrados em recentes pesquisas linguísticas e etnográficas desenvolvidas no Brasil. Como exemplo, a pesquisa de Bruna Franchetto junto aos Kuikuro do Alto Xingu sobre seu processo de alfabetização, que demonstra, com exemplos de campo, diversos modos como a narrativa escutada e recontada se transforma em elemento gráfico (FRANCHETTO, 2012).

[138] Na Gramatalogia derridiana, o logo ou fonocentrismo é relacionado com a fala e com a escrita que são delimitadas pela mesma "metafísica da presença" identificada pelo autor (DERRIDA, 1973, p. 14-15). Em um pequeno trecho da obra supracitada, Derrida utiliza-se do campo semântico da audição: "O que é dito a respeito do som em geral vale *a fortiori* para a fonia, pela qual, em virtude do **ouvir-se-falar** – sistema indissociável – o sujeito afeta-se a si mesmo e refere-se a si no elemento da idealidade" (1973, p. 15, grifo meu). A ideia da presença está afetada, portanto, por uma autoaudição que ressoa na dicção. O logocentrismo, como sabia Derrida, tem feições etnocêntricas. Assim, a escuta pode partir de premissas identificadas por Derrida como fonocêntricas. Isto não impede, todavia, que a escuta se faça na relação com uma alteridade capaz de ressignificar a própria ideia de escrita e fala.

A escuta e a tradução também se aproximam ao intercalarem *ethos* e metamorfose, ou seja, o seu aspecto relacional e uma mudança de forma. Essa transformação, como já destacado anteriormente, pode ser pensada em termos corporais, o que tem nos ajudado a abeirar estudos sobre tradução e atividade xamânica. A escuta, antes de mais nada, é fundamental à atividade tradutória, na medida em que toda tradução parte de uma recepção (discursiva ou não). Pode ser pensada, portanto, para além de seu aspecto meramente acústico, encontrando um equivalente na ideia de "atenção", tal qual desenvolvida por Paul Celan, que escreveu, em um manuscrito a uma conferência nunca ministrada, "Sobre a obscuridade do poético", em 1959: *Die Aufmerksamkeit des Lesers: Eine Zuwendung zum Gedicht*, isto é, "[a] atenção do leitor: uma devoção ao poema" (2018, p. 151, fragmento 267.2). A palavra *Zuwendung*, composta por *zu* + *Wendung*, uma viração [*Wendung*] em direção a [*zu*] algo, denota um movimento e também pode significar "atenção". Assim, atenção, para Celan, exige um esforço corporal, uma volta, um movimento, uma viração em direção ao poema: exige que o leitor se movimente, sinta seu corpo ser atraído ao poema, que busca incessantemente um *du* ("você"): a *Zuwendung* é uma atenção corporal, uma "viratenção" de quem escuta. Nessa relação, permeada por uma potência de afeto (devido à atenção, ao movimento em direção ao poema), é que se faz possível escutar, através do silêncio, a ausência que constitui o fazer poético de Paul Celan. Nesse sentido, a atenção devida à tradução é também *Zuwendung*. Poderíamos reformular: a atenção necessária à tradução é um ato de escuta responsável e não meramente um ato de escuta responsivo. A responsabilidade da escuta, que muito foi debatida por autores do pós-guerra como Primo Levi e Paul Celan (dentre tantos outros), tornou-se algo imprescindível aos estudos sobre memória e testemunho. Se resgatarmos a interpretação de Maurício Cardozo sobre a *Atemwende* (2013, p. 17-18), podemos pensar a *Wendung* de *Zuwendung* também como um corte do eu para prestar atenção ao outro. Durante a defesa deste trabalho, Cardozo levantou a hipótese de que esse movimento teria também por objetivo nos apartar da tendência de construir o outro como uma projeção de nós mesmos, dando-lhe espaço para dizer em seu sotaque. Resgata-se, desse modo, a ideia de "devoção" de *Zuwendung*, a qual é, nesse sentido, simultaneamente um movimento de viração ao outro e de "corte fundador" do "eu"[139] em uma relação de escuta atenta, em que se presta atenção não apenas ao que o outro tem a dizer, mas também a como esse outro falará. Logo, a escuta atenta, que presta atenção, é uma devoção do corpo ouvinte àquele que fala, criando-se, com isso, uma autopercepção sobre a escuta (sobre o "eu" que escuta). Em vista

[139] Esse "corte fundador" é também uma rejeição à hipótese de uma "tradução absoluta" do outro. Por isso, fez-se questão, anteriormente, de matizar a ideia de "tradução total" de Jerome Rothenberg (embora a sua proposta jamais tenha tido, em verdade, qualquer conotação totalitária).

disso, podemos cogitar que a recente premência da escuta em debates literários e tradutórios (pensando-se esses adjuntos de forma ampla) traz uma nova perspectiva para um antigo fenômeno: a tomada de consciência, ou autopercepção, de um falante-ouvinte, perfomer-espectador.

No início das reflexões sobre o *homo spectator*, Marie-José Mondzain imagina uma cena de "nascimento" de uma espécie: o sopro de tinta na mão pelos anônimos executores das marcas deixadas nas paredes de cavernas do hoje célebre sítio arqueológico de Chauvet Pont-d'Arc. Nessa cena descrita por Mondzain, o nascimento do espectador coincidiria com o do sujeito, ou, se preferirmos, de uma autopercepção relacionada ao fazer, à atividade. Não à toa, essa consciência advém da imagem da mão deixada pelo sopro da tinta sobre o toque na superfície que será marcada:

> O homem havia já visto a sua mão, mas nunca vira esta mão semelhante, *assemelhada*, esta imagem de si que se mantém fora de si na parede inanimada do mundo. Esta mão nascida da sombra não é uma sombra. [...] A parede é um espelho do homem, mas um espelho não especular, e esta mão é o primeiro auto-retrato não especular no homem. Retrato do homem enquanto mão. (MONDZAIN, 2015, p. 40).

O homem da caverna fez imagem de si, criando um afastamento que lhe possibilitou pôr-se "no mundo como espectador" (*idem,* p. 50). Tornou-se espectador, portanto, ao realizar a atividade de marcar um contato e um contar sobre o meio: a grafia. Essa atividade, a grafia, vem de um sopro arcaico de tinta que anima a imagem, de um sopro que liberou não apenas a imagem, mas também a palavra e o corpo, uma vez que a saída da caverna – tanto os "passos" quanto o ritmo respiratório encenariam esse momento, conforme Monzain (2015, p. 57-58) – é também possibilitada pela criação da imagem. Como já se deve ter notado, o sopro – enquanto ato físico, de soprar a tinta com a boca sobre a mão que toca a caverna, mas também enquanto índice metafórico –, como fonte da imagem do sujeito, cria uma relação direta entre esse externo que nos identifica (a imagem) e o nosso aparato biológico fonador/soprador. Essa cena de composição da mão e dos demais desenhos nas paredes das cavernas, entretanto, não se reduz à atividade do sopro e a partes isoladas do corpo:

> A cena que descrevemos é marcada por sequências e por um ritmo que inscrevem o nascimento da imagem no corpo inteiro e esse corpo está dentro do tempo. [...] Se a boca e a mão são os primeiros órgãos criadores da imagem, é então toda a história da oralidade, da nossa respiração e dos nossos apetites que está em jogo na fundação de uma autonomia do sujeito. (MONDZAIN, 2015, p. 58-59).

O corpo dentro do tempo é também o corpo dentro do espaço – e esse espaço é teatral. O sopro da grafia não foi um ato isolado, mas fez parte de uma construção performativa. A grafia nasceu como prolongamento do corpo, como sua extensão ao limite do performático, a ponto de carregar a potência da memória de uma corporalidade e de um ato de fala já sem a existência física daquele corpo. Para Zumthor, a condição de emergência do performático e de sua teatralidade se encontra na identificação do espectador-ouvinte de um espaço outro. Nos termos com que vimos trabalhando, pode-se dizer que a emergência do performático, de que deriva a grafia que cria o espectador-sujeito (aquele que sopra a mão na caverna, gerando, de si, *species*), a cena inaugural do humano, baseia-se na capacidade de dar atenção ao silêncio do ambiente, *i. e*., à alteridade espacial que possibilita a sujeição de um "eu":

> A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2018, p. 39)

Valendo-me de escritos de Paul Zumthor e de um recente artigo de pesquisa coordenada por Shigeru Miyagawa sobre a "arte rupestre", tendo a afirmar que essa "cena inaugural"[140] do ser humano "moderno" foi feita em arqueoteatro. Se "a performance não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço" (ZUMTHOR, 2018, p. 38), criando teatralidade, poderíamos inferir, tendo em vista algumas consequências de pesquisas da arqueoacústica, que as mãos de Chauvet são também marcas de performances, ou melhor, marcas da reiteração do que Zumthor chama de *poesia* (arte da linguagem fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas) – e do que também conhecemos por *magia*. Para melhor entender isto, porém, acredito ser necessário discorrer um pouco sobre algumas incríveis descobertas advindas da linguística, que se debruçam sobre a origem da nossa espécie, ou seja, sobre o fenômeno mesmo de nossa especiação.

Em artigo coordenado por Shigeru Miyagawa, junto a Cora Lesure e Vitor A. Nóbrega, *Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language* ("Transferência de

[140] A "cena inaugural" é imaginada. Sabe-se hoje que as tintas usadas para marcar as paredes, há dezenas de milhares de anos, foram aprimoradas e testadas por muito tempo antes de se tornarem as que se fixaram de forma mais perene. Essa "cena inaugural", assim, é uma ferramenta narrativa de que me valho para resumir processos altamente complexos e de diferentes culturas que desembocaram na grafia e em sua forma de narrar.

informação transmodal: uma hipótese sobre a relação entre pinturas pré-históricas em cavernas, o pensamento simbólico e a emergência da linguagem"), investiga-se o pensamento simbólico e a formação da linguagem a partir das imagens que nossos longínquos ancestrais deixaram por todos os continentes. Em certo momento, os linguistas se debruçam sobre o espaço em que eram pintadas tais imagens:

> Um subcampo da arqueologia, chamado de arqueoacústica, tem produzido a ideia de que pinturas rupestres estão intimamente relacionadas à natureza acústica das câmaras das cavernas (Reznikoff, 1987; Reznikoff e Dauvois, 1988). Hoffman (2014), por exemplo, usou um laptop com alto-falantes "para rastrear o sinal sonoro de uma onda senoidal através de todas as frequências auditivas, gravando os resultados a fim de captar a impressão digital de cada espaço". Esses estudos detalhados de sítios pré-históricos corroboram com a ideia de que o tema e a localização das pinturas estão diretamente relacionados à acústica da estrutura da caverna. Waller (2002) destaca que as pinturas geralmente se agrupam em áreas com boas propriedades acústicas. A título de exemplo, nas cavernas profundas de Font-de-Gaume e Lascaux, pinturas de animais com casco, como bois, bisões e um veado, aparecem em câmaras em que os ecos, ressonâncias e a reverberação criavam sons percussivos que lembram aqueles de batidas de casco, [...]. Por outro lado, em câmaras que têm uma acústica mais quieta, encontram-se pinturas de felinos (Waller, 1993a), ou simplesmente pontos e marcas de mãos (Hoffman, 2014) [141] (MIYAGAWA; LESURE; NÓBREGA; 2018, p. 3).

Para a escolha dos locais de pintura, chegava-se a considerar a existência de estalactites e estalagmites para intensificar o aspecto musical (MIYAGAWA; LESURE; NÓBREGA; 2018, p. 3) necessário às obras. As pinturas, destarte, podemos pensar, não eram "somente pinturas", mas parte de um jogo maior de encenação e performance – algo como um palco. Podemos imaginar que os estudos "arqueoacústicos" realizados nas cavernas há milhares de anos eram, em realidade, arqueoteatro, no qual as pinturas funcionavam tanto como paisagem, quanto como grafemas (memórias de atos e didascália). Donde, da escuta surgem a palavra e o ser humano, a partir de um complexo fazer tradutório. O nascimento da imagem "no corpo inteiro" de que fala Mondzain é fruto de um corpo inteiro que se coloca em cena. Há dezenas

[141] "A subfield of archeology, called archeoacoustics, has produced the idea that cave paintings are intimately related to the acoustic nature of the cave chambers (Reznikoff, 1987; Reznikoff and Dauvois, 1988). Hoffman (2014), for example, used a laptop and loudspeakers 'to sweep a sine wave tone through all audio frequencies, recording the results to capture the acoustic fingerprint of each space.' Such detailed studies of prehistoric sites support the idea that the subject matter and location of the pictures relate directly to the acoustics of the cave structure. Waller (2002) points out that the pictures often cluster in areas with enhanced acoustic properties. For instance, in the deep caves of Font-de-Gaume and Lascaux, pictures of hoofed animals such as bulls, bison, and deer appear in chambers in which the echoes, resonances, and reverberation created percussive sounds that resemble hoof beats, […]. In contrast to this, in chambers that are acoustically quiet, one finds pictures of felines (Waller, 1993a) or simple dots and handprints (Hoffman, 2014)".

de milhares de anos, inventávamos a magia: iluminado pelo fogo, jogando com as sombras, algo é dito pelos sons do corpo e pelas marcas grafadas na parede: o espaço e o corpo jogam com o espectador-ouvinte que aprende o fazer, enquanto diz, lê, ouve e dança.

Desse modo, a cena inaugural de Mondzain ganha mais elementos. Talvez não tenhamos surgido apenas pelo sopro, mas também pela complexa e rica (múltipla e diversa, acontecendo de forma diferenciada e similar em várias partes do mundo) invenção da arte verbal[142], da *poesia*, o nosso "fazer" (NANCY, 2013). E, a partir desse fazer que é a poesia, o qual nos misturou com os demais animais que imitamos, com as paredes das cavernas, com as mãos dos outros que nos cercavam, com as plantas com que convivíamos, nos transformamos, em um espaço coletivo de ritual, em seres metamórficos. Quanto à metamorfose, penso nas palavras de Emanuele Coccia:

> Numa metamorfose, a potência que nos atravessa e nos transforma não é, de modo algum, um ato de vontade consciente e pessoal. Parece vir de outro lugar, ser mais velho do que o corpo que molda, operar a despeito de qualquer decisão. Acima de tudo, não há movimento de repressão ou negação de um passado ou de uma identidade. Um ser metamórfico é, ao contrário, um ser que parece ter destituído toda a sua ambição em querer se reconhecer em um único rosto. (COCCIA, 2018).

O filósofo adiciona, em seu "Metamorfoses", que a metamorfose é um destino de quem nasce, pelo qual modificamos, em nosso corpo, tudo aquilo que nos foi passado através de gerações de viventes que também se transformaram. "É o sopro de um outro que se prolonga no nosso" (2020, p. 9) e que muda, o que inclui tanto a apropriação de um sotaque quanto a apropriação de letras e grafemas e outras exterioridades de nossos corpos.

> Uma vez nascido.a.s nós não temos mais escolha. O nascimento faz da metamorfose um destino. Nós estamos no mundo somente porque nascemos. O contrário é tão verdadeiro quanto. Ter nascido significa que nós somos um pedaço desse mundo: nós coincidimos formalmente e materialmente com Gaia, seu corpo, sua carne, seu sopro. Essa coincidência é algo mais estranho e complexo do que uma simples inclusão topológica da Terra em nosso corpo. Certamente, somos um pedaço desse mundo, mas um pedaço do qual tivemos que mudar a forma. Nós somos um punhado de átomos e corpos que já estavam – todos – aqui e aos quais nós quisemos, pudemos, tivemos que impor

[142] É interessante marcar o que significa esse qualificativo "verbal". Utilizo-me de uma pequena passagem de Paul Zumthor, em que ele comenta uma leitura de Antonin Artaud por Jacques Derrida, a fim de pensar uma diferenciação entre o "gramatical" e o "verbal": "Numa carta que enviou em 1923 a Paulhan, Artaud lhe confiava que estava 'em vias de trabalhar para escrever um poema que seja verbalmente e não gramaticalmente realizado'. Poderíamos durante muito tempo glosar essa oposição entre *gramaticalmente* e *verbalmente*. Na escrita de Artaud ela nos remete ao teatro, 'palavra ilegível', 'anterior à escritura', em que 'o signo não se separou ainda da força" (ZUMTHOR, 2018, p. 57). Vemos, assim, que a ideia de arte verbal é sinônima da ideia zumthoriana de "poesia".

> uma nova direção, um novo destino, uma nova forma e vida. Nós somos uma metamorfose deste planeta – cada um de nós o é, e é apenas através da metamorfose que nós tivemos acesso a nós mesmos e ao resto dos corpos. Nós trocamos o pedaço de matéria que nos abriga para vir ao mundo. Nós nos apropriamos dos corpos e vidas de nossos pais e modificamos seu curso: seu DNA, seu eu, seu sorriso, sua voz, seu sotaque são desviados e como que embriagados em nosso corpo. (2020, p. 38)

A metamorfose é também tradução. As marcas de mãos e animais talvez sejam a constatação mais óbvia desta afirmação. Para dar conta do que não cabe no espaço do corpo performático, criamos meios (*media*) capazes de nos auxiliar a narrar e a ouvir. Assim, mudamos a partir do momento em que passamos a grafar a escuta no palco recém-construído do "nosso" mundo. Criamos, nesse arqueoteatro, uma tradução que também serviria à memória de um modo de escutar – uma "poética da escuta", poderíamos dizer. E a memória, como sabemos, é manifestação do que conhecemos por magia.

4.1.1. Aprendendo a escutar

A escuta como técnica de criação poética não é nem nunca foi uma característica exclusiva do continente americano, mas talvez nele essa técnica tenha hoje uma maior pluralidade de manifestações, uma bela consequência da sua ainda existente e exuberante megadiversidade. Diversas manifestações da poesia nele coexistem há milênios, mas é relativamente recentemente a renovação do interesse de habitantes de cidades e leitores por essa diversidade poética. Mais recente ainda é a preocupação formal (corporal) da abordagem e da tradução dessas artes verbais na linguagem escrita. O *Manifesto Antropófago*, marco do modernismo brasileiro escrito por Oswald de Andrade, publicado em 1928, pode ser compreendido como uma refundação da nossa poesia escrita, libertando-a, enfim, da "literatura nacional", a fim de reaproximá-la da *poiesis* destas terras. Este é um marco que traria consequências ao pensamento tradutório brasileiro, criando uma nova tradição que remonta desde Haroldo de Campos até as recentes e vastas contribuições ao pensamento tradutório de antropólogos como Pedro Cesarino, Eduardo Viveiros de Castro e Bruna Franchetto, entre outros. Há que se mencionar, também, as reverberações do pensamento antropológico brasileiro recente sobre as formas da tradução e da linguagem nos Estudos da Tradução, de que são exemplos os estudos de Helena Martins e Álvaro Faleiros, e sobre a poesia – como é do caso

da poética de Josely Vianna Baptista[143]. O interesse contemporâneo em outras perspectivas sobre os mundos que nos cercam não se reduz ao pensamento ameríndio, mas também a novas investigações dos modos de escuta e pensamento vindos da África, que tiveram e têm grande importância na formação dos modernos povos americanos. Assim, embora o continente americano não tenha conhecimento exclusivo da técnica da escuta, da atenção, que muda o corpo e faz ouvir poesia, por aqui encontramos uma rica diversidade de experiências e experimentações sobre tal motivo. Por isso, o interesse contemporâneo em trocas de experiência com as diferentes "culturas" que coabitam o território brasileiro, facilitado por meio de novos meios de comunicação, não é apenas da ordem da curiosidade, mas uma necessidade para não cairmos na estagnação da palavra morta. Torna-se tarefa aprender a escutar.

O subtítulo que inicia esta seção faz referência ao texto *Learning to listen*, escrito por Dennis Tedlock em 1975. Os anos 1970 testemunharam, nos Estados Unidos, o surgimento da revista *Alcheringa*, que marcou a parceria entre Jerome Rothenberg e Dennis Tedlock (além de Dell Hymes), os quais se identificavam, à época, com o movimento da *etnopoesia*, que haviam fundado. Esse movimento, que revia premissas modernistas naquele país (como o primitivismo, criticado pela sua potência exotizante), marcou o pensamento poético e tradutório norte-americano, encontrando, em pouco tempo, leitores na parte sul do continente. A influência da etnopoética nas formas de tradução etnográficas contemporâneas e nas produções poéticas que se relacionam com pensamentos indígenas é bastante evidente. Ainda assim, os estudos de Hymes, Rothenberg e Tedlock parecem ainda se restringir, no Brasil, a indivíduos interessados nas poéticas indígenas – o que sequer era a proposta do movimento, visto que a etnopoética confeccionava seus textos a partir de diferentes poéticas de diversos tempos e lugares a fim de perturbar qualquer visão etnocêntrica sobre a poesia. A motivação inicial para provocar essa perturbação veio, em grande medida, da insatisfação com a forma boasiana de tradução etnográfica, que prescindia de elementos rítmicos e poéticos em prol do "conteúdo" dos relatos colhidos em campo por antropólogos. As traduções boasianas, feitas em prosa, "limpando" o texto de aspectos formais considerados desimportantes, com o objetivo de dar ênfase um cerne semântico, instigaram, nos etnopoetas, a vontade de retraduzir aquela poesia indígena, com vistas a restabelecer os sons que se perdiam naqueles textos traduzidos em prosa.

Assim, as propostas retradutórias dos etnopoetas compartilhavam a preocupação de recuperar a poesia nas artes verbais transformadas em prosa escrita. A mudança de forma, de

[143] A referência nominal aos autores pretende apenas exemplificar alguns casos interessantes de trabalho contínuo com formas de pensar indígenas, não se pretende com isso esgotar referências nessa seara, tampouco marcar uma obra específica das produções dos autores mencionados.

prosa para poesia, não foi pensada apenas como reespacialização do texto na página branca, mas como profunda mudança de perspectiva sobre o texto, que passa a ser encarado como meio de memória e possibilidade de performance, uma "data". Pode-se dizer que a proposta etnopoética era de resgate do potencial mágico da palavra, só possível através da *Zuwendung* do tradutor. Foi a partir da atenção na escuta que se fez possível recriar a forma, transformar os textos em novo objeto dotado de vida. Desses processos, temos diferentes textos críticos, dos quais a proposta de "tradução total" (2006, p. 60-61), de Jerome Rothenberg, talvez seja o mais conhecido. A ideia de "tradução total" tem uma simplicidade aparente: tudo na poesia é traduzível. Assim, os termos "sem significado" que compõem o poema – e que eram tirados dos registros etnográficos – passam a ser vistos com o mesmo grau de importância que palavras "com significado". Palavras "sem sentido" (ou *semsentido*, no neologismo kamenszainiano), gestos, barulhos, ambiência, marcas na parede, imitação de cascos: tudo faz parte da poesia, nosso grau mais íntimo de *species*. Nesse grau de intimidade é improvável que o tradutor consiga refazer o poema sem a "vira(ten)ção" (*Zuwendung*) do corpo à poesia:

> Decidi *traduzir* os vocábulos &, a partir disto, já estava jogando com a possibilidade de *traduzir* outros elementos das canções que normalmente não são contemplados pela tradução. Também pareceu importante ficar tão longe quanto possível da *escrita*. Então, comecei a falar, e depois a cantar minhas próprias palavras em cima da gravação de Mitchell, substituindo os vocábulos dele com sons que me pareceram relevantes, gravando a seguir minha versão numa nova fita cassete, tendo que daí explorá-la em suas próprias condições. Também não foi fácil para mim romper o silêncio ou ir além dos níveis de entonação superficiais de minha fala [...]. (ROTHENBERG, 2006, p. 54).

No trecho, Rothenberg fala das suas traduções das *Horse Songs* ("Canções de Cavalo") navajo, que se tornaram emblemáticas de suas retraduções performáticas. O inglês das versões finais das Canções de Cavalo se distancia tanto da língua de partida quanto da língua de chegada, prevalecendo os aspectos poético e ritual – reiterabilidade, reconhecimento[144] – sobre

[144] "A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo *ritual*. A 'poesia' (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de 'literatura') repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um 'ritual' no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário. Mas não da própria natureza discursiva. É verdade que, historicamente, o discurso ritual tem a tendência de perdurar em sua forma, de ser menos acessível que o discurso não sacro aos fenômenos de movência e de variação. Mas não é esse

os semânticos e sintáticos. Na "tradução mais *física*" (ROTHENBERG, 2006, p. 59) com que o poeta já havia se envolvido, o significado se obliterava para dar nova vida àquela poética (*idem*, p. 56; p. 60); assim, o poema traduzido se torna "remanência" (*idem*, p. 60) e passa a operar, novamente, a gramática a partir do corpo:

> Harald Weinrich, retomando uma palavra de Valéry, escreveu recentemente que a gramática é uma memória do corpo. Máxima brilhante, que pede para ser explicitada, mas da qual pode-se pensar que revela, e não dissimula, uma verdade profunda: a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. (ZUMTHOR, 2018, o. 73).

Essa memória de corpo é fundamental à tradução que se coloca num lugar atentivo de escuta. A reestruturação mais ou menos agressiva não é um problema se se busca no poema sua potência mágica, visto que em "última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome" (AGAMBEN, 2007, p. 22). Esse desvio gestual, ou melhor, performático, que tradutores contemporâneos têm pesquisado em suas oficinas diz respeito, simultaneamente, a dois aspectos formais: o do corpo e o do texto. Em ambos, a escuta tem se estabelecido como provocadora de uma ruptura com a proximidade demasiado perigosa com a "letra morta" a que vínhamos nos acondicionando (de um texto sem corpo e maximamente afastado da poesia). Acredito que o "corpo" e sua "tradução física" foi suficientemente introduzido até aqui; tratemos doravante da forma do texto.

A forma textual não é mera derivação do corpo; possui suas idiossincrasias, que são estudadas há séculos por nós, interessados de alguma forma em *poiesis*. A forma textual, quando atenta à escuta, torna-se um "problema de tradução", na medida em que a tradutibilidade das formas de escuta nas artes verbais desdobra-se em inúmeros modos de traduzir. Disto derivam questões como o problema central deste trabalho: de que maneira se pode traduzir um sotaque? Como vimos, a etnopoesia se colocou, há algumas décadas, em oposição à simplificação formal que buscava dar destaque à "informação" contida em textos poéticos. Vale lembrar que distintos autores tangenciam a questão da comunicação e da informação na tarefa da tradução, isto é, na garantia de privilégios à semântica, como se a função da poesia fosse enviar uma mensagem, tal qual um periódico ou uma mensagem instantânea em um aplicativo à escolha. Para Benjamin, a obra de arte não tem como elemento essencial a comunicação ou o

---

ponto (em nuances aproximadas) mais uma semelhança com toda a poesia – com nossa própria 'literatura'?" (ZUMTHOR, 2018, p. 43).

enunciado (2013, p. 102), sendo estes, portanto, inessenciais à tradução, que é uma forma (*idem, ibidem*). Por meio da forma da tradução, o texto é elevado ironicamente (em sentido romântico[145]) em direção à pura língua: "A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]" (BENJAMIN, 2013, p. 117). Não à toa, como vimos antes, Benjamin propõe a "interlinearidade" como modo arquetípico da tradução: é o espaço mais afastado do contato entre duas línguas, em que se pode tocar a pura língua. Para tanto, é necessário abrir-se maximamente à alteridade. Podemos pensar a "pura língua" como algo não metafísico, mas como o espaço de proliferação da ambiência, em que há "pura expressão". Assim, prefiro retomar o termo "silêncio" ou "obscuridade do poético" para tratar desse mesmo lugar, físico, em que a pura expressão é escutada em sua plenitude de ritmos, quando recebe atenção.

O texto de Dennis Tedlock referido no título dessa seção, *Learning to listen* (1975), um texto acadêmico escrito de modo poético-teatral, como um roteiro para performance, pode nos servir de guia às possibilidades de modelagem de uma forma textual atenta à escuta. As traduções de Tedlock por vezes remontam a criações modernistas, como a aproximação entre poética e plasticidade realizada por E. E. Cummings, o que demonstra a ampla pesquisa que o autor fez para tentar recriar modos de grafar. Em "Aprendendo a escutar", assim como em diversos outros textos e traduções de Tedlock, temos um "guia para a produção oral", em que é apresentada, de forma acessível, para diferentes públicos (portanto, sem os símbolos utilizados pela antropologia ou pela linguística), a performance exigida pelo texto. A importância de gestos, silêncios, corporalidade, enfim, é marcada no texto, à guisa de didascálias, mas também para além de um formato de rubricas. "Aprendendo a escutar" conclui que a melhor forma de compreender a poesia oral é como poesia dramática:

> Se antropólogos, folcloristas, linguistas e historiadores da oralidade
> estão interessados em todo o significado
> da palavra falada

[145] O sentido irônico do romantismo invocado por Benjamin refere-se à capacidade de a obra "saltar sobre si mesma" (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2018, p. 75), colocando-se em posição de autorreflexão, manifesta em sua forma, a qual, por sua vez, pode ser ironicamente destruída em direção ao "absoluto" do poético, sua obscuridade: "Para clarificar definitivamente esta relação, devemos introduzir um duplo conceito de "forma". A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição, torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela. A ironização da forma de uma exposição é semelhante à tempestade que levanta a cortina diante da ordem transcendental da arte, descobrindo-a, juntamente com a existência imediata da obra nela, como um mistério. A obra não é, como Herder considerava, essencialmente uma revelação e um mistério da genialidade criativa, que se poderia até mesmo denominar de um mistério da substância; ela é um mistério da ordem, revelação de sua absoluta dependência com relação à Ideia da arte, de seu eterno e indestrutível ser-superado na mesma" (BENJAMIN, 2018, p. 93)

> então eles têm de parar de tratar as narrativas orais
> como se fossem prosa lida
> quando na verdade estão escutando poesia dramática.[146] (TEDLOCK, 1975, p. 725)

Isso nos leva, novamente, à ideia de poética e espacialização da oralidade de Paul Zumthor, e até mesmo à hipótese de um arqueoteatro característico de nossa diferenciação (*species*). A fim de marcar essa força de poesia dramática, Tedlock grafa seus textos com caixas altas, palavras pequenas, rubricas, versificações. A marca sobre a forma é resquício da escuta da poesia dramática. Assim, é interessante notar que, embora a performance seja efêmera, a memória age na preservação de seus rituais, seja pela marca no corpo, seja pela marca na escrita. É certo que isso não é novidade ao "campo literário" ou aos Estudos da Tradução, mas a evidência de uma necessidade de se reaprender a escutar (a dar atenção) nos leva a ter mais cuidado com a forma do texto. É necessário, como disse Zumthor, "[a]dmitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral" (e vice-versa, diria Derrida, como me lembrou Nodari), o que nos permite "ver a outra face desse texto-espelho, de raspar, ao menos um pouco, o estanho" (1993, p. 35), em outras palavras, aprender sobre a "intervenção da voz humana em sua *publicação*" (*idem, ibidem*).

Nem todo texto precisa de um guia à performance, mas é fato que o texto, em abstrato, tem como preocupação a atenção que lhe é dada, como ocorre nas escritas de Paul Celan e Tamara Kamenszain, que demandam devoção/viração (*Zuwendung*) do leitor – o que pode significar ler o texto múltiplas vezes, escutar o poema e sua voz despida da assepsia da "norma padrão", dizer o poema, para si, para outros, etc. É possível pensar que tais autores nos dizem como ouvir seu sotaque em meio a seu labor sobre o alemão e o castelhano, *i. e*., sua produção particular de *forma*. A grafia nas artes verbais, se aceitamos os pressupostos até aqui enunciados, não é imune ao corpo e carrega parte da vida de outrora (de sua contínua performance e metamorfose), mesmo quando inscrita no marco do silêncio citadino, pretensamente total. Nem sempre as marcas se fazem óbvias como em Tedlock, ainda assim, mesmo nestas letras feitas por *bits* há sempre memória e poesia quando tratamos de artes verbais, ou seja, há alguma possibilidade de se traduzir a escuta em forma (texto e corpo). Aprender a escutar é necessário à metamorfose do objeto da tradução; deste modo, desenvolve-

[146] "If anthropologists, folklorists, linguists, and oral historians/ are interested in the full meaning/ of the spoken word/ then they must stop treating oral narratives/ as if they were reading prose/ when in fact they are listening to dramatic poetry."

se o "trabalho de escuta"[147] (CARDOZO, 2013, p. 30) que torna possível a identificação de sotaques. Aprendemos a escutar não apenas as línguas, mas também os silêncios e a marca deixada pela interlinearidade tradutória. A tradução, afinal, é feita de marcas deixadas pela escuta do tradutor (de um corpo outro) que mantêm aberta a trilha sonora[148] da poesia.

> Essa é nossa fortuna. Para traduzir o *Popol Vuh* é preciso apanhar a tocha dos predecessores e, com sorte, passar adiante sugestões que possam iluminar as obscuridades latentes em seu inesgotável esplendor. E essa tocha não pode se apagar – como o archote-*ocote* que os heróis gêmeos, para sobreviver à Casa da Escuridão em Xibalbá, simulam estar aceso com o fogo-artifício das penas vermelhas de uma arara, antes de ascenderem e se transfigurarem em Sol e Lua. (BAPTISTA, 2019, p. 26-27).

4.1.2. Exercício de tradução V

Embora a ideia de tradução total permeie este trabalho, é necessário fazer uma ponderação: o projeto de retradução de que resultou naquela reflexão tinha como "matéria-prima" performances poéticas, em que canto e dança estavam presentes. Não é o caso da "matéria-prima" com que trabalho, que são textos escritos. Ainda que haja registros de performances de Celan e Kamenszain[149], ambos não foram performers, tampouco sua poesia for direcionada necessariamente para vozeamento – em especial no caso de Celan. Nada obstante, ainda que um texto não seja pensado para "o palco", é provável que comporte "índices de oralidade": "[t]odo texto [...] exige uma escuta singular: comporta seus próprios *índices de oralidade*, de nitidez variável e, às vezes, é verdade (mas raramente), nula" (ZUMTHOR, 1993, p. 35). No caso do sotaque, um dos possíveis índices de oralidade, nem sempre será uma marca desejável ou evidenciada pelo autor. Por isso, é necessário um gesto arqueológico do tradutor, empenhado em atentar-se ao silêncio que compõe a obra. A atenção, nas palavras de Maurício

---

[147] Em seus desenvolvimentos sobre uma teoria relacional da tradução, Maurício Mendonça Cardozo desdobra uma leitura interessante sobre a oposição entre "ouvir" e "escutar" na obra de Nancy, de que deriva a ideia de um "trabalho de escuta": "A partir dessa diferenciação inicial, Nancy pontua então uma distinção entre o ouvir (*entendre*, *to hear*) e o escutar (écouter, *to listen*). Enquanto *ouvir* é sobretudo perceber algo pelo sentido da audição, mas sem necessariamente dar atenção a esse algo ouvido, *escutar* é sempre um gesto atento, é dar atenção a esse algo como algo, é esforçar-se para ouvir, é procurar ouvir: '*To listen ist* tendre l'oreille [...] *literally, to strech the ear* [...] *it is an intensification* [do ouvir] *and a concern, a curiosity or an anxiety*'. Diferentemente da distração do ouvir, que tudo percebe indiferentemente, a escuta é portanto um esforço, um gesto, uma atenção, um cuidado. Poderíamos mesmo falar de um trabalho de escuta" (2013, p. 30).

[148] Faço remissão ao artigo *Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge*, de Graham Townsley, particularmente a como Alexandre Nodari belamente traduziu a ideia de "song path" de Townsley enquanto ministrava um curso sobre artes verbais ameríndias de que participei: "trilha sonora".

[149] Veja-se, por exemplo, a declamação de Allerselen, por Paul Celan – https://www.youtube.com/watch?v=4TQQmh1xSO8 –, e de Judíos, por Tamara Kamenszain – https://www.youtube.com/watch?v=0oWWtb85WbE.

Mendonça Cardozo, requer proatividade daquele que está se dedicando ao texto: "[a]tentar ao outro não é apenas aceitar, aceder, receber; a atenção ao outro é uma atividade. É preciso saber atentar ao outro, é preciso construir essa atenção, essa abertura" (CARDOZO, 201, p. 29). Logo, ainda que se trabalhe com um material distinto do performático em tradução escrita, não se prescinde do corpo no fazer tradutório, tampouco da especulação e da montagem.

Em seu livro "O ghetto", de 2003, Tamara Kamenszain constrói o luto pela perda do pai, que reverbera em sua obra posterior (KANZEPOLSY, 2014, p. 203-204). Os três ciclos de *O ghetto* são iniciados por recortes de poemas de Paul Celan, o que evidencia a influência do poeta tanto na percepção de Kamenszain sobre seu luto, quanto na realização formal de sua poética, mesmo em detalhes como a espacialização do texto no livro. O segundo ciclo de poemas contém "Kaddish", o poema central (KANZEPOLSY, 2014, p. 199) do livro-luto de Kamenszain. A epígrafe de Paul Celan que inicia o segundo ciclo é composta pelos dois versos finais de *Alle die Schlafgestalten*, poema escrito em 27/07/1969 e publicado postumamente em *Zeitgehöft* ("Cercado tempo", 1976). Notemos, primeiramente, a tradução ao espanhol utilizada por Tamara Kamenszain:

> *Mi duelo, lo que estoy viviendo*
> *pasa a tu campo.*

Traduzindo: "Meu luto, o que estou vivendo / passa a teu campo". Ao utilizar esses versos para falar de sua dor, Kamenszain estabelece uma conexão entre o luto vivido por Paul Celan e o seu. Ou seja, a poeta invoca palavras distantes a fim de restabelecer a comunidade transcendental, o *livro* judaico de sua vida, no qual Celan e sua poética têm espaço. É igualmente interessante notar a opção de tradução escolhida pela autora, em que há claramente a transmissão de algo, uma hereditariedade no luto. Em minha tradução do mesmo poema de Celan, optei por um verbo mais próximo àquele utilizado pelo poeta no verso final ("überlaufen"/transbordar). Uso, em minha tradução, pequenas marcas de sotaque, como o uso simultâneo de "você" e "ti", bastante difundido na região do leste do Paraná e menos comum no território brasileiro do que a alternância entre "você" e "te"), que não resumem, todavia, a imersão do poema em nova ambiência. Como já mencionado anteriormente, o sotaque está, em geral, no âmbito do detalhe. No poema *Alle die Schlafgestalten* encontram-se marcas idiossincráticas da poética celaniana, como o uso de *Komposita* (palavras formadas da união de duas ou mais palavras) raras ou criadas no contexto do poema, a invocação de um "du" ("você") e a abertura dialógica dos versos, que demandam a escuta do leitor.

Todas as figuras sonhadas, cristalinas, que você assumiu na sombra da língua,	Alle die Schlafgestalten, kristallin, die du annahmst im Sprachschatten,
a elas supro com meu sangue,	ihnen führ ich mein Blut zu,
as linhas-imagens, eu vou abrigá-las nas veias fendidas do meu reconhecimento –,	die Bildzeilen, sie soll ich bergen in den Schlitzvenen meiner Erkenntnis –,
meu luto, estou vendo, transborda pra ti.	meine Trauer, ich seh's, läuft zu dir über.

A ideia de transbordamento carrega em si um excesso: a dor é tão grande que não cabe em uma só pessoa. Isso ocorre porque a dor, que permanece na sombra da língua, por diferentes figurações, é um luto coletivo, um luto de mundo. As imagens "cristalinas" – o cristal pode ser relacionado, na poética celaniana, à Kristallnacht ("Noite dos Cristais"), ao processo de coagulação ou mesmo à estrutura química do *Zyklon B* (OLIVEIRA, 2011, p. 156) – abrigam-se e albergam-se, nas veias do poeta, em sua própria corrente sanguínea. Vê-se, assim, que o luto percorre o corpo e o anima, vindo do sonho e encaminhando-se para o coração, em que será, como o sangue, desintoxicado – ao menos pretende-se que assim o seja (à presença do *Zyklon B* e do sufocamento, lembranças constantes do Horror, não é possível uma desintoxicação ou oxigenação do sangue). O reconhecimento da judaicidade, podemos ler, está nas veias fendidas que abrigam o "você" metamorfo que reaparece incessantemente ao poeta. Em meio a essa imagem de veias abertas, o luto transborda para "ti", novamente um você que escuta o apelo do poema. Kamenszain o escuta e o torna parte de sua poética, o que a insere em um *ghetto* rememorativo, linguístico e afetivo.

> O gueto, um lugar e/ou um conceito tão inextricavelmente ligado ao judaísmo, apresenta-se, então, na poética de Kamenszain como um limite que sistematicamente se deve transpor. Isto é, trata-se de um "espaço" que em sua poesia adquire um caráter paradoxal, porque, para além do viés de familiaridade que o acompanha, literalmente em sua realidade histórica ou simbolicamente na história familiar, é um âmbito que o sujeito lírico não reconhece como próprio ou, pelo menos, do qual não se apropria no poema. Só está aí para poder apostar na ruptura disso que em um dos primeiros ensaios chamou de "o círculo de giz". Quero dizer que o gueto, entendido sobretudo como o comunitário e o familiar, não adquire nessa poesia o caráter de uma posição íntima, [...]. (KANZEPOLSKY, 2019, p. 699)

Em meio ao luto, Kamenszain escreve Kadish, uma prece que pode servir a ritos fúnebres. Segundo Adriana Kanzepolsky, a estrutura do poema assemelha-se a uma oração, devido a sua repetição melancólica de "O que é um pai?" (2014, p. 1999). Essa oração, todavia, aparece também como uma pregaria de *homens* em seus círculos fechados da religião (KANZEPOLSKY, p. 695). A busca da poeta por uma resposta afasta-se desses círculos e termina solitária, já com Kamenszain tornada órfã. A sua poesia, que mantinha tensões com a ideia de autobiografia, parece aqui ceder à nomeação de uma vida, sua vida. "Kadish" não é apenas permeada de palavras ritualísticas hebraicas, mas também do nome do pai, Tobías Kamenszain, *dito* em sotaque: Tuvia ben Biniamin, "Tobías, filho de Benjamin". Este é o grande problema de tradução deste poema, na medida em que, diferentemente dos outros termos hebraicizados, o nome do pai é dito sem itálico, como a língua própria da autora. Pensando-se em uma ambientação sonora, a simples reprodução de "Tuvia" ("Tubia" -> Tobias) pode ser problemática, pois pode causar equívocos na leitura do poema. Entretanto, a força conferida pela poeta a este nome, capaz de resgatar-lhe do itálico estrangeiro, parece exigir a reprodução do nome do pai, como dito pela boca de Tamara Kamenszain. Opto, ao menos neste momento, por uma pequena tradução do som em "Tuvia" por "Tubia", aceitando todo o problema em se traduzir um nome. O verso cria uma genealogia, que bifurca a língua e tem duas direções de origem. Biniamin, transliterado do hebraico, pode ser o ponto de partida dessa pequena genealogia, na medida em que essa língua é escrita e lida da direita para a esquerda. "Tuvia" não é apenas um ponto de contato, mas uma mistura das línguas castelhana e hebraica, na medida em que o termo não é uma simples transliteração do hebraico טובי ("Tobih"), mas também uma afirmação do fonema /β/ intervocálico, representado por "v", típico do castelhano. É quase uma reinvenção do nome, provavelmente feita por meio da memória de como Tamara ouvia seu pai ser chamado em círculos íntimos familiares.

KADISH	KADDISH
O que é um pai? Sonho que ainda tenho ele. Não me rezem ao pé do ouvido porque vão me acordar.	¿Qué es un padre? Sueño que todavía lo tengo. No me recen al oído porque me despiertan.
O que é um pai? Sonho que ainda tenho ele. Dez homens invocam ele na segunda num círculo de inúteis preces.	¿Qué es un padre? Sueño que todavía lo tengo. Diez hombres lo invocan el lunes en una ronda de inútiles plegarias.

O que é um pai?
Dez homens invocam ele na terça
num espaço sem ele
o idioma dele
soa estrangeiro.

O que é um pai?
Na minha casa dele
formam o *minián*.
É quarta
portas adentro adormecida
rezam até me acordar.

O que é um pai?
Na quinta vou saber
porque continuam reunidos
em seu nome.

O que é um pai?
Dez homens não bastam
pra fechar a sexta
num círculo masculino
que dentro me libere
órfã.

O que é um pai?
Com a primeira estrela
chega o *shabat*
e ainda
não tenho resposta.
Eles se dispersaram mas eu
filha de Tubia ben Biniamin
vou continuar buscando acordada
pra depois
poder me esquecer.

¿Qué es un padre?
Diez hombres lo invocan el martes
en un espacio sin él
su idioma
resuena extranjero.

¿Qué es un padre?
En mi casa de él
forman el *minián*.
Es miércoles
puertas adentro dormida
rezan hasta despertarme.

¿Qué es un padre?
El jueves voy a saberlo
porque siguen reunidos
en su nombre.

¿Qué es un padre?
Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.

¿Qué es un padre?
Con la primera estrella
llega el *shabbat*
y todavía
no tengo respuesta.
Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta
para después
poder olvidarme.

O Kadish não parece ser suficiente para ensinar o luto ou a paternidade à poeta. A sua busca não reside, assim, em meros preceitos religiosos ou coletivos – não basta a comunidade codificada para aceder ao nome do pai. É necessário dizer esse nome e fazê-lo sem itálico, diferentemente de outros termos hebraicos grafados no texto. Destarte, essa língua estrangeira torna-se a sua própria língua, por meio do sangue que carrega as imagens de sonhos e de um luto coletivo. Se, por um lado, Tamara Kamenszain, ao colocar palavras hebraicas em itálico, marca a sua distância em relação à língua ancestral; por outro, dela aproxima-se ao dizer Tuvia

ben Biniamin em seu corpo, grafado sem marca de estrangeiro, pois isso já é seu sotaque na profundidade da realização poética que dá forma ao pai como o dito que resta na língua. É como a metamorfose preconizada por Coccia, em que a herança do DNA se torna matriz de nossa contínua alteração e transformação.

4.2. Figurações do corpo

Imersos no silêncio, encontram-se enunciadores. Tendo na escuta[150] do ambiente os primeiros ensinamentos acústicos, gestuais e rítmicos, desenvolvemos linguagem. O corpo passa a se mover conjuntamente a ela, transformamo-nos com a linguagem e por meio dela. Com tempo e treino, identificamos nossa língua e a deslocamos do corpo para o papel ou outra mídia, por meio da grafia. Nessas mídias, o corpo aparenta ausência e a palavra parece reinar solitária, desapercebida do mundo que não seja grafia. A performance moderna explora por novos caminhos os elos entre corpo e verbo, que comungam a capacidade criativa e transformacional (metamorfose). Contudo, não é apenas a palavra em performance que é capaz de mobilizar fisicamente uma pessoa. A palavra escrita, inserida em mídia que a isolaria do corpo, também comporta aberturas para afeição corporal, para um retorno ao corpo, mesmo que já em outro ambiente, em outro espaço-tempo, em outra pessoa. Quando lemos, mesmo que sem qualquer vocalização, sentimos o corpo ressoar o texto. Pense-se na experiência de Zumthor com o fenômeno literário, que se dá por meio da comoção, de como a palavra reacende sua chama mágica quando em contato com o corpo. Assim, mesmo um poema escrito é capaz de fazer alguém chorar. Para Zumthor, a ideia de corpo é bastante ligada à experiência sensorial, ao impacto sentido quando em contato com uma força externa, como o texto.

> No entanto, é ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (2018, p. 25)

Em outro texto, Zumthor escreve, partindo de Hugues de Saint-Victor, que a beleza do mundo tem como propriedade "comover por meio de percepções sensoriais" (1993, p. 168). Disto deriva sua ideia de harmonia, que "provém do movimento das coisas vivas, do próprio

[150] Note-se, que a escuta é aqui pensada em sentido amplo, como percepção atenta. Não me refiro à capacidade auditiva, uma vez que a linguagem prescinde desse tipo de escuta.

corpo do homem (cujas pulsações marcam o compasso fundamental de tudo), e da 'consonância' dos sons" (*idem, ibidem*). O corpo mantém permanente ritmo, como prova o experimento de John Cage citado anteriormente, embora não o escutemos com frequência devido à poluição sonora a que estamos comumente acometidos. Independente de nossa falta de atenção, o ritmo habita o mundo e nosso organismo. A poesia, mobilizada por forças antropológicas profundas, é o espaço por excelência de evidenciação dessa força rítmica que move as coisas e os corpos. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, o interesse de Zumthor pela poesia advinha do fato de que "na poesia, a forma e a substância gramaticais e sonoras são inseparáveis do conteúdo" (2016, p. 127). É o espaço de conjugação entre as formas rítmicas e as mnemônicas (ZUMTHOR, 1993, p. 173), em que a linguagem e o corpo se reencontram em seu movimento. A ideia de "forma" é essencial para se compreender as figurações de Zumthor. Empresto mais algumas palavras do autor, desta vez de seu "Performance, recepção, leitura", em que escreve a provável definição mais comovente de "forma", a qual é replicada no "algo infiel" de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, livro em que li tal trecho pela primeira vez. Ao debater performance, Zumthor traz uma imagem de sua infância, algo entre os anos 1920 e 1930, em um bairro pobre de Paris, no qual convivia com inúmeros cantores de rua. A emoção que sentia ao ouvir a poesia viva era discrepante com o que sentia ao simplesmente ler os folhetos vendidos pelos camelôs em suas apresentações. Para Zumthor, todo o ambiente, *i. e.*, tudo que o ambiente lhe proporcionava na experiência de fruição poética, era "a canção", a poesia:

> Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me de cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava verdadeiramente. (2018, p. 28)

A razões profundas da existência humana expressam-se em harmonia com o mundo, com o silêncio e sua biofonia. Nota-se, no trecho destacado, a incapacidade de a leitura "ressuscitar" a experiência no poeta. Ressureição pode ser entendida como capacidade de

transfigurar o corpo[151]. Ora, o que se lê nas entrelinhas deste trecho é a incapacidade do texto, ou melhor, da informação reencenar o poético. É necessário algo a mais, algo que retire o texto da dinâmica da *Erlebnis*, da "experiência" ou "vivência" individual, a fim de inseri-lo na dimensão da *Erfahrung*, "experiência" que carrega o aprendizado coletivo. Refiro-me aqui à oposição benjaminiana entre tais categorias: para Benjamin, a narratividade que foi destruída pelo mundo moderno (GAGNEBIN, 1987, p. 9) era a *manifestação* – como fenômeno artesanal, ligava mão/gesto/corpo à palavra – da *Erfahrung*, algo que "altera a condução" ("er-" + "fahren") da vida. Por isso, o narrador tinha a capacidade mágica de interferir na vida alheia, segundo Benjamin (1987, p. 212-213), que se ligava a sua própria vida pela experiência de narração. Destarte, a simples leitura dos textos ou cantoria de cabeça pelo jovem Zumthor, embora conferissem-lhe *Erlebnis*, experiência-vivência, em relação à canção, não atingiam a dimensão coletiva da obscuridade do poético que carrega a harmonia entre mundo e corpo. Isto só seria possível se a forma fosse repensada, recriada, metamorfoseada junto ao poeta:

> O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar, era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela *é* a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (*idem*, p. 28-29)

A forma é a regra permanentemente transfigurada pelo contato com a vida humana[152]. Não precede a poesia, a criação, mas se transubstancia no enunciador, tomando forma, criando forma, transformando-se. Não à toa, para Benjamin, "a tradução é uma forma" (BENJAMIN, 2013, p. 102) *essencial* a certas obras (*idem*, p. 103), uma vez que ela se encontra imiscuída ao processo de transformação da obra, isto é, de seu encontro com a vida humana que lhe garantirá pervivência: uma forma ressuscitada. Daí a possibilidade de se comparar a atividade tradutória com a atividade xamânica, como diversos tradutores fizeram nas últimas décadas. Em "Teoria da Metamorfose" (2018), Emanuele Coccia contrapõe a metamorfose à conversão e à revolução, que são tidas como modos de se pensar, por excelência, a transformação e a técnica nas sociedades urbanas. Para Coccia, nesses dois modos de transformação (conversão e

[151] Isto me ocorreu ao reler "O Narrador", de Walter Benjamin, em específico um comentário sobre Leskov e sua relação com Orígenes: "No espírito das crenças populares russas, interpretou a ressureição menos como uma transfiguração que como um desencantamento, num sentido semelhante ao do conto de fada". (1987, p. 2016)
[152] *Lato sensu*, isto é, considerando-se a amplitude do termo em distintas perspectivas de mundo.

revolução), tão típicos da modernidade, o mundo se torna extensão do corpo de um sujeito. A metamorfose, em contrapartida, obedece a outra "lei do original", em que o corpo se torna extensão do mundo, tendo o casulo como paradigma da técnica:

> Um casulo não é um instrumento de autoprojeção para fora dos limites do corpo anatômico. Pelo contrário, corresponde à construção de um limiar onde todas as fronteiras e identidades – tanto do eu quanto do mundo – são suspensas temporariamente. É o quiasma que faz do mundo o laboratório da gênese do eu, e que faz do eu a matéria mais preciosa do mundo, aquela que não cessa de transformá-lo. (COCCIA, 2018)

O "eu" torna-se, assim, sempre um devir-múltiplo, uma potência tradutória, uma potência de pajelança, ou, nas palavras de Zumthor, uma forma. O silêncio em que se encontra o "eu" da metamorfose ressoa o mundo, o qual, na dimensão do *foris* é necessariamente poliglota[153]. Mesmo nas cidades, quando aprendemos a escutar, a harmonia expande o monolinguismo a que somos direcionados desde a tenra infância. A técnica xamânica, uma forma de modificação corporal, é metamorfose, tradução e, desse modo, requer atenção (*Zuwendung*) ao ambiente, único modo de se escapar da prisão chamada indivíduo. A trilha sonora do xamã é quase inversa à que nos foi legada pela modernidade, a qual consiste em fechar-se, isolar-se, ignorar o mundo à volta para criar um silêncio "absoluto", morto, uma negação da alteridade harmônica e rítmica do mundo. A trilha do xamã consiste em técnicas de escuta do silêncio enquanto vida, dos cruzamentos de mundos possíveis que o cercam, da presença enquanto múltipla e em convivência, disto resulta um corpo fortalecido, que pode transitar entre mundos. O silêncio vivificante acessado pela pajelança ressoa sincronicamente uma memória tornada virtual, sempre acessível, com potencial de agência sobre o mundo, *i. e*., de se presentificar. Para a escuta do silêncio é necessária técnica, além de devoção e calma, atos intimamente corporais de atualização da forma-de-si no mundo. Isto me recorda o texto "Ficar quieto por um momento", de Gumbrecht, em que o crítico faz uma reflexão sobre a experiência dos ditos ocidentais com o teatro Nô japonês:

---

[153] "Não é surpreendente, portanto, e em última análise, que a um cosmopolitismo ontológico dos pontos de vista humano e não humano esteja intimamente ligado um poliglotismo 'humanimal' de igual complexidade; poliglotismo que, para os Yanomami, dá toda a sua textura sonora à 'calma silenciosa' da floresta (*tisi ã wai*) e se opõe ao 'clamor desordenado' (*tisi ã thethe*) da cidade. O confronto entre esse silêncio ordeiro da polifonia de vozes da floresta e nossa cacofonia industrial, que obstrui o pensamento em uma sobrecarga de escuridão (nas palavras de Davi Kopenawa) é precisamente o cerne do trabalho de Bernie Krause, que, como poucos, soube encontrar nos povos autóctones seus mestres em escutar" (ALBERT, 2018).

> As peças Nô são extraordinariamente lentas e repetitivas. Se o espetador ocidental, entretanto, resistir ao primeito impulso, i. e., ao primeiro desejo de deixar o teatro na primeira oportunidade, se você tem a paciência de deixar a lentidão da emergência e do desaparecimento crescer em você, então o teatro Nô, após duas ou três horas, fará você sentir que a sua relação com o mundo se modificou. Você pode sentir que começou a permitir que as coisas cheguem até você, que cessou de se perguntar o que elas significam e que, enquanto aprendeu a permitir que elas apareçam, você se torna parte delas. (2016, p. 38-39)

O trecho acima é uma espécie de aplicação, de experiência, da ideia de "forma" zumthoriana. O corpo pode ser figurado como casulo ou forma. Independentemente da escolha conceitual, a metamorfose é um imperativo à obra viva, à poesia. Nesse sentido, a tradução, como arte entre mundos, é meio entre corpos, um vaso comunicante que comporta diferentes mudas. O casulo cocciano não pode ser rompido, eis que a metamorfose é um processo a ser vivido, em seus tempos, tal qual ensina Kopenawa[154]. Por certo, nem tudo muda. Restam marcas, como o sotaque, construídas permanentemente por meio da lembrança de mundo no corpo. Essas marcas nos identificam, tornam nossas palavras mais que *Erlebnis*, ensinam-nos a narrar e a passar ao outro a dimensão transcendental de nossa linguagem. Com o tempo e a mudança, aprendemos a comover, tal qual Zumthor em sua breve narrativa de infância.

> Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos "literatura". A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na "performance". (ZUMTHOR, 2018, p. 29)

A forma, que só existe em performance, é, como o sotaque, um translúcido elã entre ambiente (espaço e tempo) e o corpo (sujeito e objeto). Apesar de existirem derivações em outras mídias que não a própria vida manifesta, acredito que haja restos de marcas de vida no

[154] "Meu pensamento ainda está procurando. Para conhecer de fato os espíritos, ainda vou precisar estudar muito com a *yãkoana*. Mas vou fazer isso mais adiante, quando minha mente tiver se acalmado; quando não estiver mais obscurecida pelas palavras tortas dos garimpeiros e fazendeiros; quando eles finalmente pararem de sujar os rios, de derrubar as árvores e de espalhar fumaças de epidemia, vou voltar a beber pó de *yãcoana* na floresta, silenciosa de novo, e, então, minha atenção poderá enfim se fixar nas palavras dos espíritos". (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 502)

que moldamos e riscamos pelo caminho. O que, de fato, se faz presente desde sempre no fazer disto que chamamos *species*, de que somos espectadores frequentes.

4.2.1. Iconicidade fonética?

Iconicidade fonética ou sonora (ou, ainda, "simbolismo fonético") é um campo de estudos que investiga a relação entre elementos acústicos e a grafia; mais precisamente, tem-se como hipótese a não-arbitrariedade entre som e significação na língua (AURACHER; MENNINGHAUS; SCHARINGER, 2019, p. 1). Por meio dela, iconizam-se fenômenos para-acústicos como moção, tamanho, duração, etc. (KÖRTVÉLYESSY, 2011, p. 135), sendo distinguidos, em geral, cinco tipos de iconicidade fonológica, quais sejam: onomatopeias, cinestesia, sinestesia, cromestesia e fonaestesia (*idem*, p. 139). Os estudos da iconicidade fonética inserem-se em um campo mais amplo de investigações sobre a iconicidade em fenômenos de motivação linguística, que teve muita influência do pensamento semiótico de Charles Sanders Peirce.

> Um aspecto importante a se observar é que parece existir uma variação de perspectiva no percurso da análise dos fenômenos da iconicidade, conforme o nível lingüístico em que estes fenômenos se localizam. Enquanto as motivações de ordem fonética, sintática e morfológica invocam um conceito de iconicidade stricto sensu — vale dizer: correspondendo a uma similaridade entre o objeto representado e o representâmen do signo —, os casos de motivação semântica convergem para uma semelhança situada no nível dos interpretantes, isto é, no plano das imagens (ou "ícones mentais") evocadas pelas palavras. (FERRAZ; JUNIOR, 2009, p. 1407)

A linguística "tradicional" tende a defender a arbitrariedade entre signo e som (AURACHER; MENNINGHAUS; SCHARINGER, 2019, p. 1), descartando propriedades imanentes de fenômenos acústicos. Destarte, a aproximação da ideia de ícone à linguagem não é feita sem alguma polêmica. Estudos contemporâneos procuram identificar essa iconicidade por meio de investigações relacionais, em que propriedades acústicas e harmônicas são sopesadas dentro de determinado texto. Em verdade, o anseio por uma iconologia da linguagem deriva de antigas perspectivas de mundo e de um desejo constantemente renovado de iconizar a grafia, isto é, de torná-la não apenas uma imagem da língua viva, mas também de elementos metafísicos, tornando-a uma espécie de elemento sensível que serviria como garantia de existência de um fenômeno invisível aos olhos. Sobre a origem do termo "ícone", escreve Marie-José Mondzain:

> Ou há imagem visível e desde logo há ídolo, simulacro e mentira, ou então a imagem é invisível e encontramo-nos no registro do ser e da verdade. Logo, é preciso optar entre um objecto visível que engana e uma verdade invisível que priva a imagem de qualquer encarnação num objecto. Na metafísica grega, a pureza do *eidos* mantém-se apenas à custa de uma cegueira que vai encontrar consolo na teórica do encadeamento, senão mesmo do gozo. É para defender a força e a pureza da imagem que esta é dita invisível, reservando as demais palavras que designam as produções sensíveis para o único desígnio de nomear aquilo que trai a verdadeira imagem. O léxico grego carrega consigo esta marca: o termo *eikon* é um nome feminino derivado de uma forma verbal do inusitado *eoika*, que significa "semblante semelhante". Este termo não designa um objeto mas a operação activa de uma relação, a do *semblante semelhante*. [...] *Eikon* é um verbo, uma espécie de particípio presente que designa um gesto, uma acção, a encenação de uma relação. (2015, p. 103-104)

Eidolon deriva deste verbo e, portanto, desse gesto de encenação de uma relação. Conforme escreve Didi-Huberman, a iconologia é uma noção-totem desenvolvida há séculos que, em história da arte, nos diz "que as imagens da arte imitam tanto o visível quanto o invisível" (2013, p. 157), ou seja, as formas de arte "são feitas para traduzir aquelas, invisíveis, de conceitos de Ideias que a razão 'forma'" (*idem, ibidem*). Ainda, segundo o crítico, o resgate da iconologia por teóricos modernos como Panofsky serve à criação de um "traço comum *entre* o *visível* e o *legível*" (*idem*, p. 158). A imagem serviria, então, para "imitar raciocínios" (*idem*, p. 160), dando à imagem um conteúdo iconológico que se tornaria sua significação (*idem*, p. 161). Didi-Huberman questiona a lógica da iconicidade em história da arte, perguntando-se se "[s]eria totalmente insensato imaginar uma história da arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem" (2013, p. 161). Na medida em que a iconologia constrói uma lógica pretensamente universal, não se restringiria ao campo das artes visuais (*idem*, p. 159). Segundo Stéphane Huchet, a proposta de Didi-Huberman de uma teoria da arte "adquire seu sentido ao querer ser contra a captura da imagem e da *graphia* pelo *logos*, contra o devir-documento do monumento, a reivindicação de uma mudança de orientação" (2010, p. 16).

A crítica de Didi-Huberman pode ser pensada analogamente às incursões da iconologia na grafia. Embora parte dos estudos nesses campos sirvam apenas para demonstrar a existência de padrões acústicos ou rítmicos na escrita, a pressuposição de uma iconicidade sonora redunda, em geral, na afirmação de uma essência da língua. A hipótese de iconicidade fonológica também figura em estudos antropológicos, que, por vezes reafirmam a ideia de imanência da língua, mas, por outras, se afastam dessa perspectiva, como é o caso do estudo de Alfred Gell sobre a língua dos Umeda. Em verdade, o estudo de Gell tem muitos pontos de contato com o que vimos elaborando sobre o sotaque, na medida em que usa a ideia de iconicidade para

equacionar um resultado da relação entre a floresta da Nova Guiné com aquela população. A fim de elaborar sua ideia de iconicidade fonológica, Gell separa a linguaem do povo Umeda de outras tradições, como as ocidentais, nas quais a visão predomina como mediadora de nossa relação com o ambiente, diferentemente da relação que aquele povo tem com a floresta:

> No habitat da floresta da Nova Guiné, argumentei que a escuta é relativamente dominante (sobre a visão) como modalidade sensorial para codificar o ambiente como um todo. [...] O princípio envolvido é este: onde há uniformidade entre a modalidade sensorial dominante para registrar "o mundo" e a modalidade sensorial utilizada na comunicação linguística, o iconismo tende a prevalecer; mas onde essa uniformidade da modalidade sensorial não existe, o iconismo fonológico tenderá a ser menos precisamente marcada ou inteiramente ausente.[155] (GELL, p. 247)

A própria escolha do termo "fonologia" demonstra um interesse de análise estrutural do fenômeno, o que distancia esse estudo, ao menos parcialmente, de defesas sobre essência da língua. Embora a análise de Gell se centre na possibilidade de existência de iconicidade no mundo Umeda, algumas de suas conclusões nos são interessantes, em especial o fato de a iconicidade provir da relação entre paisagem e corpo, que modaliza a língua a partir de âncoras como localidades, tecnologias, modos de vida, e não de essência ou qualquer modulação absoluta (2006, p. 256). Em outros termos, como vimos trabalhando desde o capítulo 2, essa iconicidade proviria da escuta do silêncio vivo que permeia o falante.

Deixando a fonologia de lado, podemos imaginar que a poesia detém iconocidade, na medida em que exige devoção (*Zuwendung*), o movimento do corpo em direção à palavra. A poesia é distinta da filosofia e sua conceitualidade, uma vez que o sema é apenas um dos índices que ela percebe na palavra. O sotaque, nesse sentido, ocorreria na contramão de qualquer iconicidade fonética, uma vez que sua manifestação é apenas um detalhe da relação da palavra com o meio circundante, e não sua representação, em sua totalidade. Como marca, também necessita de devoção (*Zuwendung*) para ser escutado, mas isso não o torna um ícone, uma vez que o seu significado não se encontra no plano metafísico, mas é o próprio *meio* físico: o sotaque iconizaria o corpo da língua, disjungindo estas duas categorias (na ideia derridiana já explorada, torna sintomático o corpo na enunciação). Destarte, o sotaque, quando expostas suas marcas, funciona como índice da variação linguística, que afasta o som da significação universal.

---

[155] "In the New Guinea forest habitat, I have argued, hearing is relatively dominant (over vision) as the sensory modality for coding the environment as a whole. […] The principle involved is this: where there is uniformity between the dominant sensory modality for registering "the world", and the sensory modality used in linguistic communication, iconism will tend to prevail; but where this uniformity of sensory modality does not exist, phonological iconism will tend to be less well marked or entirely absent".

Se existisse uma iconografia do sotaque, a ideia que animaria sua imagem seria necessariamente fragmentária, uma vez que corresponderia a um corpo em um período determinado, não a um corpo em absoluto. É um agente perturbador da língua, que torna a grafia de uma palavra em uma pluralidade de enunciações possíveis. Ainda que não seja, *a priori*, um perturbador do léxico, o sotaque perturba a forma e, portanto, a afeição no corpo do falante. Fenomenologicamente, adiciona sentido para além do ícone, como algum objeto de agradecimento que colocamos em uma imagem sacra para ligá-la a nossas vidas. Esse detalhe excessivo que nos coloca em jogo com o próprio ícone, forma novas imagens, ritmos, jeitos de ser no mundo. Sem os excessos, a língua torna-se apenas um meio perigosamente icônico. Nesse sentido, o sotaque figura como erro, como um acidente que torna o ícone um indício de uma biografia. Lembre-se que, para Celan, "o poema não é intemporal. É certo que proclama uma pretensão de infinito, procura actuar através dos tempos – através deles, mas não para além deles" (1996, p. 34). O poema *é* através do corpo, pois a linguagem não é um decalque de ideias.

4.2.2. Exercício de tradução VI

As figurações do corpo na palavra costumam transparecer em memórias de escutas. Na poética de Paul Celan, não é raro que essas memórias de escuta apareçam em referências musicais. Nos poemas que escreveu sob o impacto de sua única viagem a Israel, em 1969, há diversas remissões a canções da tradição judaica, as quais, como já vimos, foram parte do ambiente de aprendizado rítmico do poeta. Veja-se, por exemplo, o poema "*MANDELNDE*", publicado postumamente em *Zeitgehöft* ["Cercado tempo"], o qual traz em seu último verso uma referência direta a um poema de Chaim Nachman Bialik (1873-1934) que se tornou uma canção bastante popular[156] entre a comunidade judaica em meados do século XX:

AMENDOADA, que você só meiofalou,
mas perfremida desde o gérmen,
você
eu fiz esperar,
você.

E ainda
não estava
desoculada,
ainda inespinhada no áster
da canção que começa:
Hakhnissini.

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,
doch durchzittert vom Keim her,
dich
ließ ich warten,
dich.

Und war
noch nicht
entäugt,
noch unverdornt im Gestirn
des Lieds, das beginnt:
Hachnissini.

[156] É possível escutá-la aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=v7DKfn9YVuc>.

Bialik é um dos pioneiros da poesia judaica contemporânea. Além disso, é reconhecido por ter contribuído para o renascimento da língua hebraica (em sua acepção "mundana") por meio de seus poemas. Esse poeta escreveu a maioria de seus poemas tendo em conta a pronúncia ashkenazi do hebraico, que é a mesma de Paul Celan – note-se que o hebraico moderno israelense se baseia na pronúncia sephardi[157]. Assim, acredito que mais do que simples conteúdo semântico, "*Hakhnissini*" expressa um modo de falar com o qual Celan se identifica, um modo de falar que também é parte de seu sotaque. Isso não significa que o significado da palavra *hakhnissini* seja irrelevante – muito pelo contrário. John Felstiner, biógrafo e tradutor de Celan, tinha grande interesse no que chamava de "poemas de Jerusalém" de Paul Celan. Em um de seus artigos sobre o assunto, *Translating Paul Celan's 'Jerusalem' Poems* ["Traduzindo os Poemas 'de Jerusalem' de Paul Celan"], Felstiner traduz e comenta alguns dos poemas desse período, que coincide com o final da vida do poeta bukovino. Um desses poemas é precisamente *MANDELNDE*, para o qual Felstiner aventa três hipóteses interpretativas:

> [...] ele pode estar se dirigindo a uma mulher que conhecera em Czernowitz, porque para ele sua presença indica alguma força salvadora na história; ou ele pode estar se referindo a sua mãe, que inseriu na linguagem pela fala e pelo canto; ou invocando o *Shekhinah*, a presença intrínseca e femina de Deus no mundo; ou evocando as três ao mesmo tempo – tal é a densidade semântica de Celan – em uma espécie de musa.[158] (1984, p. 43)

O uso do verbo *hakhnissini* integra esse campo semântico, na medida em que é um imperativo de segunda pessoa singular endereçado a um interlocutor feminino (*idem*, p. 44). É a primeira palavra do primeiro verso do poema de Bialik – הכניסיני תחת כנפך (*Hakhnisini takhat*

---

[157] "Tudo isso levou a brechas e contrastes de orientação no desenvolvimento da poesia no período anterior à criação do Estado de Israel, à ausência de adequação entre o desenvolvimento de seus diversos centros, à absorção simultânea de influências de direções diversas e opostas, a uma passagem drástica de poesia escrita em linguagem de livro com base ideológica sionista à poesia escrita numa realidade em que a língua hebraica é uma língua falada e a relação com ela está isenta de uma dependência ideológica. No decorrer dessa virada, aliás, foi substituído, durante a década de 1920 e o início da de 1930, todo o sistema fonético da língua. A acentuação das palavras e a pronúncia das consoantes e vogais modificou-se totalmente; foi a passagem do hebraico de pronúncia 'ashkenazita' do Leste europeu para um hebraico israelense 'sefardita'. Isso representou uma crise de natureza especial que nenhuma outra poesia moderna precisou enfrentar, e ela causou não apenas dificuldades de forma e musicais sérias, mas também que toda a parte anterior da poesia, inclusive, naturalmente, a obra de Bialik e Tchernikhovski, não era mais 'ouvida' da forma como os seus autores pretenderam que o fosse, e não podiam, dos anos 30 em diante, servir de modelo poético musical e de sons. A poesia hebraica precisou recomeçar e ensinar a si própria a linguagem musical poética" (MIRON, 1997, p. 16).

[158] "[...] he may be adressing a woman he'd known in Czernowitz, because her presence for him in Israel bespeaks some saving force in history; or he may be calling to his mother, who spoke and sang him into language; or summoning the *Shekhinah*, the indwelling, female presence of God in the world; or invoking all three at once – such is Celan's semantic density – as a king of muse".

knafekh) –, e significa algo como "acolha-me", "bring me in" na tradução de Felstiner em que me baseio[159]. Para além de alguma conotação erótica, os versos iniciais do poema implicam um senso de retorno do degredo (FELSTINER, 1984, p. 45), o qual, transplantado ao poema de Paul Celan, se mantém em suspenso, sem uma perspectiva de concretização. Felstiner ainda comenta que durante sua estadia em Israel, Celan lembrou de poemas de Bialik e chegou a recitá-los para Yehuda Amichai (*idem*, *ibidem*), talvez mesmo em forma de canto. Quanto à tradução do último verso do poema de Celan, Felstiner comenta que "o tradutor não precisa fazer absolutamente nada" (*idem*, p. 45) e por isso mantém a palavra transliterada "*Hachnissini*" na mesma grafia do alemão em sua tradução. Em português, todavia, o dígrafo "ch" remete a um som não equivalente (ou próximo) àquele da palavra original, como ocorre em alemão. Por isso, optei por traduzir *Hachnissini* por *Hakhnissini*, marcando com o dígrafo "kh" o som [ħ], inexistente em nossa língua, como comumente ocorre nas transliterações do hebraico para o português. Mantenho o itálico que identifica o tanto a estrangeiridade quanto a citação. Note-se que, apesar da marcação em itálico, Celan aproxima o termo *Hachnissini* do alemão através do ritmo do poema, sobretudo por meio da assonância da vogal "i" na parte final do poema: "noch unverdornt **i**m Gest**i**rn/ des L**ie**ds, das beg**inn**t:/ *Hach**ni**s**si**ni*.". Em português, optei por aproximar as línguas por meio da aliteração (que também ocorre no alemão – perceba-se a repetição de sons sibilantes): "ainda in**es**pinhada no **ás**ter/ da **c**an**ção** que **c**ome**ça**:/ *Ha**kh**ni**ssi**ni.*" – como se vê, tomei "c" e "kh" como sons aparentados, ao menos aos nossos ouvidos. Essa aproximação do hebraico com o alemão por meio do ritmo do poema é estratégia repetida em outros poemas de Paul Celan, como temos visto ao longo deste trabalho. Esse procedimento não revela apenas um apuro formal do poeta, mas também o seu sotaque, a expressão de sua escuta afetada pela lembrança das *pláticas* e canções que carregou consigo durante toda a sua vida.

Em Kamenszain, a lembrança dessa escuta não é menos evidente. No livro "O eco da minha mãe" [*El eco de mi madre*], a poeta aborda a perda da mãe – não apenas a sua morte, mas também o longo processo de esquecimento por ela sofrido, chamado Alzheimer. O primeiro poema do segundo ciclo desse livro tematiza a perda da mãe como uma perda da escuta ("e me deixou sem ouvido") dos sons familiares. Contudo, mesmo com a perda, com o

[159] Felstiner traduz a primeira e a última estrofe do poema como: "*Bring me in under your wing,/ and be mother and sister to me,/ and let your breast shelter my head,/ a nest for my thrust-out prayers.// […] The stars deceived me,/ there was a dream – but it too passed;/ now I've nothing in the world –/ not a thing*" (FELSTINER, 1984, p. 44) ["Acolhe-me sob tua asa,/ e sê mãe e irmã para mim,/ e deixa que teu torso abrigue minha cabeça,/ um ninho para minhas preces expulsas// […] As estrelas me iludiram,/ havia um sonho – mas também acabou;/ agora não tenho nada no mundo –; nada"].

avoamento-esquecimento e com a partida definitiva, ficam ecos do “velho sotaque familiar” e o conhecimento sobre o que resta no fundo da garganta, o idioma capaz de transladar sentido entre gerações, o idioma idiomático, carregado de sotaque, enredado em lembrança de vida, força motora extraída do espelhamento contra a paralisia do aniquilamento. O espiritual, o pneumático, é a voz arrancada, ainda que embargada, da própria profunda garganta, que não apenas faz descer ao mundo dos mortos, mas ensina o caminho contrário, de ressurreição (transformação) do corpo, no eco diferenciado de corpo e do afeto pelos quais fomos gerados.

Como a avoante que de transparência em [transparência	Como la torcaza que de transparencia en [transparencia
anuncia muito claro o que não sabe dizer	anuncia muy claro lo que no sabe decir
minha mãe voou levando com ela todo o [repertório	mi madre voló llevándose con ella todo el [repertorio
duplicou o que não disse pôs em eco o velho [sotaque familiar	duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento [familiar
e me deixou sem ouvido buscando sons [reconhecíveis	y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles
indícios de letra viva sob o sino fônico do tempo	indicios de letra viva bajo la campana fónica del [tiempo
porque se é certo que a voz se escuta à distância	porque si es cierto que la voz se escucha desde [lejos
ainda que nos tomem por loucos temos que [agarrar	aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar
no espiritismo dessa profunda garganta	en el espiritismo de esa garganta profunda
um idioma para falar com os mortos	un idioma para hablar con los muertos

5. Sotaque como memória em tradução

> Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura.
>
> Walter Benjamin

Para Paul Zumthor, "[o] discurso poético integra o discurso coletivo" (ZUMTHOR, 1993, p. 142), imiscuindo-se, assim, na memória dita coletiva. Nesse sentido, o sotaque, para além de um fenômeno individual, carrega uma impressão do mundo construída a partir da relação entre voz e silêncio, ou grafia e seu fundo. Ainda segundo Zumthor, a tradição seria um murmúrio dos séculos (ZUMTHOR, 1993, p. 144), ao passo que "a voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver" (*idem*, p. 139). O texto ouvido gera a "consciência comum" e a "sociedade que fala" (*idem*, p. 155). Assim, o sotaque é simultaneamente a manifestação de uma memória coletiva e uma forma de memorização, na medida em que se mistura a categorias rítmicas que podem ser usadas para lembrar jogos de palavra. Neste capítulo, investigaremos relações entre memória e linguagem, passando pelo corpo e por seus excessos que transparecem na linguagem.

As línguas em relação, como já vimos com Benjamin, criam a possibilidade da interlinearidade, ou seja, da maior proximidade com a *pura língua* ("pura expressão"), com a poesia que ouvimos no nosso corpo e por ele, pelo afastamento das línguas de pretensões de absoluto (nação, unidade, etc.). Essa poesia, parte de uma intimidade biológica e performativa, pervive na reiteração do fazer poético e de sua escuta. A tradutibilidade da forma de escuta nas artes verbais é assim uma espécie de sotaque que nos auxilia a manter o que chamamos de linguagem ritualizável. A tradução é sempre uma tentativa de se criar uma experiência comunitária. Pela grafia na parede da caverna, por uma música que atravessa milênios ou por um texto que se expande a centenas de línguas, não importa o meio, a tradução depende de uma escuta atenta, de uma *Zuwendung*, que trace novamente o caminho entre corpo e magia. Nessa experiência memorativa de que faz parte a tradução de uma escuta, o sotaque é essencial à dissociação que uma língua faz de si mesma, criando a interlinearidade necessária à poesia. Podemos considerar que poesia é um performar compartilhado, o qual independe de uma língua específica. É entre as línguas que encontramos a insignificância significante tão necessária à "tradução total", ao ritmo. O sotaque, marca que evidencia a impossibilidade de uma língua ser

una, concede-nos, como a tradução, a difícil tarefa de escutar nossos próprios limites e de ouvir nosso "próprio" como outro – trata-se do movimento de outrificção já mencionado. Desse modo, podemos mudar e fazer magia. A escuta na tradução não é apenas sinal de pervivência da linguagem, mas é uma abertura a diferentes vidas que passam a nos constituir poeticamente, como o sotaque que se torna parte de tudo que dizemos.

5.1. Do corpo à magia da palavra

Magia é um tema recorrente na obra de Walter Benjamin, ainda que nem sempre seja explicitada em seus textos. Seja nos textos críticos sobre literatura, história, costumes, música, etc., em sua tese de doutoramento, em seus relatos de viagem ou em suas "Passagens", Benjamin parece sempre procurar certo elã (aparentemente) fenecente da linguagem em um mundo moderno contagiado por grandes guerras e grandes narrativas. Magia dentro do campo da linguagem, podemos pensar, diz respeito à sua capacidade de criar efeitos no mundo, ou seja, de liberar sua força poética, sendo uma técnica dominada por sábios (não algo inato). Ao estudar o advento da fotografia em sua "Pequena história da fotografia", um de seus textos em que pesquisa o que se tornava a técnica em nosso mundo, Benjamin escreve que "a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica" (1987, p. 95), sempre consciente da ligação (não apenas etimológica) da arte com a técnica[160]. Segundo Márcio Seligmann-Silva, um dos maiores conhecedores da obra benjaminiana no Brasil, a técnica é percebida em Benjamin por uma "dupla interface: por um lado ela deve ser pensada na sua relação com as forças sociais (elementares), por outro ela nos conecta com a natureza, também carregada de forças elementares que precisam ser devidamente mediatizadas" (2019, p. 54); penso que a conexão com a natureza é feita pela força poética ou mágica quando pensamos em linguagem, ou melhor, em arte verbal.

---

[160] "Tanto no seu trabalho sobre as passagens de Paris (o "Passagen-Werk", 1927-40), como no ensaio sobre a obra de arte (1935, um desdobramento desse estudo sobre o século XIX), Benjamin estava preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica. A técnica para ele determina novos modos de percepção e, como vimos, é responsável pela organização de nossa relação com a natureza. Se em Baumgarten as artes eram uma porta para o estudo da nossa percepção do mundo, em Benjamin as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica. Sem perder de vista que a arte tem muito a ver com a percepção, Benjamin nunca se esquece também da concepção grega das artes como *techné*. Tendo a técnica agora um lugar tão privilegiado na teoria estética, essa última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social. Como o primeiro e o último capítulo do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte deixam claro, para esse autor não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política" (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 58).

O narrador benjaminiano – o *poeta*, levando em conta a teoria de Paul Zumthor –, que "figura entre os mestres e os sábios" (BENJAMIN, 1987, p. 221), é fruto de um artesanato aprendido e passado por gerações, em que "a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz", nela "a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito" (*idem*, p. 220-221). Essa figura do artesão, que usa o corpo marcado pela *experiência* – a tão importante *Erfahrung* benjaminiana – reverbera em toda a obra do filósofo alemão, seja em seus estudos sobre o rebelde *flâneur* ou sobre o surrealista, seja em suas teses sobre história e historiografia. As tentativas de aguçar a escuta histórica das remanências de certa forma de narrar é uma busca pela magia que se esconde dentro da palavra escrita, moderna, de que Benjamin foi mestre. Isso porque mesmo na obra de arte romântica, objeto de estudos desse filósofo, fundada em um credo metafísico da arte como *medium*-de-reflexão (BENJAMIN, 2018, p. 71), não há um afastamento total do artesanato próprio à poesia – não há uma ruptura total com o poético na literatura. Por mais que a literatura tenha se distanciado da poesia (no sentido de Zumthor, já referido), mesmo ela não deixou de ter traços performáticos, perceptíveis durante a leitura, ou resquícios da potência de metamorfose em suas inovações formais. Ainda que a literatura seja menos potente que as artes verbais (a *poesia*), nela reside algo que remonta à capacidade de a linguagem criar efeito em mundos e em outros seres, ou seja, há nela uma força mágica.

A rememoração, tão importante à tradição benjaminiana, nesse sentido, pode ser pensada como um traço de magia, de envolvimento corporal na *poiesis*[161] de si, na feitura do sujeito que lembra e que faz semelhança com outros, ao passo que muda, metamorfoseia – como, *e. g.,* o "tornar-se testemunha" de que fala Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 57). A memorização advém de um alto grau atentivo de escuta, de um "saber ouvir" próprio aos sábios, que historicamente foi passado aos mais jovens em rodas de ensinamento das mais diversas, em que se aprendia a escutar. Esta ainda é a tradição de muitos povos que conosco, gente da cidade, coabitam a Terra, os quais têm consciência da força de sua memória e, muitas vezes, também têm ciência da fraqueza da memória dos povos que muito escrevem. Vejamos algumas palavras de Davi Kopenawa Yanomami:

> Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de

[161] No sentido etimológico do termo, ou seja, ideia de "feitura", de "criação".

> desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 75).

É por causa da falibilidade de memória a que somos acometidos, cuja consequência é a dependência de uma escrita maximamente descorporizada ("peles de imagens"), ou seja, feita de uma escuta quase impessoal, que a memória se dissocia da relação de escuta com um corpo que conta e tece história pelo fazer poético. A "memória longa e forte" de Kopenawa e seu povo é resultado de um treino corporal, no qual a escuta é aperfeiçoada. A atividade xamânica, hoje muito comparada com a atividade tradutória[162], é fruto desse treinamento do corpo e da escuta, que capacitam a viagem a outros mundos e a volta ao mundo de pertença (daí a necessidade vital de uma memória forte: não ser capturado por nenhuma outra *species*, ou seja, por nenhuma outra forma de vida diferenciada). O aperfeiçoamento da escuta, além de fortificar a memória, possibilita o maior contato com a diversidade do entorno, isto se compreendemos – como temos feito até aqui – o que chamamos de "silêncio" também como biofonia, a escuta da vida ao redor, da manifestação sonora que conosco convive no mundo. A escuta do silêncio como escuta da vida só é possível quando se atinge um alto grau atentivo, como imaginavam ainda poder existir Paul Celan e Primo Levi. O resgate da magia enquanto força poética, ou seja, capacidade da linguagem de afetar o mundo, parece ter sido pensado, de algum modo, por muitos autores que viveram o Horror, o império da morte. O programa genocida é também um programa linguístico, de apagamento de línguas e da *poiesis*, como se observou na nazificação do alemão combatida por Paul Celan, ou nos ininterruptos ataques às línguas ameríndias em nosso território brasileiro. Uma língua despersonificada, tornada pele de palavra sem corpo, perde sua força. Assim, a tarefa ética de quem trabalha com a linguagem é dar-lhe atenção, a fim de reencontrar sua poeticidade.

É nessa chave que entendo a ideia tradutória de Walter Benjamin. Como já vimos anteriormente, em *"*A tarefa do tradutor", Benjamin põe seus conhecimentos sobre a mística judaica – a qual, insere-se em uma ideia de leitura atenta e tradução – e a atividade tradutória em contato. Muito se debateu nos quase cem anos dessa publicação sobre o estatuto do original e o lugar que pode ocupar uma tradução. A solução de Benjamin, a qual afirma que "a versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução" (BENJAMIN, 2013, p. 119), deu ensejo a interpretações teológicas da ideia de interlinearidade, advinda dos modos de

[162] Pode-se pensar nos estudos de Helena Martins (2012) ou na recente compilação em livro de artigos de Álvaro Faleiros ("Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir", 2019), por exemplo.

leitura dos textos sagrados judaicos. Entretanto, como já mencionado anteriormente neste trabalho, podemos pensar a pura língua como *poesia*, como a capacidade mágica latente de toda arte verbal – a "pura língua" é pura poesia, pura feitura e proliferação, é o ponto onde tudo é sotaque, língua viva. Assim, a tarefa do tradutor perpassa a renúncia da língua que aprisiona a potência da linguagem[163], ou seja, direciona-se à abolição dos nacionalismos linguísticos, que, em suas regras e cisões políticas, capturaram a linguagem em um projeto de univocidade e desencanto. A escrita interlinear, sabemos todos os tradutores, é uma marca praticamente ilegível, normalmente escrita entre as linhas quando trabalhamos com um texto impresso, que mantém distância tanto da língua fonte, quanto da língua alvo. A ideia da interlinearidade, portanto, é a de máximo afastamento das duas línguas, o que gera maior proximidade com o poético, com a obscuridade indiferenciada que cala e diz o corpo.

A "tarefa do tradutor", se a "tradução é uma forma", consiste, portanto, em fazer essa forma. E esse fazer tradutório é um fazer corpo, é o reencontro com a magia pela atenção (escuta) da interlinearidade, do saber profundo de uma tradução que, antes de mais nada, traduz a existência de uma forma, em sentido zumthoriano. A escrita, assim, torna-se novamente um sopro de tinta sobre a mão na caverna, em que encontramos novamente a "lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével" na consciência do que somos (ZUMTHOR, 2018, p. 73). Podemos dizer, em outras palavras, que cabe ao tradutor lembrar-se e assumir o papel do narrador artesão, do xamã digno da metamorfose, do corpo que dança a poesia; cabe ao tradutor a renúncia da escrita como aprisionamento, por meio da recriação na forma. Reitere-se: a tradutibilidade deriva de uma escuta atenta, que é exigida pela obra poética. Para se perviver, é necessário rememorar a *poiesis*, lembrar do corpo (forma) para fazer novo corpo, metamorfosear.

5.1.1. Entre ato e artesanato

Um modo de se lembrar da *poiesis* que configura a transformação mágica do corpo é dar atenção ao sotaque (memória corporizada na *plática*/prática), na medida em que a sua condição metamorfa expõe uma *forma* de memória permanentemente maleável, ou seja, o

[163] Daí o uso do complexo termo alemão *Aufgabe* no título do ensaio de Benjamin: é ao mesmo tempo "tarefa" e "renúncia". Esse "problema de tradução" é bastante marcado por críticos e tradutores de Benjamin, como ocorre na primeira página da tradução por mim escolhida (BENJAMIN, 2013, p. 101).

sotaque expressa a tradutibilidade da memória, sua capacidade de ser transportada como prática afetiva (mais do que objeto de afeição) a uma realidade (ou mundo) outra daquela em que foi originalmente guardada. Como temos visto ao longo desse estudo, uma maneira de equivocar a língua é perturbá-la por meio do ritmo da aproximação entre formas de dizer. Nesse sentido, o sotaque é uma espécie de ato memorativo, uma ação memorativa transformadora que atravessa linguagem e corpo. Penso a ideia de ato conjuntamente a Shoshana Felman, que desenvolve a teoria do *speaking body* ["corpo falante"] a partir do conceito de John L. Austin de "ato de fala" e de preceitos da psicanálise e da literatura.

> Logo, se o problema do ato humano consiste na relação entre linguagem e corpo, é porque o ato é concebido – tanto pela análise performativa quanto pela psicanálise – como aquilo que problematiza a um único e mesmo tempo a separação e a oposição entre os dois. O ato, uma produção enigmática e problemática do *corpo falante*, destrói desde a sua incepção a dicotomia metafísica entre o domínio do "mental" e o domínio do "físico", desmontando a oposição entre corpo e espírito, entre matéria e língua.[164] (FELMAN, 2003 p. 65)

O ato, essa realização poiética, pode ser uma *Zuwendung*, um movimento de atenção inscrito no corpo. Por sua vez, essa atenção inscrita no corpo, que o mobiliza junto à linguagem (que dá sentido a esse mesmo movimento), é potencialmente transformador. Quando pensado na chave conceitual da memória, penso que o ato – o ato memorativo – é, em verdade, um artesanato. Isso porque é produto de um aprendizado, o qual, assim como a narração benjaminiana, é passado por gerações em espaços de comunhão, de alimentação coletiva, de leitura conjunta do "livro" vivo que carrega a história das línguas através do tempo. A dimensão subterrânea dessa história, as glosas rítmicas infinitas e invisíveis (mas audíveis) desse livro, é a dimensão do sotaque. É por meio desse conhecimento que as línguas são continuamente – e por distintas formas – libertas de seu hermetismo, seja ele representação de divindade ou de morte, e, por meio do corpo, vivificam-se. O artesanato é um conhecimento paratextual fundamental à poética e à performance, uma vez que compila os sentidos que escapam ao significante. Como bem notou João Camillo Penna ao ler uma versão preliminar deste trabalho, mesmo o projeto derridiano da desconstrução têm uma ênfase surda à fonologia, por mais que

---

[164] "If the problem of the human act thus consists in the relation between language and body, it is because the act is conceived – by performative analysis as well as by psychoanalysis – as that which problematizes at one and the same time the separation and the opposition between the two. The act, an enigmatic and problematic production of the speaking body, destroys from its inception the metaphysical dichotomy between the domain of the 'mental' and the domain of the 'physical', breaks down the opposition between body and spirit, between matter and language".

esta possa pavimentar caminhos para a desconstrução. O artesanato comemorativo do sotaque é capaz até mesmo de perturbar a essência autorreferencial das línguas:

> Se línguas falham em se encontrar é porque são *autorreferenciais*, porque elas atuam – afetam o real – apenas cada uma referenciando a si mesma. O que permanece *intraduzível*, o que se perde de uma língua para outra e o que a passagem entre línguas está sempre condenada a perder é, portanto, precisamente a funcionalidade *performativa* da língua, o modo que uma língua tem de referenciar ela mesma e exatamente ao mesmo tempo perder sua própria autorreferenciabilidade, ao levar sua referenciação para além de si em direção à realidade.[165] (FELMAN, 2003 p. 63)

O sotaque pode ser, como temos visto em Celan e Kamenzain, uma marca de vida e proliferação riscada desde mais de uma língua. A artesania (ação carregada de memória) é uma transformação técnica: não apenas uma realização artística, mas também um avanço tecnológico. O contato entre as línguas (e as diferentes linguagens que as circuncindam) expande as possiblidades de avanços tecnológicos nessa seara, na medida em que adiciona não apenas novos referenciais e novos significantes a elas, mas também novos padrões rítmicos, novos movimentos para o corpo, seja no trato vocal, na gestualidade, na capacidade de escuta, etc. Nesse sentido, o contato entre línguas e linguagens que resulta em sotaque é um modo de atualizar o corpo ao mesmo tempo em que se enleiam distintas dimensões virtuais. A tradução de sotaque, por sua vez, busca emular essa prática artesanal, mas em uma escala menor, na medida em que se restringe ao espaço da oficina. O sotaque é um artesanato difuso e parcamente controlado em sua proliferação, ao passo que a tradução de sotaque é uma técnica de trabalho, condicionada a sua matéria-prima – o solo e os fragmentos de linguagem representados na escrita. Em outras palavras, a artesania da tradução de sotaque é a arqueologia especulativa.

Na escrita, objeto de estudo da arqueologia especulativa, é possível traçar estratégias para escapar da autorrefereciação, na medida em que, diferentemente do ato de fala, que já é uma manifestação, é possível performar e escutar aquelas palavras em mais de um ritmo, mesmo que nada se altere em sua grafia. Isso pode (ainda que de maneira limitada) expandir a cadeia significante e criar uma fissura na autorreferenciação da língua – pense-se no ghetto kamenszainiano, que estabelece um gueto no texto desde a sua grafia absorvida pelo espanhol. Na escrita, o sotaque é uma espécie de gatilho para um deslize referencial (que não desloca

[165] "If languages fail to meet, it is because they are self-referential, because they act – they affect the real – only by referring each to itself. What remains untranslatable, what is missed from one language to another and what the passage between languages is always condemned to miss, is thus precisely the performative functioning of a language, the way a language has of referring to itself and at the very same time of missing its own self-referentiality, by carrying its referring beyond itself toward reality".

totalmente a referência), na medida em que ressitua a relação alocutória a partir da atenção à singularidade e à memória coletiva nela inscritas. É um modo outro de apropriar-se da arte verbal, o que resulta em um modo alternativo de trabalho sobre ela.

> Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de *apropriação*. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio e índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro.
> Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocução, ela postula um alocutário.
> Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 2006, p. 84)

Se toda enunciação "postula um alocutório", "implanta o *outro* diante de si", o sotaque implanta, como comentou Guilherme Gontijo Flores na ocasião da qualificação desta pesquisa, um agravamento desse outro. Não há sotaque sem um outro que o identifique e expresse a diferença (seja direta ou indiretamente, ou seja, apontando a diferença do outro ou apenas falando suficientemente diferente na mesma língua para o outro perceber a sua diferença). Nesse sentido, a tradução de sotaque parte de uma escuta do outro agravado na língua de origem para uma "transcriação", no termo clássico de Haroldo de Campos, ou transplante do outro agravado na língua de destino. Plantar outro é também uma relação de cuidado, de atenção, só assim suas raízes fortalecem-se suficientemente para crescer, florescer e dar frutos na *minha* língua. Essa nova vida proporcionada pelo transplante, pela inclusão de um instruso[166] no próprio corpo, no próprio idioma, é um resultado vivificante da tradução, que aponta para a proliferação na própria língua de destino. É certo que essa vivificação não depende da identificação ou transplante de sotaques. Contudo, o artesanato propicia um aprofundamento da proliferação (rítmica, semântica, sintática, pragmática) na própria língua – é como se a tradução se mantivesse aberta, aguardando novos encontros, com novas reconfigurações afetivas.

A tradução de sotaque, o transplante de uma parte vital do outro agravado ao meu corpo vivo, que é também o trabalho artesanal sobre a memória (singular e coletiva) rítmica das

[166] Penso aqui no emocionante relato de Jean-Luc Nancy em "*L'Intrus*" ["O intruso"] (2002) sobre o transplante de coração de salvou a sua vida.

línguas, é, se me permitem mais um neologismo, uma trad*üç*ão de mundos, em que esse "*ü*" é um amálgama diferenciado (estrangeirizado, por isso marcado em itálico) do "i" de tradição e do "u" de tradução. Por meio dessa trad*üç*ão, convida-se a alteridade para dentro de casa, sabendo (e querendo isso) que ela vai nos mostrar o outro de nós mesmos no espelho-escudo de nossa sala de estar.

5.1.2. Exercício de tradução VII

Nos direcionamentos para o fim desta pesquisa. Há ainda mais dois exercícios de tradução, mas as justificativas gerais da ideia "tradução de sotaque" já estão colocadas. O último exercício será uma pequena antologia, sem nada além dos poemas traduzidos. Neste exercício, rumo para essa concisão final, apesar dessa pequena introdução em metalinguagem. Assim, isto é um treino de antologização, na medida em que a antologia também pode ser resultado de uma tradução de sotaque. A antologia é um trabalho artesanal que pode contribuir para os trabalhos da arqueologia especulativa, na medida em que explora possíveis reordenações do solo e dos resíduos da escrita, tendo em conta sua incompletude essencial. Penso na antologia como um processo poético, ao modo do que Jerome Rothenberg, primeiro tradutor de Celan ao inglês e autor da teoria da "tradução total", realizou ao longo de sua vida. Suas antologias traduzidas não são apenas escolhas de gosto pessoal, mas o enlear de uma narratividade, algo semelhante ao procedimento kamenszainiano de metamorfosear a poesia em romance, sem lhe tirar a sua força poiética.

Os dois poemas ecolhidos para este exercício foram publicados nos anos 1970, mas em momentos muito distintos das poéticas de Celan e Kamenszain. O poema de Tamara, publicado em 1973 em seu primeiro livro de poemas, "Deste lado do Mediterrâneo", é dedicado a seu pai, ao passo que o toma como tropo. Nesse poema, marcas de sotaque de Kamenszain ficam evidentes em mecanismos como o emprego de *voseo* e o uso de íidiche (o "*bronfn*", whisky do leste europeu). Já o poema de Celan foi publicado após a sua morte em "Cercado tempo", de 1976, e aborda a relação com o outro. Diferentemente do poema de Kamenszain, o poema de Paul Celan não aparenta ter sotaque. Contudo, seus neologismos estão ali, bem como o uso excessivo de palavras compostas, a segunda pessoa do singular, os sons compartilhados com o iídiche, pois aproximadas da fonética do hebraico. Embora os dois poemas tratem, em sentido amplo, a questão do luto e da escuta, seus temas são bastante distintos. Mesmo sem grandes

fios condutores (como ocorrerá de modo mais evidente na antologia final), podem ser colocados em relação, ainda que isto seja somente uma passagem de som.

Ao meu pai

Tua sombra caminhando pela rua Lavalle, as mãos nos bolsos, teus olhos amarelados encharcados de melancolia judaica, o hábito de seriedade que você adquiriu quando um professor te ensinou castelhano – aos sete anos – em uma peça fria da rua Warnes, em uma loja fria de confecções quando a Villa Crespo era a mesma de que lembrava Marechal.

E cada palavra que você aprendia te deixava mais próximo desta cidade que depois você amou sem confessar, secretamente, nos passos elementares de tango que ensaiava com timidez, na mulher que você conheceu em teu próprio bairro e na porção de pizza que comiam nos sábados à noite enquanto falavam da terra santa (imaginando o azul intenso de seus lagos, o gosto adocicado dos frutos de sua terra).

Entendo que hoje talvez você tenha medo da morte, entendo que talvez você não entenda que sou fruto de tua própria semente, que você veja tua mãe fazendo 80 anos e tenha medo de que a morte dela te faça se sentir como o menino desamparado que saiu da Rússia pilotando um trenó.

Sei que tua idade não é a mais fácil, mas tampouco a mais difícil e em teus cabelos brancos habita uma tranquilidade indefinível, habita de vez em quando essa alegria que te ilumina os olhos quando nas festas da sinagoga te convidam para ler a torá e você sabe que todos estão te escutando e te reconhecem, tua voz vai lhes aquecendo o coração pouco a pouco, teus gestos lhes recordam os gestos de seus próprios pais e todos formam a grande família que você sonhou ter, uma imensa família de fortes colonos e santos bebedores de bronfn.

Você não está sozinho nesta cidade; ela também é uma terra santa que te abriga, nela também tem mel e leite e estão tuas filhas que crescem como as árvores de todos os países e você é a raiz que está embaixo nos espiando, tentando entender para onde olham nossas folhas, que tipo de alimento pede nossa seiva, porque às vezes, secretamente, quase sem saber, você queria nos alimentar.

A mi padre

Tu sombra caminando por la calle Lavalle, las manos en los bolsillos, tus ojos amarillentos empapados en melancolía judía, el hábito de seriedad que adquiriste cuando un maestro te enseñó castellano – a los siete años – en una pieza fría de la calle Warnes, en un frío negocio de confecciones cuando Villa Crespo era la misma que recordaba Marechal.

Y cada palabra que aprendías te acercaba más a esta ciudad que después amaste sin confesarlo, secretamente, en los pasos elementales de tango que ensayabas con timidez, en la mujer que conociste en tu mismo barrio y en la porción de pizza que comían los sábados a la noche mientras hablaban de la tierra santa (imaginando el azul intenso de sus lagos, el gusto dulzón de los frutos de su tierra).

Entiendo que quizás hoy tengas miedo a la muerte, entiendo que quizás hoy no entienda que soy el fruto de tu propia semilla, que veas a tu madre cumpliendo 80 años y tengas miedo de que su muerte te haga sentir como el chico desamparado que salió de Rusia manejando un trineo.

Sé que tu edad no es la más fácil pero tampoco la más difícil y en tus canas habita una tranquilidad indefinible, habita de vez en cuando esa alegría que te ilumina los ojos cuando en las fiestas de la sinagoga te invitan a leer la torá y sabés que todos te están escuchando y te reconocen, tu voz les va calentando poco a poco el corazón, tus gestos les recuerdan los gestos de sus propios padres y todos forman la gran familia que soñaste tener, una inmensa familia de fuertes colonos y santos bebedores de bronfn.

No estás solo en esta ciudad; ella también es una tierra santa que te cobija, en ella también hay miel y leche y están tus hijas que crecen como los árboles de todos los países y vos sos la raíz que está debajo espiándonos, intentando entender hacia dónde miran nuestras hojas, qué tipo de alimento pide nuestra savia, porque a veces, secretamente, casi sin saberlo, quisieras alimentarnos.

Só quando te

Erst wenn ich dich

toco como sombra,
você acredita em minha
boca,

que escala com tardia
significância a cima
em lotes de tempo
ao redor,

você impele a legião
dos reaproveitados entre
os anjos,

silêncio iracundo
cintila.

als Schatten berühre,
glaubst du mir meinen
Mund,

der klettert mit Spät-
sinningem droben
in Zeithöfen
umher,

du stößt zur Heerschar
der Zweitverwerter unter
den Engeln,

Schweigewütiges
sternt.

5.2. Memória multidirecional

A memória foi um tropo recorrente neste trabalho, tanto em sua acepção individual quanto coletiva. Como já aventado, isso decorre da continuidade de um "Projeto Shibboleth" entre esta pesquisa e aquela de "A tradução do que se cala". Uma questão que une as duas pesquisas é a busca de caminhos para traduzir memórias da Shoah para o contexto brasileiro sem, com isso, realizar apagamentos ou soar desrespeitoso. Um conceito que tem me ajudado a pensar essa questão é o de memória multidirecional, ao qual nos dedicaremos nas próximas páginas. Antes, contudo, esmiucemos algumas ideias citadas anteriormente nesta tese.

Por mais que a tradução seja uma das principais mídias de transmissão do que entendemos por memória cultural (ou coletiva), a reflexão sobre a tradução como meio (*medium*, ou *Medium* na grafia alemã benjaminiana) de memória parece ainda ter poucas consequências dentro das áreas específicas de estudos sobre memória cultural e sobre tradução. É nessa lacuna que este subcapítulo se insere, tendo por objetivo pensar a tradução literária e artística como meio de memória. Para tanto, utilizo-me tanto das reflexões de Walter Benjamin sobre o *Medium* quanto do estudo de Aleida Assmann acerca das formas-meios[167] de memória, *i. e.*, das *media* de memória, e suas transformações, "Espaços da recordação" (2011). Em seu livro, Assmann compila uma vasta gama de teorias para localizar a questão da memória cultural nas sociedades contemporâneas, o que se desdobra no problema das transformações tecnológicas dos meios (*media*, formas) que abrigam e transmitem essa memória, ou que, ao

[167] Lembre-se que o *Medium* benjaminiano é o meio em sua materalidade, a coisa em si que funciona como tradutora de signos. Assmann entende o meio como forma, também em sua concretude. A fim de não confundir o *medium* com a *species*, traduzo-o, por vezes, por "forma-meio".

contrário, corroboram o seu esquecimento, na medida em que "memória" é sempre um campo de disputa, ou, nas palavras de Assmann, "[o] que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento" (2011, p. 437). Esses contornos de esquecimento podem ser, como temos visto, desatenção a detalhes e excessos presentes na obra, os quais extrapolam a ideia de acidente. A memória cultural é pensada por Assmann em necessária consonância com as *media* (as formas-meio) que lhe fazem abrigo, as quais, por óbvio, não se reduzem à escrita, tampouco às artes verbais em sentido amplo. Em "Espaços da recordação", a autora destaca o caráter interdependente dos procedimentos de memória e de suas *media*, sendo consequência disso a percepção de que essas formas-meios transbordam de si em metáforas (a exemplo da ideia benjaminiana de "escavação"). Para Assmann:

> Existem estreitas correlações entre os *media* e as metáforas de memória. Pois as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para os processos da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotação e as tecnologias de armazenamento. Trazer à mente algo do espectro dessas imagens é, por assim dizer, descrever a mudança das teorias da memória na área de intersecção com a história dos *media*. (2011, p. 161)

A mudança na compreensão do que seja memória é acompanhada por uma mudança em suas *media*. A mudança *de* formas-meios é algo abordado com profundidade em "Espaços da recordação". O que proponho aqui é uma reflexão sobre a mudança *no medium*, ou melhor, em uma forma-meio específica, a tradução, encarada como meio possível de acesso à memória. Talvez por não ser entendida como um espaço perene, que seja capaz de manter, armazenar e transmitir por si só a memória cultural, ou seja, como um *medium*, a tradução não seja abordada mais do que lateralmente por Assmann e pela maioria dos estudiosos do campo da memória cultural. É fato, porém, que a tradução é um meio de invocar e – residindo aqui alguns "perigos" e polêmicas – transformar o que entendemos por memória cultural. Traduzir memória, assim, perpassa necessariamente a compreensão do que é a tradução enquanto *medium* rememorativo, o que, para alguns autores, como Benjamin e Gagnebin, estaria ligado a uma tarefa autoimposta de rememoração. Em nosso período histórico a memória cultural se mantém como problemática relevante, visto que não se chegou a uma solução para a aparente potência de repetibilidade do Horror; ou seja, a memória, e, eu diria, especialmente a implicação da memória coletiva sobre processos políticos, é posta em questão em face da constante reascensão de ideias que fundamentaram genocídios e outros crimes contra a humanidade nos últimos séculos em diferentes partes do mundo. Para qualquer tradição benjaminiana, a tarefa da rememoração é

"altamente política: lutar contra o esquecimento e degeneração é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)" (GAGNEBIN, 2014, p. 47). Isso se liga à própria ideia de "origem" de Walter Benjamin, a qual não se encontra destacada dos "fatos, mas se relaciona com sua pré- e pós-história" (BENJAMIN, 1984, p. 67-68), sendo o originário sempre também algo "incompleto e inacabado" (*idem*), permeável, portanto, mas também com capacidade de ação no presente – é necessário sempre traduzir a origem, metamorfoseá-la, a fim de torná-la imaginável, visível, e, logo, compreensível.

> [...] apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. [...] A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68)

Tal origem de que fala Benjamin, atada tanto à sua pré- quanto à sua pós-história, não se constitui como verdade imanente, mas antes como algo *afetado* por um encontro e suas decorrências. Desse modo, a origem, categoria tão importante ao pensamento tradutológico, não se resume a um passado transcendental e/ou imutável, sendo antes uma *potência de originar*, que é simultaneamente uma *potência de afetar*. Nessa ótica, a tradução enquanto meio [*Mittel*] e *medium* de memória não pode ser pensada (ao menos singularmente) enquanto arquivo ou ferramenta carregada unicamente de pulsões arquivísticas: a tradução, antes, carrega em si a potência de originar, de transformar a realidade a partir de uma afetação corporal, de uma *poiesis* do corpo. Seja ao apresentar um debate, uma forma literária desconhecida a certo público, uma imagem ainda alienígena a certa sociedade; a potência da tradução, a sua potência de forma, não reside simplesmente em suas qualidades de transporte e travessia, mas também no fato de, a partir de um contexto-alvo, de um "local de origem", reimaginar/originar certa memória, e, assim, *rememorá-la* em sua própria forma-meio. O rememorar tradutório evidencia algo pertinente a qualquer objeto carregado de memória: a lembrança constantemente se transforma. Assim, o ato de traduzir memória configura-se também por suas necessárias alterações no percurso da travessia. Se pensarmos em memória cultural em tradução, novamente podemos invocar a ideia de Assmann: o lembrado é sempre delineado por uma gama de esquecimentos. Para além da melancolia da perda, encarar a tradução enquanto ferramenta de

origem (capaz de incessantemente originar novos elementos em uma dada cultura, língua e linguagem) é ver nela um *medium* carregado de potência de intervenção. Do mesmo modo como a memória não pode ser tratada de forma monolítica, a tradução de memória cultural deve ser pensada a partir de seu caráter múltiplo. Traduzir memória é, sim, confiá-la a uma espécie de armazenamento, a uma mídia; o qual, porém, terá ação sobre o que é armazenado, a fim de apresentá-lo em um novo contexto. Os modos de tradução da memória cultural variam muito, ainda que para muitos pensadores desse campo de pesquisa (mesmo que não necessariamente explicitem isso) haja certa aura intransponível nos objetos de memória, o que garantiria, *a priori*, um modo de tradução quase uniforme (baseado na experiência direta do horror e do trauma, por exemplo). Penso que a intransponibilidade da experiência pouco tenha a ver com a possibilidade de tradução, de tê-la enquanto mídia e meio de memória. Contudo, a questão ética que mobilizou e mobiliza tantos debates nesse campo não deve ser entendida como ultrapassada ou resolvida; antes, é possível se perceber o contrário, a atualidade do debate, uma vez que as tênues linhas que divisam o que se "fala" e o que se "cala" nas artes verbais sobre a memória cultural após os horrores da Shoah nunca alcançaram a precisão desejada pela crítica. Quando se pensa no recordar como modo de evitar a repetição (algo especificamente interessante aos estudiosos da memória cultural), os modos de representação dos tristes fatos que conformaram as sociedades modernas e contemporâneas devem ser pensados com zelo. Calar nunca foi suficiente à lembrança (pense-se no "inimaginável" questionado por Didi-Huberman) ou ao esquecimento, tampouco o muito-dizer. A poesia e a arte em geral "após Auschwitz", nesse sentido, ainda carregam a potência da rememoração em sua capacidade de originar, ou seja, em sua *poiesis*, atentando-se à escuta do outro e tendo em vista uma responsabilidade ética para com ele – ao menos a arte que ainda se indigna perante às catástrofes do que chamamos história.

Para além de uma necessidade, de uma *tarefa*, penso que a tradução em contextos de memória cultural – pensada enquanto forma-meio de memória, *medium* – carrega em si também certa liberdade de transformar e de se transformar (mudar, enquanto forma, enquanto *species*). Isso é devido à própria maleabilidade da lembrança e do trato com o passado – estamos permanentemente reelaborando o passado, mesmo que de modo irrefletido. Em um estudo recente de Elizabeth Jelin acerca do trato da memória cultural na Argentina em relação a suas violentas ditaduras militares (e também em outras regiões da América Latina com questões similares, em especial no Cone Sul), *La lucha por el passado* ["A luta pelo passado"], a insolubilidade das problemáticas de memória é clara: para Jelin, "as memorias são presente,

uma busca por sentido do passado em função de um horizonte futuro"[168] (2017, p. 32), ou seja um "processo vivo", o que impossibilita uma resolução definitiva sobre o que (se) foi (*idem*, p. 58), uma vez que a própria memória é um processo vivo de atualização e, portanto, de diferenciação e proliferação. Nesse processo de atualização são necessárias ferramentas e *media*, como a tradução.

Enquanto foma-meio com potência de originar que cria relações entre diferentes momentos históricos, a tradução de memória e, em específico, de memória cultural, não se limita a uma fórmula. Assim como os movimentos de luta por memória mudam com o tempo (por meio de novas gerações e do acesso a novas informações sobre diferentes experiências traumáticas, que passam a complementar o que se intenta lembrar enquanto coletividade), a ideia de memória não resta estanque. Nesse sentido, penso que o conceito de *memória multidirecional* desenvolvido por Michael Rothberg seja emblemático da reimaginação da memória cultural em nossos tempos. Partindo dos horrores da Shoah – que tiveram como consequência a realocação do problema de memória (desde o fim da guerra, em diferentes frentes e por diferentes modos) no centro de debates contemporâneos transdisciplinares sobre nossas sociedades, seus produtos, e seus possíveis futuros e passados –, Rothberg propõe a ideia de uma memória cultural "não competitiva", ou seja, que esteja aberta a usar suas ferramentas e suas formas para fazer diferentes fatos históricos dialogarem entre si, uma vez que memória é necessariamente uma experiência compartilhada (mesmo dentro de um só corpo, de um só indivíduo). Dessa forma, o estudo de Rothberg, que aborda desde a Shoah até os debates decoloniais, não é apenas possível, como extremamente necessário, ainda mais se pensarmos na atividade tradutória e na pletora de experiências e contextos que uma tradução carrega (seja interlingual ou intersemiótica). Ao confrontar algumas ideias de memória cultural, Rothberg defende não haver uma "linha direta entre a lembrança do passado e a formação de identidade no presente" (2009, p. 4), sendo essa formação atravessada por diferentes memórias e traumas. Rothberg se contrapõe às batalhas que ocorrem dentro dos estudos sobre memória cultural, as quais acabam por estratificar o horror, ou pior, fazer da memória cultural um jogo de soma zero. É nesse sentido que surge sua proposta de memória multidirecional:

> Contra a estrutura que compreende a memória coletiva como *competitiva* – como uma batalha de soma-zero por recursos escassos – sugiro que consideremos a memória como *multidirecional*: como sujeita a negociações contínuas, transreferencialidade e empréstimos; como produtiva e não privativa. (ROTHBERG, 2009, p. 4)

[168] "[…] las memorias son presente, una búsqueda de sentido del pasado en función de un horizonte futuro".

Ao que complementa com a afirmação da memória como "uma forma de trabalho, trabalhar por meio de algo, labor ou ação" (*idem*, p. 4), ou seja, algo que necessita uma intervenção – a montagem godardiana é um exemplo desse labor. Esse ato comemorativo é, no caso da tradução de sotaque, como já vimos, um artesanato calcado no exercício arqueológico especulativo sobre a grafia de uma arte verbal, à qual se atenta em seus detalhes e excessos. Rothberg pensa a memória cultural como algo que não exclui elementos de alteridade (2009, p. 5), mas antes forma convergência entre rememorações – na introdução de seu livro, o autor propõe essas ideias tendo em mente especificamente os embates identitários entre pensadores afro-americanos e judeus sobre a constituição de uma memória cultural nos EUA no que tange à visibilidade dos traumas e das memórias carregados pelos descendentes de pessoas escravizadas e pelos descendentes de sobreviventes da Shoah. Unindo a ideia de memória multidirecional às proposições de Assmann, podemos pensar que os *medium* de memória cultural exigem a intervenção, o labor, a dedicação do memorialista sobre o objeto de memória. Esse objeto é, aqui, não apenas o artefato humano resgatado do solo entregue ao esquecimento, mas também o próprio solo e os vestígios que restam de suas relações com o mundo findo e com os mundos que sobre ele foram construídos nos dias que vieram. Há uma função de índice nesse objeto analisado a partir de seu entorno, que aponta não para uma imagem estanque de passado, mas para um produzir e reproduzir incessante, para uma vida.

5.2.1. O objeto distribuído

by thin
blood threads

my language
still clings to
childhood
blue

Jonas Mekas[169]

Essa ideia de uma memória cultural não competitiva, não privativa, mas produtiva e que pense a identidade ligada à memória como algo construído por elementos convergentes de outras memórias, ou seja, a ideia de uma memória cultural multidirecional, é complementar à ideia de tradução de sotaque. Se pensamos a tradução como uma forma-meio de memória

[169] Trecho de "Daybooks 1970-1972", traduzido do lituano ao inglês por Vyt Bakaitis. Traduzo: "por tênues/ rastros de sangue// minha língua/ ainda se agarra ao/ azul melancólico/ da infância".

(individual e cultural/coletiva), e se a memória pode ser assumida como algo multidirecional, ou seja, em que uma gama de diferentes experiências/fatores/elementos convergem em índices multissignificantes, a tradução – como só pode ser – é, por si só, um *medium* multidirecional, eis que nunca uma língua-destino ou uma cultura-destino ou um indivíduo-destino podem ser encarados como figuras monolíticas. Por *medium* multidirecional entendo não apenas a capacidade de a tradução trazer diferentes significados à língua inscritos em seu corpo, mas também de operar aproximações rítmicas, a depender de quem a leia e quando. A tradução de memória carrega, assim, a sua característica multidirecional, abrindo-se ao contexto de destino como objeto pluripotente, capaz de dar acesso a novas relações a quem recebe a informação traduzida. Foi nesse sentido, ainda que não tivesse esse ferramental teórico à época, que desenvolvi, em "A tradução do que se cala", algumas traduções de Paul Celan ao português brasileiro tendo como influência prerrogativas antropofágicas e acreditando ser possível escutar o genocídio histórico de indígenas dentro da língua portuguesa se o movimento poético de inflexão e tritura no e do alemão de Celan fosse reimaginado em nosso contexto (2018). Ao se estudar mundos distantes do padrão moderno, em que as artes verbais têm existência e funções diferentes, a relação que caracteriza a tradução adquire novos elementos; nesse sentido, a ideia de multidirecionalidade é bem-vinda à tradução produzida em um território em que convivem tantos povos e tantos mundos diferentes, cujas artes verbais têm referências outras. A transdisciplinaridade necessária ao campo dos Estudos da Tradução fica evidente quando desejamos nos aproximar de mundos que ainda pouco compreendemos. Quando pensamos em memória multidirecional– uma evidência da *participação* não conflitante de diversos elementos na produção da memória, que acontece no presente e, assim, imagina o passado, torna-o visível e compreensível – o contato entre mundos parece ter um caminho não conflitivo e eticamente responsável. Não teríamos, portanto, uma *tarefa* de tradução, que incumbe à memória restituições e contenção de repetições por meio objetos fixos, exemplares, mas, antes, uma *poiesis* da tradução, em que a rememoração se dá pela metamorfose dos corpos em relação tradutória. Os corpos, essas formas-meios efetivamente capazes tocar o outro e de receber seu toque, que recriam e operam uma ponte ao outro e que se tornam, nesse processo, parte desse outro, são também resultado da afeição da tradução; mais que isso, carregam em si, na física do corpo, fragmentos da tradução enquanto *medium* de memória.

Pouco antes de morrer prematuramente por conta de um câncer, Alfred Gell escreveu e organizou um último livro em sua cama de hospital. "Arte e agência", uma obra-prima com toques de inacabamento, é o seu esforço de sistematizar uma ambiciosa antropologia da arte que se desligasse de juízos estéticos. Ao se distanciar de debates sobre o "belo" e se aproximar

da produção artística de outros mundos possíveis (outras "culturas"), o antropólogo analisa o "fazer" (2018, p. 12) através de ferramentas conceituais de alta definição que, quase obcessivamente, categorizam as diversas possibilidades do objeto artístico. Ainda que a arte verbal seja pouco abordada por Gell, acredito que o debate que aqui travamos tenha aproximações muito interessantes com a sua antropologia da arte, em especial com o que se apresenta nos últimos três capítulos de seu livro, nos quais uma teorização menos presa a seus próprios conceitos parece despontar como uma última tentativa de firmar suas ideias sobre o que fora apaixonado, a arte. Se aceitarmos que a poesia é também um objeto de arte, podemos avançar com mais tranquilidade em direção ao pensamento gelliano. Para ele, objeto de arte não tem uma natureza intrínseca, dependendo antes de uma matriz social-relacional (2018, p. 31); ademais, os objetos de arte são também inseridos na categoria de pessoa (*idem,* p. 34), a fim de serem estudados antropologicamente – um poema é, nesse sentido, uma pessoa. Se olharmos com atenção, essa *pessoa* carregada de técnica que transporta diferentes informações é bastante parecida com a ideia de *medium* (forma-meio) que temos utilizado a partir das proposições de Aleida Assmann e de Walter Benjamin. Há um pequeno complicador, todavia. Ao diferenciar a antropologia da arte de outras teorias sobre a arte, Gell coloca a relação com a vida como uma demarcação necessária à especificidade do estudo antropológico:

> A antropologia se distingue delas por oferecer certa *profundidade de foco*, que talvez possa ser caracterizada como "biográfica"; ou seja, a visão que a antropologia tem dos agentes sociais tenta restituir a perspectiva temporal desses agentes sobre eles próprios, enquanto a sociologia (histórica) é muitas vezes, por assim dizer, suprabiográfica, e as psicologias social e cognitiva são infrabiográficas. Assim, a antropologia tende a se concentrar no "ato" no contexto da "vida" – ou, mais precisamente, em uma "etapa da vida" do agente. A periodicidade fundamental da antropologia é o ciclo vital. (2018, p. 36)

Pode-se pensar que, por tratarmos de memória cultural em tradução, a dimensão biográfica de que trata a antropologia e a antropologia da arte não seja de nosso interesse. Se nos atentamos ao argumento da memória multidirecional, entretanto, acredito que uma peça chave para se compreender a tradução como meio de memória desponta: o atravessamento do corpo, que ocorre na esfera biográfica. A memória intercambia *porque* está relacionada à vida, ao "fazer" que é a arte de que trata Gell. Como já se deve ter presumido, embora o antropólogo não entre nesse campo, estamos a falar de *poiesis* e *ars*, o "fazer" e a "técnica" que se relacionam com e modificam a esfera da *bios* ("vida"). Toda memória é biográfica, afinal, incrustrada na pele pela dor ou alegria da lembrança; no âmbito da memória cultural é um

trauma coletivo que não deve simplesmente pairar desconhecido do corpo. A "tarefa" da tradução deveria ser, portanto, tornar-se meio para um novo corpo, metamorfoseado, aquele que portará a lembrança, regrafando a vida de quem passa a rememorar. Para voltarmos às interessantes terminologias de Gell, penso a tradução literária/artística de memória (multidirecional) por meio do seu conceito de "objeto distribuído" que é utilizado para analisar tanto a arte nas ilhas Marquesas ("O conjunto da arte marquesana pode ser concebido, em uma escala macroscópica, como um 'objeto distribuído' no tempo e no espaço" (2018, p. 321)), quanto na obra do artista "ocidental":

> A obra do artista, portanto, é espacial e temporalmente dispersa. Após a morte do artista, uma vez que a totalidade da obra está constituída, ela se torna um bloco independente do espaço-tempo, podendo ser acessada por intermédio de cada obra individual, que funciona como um índice de todas as outras, bem como do contexto histórico-biográfico de sua produção. (GELL, 2018, p. 336)

A produção artística é distribuída temporal e espacialmente, sendo acessada por índices (uma peça do artista, por exemplo, um poema), uma vez que é parte da concepção fractal de pessoa desenvolvida por Gell a partir do estudo de diferentes culturas. A pessoa, que também pode ser o próprio objeto de arte, distribui-se de forma diferenciada a quem quer que lhe acesse – o objeto distribuído, portanto, desdobra-se em uma memória multidirecional, carregada por diferentes formas. Adicione-se a isso que o objeto distribuído, a obra do artista como um todo, está sujeito à repetição (à cópia) segundo o antropólogo, fazendo dela uma necessária possibilidade de memória:

> Os artistas são hoje repreendidos pelos críticos por se "repetirem", traindo a demanda de contínua inovação feita pelo público. No entanto, o fato é que toda prática artística depende inevitavelmente de uma certa forma de repetição, sem a qual seria impossível aplicar o próprio conceito de "estilo", baseado em uma estreita semelhança entre todas as obras de um conjunto. Sem repetição, a arte perderia a memória. (GELL, 2018, p. 338)

Há proximidade desse estatuto gelliano com a ideia benjaminiana de *Fortleben* ["pervivência"]. Benjamin argumenta que a tradução garantiria a pervivência da obra ao se doar ao que passa a ser a obra de arte traduzida, mais próxima da "pura língua", o que Haroldo de Campos analisa como um movimento luciferino de inversão de poder entre tradução e original – ou de usurpação, como o tradutor coloca –, uma vez que a tradução mantém a obra viva e garante a sua transmissão (2008, p. 179-180). Poder-se-ia argumentar que isso muito difere da

repetição/cópia, pois a relação entre tradução e original não é a mesma que a repetição mantém com este. São movimentos distintos, realmente, porém, não tão diferentes a ponto de não podermos relacioná-los. A cópia, de certo modo, também garante pervivência ao que copia/repete, uma vez que essa pervivência é a própria garantia de memória de que fala Alfred Gell. A tradução, assim, é uma espécie de repetição diferenciadora (como, no final das contas, toda repetição é), pois o movimento de memoração, de criação de memória (movimento sempre *presente*, lembre-se), se dá por *meio* de repetição e diferenciação, de reestruturação biográfica e de reassunção da nossa própria fractalidade. A percepção de Bella Brodzki (2007) do memorialista como um tradutor, a partir de leituras de Jorge Semprún e de uma leitura benjaminiana sobre a tradução, complementa a ideia aqui esboçada. Para Brodzki, "a tradução serve a todos os interesses" (2007, p. 189), dependendo de como seja abordada, uma vez que "a tradução nunca é definitiva ou autoritária, assim como original não era, ela não promete nada além de uma outra chance, é a promessa de um outro caminho: pois palavras continuam mas nada permanece"[170] (*idem*, p. 189) – a tradução, afinal, é um meio e uma forma-meio. As palavras que permanecem como "promessa de memória" (como uma promessa de outro caminho, numa ideia bastante benjaminiana) são índices do objeto distribuído; a "promessa de memória", afinal, nada mais é que a potência tradutória de redistribuição do objeto artístico. "Artefatos e acontecimentos nunca são tradicionais ou inovadores em termos absolutos – ou, como dizem os filósofos do tempo, *sub specie aeternitatis*" (GELL, 2018, p. 367), pois a arte e o fazer são sempre, como diria Alexandre Nodari, *sub specie alteritatis*, metamorfose – alteração e alteridade que a relação criada pela tradução promove no interior de sua função de rememoração. Isso porque o corpo, a pessoa, esse fragmento singularizado do que seja sociedade e cultura nunca é uma clausura, muito menos um ser imutável:

> [...] talvez não seja absurdo pensar que as pessoas são externamente (e coletivamente) uma espécie de réplica do que são interiormente, sobretudo, se, como eu mesmo farei, **considerarmos que a palavra "pessoa" não se limita a organismos biológicos fechados, mas abrange também todos os objetos ou acontecimentos de um dado meio a partir do qual a agência ou a personitude podem ser inferidas por abdução**.
> Se consideradas a partir dessa perspectiva, a pessoa e sua mente não se limitam a coordenadas espaçotemporais, mas consistem em uma série de acontecimentos biográficos e lembranças de acontecimentos, bem como um conjunto disperso de objetos, vestígios e restos materiais que podem ser atribuídos a um indivíduo. Estes, quando reunidos, dão testemunho do que é ser agente e paciente ao longo de uma extensão biográfica que, de fato, pode ir muito além da morte biológica. **Assim, a pessoa é entendida como a soma**

[170] "[…] translation is never final or authoritative, just as the original was not, it promises nothing but another chance, the promise of yet another way: for words continue but nothing remains".

> **dos índices que dão testemunho, durante sua vida e após sua morte, de sua existência biográfica**. Por ser uma intervenção no meio causal, a agência pessoal gera um desses "objetos distribuídos", isto é, um conjunto de diferenças materiais no modo "como as coisas são", a partir do qual uma determinada agência pode ser inferida por abdução. (GELL, 2018, p. 323, grifos meus)

"Pessoa", como entendida por Gell, algo que permanece mesmo depois do fim da vida humana singular, é uma agenciadora de memórias – vestígios e restos materiais – cujo "fazer" é sempre, em potência, um "objeto distribuído". A tradução enquanto forma-meio de memória é agente de redistribuição do objeto artístico (entendido como o "fazer"), o que possibilita a reescritura biográfica, afetada pela lembrança do que (se) foi. A soma de índices que pertencem à biografia, espalhados pelo mundo em *media*, são transportados e incidem sobre a formação das tantas pessoas que coabitam nosso espaçotempo. Nesse sentido, a "tarefa" da tradução enquanto mídia memorialista, se é que a ideia de "tarefa" ainda tem pertinência, é de não cessar de originar lembrança e vida, não cessar de poetizar. Tradução é um quase-sinônimo de relação, sendo assim, tal qual a origem imaginada por Walter Benjamin, um elo entre a pré- e pós-história do objeto artístico/literário. Talvez menos do que a ideia de "tarefa", o que ordene o fazer tradutório seja uma espécie de princípio vital, de direcionar-se à vida, à sobrevida e à pervivência; à lembrança, como diz Mekas na epígrafe deste subcapítulo, da infância que se recusa a se desapegar de sua língua. A tradução pensada nas fronteiras da memória cultural não pode se esquecer das biografias que afeta e por que é afetada. Por isso, o sotaque não é um dado ignorável, ainda que seja sintomático da impossibilidade da universalidade e, logo, perturbe pretensões de univocalidade na escrita. Traduzir, reproduzir, dar novo sopro à obra, ao fazer, ao poema, é, antes de tudo, um movimento biográfico, que não se extingue com o fim da vida humana e do corpo orgânico, carregando memórias de gestos, torções e sussurros no solo que resta após o fim da carne. A transmissão de uma tradição, "a objetivação da memória" (GELL, 2018 p. 366), é um procedimento carregado de afetos que transcendem uma espaçotemporalidade específica.

Nas últimas páginas de sua última obra, Alfred Gell analisa a construção das casas adornadas dos Maori. Nessa análise, caso façamos uma leitura atenta e consciente das circunstâncias da escrita do final do trabalho, é possível ler uma reflexão sobre vida e morte do próprio autor. As casas analisadas provavelmente ficavam "aquém do que gostariam" (2018, p. 369) os Maori, nunca superando a *intenção* contida nos esboços, que encarnavam "a promessa da casa definitiva" (*idem* 369). Tanto na intenção quanto no esforço do fazer, mesmo que não

sejam encarados como "sucesso definitivo", os movimentos de rememoração e tradução inevitavelmente se fazem presente:

> A casa de reunião maori, em sua totalidade, é um objeto que podemos traçar como um movimento de pensamento, um movimento de memórias imersas no passado e um movimento de aspiração que avança para um futuro não realizado e talvez impossível de realizar. Ao estudar tais artefatos, compreendemos a "mente" como uma disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação, bem como a consciência em evolução de um coletivo, transcendendo o *cogito* individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular. (GELL, 2018, p. 369-370)

Assim é também a memória que chamamos de cultural: um esforço de transcendência do aqui e agora particular, para uma rede biográfica cujos índices nos remetam sempre a novas possibilidades de originar lembrança. De tantos *restos* de mundos subjugados, arruinados, foram-se criando diferentes possibilidades de repetição e de não repetir. O sotaque (e sua forma *shibboleth*) compõem esses restos potencialmente evanescentes a partir dos quais podem-se extrair novas possibilidades de originar. A tradução, nessa trama complexa de vida, é *medium*, uma potência transformacional de corpos, um fio de movimento inexato que origina passado em presente e vice-versa. A tradução não poderia ser ignorada ao se falar de memória e rememoração, embora por sua obvia existência enquanto meio [*Mittel*] geralmente o seja. Ela é também "movimento de aspiração", um fazer na biografia, um sopro contra o império da morte e do esquecimento. Esse movimento de aspiração (necessário ao novo sopro), que mapeia especulativamente os resíduos na terra e da terra, visa sempre a transcender o *cogito* individual. Por isso, a tradução de sotaque não é uma marca autoral, mas uma lembrança de vida, uma marca daquilo que nos comove, ainda que não compreendamos plenamente o quanto desse dizer nos pertence.

5.2.2. Exercício de tradução VIII

O sotaque não se reduz à experiência individual, sendo antes uma forma de acesso outrificada ao "livro", à experiência comunitária, que se pretende universal, embora carregue em si marcas de diferenciação, como a marca de vida que é próprio o sotaque. Assim, a tradução de sotaque, esse aprendizado contínuo de escuta dos detalhes, dos acidentes e dos excessos da linguagem, é uma proposta de buscar acesso à escrita e ao livro a partir de suas marcas de diferenciação e proliferação, a fim de se evitar a formação de novos guetos, os quais são, por

sua vez, resultado da identificação da diferença a partir de pretensos universais da língua e da linguagem, ação derivada do acesso à escrita e ao livro a partir dessas intenções de universalidade. A tradução de sotaque, o Projeto Shibboleth, é, nesse sentido, uma tentativa de agravar o outro de nossa própria língua e de nossas linguagens, a fim de, por um processo de rememoração de relações interlinguais e intersemióticas que compõem a língua e expressam a sua diversidade, livrá-la do hermetismo que serve à propagação de ideias genocidas firmadas em assunções linguísticas eugenistas. Atentarmo-nos ao outro e ao quão outrificados soamos cotidianamente para ouvidos desacostumados é parte de um processo tradutório que se afirma na diferença, acolhendo-a em seu *medium* metamorfo. Isso implica aprendizado rítmico, o que leva a mudanças no corpo, desde o grau de escuta até a sutileza gestual. Neste projeto, parte-se da escrita, o que cria constrições específicas à tradução. Ainda assim, penso que temos conseguido ouvir e fazer diferenças nesse processo.

Este é o último exercício de tradução comentado. Depois de exposto quase tudo que tenho a dizer, gostaria de retornar ao texto que inicialmente motivou esta pesquisa, juntamente à descoberta tardia da poética de Kamenszain, durante a escrita de minha dissertação de mestrado. Trata-se do texto "Para ouvir Celan", escrito por Rosana Kohl Bines, publicado em 2008 na 28ª edição da tradicional revista Poesia Sempre. Nesse texto, aos moldes do que Adriana Cavarero faz com a filosofia[171], Kohl Bines propõe uma nova aproximação à poética de Paul Celan, qual seja, "fecharmos o livro e abrirmos o ouvido, para escutar o próprio poeta, ler, em voz alta, os seus poemas" (2008, p. 233). Assim, ao longo do artigo, Kohl Bines analisa poemas de Celan a partir das gravações de suas leituras, compiladas sobretudo nos dois CDs de "Ich hörte sagen". O primeiro movimento desta segunda parte do Projeto Shibboleth, a tradução de sotaque, foi a escuta desses CDs e a primeira ideia de metodologia tinha esse material em seu cerne. A escuta dos poemas realmente é transformadora na percepção não apenas deles[172], mas da poética de Paul Celan como um todo. Isso me fez refletir sobre o último poema de Celan, *REBLEUTE graben*, que termina com um *Sabbath* marcando um *h* que outrora classifiquei como "arcaicizante silencioso". Embora não deixe de ser silencioso para muitas leituras, passei

[171] Veja-se, por exemplo, o segundo parágrafo do texto de Kohl Bines: "Propor ao leitor a condição de ouvinte é um convite ao abandono do modo interpretativo em favor de uma experiência sensorial, em que a atenção se volta para os aspectos mais elementares da língua oral: os sons, ruídos, pausas, silêncios, ritmos, tons, timbres e intensidades. Para ouvir Celan e sentir o impacto direto da realidade que a língua toca e reverbera, não é sequer imprescindível compreender o idioma alemão. Nesse caso, experimentar o alemão como língua estrangeira cria, no ouvinte, uma disposição muito afinada ao estranhamento do próprio poeta com relação a sua "língua materna". As aspas pretendem dar conta das intricadas raízes lingüísticas de Celan" (2008, p. 233).

[172] O célebre poema "Todesfuge" foi o primeiro que ouvi na voz de Celan. O modo como pronuncia "Sulamith" ao final do poema foi, para mim, revelador, mesmo que eu não tivesse certeza sobre a objetividade minha própria escuta.

a especular sobre a audibilidade daquele *h* e sobre as demais marcas de vida que compunham o sotaque de Paul Celan que estavam inscritas em sua poética. Assim, a tradução de sotaque voltou-se ao texto escrito, mas carrega na memória o procedimento aventado por Rosana Kohl Bines, que depois encontrei semelhanças em proposituras de outras mulheres, como Cavarero, Kamenszain e suas críticas e tradutoras. O *logos*, em sua masculinidade reafirmada historicamente, é a chave de leitura preferencial não apenas de textos filosóficos, mas também da crítica literária e de tradução. Aqui, como já se deve ter percebido, tende-se à *phoné*, à escuta atentiva da dimensão silenciosa da *plática*, que se apresentou para mim sobretudo em textos de mulheres, como as referências bibliográficas atestam.

Ainda, no momento em que preparava o projeto de doutorado, em 2018, lecionava no projeto Português Brasileiro para Migração Humanitária (PBMIH) e fazia parte de um projeto correlato, chamado "Literatura de Refúgio", em que traduzíamos e apresentávamos publicamente poemas nas línguas dos migrantes que se encontram em Curitiba e participavam do PBMIH, sobretudo aqueles que se encontravam em situação de vulnerabilidade social. Esses dois projetos também estão na base desta tese de doutorado, pois foi a partir desses contatos que pude entender melhor a força do sotaque na língua e a falta que ele pode fazer sentir em uma tradução. No "Literatura de Refúgio" líamos primeiro o texto estrangeiro (em geral, um aluno ou professor do PBMIH era o leitor), para apenas depois apresentarmos o "significado", a tradução. Essa experiência buscava emular o que ouviam esses migrantes em situação de vulnerabilidade ou refúgio quando chegavam a nossa cidade. Por mais que não se entendesse o significado das palavras, as leituras passavam emoção através do ritmo, das rimas, das quebras. Experiência semelhante foi proposta por Kohl Bines para nos aproximarmos da poesia de Celan[173] – e por que isso? Por que é tão importante tentar escutar um sotaque nessa poética? Novamente, me utilizo de algumas palavras da autora:

> Com o Terceiro Reich, instala-se, no campo linguístico, um projeto fascista de purificação do idioma alemão, emblema maior da identidade ariana, cuja integridade estaria supostamente ameaçada pela contaminação de elementos exógenos. A partir de 1933, palavras estrangeiras são banidas sistematicamente dos livros didáticos e da própria literatura alemã, como estratégia pedagógica de fortalecimento do mito da *Ur-Sprache* – a idealização de uma língua superior que estivesse à altura da superior nação alemã. Dessa forma, consolidava-se um pacto perverso de

[173] "Propor ao leitor a condição de ouvinte é um convite ao abandono do modo interpretativo em favor de uma experiência sensorial em que a atenção se volta para os aspectos mais elementares da língua oral: sons, ruídos, pausas, silêncios, ritmos, tons, timbres e intensidades. Para ouvir Celan e sentir o impacto direto da realidade que a língua toca e reverbera, não é sequer imprescindível compreender o idioma alemão. Nesse caso, experimentar o alemão como língua estrangeira cria, no ouvinte, uma disposição muito afinada ao estranhamento do próprio poeta com relação a sua 'língua materna'" (KOHL BINES, 2008, p. 233).

> nacionalismo linguístico, que acusava os judeus de deturparem o idioma alemão pelo uso de uma gesticulação excessiva e de um sotaque característico (*Mauscheln*). A ideia de que os judeus pronunciavam o alemão de forma diferenciada, alterando os vocábulos, a musicalidade e o ritmo da língua e gerando, por conseguinte, uma prosódia degradada, serviu de justificativa para expropriá-los da língua alemã, aniquilando, em fogueiras literais, pessoas e livros. Sobre esse contexto, Adorno registra em *Minima Moralia*: "As palavras estrangeiras são os judeus da linguagem". (KOHL BINES, 2008, p. 234)

Essa língua nazificada até a medula, para usar uma imagem de George Steiner resgatada por Kohl Bines (2008, p. 234), gerou dificuldades de escrita a toda uma geração[174]. Essa dificuldade também está dada na poesia de Paul Celan. Note-se que é uma dificuldade de *escrita*, não de fala ou de escuta, na medida em que é a escrita que está mais vulnerável à "neutralidade" necessária à afirmação de uma *Ur-Sprache*, uma "língua original" no sentido tradicionalista do termo, ou seja, uma língua enquanto dogma e gene de uma raça. Por isso foi necessário a Celan alterar profundamente a língua, combatendo em suas entranhas a *Rassenwahn* ("loucura da raça", "loucura do racismo", "loucura que é a raça"), neologismo criado pelo poeta para fazer imagem dessa doença que acometeu a "sua" língua. Por isso, Paul Celan escreve a partir de ausências (*e. g.*, o *Mauscheln* praticado pelos judeus falantes de alemão) e com elas remolda sua *Muttersprache* (língua materna, ou melhor "língua da mãe") alemã, não a deixando se reduzir a um resto da *Mördersprache* (língua assassina) nazista. Para tanto, o silêncio e o obscuro são essenciais, esse lugar da memória da biofina, matéria-prima da metamorfose e da proliferação; assim como a quebra, ou "tritura", nas palavras de Kohl Bines[175], da língua alemã, sintaticamente arrasada na poesia celaniana. Uma poética que se

---

[174] "Steiner aponta para uma dificuldade bastante palpável com a língua alemã - como voltar a usar palavras corriqueiras como *spritzen* ou *Rampe*, por exemplo, sem escutar o jorro do sangue humano ou sem imaginar as rampas de deportação em massa para os campos de morte? Ou como voltar a escrever uma sentença curta em alemão, sem carregar para dentro dela o ritmo e a intensidade dos gritos de ordem fascistas?" (KOHL BINES, 2008, p. 234).

[175] Ao analisar, partir da escuta da leitura de Celan, o poema *Es was Erde in ihnen*, Rosana Kohl Bines escreve: "Na cantilena impessoal, ouve-se a marcha implacável da língua, na sucessão de pronomes e declinações verbais. Parece que o alemão escava a si próprio, triturando os sons e os sentidos, a ponto de gerar uma gramática esvaziada, lida em tom monocórdio, sem pressa nem alarde. Há uma crueldade na expressão, embutida no ritmo autômato e na regularidade escandalosamente entediada, em que se conjuga o verbo 'escavar'. Independentemente do conteúdo atroz, é a língua alemã que instaura a violência no poema. A língua que foi usada para obrigar o trabalho forçado nos campos comparece à confecção dos versos, informando a sua palheta de cores sombrias, o seu andamento arrastado, a sua respiração ofegante, que desaba no quase-silêncio" (2008, p. 235). Essa imagem de confronto com a língua alemã, que resulta em sua profunda quebra, também é abordada no final do mesmo artigo, embora agora com uma expressão um tanto infeliz (tortura controlada): "Dizer o poema é um esforço. Porque nele há muitas vozes que se estrangulam, competindo pela escuta. Pelo gargalo estreito do idioma poético, escutamos as vozes atomizadas das vítimas dos campos de concentração, comprimidas em espaços exíguos, destituídas de ar; escutamos os ecos dos mortos, cifras de uma língua que não compreendemos; escutamos as vozes autoritárias dos soldados nazistas, suas ordens, seus berros; escutamos ainda os ruídos produzidos no próprio processo de geração do poema. Celan submete a língua a uma tortura controlada, quebrando-a até os ossos, mutilando-a, até o ponto em que a sua estridência se gaste, no limiar da mudez. Ali escutamos também a voz do poeta, exaurida pelo esforço

mostra por feixes de luz em meio à escuridão, como um solo arrasado em que restam vestígios de mundo – o mundo do iídiche, das sinagogas do leste europeu, das culturas ortodoxas e cosmopolitas dos judeus que atravessaram milênios em territórios europeus. Como já vimos antes, nesse solo poético de Celan escutamos tanto o iídiche quanto o hebraico, aparecendo de maneira evidente ou não, em uma poética atravessada pelo signo judeu. Essas referências ou palavras extraídas diretamente dos idiomas iídiche e hebraico também compõem o seu sotaque, além de abrirem variadas possibilidades de leitura – como por meio da mística judaica – eis que o texto cifrado celaniano, "obscuro porque poético", como ele mesmo diria, é um texto que é construído por e exige atenção, a *Zuwendung* que tira o corpo da imobilidade conferida pela Medusa da *Ur-Sprache*.

> Pensar o poema como encontro entre uma voz sonora e um Tu auricular, que se torna perceptível na medida que responde com a escuta atenta ao chamado, é um tema central na tradição judaica, em que a experiência auditiva é preponderante. Deus é uma experiência muito mais ouvida do que vista e se faz presente como uma voz que clama – "*Ouve*, ó Israel" –, e é posteriormente ratificada pelo narrador: "Assim *falou* Jeová". Os judeus conferem à voz a autoridade de uma presença irrefutável. Ouvir, neste contexto, significa ouvir o que *deve* ser ouvido. A palavra sonora tem a força de um mandamento que deve ser escutado atentamente, para que a aliança entre deus e o povo hebreu seja firmada. A permanência da aliança, através dos tempos, depende da manutenção deste diálogo, entoado diariamente sob a forma de oração, através da leitura em voz alta das escrituras sagradas.
> Muitos dos poemas e textos em prosa de Celan podem ser escutados como orações a um Tu, que só se tornará presente se emprestar o ouvido para a escuta da voz que, em tom menor, fabrica o anel. Assim, o poema torna-se "o poema de alguém", como escreve Celan em "Meridiano", torna-se "diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado". (KOHL BINES, 2008, p. 236)

Ainda que essa tradição oral esteja calcada em uma língua sacra (lembre-se do medo de Gershom Scholem de uma dessacralização do hebraico, tema explorado por Derrida em "Os olhos da língua"), é fato que há uma memória rítmica desse mundo em seu sotaque, que afeta a poética de Paul Celan – não à toa Kohl Bines e outros críticos comparam o seu modo de leitura àquele das sinagogas ou das orações. Nesse sentido, a tradução atenta não pode prescindir de

---

de testemunhar em língua alemã. Esse esgotamento na fala foi registrado por alguns jornalistas, após ouvirem Celan ler seus poemas na Alemanha, em 1968, durante uma tournée de divulgação de sua obra: 'Celan foi um leitor contido, quase hesitante'; 'Uma mão segurava o livro ou manuscrito, a outra apoiava a cabeça. De vez em quando, o leitor levantava os olhos e destinava versos avulsos aos seus ouvintes. Além disso, nenhum movimento'. // Eis as marcas de sua assinatura vocal: minimalista, sóbria, desafetivizada, quase mecânica. Qualidades de uma voz atenta e concentrada sobre muito pouco: 'Vivemos sobre céus sombrios, e... são poucas as pessoas. É por isso que existem tão poucos poemas. As esperanças que ainda tenho não são grandes; tento conservar o que me restou'" (*idem*, p. 239).

sua função de *medium*, tampouco de sua manifestação enquanto gesto corporal, afeição transmitida extracorporalmente a fim de ensejar mudanças nos outros e, consequentemente, em sua percepção sobre a própria língua. É um gesto de apropriação, ou melhor, de incorporação de si na língua; um gesto de mirada profunda no espelho-escudo com o qual podemos ver o Horror da uniformização rítmica, corporal, linguística: o mundo da indiferença ao outro. Assim, em Celan, o gesto corporal tradutório que permeia sua obra (independentemente do gênero textual) é mais do que uma pesquisa etimológica, ou seja, de uma busca por um étimo (*ἔτυμος*), por uma verdade. Antes é uma escavação arqueológica, uma experiência relacional que perpassa a arché (*ἀρχή*), o antigo, uma espécie de (re)começo, para chegar ao outro e, com ele, esboçar um rastro originário de enlace. Vemos isso no poema de Celan que escolhi traduzir contigo neste penúltimo exercício de tradução, *DU SEI WIE DU*, escrito originalmente em 1967, mas publicado em *Lichtzwang* ("Lumepulsão") em 1970, poucos meses após sua morte – Paul Celan deixou esse livro preparado antes de morrer, sendo o último que conta com a divisão em ciclos feita pelo autor (*DU SEI WIE DU* é o penúltimo poema do livro).

Esse é um dos poemas mais emblemáticos da relação entre línguas na poética de Paul Celan. Nele, o poeta intercala deliberadamente a língua alemã em duas grafias bastante distanciadas temporalmente – o *Mittelhochdeutsch* ["Alto-Alemão Médio"] da última fase da Alta Idade Média e o *Hochdeutsch* contemporâneo, com as devidas marcas de vida de Celan – e o hebraico transliterado. O alemão antigo foi confundido por iídiche por alguns tradutores, não apenas no Brasil, mas se trata de uma citação do frade dominicado Mestre Eckhart (1260-1328), que entrou para a história como um estudioso do misticismo. Tendo por base o segundo e o terceiro verso do poema (primeira citação de Mestre Eckhart), John Felstiner escreve que:

> Aqui entram dois outros imperativos, novamente na segunda pessoa do singular: literalmente, "Levanta-te, Jerusalém, e/ ergue-te". Agora, nós percebemos que talvez o primeiro verso também tenha sido direcionado a Jerusalém, São. Essas duas linhas na sequência, que carregam a ênfase do itálico e uma ortografia estranha, parecem ter assustado seus tradutores franceses, que simplesmente transferiram o Alto-Alemão Médio. Mas como as palavras soam aos leitores de Celan falantes de alemão, e, logo, como elas deveriam soar em uma versão em inglês? Essas questões de tradução vão direto ao coração do empreendimento poético de Celan.
> O místico do século XIII Mestre Eckhart foi o primeiro a enunciar essas palavras. Ele começava os seus sermões com um texto bíblico em latim e então o traduzia à língua vernacular, como ocorre aqui, e em seguida especulava. Um desses sermões chamou a atenção de Celan, trazendo à tona "Du sei wie du". Na Vulgata, de Jerônimo, lê-se: *Surge, illuminare, Jerusalem, quia venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est*. Nós conhecemos esse trecho na versão de Isaías 60 da Bíblia do Rei James, a qual faz uma alta ária e um coro no "Messias" de Handel: *Arise, shine, for thy light is come, and the glory*

> *of the Lord is risen upon thee* ["Levanta-te, resplandece, porque vem a tua luz, e a glória do Senhor vai nascendo sobre ti"]. A versão em Alto-Alemão Médio do pregador, *Stant vp jherosalem inde erheyff dich inde wirt erluchtet*, entrou literalmente no poema de Celan – tendo feito o seu caminho, qual seja, desde o hebraico pré-cristão do profeta Isaías, passando pelo latim do século IV de São Jerônimo, até o alemão medieval de Mestre Eckhart e, então, à voz lírica de Paul Celan, a palavra messiânica trilhou seu caminho e foi traduzida através do tempo.[176] (FELSTINER, 1983, p. 94)

Na sequência, Felstiner destaca que as palavras são compreensíveis a um leitor de alemão, embora causem estranhamento por sua grafia (*idem, ibidem*). O tradutor decide por recriar as citações de Mestre Eckhart no inglês, valendo-se de textos medievais. Decido por procedimento semelhante em minha tradução, valendo-me sobretudo, para tanto, do "Vocabulário Histórico-Cronológico do Português", organizado por Antônio Geraldo da Cunha. A partir da referenciação às palavras de Mestre Eckhart, Paul Celan explicita não apenas diferentes modos de falar do alemão através do tempo, mas também (e talvez acima de tudo) a íntima relação histórica entre o hebraico, o latim e o alemão. Essa relação é também uma relação entre religiões, crenças e modos de vida, que não apenas coexistiram, mas se interrelacionaram. Apesar da diferenciação na escrita (o estranhamento provocado pela grafia medival), as palavras são audíveis, escutáveis, e produzem sentido no ritmo do poema. Pode-se dizer o mesmo do dístico final "kumi/ori", os imperativos do início da evocação de Isaías transliterados em hebraico ("levanta/resplandece", "surge/illuminare", "arise/shine"), que são pronunciáveis e em seu estacato ressoam uma evocação – mesmo que não se saiba o seu significado, nesse poema pleno de verbos no imperativo, o dístico final ressoa mandamento. Em alemão contemporâneo, Celan destaca a obscuridade "lesena" (em faixas) da língua/fala (*Sprache* – Felstiner decide traduzir essa palavra por *speech* para destacar a função da oralidade nesse poema; opto por "língua" para resgatar a materialidade do corpo na polissemia dessa palavra)

---

[176] "Here two more imperatives enter, again in the second-person singular: literally, 'Stand up Jerusalem and / raise yourself.' Now, we hear that line one may also have been addressed to Jerusalem, Zion. These next two lines, bearing the emphasis of italics and strange orthography, seem to have warned off their French translators, who simply transfer the Middle High German as is. But how do the words sound to German readers of Celan's poem, and how then should they sound within an English version? These questions of translation carry straight to the heart of Celan's own poetic undertaking.
The thirteenth-century mystic Meister Eckhart first uttered the words. He would open his sermons with a Biblical text in Latin, then translate it into the vernacular as here, then go on to speculation. One such sermon caught Celan's eye, giving rise to "Du sei wie du." *Surge, illuminare, Jerusalem*, reads Jerome's Vulgate, *quia venit lumen tuum, et gloria Domini super to orta est*. We know this in the King James version of Isaiah 60, which makes a soaring alto aria and chorus in Handel's Messiah: 'Arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.' The preacher's Middle High German version, *Stant vp jherosalem inde erheyff dich inde wirt erluchtet*, made its way literally into Celan's poem-having made its way, that is, from the prophet Isaiah's pre-Christian Hebrew to Saint Jerome's fourth-century Latin to Meister Eckhart's medieval German and then into Paul Celan's lyric voice, the messianic word underway and translated through time."

em face do resplandecer (da iluminação) repetida em alemão arcaico e hebraico. A luz não basta à poesia de Celan, essa luz que guiou as palavras de Isaías até uma língua que se nazificou e serviu de instrumento de extermínio de seu povo. A obscuridade, em que reside o silêncio e todas as suas vulgatas e sotaques, é essencial ao poético, na medida em que a proliferação não se dá pela língua iluminada gravada na pedra – petrificada.

Destaque-se, ainda, que Mestre Eckhart viveu em um período anterior à grande perseguição aos judeus nos territórios germânicos durante a Alta Idade Média (por terem sido considerados uma das origens da Peste Negra). O alemão praticado em um momento no qual ainda eram possíveis a convivência e a tradução dos dogmas em língua comum é resgatada em face de um alemão arruinado pela catástrofe. Essa ideia pode ser traduzida com o português medieval, falado anteriormente à expulsão dos judeus da Península Ibérica pelos reis católicos. Mais do que isso, como a memória é multidirecional, nos provoca a ouvir uma vulgata antiga e questionar a ideia de "erro" que muitas vezes consome os nossos sotaques. As palavras "escritas erradas" segundo nosso ponto de vista limitado a este tempo não são inaudíveis. Celan faz todas essas línguas e sotaques ressoarem em seu poema, o que o torna não apenas impactante, mas também comovente. Tira a língua da imobilidade, torce o corpo e expõe a "feiúra" aparente de uma, de fato, *Ur-Sprache* – e essa feiúria é a própria diferença. O "mesmo" é sempre diferente, porque o mesmo sempre ressoa o outro: D<u>U</u> S**EI** W**IE** D<u>U</u>, **i**mm**e**r / V<u>O</u>**CÊ** **SE**JA C<u>OMO</u> V<u>O</u>**CÊ**, **se**mpre. O que esteve, está e estará na língua é sempre a diferença, o sotaque, o jeito de falar que escapa à norma, cria rastros estranhos no solo da linguagem e nos faz questionar o porquê de isto que sai de minha boca ser ou não marcado como um shibboleth, como uma interdição ao outro a mim assemelhado, mas cujo dizer eu ouço outrificado. Este poema é um chamamento à escuta da diferença, à atenção para quantos clamam por Jerusalém, que é sempre um outro horizonte, uma cidade diferente para cada língua e cada crença, mas que, no fim, é feita das mesmas pedras, do mesmo chão carregado de sangue, da mesma paisagem silenciosa em que pastores de diferentes sotaques cantaram histórias para o mundo através do tempo.

VOCÊ SEJA COMO VOCÊ, sempre.	DU SEI WIE DU, immer.
Leuanta Jherusalem et *erge-te*	*Stant vp Jherosalem inde* *erheyff dick*
Também quem cortou o enlace a ti,	Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,
et çede *lumeoso*	*inde wirt* *erluchtet*
atou ele de novo, na recorda,	knüpfte es neu, in der Gehugnis,

rações de barro eu sorvi, na torre,	Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,
língua, lesena-obscura,	Sprache, Finster-Lisene,
kumi *ori.*	*kumi* *ori.*

A abertura do poema à diversidade (linguística, corporal) é também tematizada na poética de Tamara Kamenszain. A fim de continuarmos na chave da memória multidirecional e do poema como artesanato rememorativo feito de *plática*, trago uma parte do grande poema que corresponde quase integralmente ao último livro publicado pela autora, *Chicas en tiempos suspendidos* ["Gurias em tempos suspensos"], uma reflexão sobre mulheres na literatura, pandemia, memória, morte e vida. O poema escolhido compõe a parte II do livro, chamado "avós". Nele, a memória afetiva de uma "avó", tão cara a nossas sociedades latino-americanas profundamente matriarcais em sua verdade, é deslocada para a memória coletiva das avós da praça de maio. Essas avós, que buscam seus netos raptados por ordem de ditadores, são retratadas por uma inversão – passam a ser elas procuradas por "sues netes". Em seu último livro, uma poeta que nunca cansou de inovar e de atualizar a própria poética, utiliza-se de língua neutra para representar essas crianças crescidas em outro tempo. Essa inclusão, no bojo da própria língua, incorpora diferenças e diz que essas novas existências, frutos de novas metamorfoses, buscam ativamente seu elo familiar com o passado, o qual foi violentamente arrancado por aqueles que queriam fazer da Argentina uma outra catástrofe sob o olhar da *Ur-Sprache*. Essas mulheres, que fizeram da praça pública a sua casa, tornando sempre evidente os desaparecimentos forçados da história argentina, apresentando com seus corpos a memória viva de quem resiste ao olhar petrificante do Horror, continuam a ser encontradas por sues netes, ou como quer que venham a se chamar e se tratar futuramente, uma vez que a continuidade desse *enhebrar* entre os sotaques de ontem e hoje mantém viva a língua e a capacidade das gentes fazerem – poetizarem – os seus mundos, imaginando tudo de novo, outra vez e sempre diferente.

11.	11.
Quando depois de procurar por ele por 36 anos finalmente apareceu o neto de Estela de Carlotto ela que tinha fundado o Avós[177] da Praça de Maio já tinha encontrados em sua conta	Cuando después de buscarlo durante 36 años apareció por fin el nieto de Estela de Carlotto ella que había fundado Abuelas de Plaza de [Mayo ya tenía encontrados en su haber

[177] [N.T.] Pode-se questionar a tradutibilidade do termo "Abuelas", assim como o de "Madres" no mesmo contexto. Como bem lembrou a Professora Luciana di Leone durante a defesa deste trabalho, Hebe de Bonafini acrescentou ao termo "madre" a tenacidade da luta pela memória, recriando a palavra em seu tempo.

mais de 100 netos alheios.
Mas nesse caso também
o que começou como poesia
ia virar rapidamente em direção ao romance
porque os odiadores de sempre
ante a aparição inesperada de Ignacio
saíram brandindo suas venenosas *fake news*
dizendo que se tratava de um impostor
ao qual se tinha pagado
pra se passar por neto de Estela.
E contudo e contudo
ela sem se abalar em face da balela apenas disse:
"Ele me procurou. Se cumpriu o que sempre
[dizíamos entre a gente:
  são os netos que vão nos procurar".
Estela tem hoje 90 anos e tampouco vai se
[contagiar.
É tão conhecida que nenhuma enfermeira se
[atreveria a reduzir ela
à categoria televisiva de avó.
Ela, autêntica poetisa do real,
deu à palavra um giro tão extraordinário
que o meloso e o alarmista se dissolveram
ante a aparição de um verdadeiro
grupo de risco.
Mulheres que arriscaram suas próprias vidas
se domiciliaram na Praça de Maio
sabendo que tarde ou cedo sues netes
iriam buscar elas.

más de 100 nietos ajenos.
Pero en este caso también
lo que empezó como poesía
iba a virar rápidamente hacia la novela
porque los odiadores de siempre
ante la aparición inesperada de Ignacio
salieron a blandir sus venenosas *fake news*
diciendo que se trataba de un impostor
al que se le había pagado
para hacerse pasar por nieto de Estela.
Y sin embargo y sin embargo
ella sin inmutarse ante la chicana solo dijo:
"Él me buscó. Se cumplió lo que siempre
[decíamos entre nosotras:
  son los nietos los que nos van a buscar".
Estela tiene hoy 90 años y tampoco se va a
[contagiar.
Es tan conocida que ninguna enfermera se
[atrevería a reducirla
a la categoría televisiva de abuela.
Ella, auténtica poetisa de lo real,
le dio a la palabra un giro tan extraordinario
que lo meloso y lo alarmista quedaron disueltos
ante la aparición de un verdadero
grupo de riesgo.
Mujeres que arriesgando sus propias vidas
se domiciliaron en la Plaza de Mayo
sabiendo que tarde o temprano sus nietes
las irían a buscar.

6. Traduzir a-/grafia de voz: uma conclusão tríptica

Traduzir a grafia da voz exige um esforço especulativo sobre o que reside na agrafia do silêncio. Como vimos, o silêncio escutado não é ausência absoluta de som, mas a abundância da biofonia – os sons vivos e diferentes que compõem o nosso ambiente de escuta. O sotaque, essa memória corporizada do semsentido *placentero* da prática conversada, é resultado da transformadora imersão na obscuridade do poético, o seu silêncio sempre proliferante. Na tradução de sotaque, o detalhado artesanato – ato artesanal enredado em canções-lembrança – de traduzir implica simultaneamente agrafar e agravar a voz a partir da incorporação da escuta do outro. Ato contínuo, a tradução de sotaque é reminiscência da potência mágica da palavra, de sua capacidade de materialização do que seja no *medium* que é o corpo vivo. Desde os palcos imaginários do arqueoteatro, imiscuímo-nos aos sons, às paisagens e ao que mais for que passe pelo sentir, a fim de fazer mundo a partir desse nosso *medium* precário e efêmero, a vida. Tornamo-nos casulos para elaborar o tempo e mudar a contrapelo dos vagões do incessante progresso. A memória gravada em pedra leva consigo retratos do que foi; a memória grafada no corpo especula sobre tudo o que pode ter sido. Por meio desse corpo, vemos o solo da língua que resta à extração de seus resíduos de sentidos e podemos imaginar o que ficava e o que fica ali, o que resta na paisagem da linguagem através do tempo.

Paul Celan e Tamara Kamenszain se questionaram sobre esses restos praticamente invisíveis que persistem sob as línguas e através das linguagens. Na sua grafia, a originalidade da língua não aponta para a imobilidade do olhar da Medusa, que aniquila a diferença vivente na língua com vistas a tornar toda palavra estátua de si – uma representação petrificada que apenas identifica a replicância da morte –, mas para a pulsante interrelação das palavras (velhas, novas, resistentes ou inexistentes) a partir da voz, do *voseo* e do você [*du*], que lhes dá continuamente vida: ritmo, canção, escansão, oração – atenção ao que se diz. Por meio dessa atenção, dessa escuta atenta ao outro, percebemo-nos mais nitidamente nesse poema alheio. Naquele fazer que jamais previu a tua leitura reside agora você, que ecoa a lalia incontrolável da vida. É essa pulsão cantante e proliferante que anima a tradução de sotaque, agudamente pneumática, arrancada do fundo da garganta, tão fundo quanto o *cor* em que outrora residira a memória. A tradução de sotaque é, assim, um produto torácico, menos metafórico do que físico: é a espiração rítmica (ainda que silenciosa) que acompanha a tua leitura ao largo e ao lado do *logos*. É a imaginação da diferença em pequeninas marcas de vida, detalhes quase-invisíveis que em sua miudez são suficientes para fazer um corpo se virar.

Enhebrar a insignificância, reimaginar o efêmero

A língua materna é a *plática* da mãe. As poéticas de Celan e Kamenszain resultam de práticas reiteradas de cantorias, conversas e leituras à sombra do sotaque. Mais do que uma questão biológica, o materno representa a dimensão afetiva da linguagem, sua capacidade quase irracional de fazer sentido por meio da harmonia de sons, gestos e toques. Em última análise, perante a lógica estabelecida no mundo, o sotaque – reminiscências ligadas ao *locus* da mãe – é uma insignificância. Não há sotaque na norma, nem há sotaque no dogma. Não há sotaque no *logos*, nem há sotaque na informação. A técnica destituída da arte não tem sotaque. Ainda assim, o sotaque persiste na política e toda promessa ainda é feita com sotaque.

Isso porque o sotaque é signo da diferença e melhorar a vida em sua convivência (esse objetivo da política) somente é possível por meio de mudança. Mudar, transformar, não passa de um movimento em direção à diferença. É certo que esse passo pode ser um retrocesso, uma busca pelos olhos sempre famintos da Medusa – e é sintomático que até o monstro da aniquilação nos tenha chegado, pelo *logos*, no feminino. Para continuarmos a escrever contra-shibboleths (*Schibboleth* ao modo celaniano) no meio do caminho que leva ao Horror, precisamos de táticas não apenas reativas. Por isso, é necessário sempre *enhebrar* a insignificância, tecê-la nas bordas das palavras a fim de deixar ali, aos atentos, as datas a serem rememoradas. É preciso, assim como fizeram Celan e Kamenszain, tornar o próprio nome um shibboleth, uma marca de vida que clama por escuta; uma torção na garganta para falar de novo, mas diferente. *Enhebrar* a insignificância é usar do olhar arqueológico para analisar o que resta na paisagem da língua. Especificamente, é tornar-se um arqueólogo especulativo, cujo *medium* interpretativo é o espelho-escudo que nos permite encarar o Horror às nossas costas para entender o campo à nossa frente, onde continuamos a fazer vida.

Esse exercício contínuo de especulação e imaginação, de que se valem este Projeto Shibboleth e a tradução de sotaque, só existe porque, parafraseando Celan, a *poiesis* é escrita de vida. Como tal, é o incessante reimaginar do efêmero – questionar-se sobre o imenso espaço que existe entre as linhas da história. Isso nos leva inclusive à compreensão de nossas próprias palavras – foi só ao enteder o som do *h* em outra língua, em outra forma de falar, que compreendi o meu nome. Reimaginar o efêmero é um preceito tradutório que aponta não apenas para a escuta do sotaque, mas para a atenção contínua a tudo que se perde na grafia, ou melhor, nas decisões do quê grafar. *Enhebrar* a insignificância e reimaginar o efêmero nos dão ferramentas para não apenas escutar, mas também entender o que se dá no espaço dialógico do dialeto afirmado por Tamara Kamenszain, o espaço metamorfo do sotaque.

Tua voz: testemunho sem metáforas

Tamara Kamenszain certa vez disse que a geração pós-ditadura da poesia argentina testemunhava sem metáforas (2007), referindo-se ao seu esforço de "trazer à vida o que está desaparecido na órbita morta do literário entre aspas" (*idem*, p. 12). Resgatando a ideia de Celan de que o poema se expõe, o testemunho sem metáforas é aquilo que o poema mostra ao se expor: a tua voz. Como vimos, etimologicamente (especula-se que) esse é um dos significados de sotaque. O testemunho sem metáforas, aquilo que está ligado à "física" do poema, sua capacidade rítmica (mágica) de fazer o corpo sentir e agir, é testemunho porque é parte do "livro" da comunidade viva da língua. A primeira coisa que a língua mostra, afinal, é a si mesma, não como escrita, mas como o que é dito a um outro sempre necessário à sua existência.

Nas poéticas de Paul Celan e Tamara Kamenszain, esse testemunho sem metáforas, exposto no ritmo do poema, são marcas de vidas que afirmam a diferença na língua. Assim, a tradução desse testemunho sem metáforas se dá em uma tradução enquanto *medium*, que é incorporada ao outro. Por isso me foi necessário propor uma ideia de "tradução de sotaque"; afinal, a tradução não fala apenas mais de uma língua, como escreveu Derrida certa vez a um amigo japonês (2005, p. 21-22), mas também mais de um sotaque. Para dar vida a esse testemunho sem metáforas, para tornarmo-nos testemunhas também de um canto, é necessário aprender a escutar. Por meio desse afinamento, dessa sintonização, recuperamos a arte do insignificante, a técnica da fuga, em sua polissemia.

Todo poema é uma fuga e toda fuga é uma trilha sonora para outro mundo. Nela proliferam-se vozes, em memória daqueles que muito falaram enquanto ninguém lhes prestava atenção, nem ao que se bordava nas entrelinhas no texto. A tradução de sotaque nada mais é do que imaginar que, de alguma forma, ainda podemos ouvir tudo isso que toca reflexivamente as cordas vocais do tempo.

Sem mais – ao verso.

Exercício de tradução IX: Celan e Kamenszain de sotaque – uma antologia pequenina

Quando eu te vir pela primeira vez
se eu começar um diálogo ensaiado
vai ser porque eu li romances
e algo desse tempo perdido
me socorre agora que estamos curtindo
a largura de um silêncio embaraçoso
você perde a vista numa linha distante
mas eu me obrigo a olhar o fio deste guardanapo
se me ocorre no papel o que quero que você diga
por sobre a bandeja ereta do garçom
me escuto te perguntando por mim. Digo:
te conheço?

Cuando te vea por primera vez
si te pongo guión de diálogo
va a ser porque leí novelas
y algo de ese tiempo perdido
me socorre ahora que estamos curtiendo
el largo de un silencio embarazoso
una línea lejos te pierde la mirada
pero yo me hago ver al filo de esta servilleta
se me ocurre en el papel lo que quiero que digas
por sobre la bandeja erecta del mozo
me escucho preguntándote por mí. Digo:
¿te conozco?

EU ESCUTO, O MACHADO FLORIU,
eu escuto, o lugar não é nomeável,

eu escuto, o pão a que se olha
afixou os enforcados,
o pão que a esposa lhe assou,

eu escuto, eles nomeiam a vida
o único refúgio.

ICH HÖRE, DIE AXT HAT GEBLÜHT,
ich höre, der Ort ist nicht nennbar,

ich höre, das Brot, das ihn ansieht,
hielt den Erhängten,
das Brot, das ihm die Frau buk,

ich höre, sie nennen das Leben
die einzige Zuflucht.

Pelo fio de saliva o idioma
de um na língua do outro se
traduz. (Para o cultivo afeito é
chuva e dentro dessa estufa
encharcando-se cresce o casal.)
A ponte cresce, cúmplice estendida
aos pés de um pacto que atravessa
nessa progressão sua união,
vai passando trechos de silêncio
e nele traduz, fiel, aos que enlaça.
Se eles firmaram vivem na letra
que o sobrenome empresta à morada.

Por el hilo de saliva el idioma
de uno en la lengua del otro se
traduce. (Para el cultivo afecto es
lluvia y dentro de ese invernadero
empapándose crece la pareja.)
El puente crece, cómplice tendido
a los pies de un pacto que recorre
sobre esa progresión su maridaje,
va adelantando tramos de silencio
y en él traduce, fiel, a los que enlaza.
Si ellos firmaron viven en la letra
que el apellido presta a la morada.

CORONA

O outono me devora da mão sua folha: somos
[amigos.
Descascamos o tempo da noz e o ensinamos a
[andar:
o tempo regressa à casca.

No espelho está o domingo,
no sonho se dorme,

CORONA

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir
[sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren
[sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

a boca fala verdade.

Meu olho baixa ao sexo da amante:
nós nos vemos,
nos dizemos obscuro,
nos amamos como ópio e memória,
dormimos como vinho nas conchas,
como o mar no lume sangue da lua.

Ficamos entrelaçados à janela, da rua nos
[observam:
é tempo de saber!
É tempo de a pedra decidir dar flor,
de a tormenta sentir pulsar um coração.
É tempo de se tornar tempo.

É tempo.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der
[Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen
[uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen
[bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

TAMAR

O livro nunca fala das causas do
[amor
Alega que a confusão é um bem
[necessário
Nunca explica. Apenas revela.
MARK STRAND

Como se se tratasse de um GPS que pudesse mostrar o caminho, coloquei no começo deste livro uma epígrafe de *A história de nossas vidas (The Story of Our Lives)*, de Mark Strand, na tradução de María Guillermina Nicolini Llosa. Acreditei que essa epígrafe me acompanharia até o final e parece que vai ser assim porque já estamos chegando lá.
Strand narra, como apenas a poesia consegue fazer, a história das vidas de um casal ao mesmo tempo que eles vão lendo ela. ("Estamos lendo a história das nossas vidas/ como se estivéssemos lá/ como se tivéssemos escrito ela"). Nesse sentido, se poderia dizer que o poemário não conta nada, mas não porque fica mordendo o próprio rabo ao se referir somente ao assunto da escrita – hábito autorreferencial de que temos abusado ao longo do século XX –, mas porque é claro que dois não podem escrever nem ler juntos a menos que se vá gerando uma confusão permanente em relação ao que se quer contar. Por isso em um momento o eu lírico (o autor, diria o

TAMAR

El libro nunca habla de las causas
[del amor.
Alega que la confusión es un bien
[necesario.
Nunca explica. Solo revela.
MARK STRAND

Como si se tratara de un GPS que me iba a poder señalar el camino, puse al comienzo de este libro un epígrafe de *La historia de nuestras vidas (The Story of Our Lives)*, de Mark Strand, en traducción de María Guillermina Nicolini Llosa. Me confié en que ese epígrafe me iba a acompañar hasta el final y parece que así va a ser porque ya estamos llegando.
Strand narra, como solo la poesía puede hacerlo, la historia de las vidas de una pareja al mismo tiempo que ellos la van leyendo. ("Estamos leyendo la historia de nuestras vidas/ como si estuviéramos ahí/ como si la hubiéramos escrito"). En este sentido se podría decir que el poemario no cuenta nada, pero no porque se muerda la cola refiriéndose solo al asunto de escribir –hábito autorreferencial del que hemos abusado a lo largo del siglo XX–, sino porque es claro que dos no pueden escribir ni leer juntos a menos que se vaya generando una confusión permanente en cuanto a lo que se quiere contar. Por eso en un momento el yo lírico (el autor, diría

pai de Roth), um tanto alarmado, chega a dizer que "o livro descreve muito mais do que deveria/ quer nos dividir".
Dois ecos, então, vão se alternando para dar testemunho da história de um casal de escritores-leitores. Uma espécie de oficinismo matrimonial extremo parecido com o que tinha nos unido, mas que também tinha terminado por nos separar, a mim e a meu ex. E justamente agora que estou a ponto de terminar este, meu próprio livro, preciso voltar ao de Strand para encontrar um tom lírico que me ajude, como escritora a quatro mãos, a me liberar de duas. Me separando desta história que talvez nunca possa ser realmente contada. Me ocorre, então, que, como fiz com o tango de Cátulo Castillo, poderia ir engordando partes do poemário de Strand com versos meus. Nesse caso, todo o assunto ficaria apagado para que nenhum crítico fizesse exposições com algo que não me pertence. Poderia, por exemplo, colocar as partes de Strand em itálico e as minhas não, mas, além de este recurso meio fora de moda mais dividir do que unir, me parece que transforma a pura apropriação amorosa em algo artificial. Também vou me abster das adoráveis aspas que, para minha geração, se transformaram em um vício quase mais forte do que o tabaco. Melhor, então, deixo livre para que os leitores advinhem quem escreveu o quê, porque o Strand total já morreu e duvido que seus herdeiros me processem. (De fato, Tânia nunca o fez).
Vou começar copiando a citação da epígrafe que coloquei no início – mudando ela, é claro, pro feminino – e a ver como continuo depois:

Fui tocada por minha própria solidão enquanto lia
sabendo que o que sinto é muitas vezes a crua
e desafortunada forma de uma história
que talvez nunca seja contada.
Li e me moveu o desejo de oferecer a mim mesma
à casa do teu sonho.
Fazia tempo que eu não te via acordar
fazia tempo que você não me contava o que tinha [sonhado
fazia tempo que a gente não se lia um ao outro
essa história de nossas vidas
que aconteceu em um mesmo quarto.
Strand conta algo de um casal
que é segundo ele a prova viva
de que o livro não sobreviverá:
sentado um ao lado do outro no sofá
eram a cópia, os cansados espectros
de algo que tinham sido antes.
Em vez disso eu vejo eles e eles me representam
hoje aqui agora

el padre de Roth), un tanto alarmado, llega a decir que "el libro describe mucho más de lo que debería/ quiere dividirnos".
Dos ecos, entonces, se van alternando para dar testimonio de la historia de una pareja de escritores-lectores. Una especie de tallerismo matrimonial extremo parecido al que nos había unido, pero que también había terminado separándonos, a mi ex y a mí. Y justamente ahora que estoy a punto de cerrar este, mi propio libro, necesito volver al de Strand para encontrar un tono lírico que me ayude, como escritora a cuatro manos, a liberarme de dos. A separarme de esta historia que quizás nunca pueda ser realmente contada. Se me ocurre entonces que, como hice con el tango de Cátulo Castillo, podría ir engordando partes del poemario de Strand con versos míos. En este caso todo el asunto quedaría blanqueado para que ningún crítico se ensañara con algo que no me pertenece. Podría, por ejemplo, ponerles cursiva a las partes de Strand y redonda a las mías pero, además de que este recurso medio pasado de moda divide en vez de unir, me parece que transforma la pura apropiación amorosa en algo artificioso. También me voy a abstener de las adorables comillas que, para mi generación, se transformaron en una adicción casi más fuerte que la del tabaco. Mejor, entonces, lo dejo librado a que los lectores adivinen quién escribió qué, porque total Strand ya murió y dudo que sus herederos me demanden. (De hecho Tania nunca lo hizo).
Voy a empezar copiando la cita del epígrafe que puse al principio –pasándola, por supuesto, al femenino–y a ver cómo sigo después:

Fui tocada por mi propia soledad mientras leía
sabiendo que lo que siento es a menudo la cruda
y desafortunada forma de una historia
que quizás nunca sea contada.
Leí y me movilizó el deseo de ofrecerme yo [misma
a la casa de tu sueño.
Hacía tiempo que no te veía despertar
hacía tiempo que no me contabas lo que habías [soñado
hacía tiempo que no nos leíamos uno al otro
esa la historia de nuestras vidas
que tuvo lugar en un mismo cuarto.
Strand cuenta algo de una pareja
que es según él la prueba viviente
de que el libro no sobrevivirá:
sentados uno al lado del otro en el sofá
eran la copia, los cansados espectros
de algo que habían sido antes.

como dois nós instalados de novo
naquela vida de living
que afofafa uma música cômoda
em atardeceres de dias agitados
com esses Beatles no sulco discos livros
compartilhados como ondas cobrindo uma casa
com folhas soltas sobre escritórios voadores
por aqui e por acolá páginas tuas minhas
nos escrevendo entre nós
mas para outros.
Por isso deve ser que o livro não sobrevive
se eles, os do outro casal, parece que
ficaram em silêncio sem saber como começar
o diálogo que era necessário.
Pra dizer a verdade eram as palavras as que
[criavam divisões
as que criavam solidão.
Então, eu me pergunto no nosso caso
se cinco letras podem te dizer o que deixaram
de dizer pra mim ou ao contrário se quem sabe eu
as faço dizer agora mais do que podem
para que nos unam à força
como quem encaderna em um dois livros.
Ele tinha sonhado com um nome
que era e não era o dela.
Um nome que podia aparecer
em letras hebraicas sobre a capa de um livro
Quando casaram ela no registro civil
chamaram ela por esse nome.
Quando nasceram os filhos
foi o nome que ficou impresso
nas certidões de nascimento e contudo
no sonho dele faltava um *a*
e isso transformou ela
em uma mulher que no livro de Strand
imaginou uma sala úmida desolada
uma chaminé fria, um homem sentado
escrevendo uma carta pra uma mulher
que sacrificou sua vida por amor.
A ela de Strand
tem muito da eu de meu livro me identifico
posso ser Tamar ou ser também essa outra que
não soube nada do sonho dele porque se despiu
no escuro no banheiro
enquanto ele lia um livro chato na cozinha e
nada mudou até que ela admitiu que queria;
essa noite ele dormiu no living,
sozinho, e teve um sonho.
Para Strand
ele sonhou com uma mulher cujos vestidos estão
[perdidos,
que se senta em um banco de pedra em um jardim
e acredita em milagres.
Para mim o milagre teria sido matar o rato do
[jardim

En cambio yo los veo y se me representan
hoy aquí ahora
como dos nosotros instalados de nuevo
en aquella vida de living
que mullía una música cómoda
en atardeceres de días agitados
con esos Beatles en el surco discos libros
compartidos como olas tapando un hogar
con hojas sueltas sobre escritorios voladores
por aquí y por allá páginas tuyas mías
escribiéndonos entre nos
pero para otros.
Por eso debe ser que el libro no sobrevive
si ellos, los de la otra pareja, parece que
se quedaron en silencio sin saber cómo empezar
el diálogo que era necesario.
A decir verdad eran las palabras las que creaban
[divisiones
las que creaban soledad.
Entonces, yo me pregunto en nuestro caso
si cinco letras pueden decirte a vos lo que me
[dejaron
de decir a mí o al revés si a lo mejor yo
les hago decir ahora más de lo que pueden
para que nos unan a la fuerza
como quien encuaderna en uno dos libros.
Él había soñado con un nombre
que era y no era el de ella.
Un nombre que podría aparecer
en letras hebreas sobre la tapa de un libro.
Cuando se casaron a ella en el registro civil
la llamaron por ese nombre.
Cuando nacieron los hijos
fue el nombre que quedó impreso
en las partidas de nacimiento y sin embargo
al sueño de él le faltaba una *a*
y eso a ella la transformó
en la mujer que en el libro de Strand
imaginó una sala húmeda desangelada
una chimenea fría, un hombre sentado
escribiendo una carta a una mujer
que ha sacrificado su vida por amor.
La ella de Strand
tiene mucho de la yo de mi libro me identifico
puedo ser Tamar o ser también esa otra que
no supo nada del sueño de él porque se desvistió
en el baño a oscuras
mientras él leía un libro aburrido en la cocina y
nada cambió hasta que ella admitió que lo quería;
esa noche él durmió en el living,
solo, y tuvo un sueño.
Para Strand
él soñó con una mujer cuyos vestidos están
[perdidos,
que se sienta en un banco de piedra en un jardín

em vez e desenhar um galho.
O milagre teria sido matar com esse galho a tara [que impediu
armar uma trama de amor e contudo
o livro nunca fala das causas do amor
se ela admitiu que queria
parece ser que a isso não chegou
porque ele se foi com os sonhos pra outro lugar
ainda que tenha que se admitir, fez um milagre:
ele deixou a mensagem.
Mensagem em que te digo
que sou teu amigo
e tiro o carro contigo
me sussurra uma folha sépia do bolso de Cátulo
enquanto eu a minha A4 amassada
vou guardando em um folder transparente
e também vou tirando fotos com o celular
para que fique pra sempre upada
na nuvem.
Com tudo pronto e arquivado
vou repetir com Mark Strand
algo que ele disse em *The Story of Our Lives*
e que se se tratasse de um filme,
eu resumiria com a palavra FIM:
Escrevo que quero ir para além do livro
me imagino me movendo até outra vida, outro [livro.

y cree en los milagros.
Para mí el milagro hubiera sido matar a la rata del [jardín
en lugar de dibujar una rama.
El milagro hubiera sido matar con esa rama la tara [que impidió
armar una trama de amor y sin embargo
el libro nunca habla de las causas del amor
si ella admitió que lo quería
parece ser que eso no alcanzó
porque él se fue con los sueños a otra parte
aunque hay que admitirlo, hubo un milagro:
él dejó el mensaje.
Mensaje donde te digo
que soy tu amigo
y tiro el carro contigo
me susurra una hoja sepia desde el bolsillo de [Cátulo
mientras yo a mi A4 ajada
la voy guardando en un folder transparente
y también le voy sacando fotos con el celular
para que quede subida para siempre
a la nube.
Con todo listo y archivado
voy a repetir con Mark Strand
algo que él dice en *The Story of Our Lives*
y que si se tratara de una película,
yo lo resumiría con la palabra FIN:
Escribo que quiero ir más allá del libro
me imagino moviéndome hacia otra vida, otro [libro.

OUVI DIZER

Ouvi dizer que há
na água uma pedra e um círculo
e sobre a água uma palavra,
que faz o círculo envolver a pedra.

Vi meu álamo descer à agua,
vi como seu braço agarrava-se ao fundo,
vi suas raízes suplicando aos céus pela noite.

Não urgi em sua direção,
apenas juntei do chão cada migalha
que tem a forma do teu olho e nobreza,
tirei do teu pescoço a corrente do verbo
e com ela dei bordas à mesa, onde as migalhas já restavam.

E não vi meu álamo novamente.

ICH HÖRTE SAGEN

Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein un ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.

Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht [flehn.

Ich eilt ihr nicht nach,
ich las nur vom Boden auf jene Krume,
die deines Auges Gestalt hat und Adel,
ich nahm dir die Kette der Sprüch vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume
nun lag.

Und sah meine Pappel nicht mehr.

Como peixe na água

O redemoinho que me foi dando forma quando pela primeira vez percebi que era impossível ver o mar de muito perto e comer o sal que vive dentro e capturar a vida sob a forma de peixe.
A forma que depois cresceu quando me vi batendo na porta de uma igreja florentina para entrar e compreender pela primeira vez que os anjos não eram homens, que os olhos das virgens não eram os olhos das mulheres italianas (nem os meus), que as mãos de Cristo não podiam ser chamadas mãos porque não foram feitas para tocar. Compreendi depois os que cantando rezavam com alegria habitando com calma um bairro de que se autointitulavam cuidadores e me pendurei nas janelas de suas sinagogas para saber pela primeira vez que o canto é uma das formas mais evidentes da alegria.
Continuei crescendo ou mudando ou me esticando quando escrevi um cartão postal em um correio do boulevard Saint-Michel pelo qual depois não caminhei nem entrei em suas livrarias nem me sentei em seus bares nem acariciei o cabelo de nenhum de seus caminhantes mais assíduos.
Hoje imagino que o que continuou me dando forma foi um passeio pelo parque no qual um adolescente foi me explicando em português gaúcho a importância de saber subir com calma nas árvores mais altas e depois se lembrar na copa e explicar aos pássaros que se é um homem e a palavra voar figura nos dicionários e contudo você não entende.
Esse mesmo adolescente foi o primeiro que amou os pescoços das mulheres de Modigliani, o primeiro que imaginou Rilke sem o conhecer, o primeiro que chorou no convés de um barco que partia e depois voltou a chorar em Buenos Aires compreendendo que tudo está bem e que o Messias vai chegar quando não esperarmos nada porque tudo está: o vinho está e a madeira está e o sol está ferindo os olhos do homem que Platão tirou da caverna para que pusesse suas mãos sobre o mundo que existe.

Como pez en el agua

El remolino que me fue dando forma cuando por primera vez reconocí que era imposible mirar el mar desde muy cerca y comer la sal que vive adentro y atrapar la vida bajo la forma de pez.
La forma que después creció cuando me vi golpeando a la puerta de una iglesia florentina para entrar y comprender por primera vez que los ángeles no eran hombres, que los ojos de las vírgenes no eran los ojos de las mujeres italianas (ni los míos), que las manos de Cristo no podían ser llamadas manos porque no estaban hechas para tocar. Comprendí después a los que cantando rezaban con alegría habitando despacio un barrio del que se autollamaban cuidadores y trepé las ventanas de sus sinagogas para saber por primera vez que el llanto es una de las formas más evidentes de la alegría.
Seguí creciendo o cambiando o ensanchándome cuando escribí una tarjeta postal en un correo del boulevard Saint-Michel por el que después no caminé ni entré en sus librerías ni me senté en sus bares ni acaricié el cabello de ninguno de sus caminantes más asiduos.
Hoy imagino que lo que me siguió dando forma fue un paseo por el parque en el que un adolescente me explicaba en portugués gaúcho la importancia de saber trepar con calma a los árboles más altos y después acordarse en la copa y explicarle a los pájaros que uno es hombre y la palabra volar figura en los diccionarios y sin embargo uno no la entiende.
Ese mismo adolescente fue el primero que amó los cuellos de las mujeres de Modigliani, el primero que imaginó a Rilke sin conocerlo, el primero que lloró en la cubierta de un barco que se alejaba y después volvió a llorar en Buenos Aires entendiendo que todo está bien y que el Mesías va a llegar cuando no esperemos nada porque está todo: el vino está y la madera está y el sol está hiriendo los ojos del hombre que Platón sacó de la caverna para que pusiera sus manos sobre el mundo que existe.

SE EU NÃO SEI, NÃO SEI,
sem ti, sem ti, sem Tu

vêm todos eles,
os

WENN ICH NICHT WEISS, NICHT WEISS,
ohne dich, ohne dich, ohne Du,

kommen sie alle,
die

libertos de cabeça, que
por toda a vida acefalamente
cantaram
a tribo do sem-Tu:

Ashrei,

uma palavra sem sentido,
transtibetana,
injetada nos
elmicos ovários
da judia
Palas
Atena,

e se ele,

ele,

fetal,

cárpato Nãonão desarpado,

então enredassem com bilros
os allemande

a expelida i-
morredoura
canção.

Freigeköpften, die
zeitlebens hirnlos den Stamm
der Du-losen
besangen:

Aschrej

ein Wort ohne Sinn,
transtibetanisch,
der Jüdin
Pallas
Athene
in die behelmten
Ovarien gespritzt,

und wenn er,

er,

foetal,

karpatisches Nichtnicht beharft,

dann spitzenklöppelt die
Allemande

das sich übergebende un-
sterbliche
Lied.

Sanfona sobe pechosa de persianas
me acorde um verso matinal
essa nostalgia enxugada com café a
borra da mancha onde me apago aqui
em plena taquicardia da folha
susto de quem galopa que até onde
empurra na veia ou pulsa com sua lírica
cordas atadas à minha voz tensas
sob a força bruta daquele
que quer ser comigo
meu duplo em canto mariachi madrugueiro
aquele que se afina em minha garganta

Fuelle subí quejoso de persianas
despabilame un verso matinal
esa nostalgia enjugada con café la
borra del manchón donde me borro aquí
en plena taquicardia de la hoja
susto de quién galope que hasta dónde
empuja en vena o pulsa con su lírica
cuerdas atadas a mi voz tensas
bajo la fuerza bruta de aquel
que quiere ser conmigo
mi doble en canto mariachi tempranero
el que se pone a tono en mi garganta

TENEBRAE

A gente tá quase lá, Senhor,
quase e pra chegar.

Já dá pra encostar, Senhor,
um apegando o outro, como se
a carne de um da gente fosse

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns

tua carne, Senhor.

Reza, Senhor,
reza por nós,
a gente tá quase lá.

Torcidos por vento a gente foi pra lá,
a gente foi pra lá, se curvar
pra vale e cava.

Pro de beber a gente foi, Senhor.

Foi sangue, foi,
o que você jorrou, Senhor

Reluzia.

Nos lançou tua imagem nos olhos, Senhor.
Olhos e boca ficaram tão abertos e ocos, Senhor.
A gente bebeu, Senhor.
O sangue e a imagem que tava no sangue,
[Senhor.

Reza, Senhor.
A gente tá quase lá.

dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Já falei da morte?
Morreu meu irmão
morreram
meus pais
morreu o pai dos meus filhos
tantos amigos morreram
e disse e digo que já não estão.
Isso é falar da morte?
Deixei anotado que se foram
dediquei a eles livros os nomeei
por seus nomes percebi
que ninguém me respondia.
Isso é falar da morte?
Ensaiei tudo o que pude
insisti com estribilhos alheios
“debaixo estou eu” “debaixo estou eu”
mas Pizarnik já tinha nascido
enterrada Alejandra Alejandra
se fez chamar assim desde pequena
e isso sim é que é falar da morte.
Eu só cito ela
porque nasci numa geração
e isso não é falar da morte
se o corpo caminha sozinho
se dobrar com outros no compasso do tempo
é um esporte literário:
“A morte e a vida estavam

¿Ya hablé de la muerte?
Murió mi hermano
murieron
mis padres
murió el padre de mis hijos
tantos amigos murieron
y dije y digo que no están más.
¿Eso es hablar de la muerte?
Dejé anotado que se fueron
les dediqué libros los nombré
por sus nombres me anoticié
de que nadie me contestaba.
¿Eso es hablar de la muerte?
Ensayé todo lo que pude
insistí con estribillos ajenos
“debajo estoy yo” “debajo estoy yo”
pero Pizarnik ya había nacido
enterrada Alejandra Alejandra
se hizo llamar desde chica
y eso sí que es hablar de la muerte.
Yo solamente la cito
porque nací en una generación
y eso no es hablar de la muerte
si el cuerpo camina solo
plegarse con otros al paso del tiempo
es un deporte literario:
“La muerte y la vida estaban

Em um caderno listrado”.

Outra coisa são os enfermos.
Viel Temperley estava morrendo
quando escreveu *Hospital Britânico*
para encontrar em seus livros anteriores
um modo de falar da morte.
Em compensação quando morreu meu irmão
me disseram que tinham levado ele
pra se tratar em um hospital.
Isso é falar da morte?
Meus pais mentiram pra mim pra que eu não
sofresse
e agora quem mente sou eu
isto não é
falar da morte ainda
não me fiz chamar
e lisas e planas as palavras
sozinhas passam na minha frente.
Se tento com metáforas
a cena procede melancólica
e um pano negro anuncia pelas dobras
que o mundo está em blackout
portas adentro do que nos espera.
Perlongher levantou a persiana
E no centro de seu dia mais claro
curtido no barroco
insistiu em negrito duas vezes
com um canto que não era nenhum conto:
“Agora que estou morrendo”
“Agora que estou morrendo”.
O poema se chama
“Canção da morte na bicicleta”
parece piada
mas não é de humor negro
que fique claro:
NÃO É DE HUMOR NEGRO.
Isso é falar da morte.
Os enfermos sabem o que dizem
os que nascemos em uma geração
continuamos brincando com palavras
como se tivéssemos a vida toda
adiante um caderno listrado
atrás nossos mortos queridos
é preciso continuar é preciso
digo pra mim mesma como na minha idade
as pessoas costumam dizer
quando falam sozinhas
pra não falar da morte.

Aos 92 meu tio me confessa
que agora o que mais o entristece
é ter deixado de dirigir.

En un cuaderno a rayas”.

Otra cosa son los enfermos.
Viel Temperley se estaba muriendo
cuando escribió *Hospital Británico*
para encontrar en sus libros anteriores
un modo de hablar de la muerte.
En cambio cuando murió mi hermano
me dijeron que se lo habían llevado
a curarse a un hospital.
¿Eso es hablar de la muerte?
Mis padres me mintieron para que no sufriera
y ahora la que miente soy yo
esto no es
hablar de la muerte todavía
no me hice llamar
y lisas y llanas las palabras
solas se me adelantan.
Si pruebo con metáforas
la escena avanza melancólica
y un telón negro anuncia por los pliegues
que el mundo está en black out
puertas adentro de lo que nos espera.
Perlongher levantó la persiana
y en el centro de su día más claro
curado del barroco
insistió en negrita por duplicado
con un canto que no era ningún cuento:
“Ahora que me estoy muriendo”
“Ahora que me estoy muriendo”.
El poema se llama
“Canción de la muerte en bicicleta”
parece un chiste
pero no de humor negro
que quede claro:
NO DE HUMOR NEGRO.
Eso es hablar de la muerte.
Los enfermos saben lo que dicen
los que nacimos en una generación
seguimos jugando con palabras
como se tuviéramos toda la vida
por delante un cuaderno a rayas
por detrás nuestros muertos queridos
hay que seguir hay que seguir
me digo como a mi edad
se suele decir la gente
cuando habla sola
para no hablar de la muerte.

A los 92 mi tío me confiesa
que ahora lo que más lo entristece
es haber dejado de manejar.
¿Eso es hablar de la muerte?

Isso é falar da morte?
Depois da morte da minha mãe
foi ele quem me contou que meu irmão
tinha “falecido” aos três anos
de Tay-Sachs essa doença congênita
que segundo a Wikipédia é
“muito comum entre descendentes de judeus”.
Então o que meus pais escondiam
era aquilo mesmo que deixavam claro todo dia
somos judeus não esqueça somos judeus
como que querendo dizer não fique ciente
do sofrimento.
Conclusão:
O segredo arma ficções
que doem
como tornar elas realidade
se em sua variante mais clara
ou em sua variante mais escura
a poesia nunca consegue.
Escrever poesia então
(isso é falar da morte?)
como continuar dirigindo é
até que a morte nos separe.

Después de la muerte de mi madre
fue él quien me contó que mi hermano
había “fallecido” a los tres años
de Tay-Sachs esa enfermedad congénita
que según Wikipedia es
“muy común entre descendientes de hebreos”.
Entonces lo que mis padres escondían
era lo mismo que aclaraban a diario
somos judíos no te olvides somos judíos
como queriendo decir no te enteres
del sufrimiento.
Conclusión:
el secreto arma ficciones
que duelen
cómo volverlas realidad
si en su variante más clara
o en su variante más oscura
la poesía nunca puede.
Escribir poesía entonces
(¿eso es hablar de la muerte?)
como seguir manejando es
hasta que la muerte nos separe.

É preciso continuar é preciso continuar
falo sozinha debaixo do caderno
levo um diário dos dias que voam
olho pra trás olho pra frente
é o luxo que me dou com o segredo
se o guardo acabo não falando de nada
e se o ventilo tenho que inventar um romance
e isso não é falar da morte.
O panorama fica claro pra mim:
quando me detenho a mentira
em uma bicicleta ergométrica empurra
o motor do sofrimento.
E se continuo?
Perlongher pedalou até chegar no Padre Mario
e pediu que nos subúrbios salvasse ele de si mesmo
que o milagre o impedisse de romantizar
sua própria morte.
Isso é falar da morte?

Hay que seguir hay que seguir
hablo sola debajo del cuaderno
llevo un diario de los días que vuelan
miro hacia atrás miro hacia adelante
es el lujo que me doy con el secreto
si lo guardo termino hablando de nada
y si lo ventilo tengo que inventar una novela y
eso no es hablar de la muerte.
Se me aclara el panorama:
cuando me detengo la mentira
en una bicicleta fija empuja
el motor del sufrimiento.
¿Y si sigo?
Perlongher pedaleó hasta alcanzar al Padre Mario
le pidió que en los suburbios lo salvara de sí mismo
que el milagro le evitara novelar
su propia muerte.
¿Es eso hablar de la muerte?

Meu pai morreu assustado
não queria estar ciente de nada
preparava a maletinha para se internar
e eu com a impunidade da filha
que não se arrepende do passar do tempo
até que o tempo passa
disse pra ele encare ela de frente
em vez disso ele olhou pra mim
com a impunidade do pai que sabe

Mi padre murió asustado
no se quería enterar de nada
preparaba la valijita para internarse
y yo con la impunidad de la hija
que no se arrepiente del paso del tiempo
hasta que el tiempo pasa
le dije mirala de frente
él en cambio me miró a mí
con la impunidad del padre que sabe

que os filhos sempre descontam
porque nascem em uma geração
e então falou e disse:
é literário demais
não serve pra nada encarar a morte
que outros escrevam esse romance
minha filha, você, é dona do segredo
e tem de respeitar ele
os judeus somos medrosos
e com muito orgulho.

Me detenho então sofro
hoje é um dia difícil
o corpo se acomoda aos meus sintomas
o que me dói e o que não me dói
treinam juntos correm por dentro
pra que não chegue o que segue querendo
pra me antecipar sã e salva
ao apuro da maratona
corro descorro se contradizem meus rumos
o corpo de Cristo nadando no de Viel
até uma igreja de escoadouro vou
"vou até o que menos conheci em minha vida:
vou até meu corpo"
em minha própria carreira a natação de Deus
não admite um corpo judio
apenas tem cortes
"Rabi
pra este
circuncisa a palavra"
dizem uns versos afiados de Celan.
Falam do nascimento ou falam da morte?
Não sei o que dizer mas é evidente
que abrigado pelo teto de um templo
ou à mercê do deserto que avança
nenhum modo seco ou moderno
ou veraz ou realista
pode fazer dizer sem cortes
algo à poesia
porque como falar da morte judia
sem contar o conto como dizer a um pai
como convencer ele agora me convencer
de que já está morto.

O pai dos meus filhos
foi um homem de palavra
moribundo dizia às enfermeiras
quando perguntavam como ele se sentia
cá estou na doce espera.
Mestre na arte de dizer
inesperadamente de surpresa
o que ninguém nunca quer escutar
esse homem estava indo

que los hijos siempre descuentan
porque nacen en una generación
y entonces habló y dijo:
es demasiado literario
a nadie le sirve mirar a la muerte
esa novela que la escriban otros
mi hija, vos, es dueña del secreto
y tenés que respetarlo
los judíos somos miedosos
y a mucha honra.

Me detengo entonces sufro
hoy es un día difícil
el cuerpo se acomoda a mis síntomas
lo que me duele y lo que no me duele
se entrenan juntos corren por dentro
para que no llegue lo que va queriendo
para adelantarme sana y salva
al apuro de la maratón
corro descorro se contradicen mis rumbos
el cuerpo de Cristo nadando en el de Viel
hacia una iglesia de desagüe voy
"voy hacia lo que menos conocí en mi vida:
voy hacia mi cuerpo"
en mi propia carrera la natación de Dios
no admite un cuerpo judío
solo hay cortes
"Rabí
a este
circuncídale la palabra"
dicen unos versos filosos de Celan.
¿Hablan del nacimiento o hablan de la muerte?
No sé qué decir pero es evidente
que cobijado por el techo de un templo
o a merced del desierto que avanza
ningún modo seco o moderno
o veraz o realista
puede hacerle decir sin cortes
algo a la poesía
porque cómo hablar de la muerte judía
sin contar el cuento cómo decirle a un padre
cómo convencerlo ahora convencerme
de que ya está muerto.

El padre de mis hijos
fue un hombre de palabra
moribundo les decía a las enfermeras
cuando le preguntaban cómo se sentía
acá estoy en la dulce espera.
Maestro en el arte de decir
inesperadamente por sorpresa
lo que nunca nadie quiere escuchar
ese hombre se estaba yendo

parir a sua própria morte.
Mas como falar da morte dele
se meus filhos meus olhos os olhos deles
postos no passado olham pro futuro
eles que nasceram em uma geração
onde o reality show dá medo
eles com certeza querem saber
se é verdade ou mentira
o que uma mãe escreve.
Como falar da morte então
sem ter morrido?
Quando eles descontarem meu tempo
o tempo do seu pai voltará a visitar eles
e outras dores outros sonhos
de infância revisitada vão fortalecer eles
pra vida de fora longe
do meu caderno listrado.
Por isso por eles digo:
não falei e não acho que vá falar
por ora.

a parir su propia muerte.
Pero cómo hablar de la muerte de él
si mis hijos mis ojos los ojos de ellos
puestos en el pasado miran el futuro
ellos que nacieron en una generación
donde el reality show da miedo
ellos seguramente quieren saber
si es verdad o es mentira
lo que una madre escribe.
¿Cómo hablar de la muerte entonces
sin haberse muerto?
Cuando ellos descuenten mi tiempo
el tiempo de su padre volverá a visitarlos
y otros duelos otros sueños
de infancia revisitada los fortalecerán
para la vida por fuera lejos
de mi cuaderno de rayas.
Por eso por ellos digo:
no hablé y no creo que hable
por ahora.

PARA ERIC

Iluminada,
uma consciência calca
a equação de parte
a outra pesteada

tarda antes: primevo,
mantém o tempo a súbita
libra rebelde

como você, filho,
a minha mão contigo
arquejada.

FÜR ERIC

Erleuchtet
rammt ein Gewissen
die hüben und drüben
gepestete Gleichung,

später als früh: früher
hält die Zeit sich die jähe
rebellische Waage,

ganz wie du, Sohn,
meine mit dir pfeilende
Hand.

“Meu irmão morreu”
e essa mulher que chora
sentada na córnea do tinteiro
sou eu, conserva da minha mãe
enfrascada no terror sou ela
quem ficou embebida avinagrada
eu que escrevo até a morte
ela que borda
com tinta vermelha sua notícia
na bandeira injetada do lenço
“meu filho morreu”
varão de braço agitado
bebê empapado que se chocou
contra esta página fervente
onde em águas arrasadas batizam-se
os que recém se foram nascidos.
Um testamento em branco

“Murió mi hermano”
y esa mujer que llora
sentada en la córnea del tintero
soy yo, conserva de mi madre
enfrascada en el terror soy ella
quién quedó embebida avinagrada
yo que escribo a muerte
ella que borda
con tinta roja su noticia
en la bandera inyectada del pañuelo
“murió mi hijo”
varón de remo acelerado
bebé empapado que chocó
contra esta página hirviente
donde en aguas rotas se bautiza
a los que recién se fueron nacidos.
Un testamento en blanco

de punho e letra diz o que digo:
culpada só tem uma
FILHA.

DE PÁLIDA VOZ, vindo
do profundo agredido:
nem palavra, nem coisa,
e de ambas um só nome,

pronto para cair em ti,
pronto para voar em ti,

vitória ferida
de um mundo.

Hábeis interjeições loucas
palavras excêntricas truques
hilariantes gritos gestos
grotescos
como
sons de tambor exaltam
como
furores de batalha evocam
o grande circo que assombra
ilude engana encanta
paraíso umbilical
cordão perdido

PERSISTIU
a lasca de figo em teus lábios,

persistiu
Jerusalém ao nosso redor,

persistiu
o leve aroma do pinheiro
sobre o Navio Danês, a quem agradecíamos,

persisti
em ti.

JUDEUS

Somos os da Kombi Corcovado
Portunhóis agarrados no encalço
de um guia
que nos pés maciços do redentor
faz uma cruz com os braços como se dissesse:
até aqui chegamos.

de puño y letra dice lo que digo:
culpable hay una sola
HIJA.

FAHLSTIMMIG, aus
der Tiefe geschunden :
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name,

fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,

wunder Gewinn
einer Welt.

Hábiles interjecciones locas
palabras excêntricas trucos
hilarantes gritos gestos
grotescos
como
sonidos de tambor exaltan
como
furores de batalla evocan
el gran circo que assombra
ilusiona engaña encanta
paraíso umbilical
cordón perdido

ES STAND
der Feigensplitter auf deiner Lippe,

er stand
Jerusalem um uns,

es stand
der Hellkiefernduft
überm Dänenschiff, dem wir dankten,

ich stand
in dir.

JUDÍOS

Somos los de la combi «Corcovado»
portuñoles tirando de las faldas
de un guía
que a los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.

Alguma coisa da altura nos marea
é uma percursão que se eleva sobre os outros,
fantasias circulando se batendo eles avançam
sobre seu carnaval de todos uma bandeira
que diz *escola* nos desorienta mais
porque ao tã tã das vozes se somam
as nossas também já somos disfarçados
uma fauna largada da mão de deus
os que dançam e os que veem dançar
inauguramos o mesmo carnaval
2001 e tudo é como sempre
do outro lado do Cristo o precipício
e todos contudo marchamos
esta marcha de cegos
sobre os passos que devemos à música
louca fantasia de uma escola da vida
onde se aprende de batida em batida
que os de cima e os de baixo
que os de baixo e os de cima são distintos
diferentes às custas do mesmo
estão a bordo mesmo de um idêntico abismo
o tamborim que conduz se detém
seu tã tã pro aceno do passe:
até aqui chegamos.

Mas tem mais.
A gente
os da kombi em êxtase forâneo
vamos deixar nossas fantasias de hotel
vamos pendurar nossa bermuda em estandarte
de uma janela aberta ao *morro*
e que nos reconheçam.
Comunidadezinha que desce e se perde
nem raça nem nação nem religião
da argentina a parte de camiseta
(a transpiração desbota o Che)
tem uma diáspora subindo o Corcovado
parte a parte carregamos essa cruz
sem raça sem nacionalidade sem religião
já fomos pregados mas ainda não somos
tão portunhóis tão ladinos tão iídichistas
não somos suicidas aqui não aconteceu nada
apenas se trata de lumpemperigrinações
de um dia a mais pelo Rio de Janeiro
visto de turista passagem de ida e volta
não empurrem já ficamos pra trás
passou longe a parada do milênio
desçam agora todos
precipitem
que chegamos até aqui.

VINHEIROS cavam

Algo de la altura nos marea
es una percusión que se eleva de los otros,
fantasías golpeando en redondo ellos avanzan
sobre su carnaval de todos una bandera
que dice *escola* nos desorienta más
porque al tam tam de las voces se suman
las nuestras también ya somos disfrazados
una fauna dejada de la mano de dios
los que bailan y los que ven bailar
inauguramos el mismo carnaval
2001 y todo es como siempre
al otro lado del Cristo el precipicio
y todos sin embargo marchamos
esta marcha de ciegos
sobre los pasos que le debemos a la música
loca fantasía de una escuela de vida
donde se aprende golpe a golpe
que los de arriba y los de abajo
que los de abajo con los de arriba son distintos
diferentes a costa de lo mismo
en el borde mismo de un idéntico abismo
el tamboril que adelanta si detiene
su tam tam para el santo y seña:
hasta aquí llegamos.

Pero hay más.
Nosotros
los de la combi en éxtasis foráneo
vamos a dejar nuestros disfraces de hotel
vamos a colgar nuestra bermuda en estandarte
de una ventana abierta al *morro*
y que nos reconozcan.
Pueblito que baja y se pierde
ni raza ni nación ni religión
del argentino la parte en camiseta
(lo que transpira destiñe al Che)
hay una diáspora subida al Corcovado
parte por parte acudimos a esa cruz
sin raza sin nacionalidad sin religión
ya fuimos clavados pero aún no somos
tan portuñoles tan ladinos tan idishistas
no somos suicidas aquí no ha pasado nada
sólo se trata de lúmpenes peregrinaciones
de un día más por Río de Janeiro
visa de turista boleto de ida y vuelta
no empujen ya quedamos atrás
pasó de largo la parada del milenio
bájense ahora todos
precipiten
que hasta aquí llegamos.

REBLEUTE graben

o escurejar das horas,
fundo e fundo,

você lê,

chama

o Vento a terreiro
o Invisível

você lê,

os Abertos carregam
a pedra nas costas do olho,
a te reconhecer,
no sabath.

die dunkelstündige Uhr um,
Tiefe um Tiefe,

du liest,

es fordert

der Unsichtbare den Wind
in die Schranken,

du liest,

die Offenen tragen
den Stein hinterm Aug,
der erkennt dich,
am Sabbath.

MURO DAS LAMENTAÇÕES

Uma pasta vazia
sobre a mesa vela os restos.
Com quê escrever agora?
Só sobra
o *alefbet* que com ponta de mármore
anota nome e data
em outro mundo.
Cega, leiga, analfabeta,
que eu não dê de cara
na tumba imponente
dessa parede.

MURO DE LOS LAMENTOS

Um portafolios vacío
sobre la mesa vela los restos
¿Com qué escribir ahora?
Sólo queda
el *alefbet* que a punta de mármol
anota nombre y fecha
en otro mundo.
Ciega, lega, analfabeta,
que yo no me dé de cabeza
contra la tumba imponente
de esa pared.

EXCAUSTICADO pelo
vento rutilante da tua língua
o colorido prosear do ao-
vivido – o meu centi-
língue fal-
soema, o poréma.

Es-
voluteado,
livre
o caminho em meio à
neve forma-de-gente,
à neve penitente, até
os acolhedores
salões- e mesas-geleira.

Fundo
na fenda dos tempos,
ao
favo de gelo
aguarda, um soprocristal,

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten — das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,

teu inextinguível
testemunho.

21.

E a doença?
E a morte?
Desses assuntos já falei em outros livros
e não me resta mais nada a dizer.
Porque neste caso não há dúvidas
de que o que começou como poesia
está terminando como um desses romances
em que nem o lamento tangueiro
nem o lamento judeu
nem o outro lamento com que costumo enfeitar
o divã de minha analista
conseguem chegar pra que o ritmo
a reza
o verso
a escansão
ou como queiram chamar
essa batida que corta a prosa
em pedacinhos
se interponha entre a realidade e o que sim ou
[sim
merece ficar suspenso
sem prognóstico
sem metáforas
mas sobretudo
sem medo.

dein unumstößliches
Zeugnis.

21.

¿Y la enfermedad?
¿Y la muerte?
De esos asuntos ya hablé en otros libros
y no me queda nada más para decir.
Porque en este caso no hay duda
de que lo que empezó como poesía
está terminando como una de esas novelas
donde ni el lamento tanguero
ni el lamento judío
ni el otro lamento con el que suelo tapizar
el diván de mi analista
alcanzan para que el ritmo
el rezo
el verso
la escansión
o como quieran llamar
a ese golpe que corta la prosa
en pedacitos
se interponga entre la realidad y lo que sí o sí
merece quedar suspendido
sin pronóstico
sin metáforas
pero sobre todo
sin miedo.

APÊNDICE

El ghetto de mi lengua

Tamara Kamenzain. Viví un año en Israel otro en Nueva York y cuatro años y medio en México. En Israel, sintonizando una radio árabe, escuché a Los Beatles por primera vez. En Nueva York escuché a Miles Davis desde la ventana de un bar donde él estaba tocando. Y en México, sentada en las gradas de un anfiteatro que da al volcán Popocatepetl, escuché recitar juntos en vivo a Allen Ginsberg, Borges, Octavio Paz y Cabral de Mello Neto. Esto es lo que atesoré en el exilio: la posibilidad de toparme con lo necesario por azar. Sin la indiferencia del local ni la ansiedad del turista, el extranjero-residente es ese que puede encontrarse con el arte afuera de los museos. Si la aprovecha, esa "calle" lo acompañara para siempre.

A Olga Molina

Mi primer libro de poemas se titula *De este lado del Mediterráneo* y parece que en ese título ya hay, de entrada, una frontera marcada. De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía: la nostalgia por el otro lado desde este. Ya de entrada, ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto, un límite que está ahí esperando ser franqueado. Por otra parte, en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas, una – o dos en una, el hebreo y el idish – se escribe de derecha a izquierda y la otra – el castellano – se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea ubico también un primer estallido literario. En *La casa grande* (de 1986) aparece el idish como la lengua del encierro y el castellano como la posibilidad de franquear esos límites ("A los niños adentro nos encierra/ con el idish un cerco de palabras/ ronda de giros que en el patio teje/ silencio afuera con voces de entrecasa/ sin embargo escapando por la siesta/ furtivos en la calle dormitaron/ a la sombra acolchada del voseo/ probaban las ternuras de un colchón/ el castellano).

Mi psicoanalista me comentó una vez, cuando yo me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos a diferencia de cierta euforia que suele acompañarme cuando escribo poesía, que seguramente el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregó nada más, pero yo me fui pensando que tal vez quiso decir que, de la mano del ensayo venía el peso de los mandamientos, de la ley paterna, de la lengua del saber y de la reflexión,

mientras que de la mano de la poesía entraba la calle con sus juegos *goi* a la hora de la siesta sobre el colchón del castellano. Y fue justamente en mi exilio más prolongado (en México, entre 1979 y 1983) donde pude escribir mi primer libro de ensayos, *El texto silencioso*. No sé si en la Argentina me hubiese animado a hacerlo tan libremente. El hecho de estar en un país extranjero donde el radar superyoico no localizaba referentes pesados, me benefició muchísimo. Escribí entonces mi primer ensayo del otro lado, del lado que le corresponde la poesía. Cuando llegué a la Argentina me acurdo del comentario que hizo el crítico Nicolás Rosa cuando lo leyó: dijo justamente que le llamaba la atención el "desparpajo" con que yo me animaba a decir ciertas cosas. Por ejemplo (y creo recordar que ese es el ejemplo que él tomó) de Melanie Klein digo que "transformado casi en un diario íntimo la teoría freudiana, escribió el pecho materno". Siempre fui consciente de que semejante osadía tenía que ver con que había concebido el libro lejos del ghetto teórico argentino. Nunca pude volver a escribir ensayos con esa impunidad medio naif o despreocupada. De derecha a izquierda, la mano se me volvió a acalambrar (lo cual también tiene sus grandes beneficios, porque hoy ya no me contenta escribir crítica usufructuándole a mi propia poesía ciertos supuestos no explicitados).

Veinte años después de volver del México escribí el poema "Exilio", que está en mi libro *El guetto* y que un fragmento dice: "como vocales habeas/ consonantes cristianas/ mi México es casi muda/ se pronuncia/ cruzando el desierto a los 40/ comulgando matzá con la boca seca/ restos de cal en el riñón/ sedimiento rolado de tortillas/ en los dobleces de cada papiro/ tacho Mar Muerto/ pongo océano Pacífico/ me quedo más tranquilo/ ensobro y agrega al dorso/ TKFD". La mudez que supone la experiencia del exilio – donde los que hablan son los otros - aquí se reparte de nuevo en la diferencia entre dos idiomas: las vocales hebreas son mudas mientras que en el español (en el mundo cristiano) lo son las consonantes. Y la pronunciación en este mix cuyo resultado da cero, se opera – según dice el poema – cruzando el desierto. Aquí acude y me ayuda una reflexión de Enrique Foffani sobre mi poesía:[178]

> "La nada aquí apenas desierto, a la pampa, y esa llanura in-finita en el sentido no llegar nunca a su fin, como si el fin en tanto fin se corriera siempre de lugar, como si se tratara de remontar un movimiento tan lejos que llega a tocar la nada, el desierto de la palabra o, mejor será decir, este desierto que la palabra contiene y no puede expresar, no puede llevar afuera más que nombrando su decir tautológico, un decir que parece dispuesto a 'repechar la nada'".

[178] Nota da autora: Enrique Foffani, "Más allá del ghetto: el campo sin límites de la mirada", en *Lazos de familia*, compiladoras Ana Amado y Nora Domínguez, Paidós, 2004.

Y “repechar la nada” me parece que es justamente la actividad paradojal que se ejerce al escribir poesía. Hay un movimiento inversión, se avanza pero a contramano, en el sentido de la nada. Como si afuera-adentro, derecha-izquierda, del otro-de este lado, fueran instancias reversibles que se dieran, en simultáneo, en este tiempo presente que constituye a toda poesía (aun a la que se escribe en pasado). Aquí el movimiento que se deslizaría - y le pido prestado el título de su libro a Edmond Jabes – *del desierto al libro* pero también, al mismo tiempo, del libro al desierto. Porque el desierto no está ubicado geográficamente de un lado o del otro del Mediterráneo. Debajo de cada pisada que va repechando la nada se inauguran los límites de su suelo movido. Ya lo dijo Nietzsche en la relación con la época de la muerte de dios: “el desierto avanza”. Del desierto al libro, entonces, o del libro al desierto, hay un trabajo de poesía que se hace siempre yendo de un lado al otro al mismo tiempo que ya se está volviendo (“y ahora que voy flotando entre la ida y la vuelta/ les diré lo que había entre esos dos paréntesis”, dice César Fernández Moreno en *Argentino hasta la muerte*, un libro cuyo paradigma es el exilio de la lengua). En el entre, entoces, en el entretiempo, en el entreespacio, se constituye el tentempié del nómade. Es la casa, el hábitat que le aporta un trecho a la experiencia extrema del desierto. Habitarlo, debajo de este techo, es representar el drama de estar adentro de un afuera. En *Solos y solas*, mi último libro de poemas, insiste esa imagen desértica de la construcción de la casa pero ya como un toldo, un modelo empobrecido, por cierto, en relación con *La casa grande*. Dice el poema: “toldo de dos que se apropriaron del desierto/ dibujaron un techo nuevo sobre nada/ lo que tapa la cabeza de los que se casan/ es una telita apenas si se hincha/ parece sábana desvelada sobre cuatro palos/ ellos miraron hacia arriba y quedó claro/ que desde esa noche dormirían abajo”. Entonces, la casa aquí ya es un toldo, abierto por los cuatro costados, precaria al máximo. Sin embargo su presencia ya marca, en el desierto, un territorio propio. Podríamos definirlo como el territorio del libro. En otro pasaje el poema dice: “la literatura es de otro techito armado en el desierto/ se conmemora como enlace judío/ cuando la palabra cobija en su propia ley”. La expresión “palabra que cobija” alude aquí a um verso de Celan que dice “ascensión hacia la palabra que cobija: juntos”. Palabra que cobija, es la traducción que hace Alan Badiou al francés de la condensación celaniana *Zeltwort*. *Zelt* en alemán és carpa y *Wort* palabra, o sea que estamos ante una especie de palabra-carpa, un refugio de sentido capaz de cobijar a más de uno. (No sería improbable que el poeta también haya querido aludir aquí al casamiento judío que se formaliza debajo de un toldo.) Entonces, agazapada dentro de la palabra-carpa, habita otra que ocupa a pleno el sentido de la primera: juntos. Palabra que da cuenta de una lengua que sólo se contraseña en una alianza con otro. La ascensión hacia esa lengua es una pulsión que Badiou define en Celan como “la aspiración hacia el ultra-poema”

una especie de poema salido de sí que se escribe con los otros o por los otros. "El ultrapoema aspira a compartir un pensamiento menos sumido en la unicidad metafórica", dice el filósofo para diferenciarlo del típico poema entre comillas de la modernidad donde la metáfora opera como um sello autoral que se entiende bien con la metafisica. El ultrapoema, a diferencia del poema tradicional que aparece como cerrado en el circulo vicioso de su solipsismo, parece requerir de una ascención, de un salto (Vallejo llama "salto de antropoide" a esa torsión poética que pide salirse incluso de la condición humana).

Entoces, juntos y en el desierto ponemos – ahora ya se trata de un nosotros – los cimientos del libro. Libro-casa, libro-carpa, que nace a la luz de un pacto donde interviene más de uno. La poesía en estado de exilio da como resultado este libro. Ahí la lengua ya no opera como un sistema cerrado y fácilmente traducible. Salida de sí, se convierte más bien en una contraseña, una marca cifrada y al mismo tiempo abierta al otro. Contraseña que, como un silbido que anuncia algo, viaja hacia su interlocutor. O mejor, los que comparten el sentido de la contraseña, los que escuchan el silbido son los que ya están viajando juntos por el desierto. Son caravanas nómades, grupos que van y vienen, colectivos, "lúmpenes peregrinaciones", en palabras de Néstor Perlongher. Para compartir la lengua con otro hay que subirse a ese colectivo. En "Judíos", el poema que cierra mi libro *El ghetto*, el viaje se hace en combi. "Somos los de la combi Corcovado", empieza el poema, que en otro fragmento agrega: "Nosotros los de la combi en éxtasis foráneo/ vamos a dejar nuestros disfarces de hotel/ vamos a colgar nuestra bermuda en estandarte/ de una ventana abierta al morro/ y que nos reconozcan./ Pueblito que baja y se pierde/ ni raza ni nación ni religión/ del argentino la parte en camiseta/ (lo que transpira destiñe al Che)/ hay una diáspora subida al Corcovado / parte por parte acudimos a esa cruz/ sin raza sin nacionalidad sin religión/ ya fuimos clavados pero aún no somos/ tan portuñoles tan ladinos tan idishistas/ no somos suicidas aquí no ha pasado nada/ sólo se trata de lúmpenes peregrinaciones/ de un día más por Río de Janeiro/ visa de turista boleto de ida y vuelta/"… Entoces acá la contraseña "judíos" alude a esos argentinos portuñoles salidos de sus fronteras intentando dentro de una combi una lengua cocoliche que los exprese. Y acá de nuevo voy a recurrir a la ayuda de Foffani cuando dice: "decidir nombrándolos, que estos sujetos son judíos para decir: sujeto de y en excursión, sujetos en comitiva pero signados por el ex cursus, por el fuera de lugar, como si los sujetos-judíos (el devenir judío de todos los sujetos) se circunscrubieran secularmente a ese movimiento de salir afuera. La excursión como una correría por el afuera, sujetos en digresión pero congregado, en comitiva, en marcha, todos unidos aunque en una experiencia foránea, extranjera pero no tanto, portuñoles pero no tan portuñoles, tan ladinos, tan idishistas". Entoces a esa altura ya podríamos intentar una ecuación

más arriesgada: si nombro judío a la argentino , en esta operación tal vez me estoy volviendo yo misma más argentina. No en el sentido del integracionismo que se pretende con textos como *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, sino más bien con todo lo contrario. Aquí lo argentino vendría más bien de la mano de la desintegración. Porque no es que de antemano se sepa qué es lo argentino sino que hay que salir a buscarlo, hay que salirse de sí, hay que sacar a la lengua de sus sistema, hay que dar un salto de antropoiode, hay que emprender una ascensión al Corcovado o a donde sea. Porque lo judío de lo argentino no está ni de un lado ni del otro del Mediterráneo, ni del margem izquierdo ni del derecho de la página, sino en el entre, en ese desierto que avanza hasta hacer chocar dos trenes de frente. Eso es lo argentino. Lo argentino descolocado, descarrilado, lo argentino puesto entre esos dos paréntesis a los que alude Fernández Moreno. Para él, por ejemplo, la lengua argentina no parece caracterizarse por el voseo sino que se constituye en un tironeo eterno entre el vos y el tú. Lo cito: "vos usté tú ta te ti corasón corazón que vas a hacerle hacelle bla ble … si no sabés siquiera quién sos eres" dice dirigiéndose a un interlocutor que llama "patria". Por esa movilidad que va del tú al vos y viceversa es posible una poesía como la de Washington Cucurto donde se recupera el tú en una nueva vuelta de tuerca. Aquí hay como una especie de post-tú en relación al tú que usaba la poesía pre-girondiana. El tú de Cucurto no proviene del buen decir españolizado sino todo lo contrario, viene de un desplazamiento del lenguaje argentino hacia lo latinoamericano. En su libro *La máquina de hacer paraguayitos* va pasando del vos al tú y viceversa con toda naturalidad: "oh tú Dominicana del demonio (…) que nadie da un peso por lo que hacés y mucho menos por lo que sos…"

Parece ser entoces que cuanto más argentina deviene la lengua en su uso poético, más contaminada se vuelve, más salida de sí, más lejos queda su frontera de supuestas premisas nacionalistas. Alejandra Pizarnik, cuando en *Hilda la polígrafra* crea um idioma nuevo una especie de glosolalia que hay que ir desbronzando con minuciosidad de polígrafo, está forzando la lengua argentina a dar más, a exiliarse, a extanjeirarse (no a globalizarse, por cierto, sino todo lo contrario, estamos hablando aquí de algo así como de un localismo extranjero). En una carta a sua amigo Osías Stutman, redactada en la época de la escritura de *Hilda*, usando la misma glosolalia, ella dice: "Todos los judíos tenemos una tía llamada Klara – Kafka. De modo que nuestra tía Klara depuso al presidoch Levingston – lo de "gston" es para no no se note que juega a la pelota al cesto en macabi junto con Klara, con M. Klein, M Mead, M. Langer, Bajarlía, Liberace, Thelonius Monk de repente y yo exit. Yo exit ¿& you?".

Si de Levingston se puede extraer el tumor "Levin", es porque el cirujano tiene ojo de polígrafo. Entoces, para deponer a un presidente de facto es necesario develar la vergonzante

condición que esconde su nombre. Justamente en la época en que se escribió esta carta, el general Roberto Levingston había sido nombrado presidente de los argentinos por la junta militar que derrocó al general Onganía y que unos meses después depondría también a Levingston. En una entrada del 8 de junio Pizarnik dice en sus Diarios: "cabe agregar que afuera hubo (¿hoy?) un golpe de estado o algo parecido. Alguien golpea en algún lado y los golpes me dan en mi, digamos, centro". Y el centro em Pizarnik es ese embudo que da como resultado escritura ("en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema"). Entoces, a un golpe se le responde con ontro: cada vez que la poeta golpea en un nombre, extrae de ese centro un secreto que derroca a quien lo porta. En esa misma operación, inventa un idioma nuevo que arrasa incluso con los símbolos patrios. En *Los poseídos entre lilas* un personage de dice al otro:

> SEG: ¿Quiénes son los López y Planes?
> CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional.
> SEG: Mi único país es mi memoria y no tieno himnos.

Aquí el apellido del autor de la letra del himno nacional se triplica. Si es cierto que Vicente López y Planes era portador de un doble apellido – marca inconfundible de la oligarquía local – ahora, el desconocimiento que separa en dos lo que era uno ("Quiénes son los López y Planes") tiene como respuesta una triplicación. Lo que originalmente era un apellido queda así fuera de la historia oficial y entra en otra narrativa: una que legaliza un himno escrito por trillizos. Pero, como pasa siempre en este antiteatro pizarnikiano, el diálogo, que hasta aquí parecía un parlamento normal de teatro, termina perturbándose. Seg da un paso atrás y en su condición de no persona (así se define a sí misma) admite no tener país salvo el de su memoria. Así, lejos de avanzar hacia su prestigiosa referencia histórica, este apellido retrocede, frenado (profanado)[179]. En ese trayecto invertido aconteció un golpe civil, anárquico, que lo enfrentó con su proprio secreto. Secreto que, una vez develado, libera la letra del himno de la égida de cualquier autoría, dejándola a merced de todos. Y para que esto suceda, la condición primera es que, como dice Pizarnik, "Yo exit". Expresión que nos recuerda al coloquialismo "yo,

[179] Nota da autora: Refiriéndose al modo en que funciona la profanación en las novelas latinoamericana de los años 90, Josefina Ludmer dice: "Con un ritmo y una repetición envolvente y circular la voz antipatriótica pone en escena y hace pública la labor de lo negativo en los 'simbolos nacionales' y en la lengua en América Latina. El performativo (en el sentido de una actuación o ceremonia) es fundamental en los actos de profanación, igual que en los actos de constituición de la nación. Porque las diabritas antinacionales son ante todo una puesta en escena, una performance verbal o la performance de una voz. No importa que ese tono-discurso sea asumido por el autor como proprio o citado como 'de otro', es una voz actuada declamada que convoca o recita o parodia otra original (…) La literatura le pone un 'personage' y le inventa un interlocutor a esa voz, porque la gramática antinacional (como la nacional) requiere una situación dialógica o una interpelación".

argentino" que es como decir yo con esto no tengo nada que ver o, mejor, yo me borro. Entoces, se podría decir que ser argentino, como poeta, es no tener nada que ver con lo que se escribe. "Pero si reconocés mi letra me avergüenzo ante el espejo/ ¿de qué si no estoy hablando de mí?/ ¿de qué si cuando escribo no te hablo?/ despunto por vos la adicción que me tiene atada/ a ese dialecto que aprendí de chica", dicen unos versos de mi libro *Solos y solas*. Tal vez dialecto sea la palabra más indicada para definir a esa lengua infantil, adictiva, heredada que permite, por la puerta de salida del yo, dar golpes civiles y anárquicos. Es una lengua que, como el idish, le pertenece y le pertecerá siempre al exilio. Lengua de la dialéctica, del diálogo, se escribe de derecha a izquierda pero se deja impregnar, a ras de la línea, de todo lo que viene en sentido contrario.

REFERÊNCIAS

De Paul Celan e sobre o autor, incluindo traduções consultadas:

CELAN, Paul. A fuga da morte. In.: GUINSBURG, Jacó; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Org.). **Quatro mil anos de poesia**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **A rosa de ninguém**. Tradução e apresentação de Maurício Mendonça Cardozo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

_____. **Ar-reverso**. Tradução e apresentação de Guilherme Gontijo Flores. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

_____. **Arte poética**: O Meridiano e outros textos. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, posfácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

_____. **Die Gedichte**: Kommentierte Gesamtausgabe, edição comentada de Barbara Wiedemann. 4. ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

_____. **Gesammelte Werke** in fünf Bänden, volume III. 1. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Gesammelte Werke** in fünf Bänden, volume IV: traduções [*Übertragungen*] I. 1. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Gesammelte Werke** in fünf Bänden, volume V: traduções [*Übertragungen*] II. 1. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Hermetismo e Hermenêutica: Paul Celan – Poemas II**. Tradução e comentários de Flávio R. Koethe. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.

_____. **Ich hörte sagen**. [Autor e ledor]: Paul Celan. Compilação de gravações. Munique: Der HörVerlag, 2004. 2 CDs.

_____. **Mikrolithen sinds, Streichen:** die Prosa aus dem Nachlass, edição crítica de Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou. 1. ed. Frankfurt: Suhrkamp, 2018.

_____. **Obras completas**. Tradução de José Luis Reina Palazón. 3. ed. Madri: Editorial Trolta, 2002.

_____. **Poemas**. Tradução de Flávio R. Kothe. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

_____. **Selected poems and prose of Paul Celan**. Tradução e apresentação de John Felstiner. 1. ed. Londres, Nova York: W. W. Norton & Company, 2001.

_____. **Sete rosas mais tarde** – antologia poética. Org., tradução e apresentação de João Barrento e Yvette K. Centeno. 1. ed. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.

CELAN, Paul. SHMUELI, Ilana. **Briefwechsel**. Edição de Ilana Shmueli e Thomas Sparr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

BADIOU, Bertrand. Janvier cruel. In: BADIOU, Bertrand; FRADIN, Clément; WÖGERBAUER, Werner (Orgs.). **Cahier de L'Herne n. 130: Paul Celan**. Paris: Éditions de L'Herne, 2020. Epub, 19.642 KB.

BEKKER, Hugo. **Paul Celan: Studies in His Early Poetry**. 1. ed. Amsterdam: Amsterdamer Publikationen Zur Sprache Und Literatur, 2008.

CARONE NETTO, Modesto. **A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. **A Obscuridade do Poético em Paul Celan**. Pandaemonium, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 82-108, jul./2012.

_____. **Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução**. Outra travessia, Florianópolis, v. 10, n. 15, p.13-36, 1. sem./2013.

DERRIDA, Jacques. **Shibboleth pour Paul Celan**. 1. ed. Paris: Galilée, 1986.

_____. **Sovereignties in Question: The poetics of Paul Celan**. 1. ed. New York: Fordham University Press, 2005.

ENGLUND, Axel. **Still songs: music in and around the poetry of Paul Celan**. 1. ed. Farnham: Ashgate, 2012.

FELSTINER. John. **Paul Celan in Translation: "Du sei wie du"**. Studies in 20th Century Literature, Manhattan, v. 8, n. 1, p. 91-100, 1983.

_____. **Paul Celan: poet, survivor, jew**. 1. ed. New York: Yale University Press, 1995.

_____. **Paul Celan: the strain of Jewishness**. Commentary Magazine, Nova Iorque, v. 79, n. 4, 1985. Disponível em: https://www.commentarymagazine.com/articles/john-felstiner/paul-celan-the-strain-of-jewishness/, acesso em 10/12/2020.

_____. **Translating Paul Celan's "Jerusalem" Poems**. Religion & Literature, Notre Dame, v. 16, n. 1, p. 37-47, inverno/1984.

GLAZOVA, Anna. **CELAN'S MANDELSTAM**. Speaking in Tongues, entre 2001 e 2033. Disponível em: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/glazova35eng.htm. Acesso em: 10/12/2020.

KOHL BINES, Rosana. **Para ouvir Celan**. Poesia sempre, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 233-239, 2008.

KULISKY, Yuri. **O Sprachgitter de Celan: uma tradução**. Monografia (Graduação em Letras) – Curso de Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, UFPR, 2017.

MYSJKIN, Jan H. **Interlúdio para Paoloceno: Paul Celan em Bucareste**. Tradução de Yure Romão. ALEA, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 116-126, jan./jun. 2014.

NOUSS, Alexis. **La traduction mélancolique (sur Paul Celan)**. TTR, Quebec, v. 11, n. 2, p. 199-231, 2. sem./1998.

PEREZ, Juliana P. **Abertura à presença humana: um estudo sobre Die Niemandsrose, de Paul Celan**. Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 2, n. 2, p. 255-281, 2008.

_____. **Notas de Paul Celan sobre judaísmo e poesia**. Itinerários, Araraquara, v. 14, n. 39, p. 89-101, 2014.

REDFIELD, Marc. **Shibboleth: Judges, Derrida, Celan**. 1. ed. Nova York: Fordham University Press, 2021. Ebook Kindle, 4034 KB.

ROTHENBERG, Jerome. **New young German poets**. 1. ed. City Lights Books: São Francisco, 1959.

RYLAND, Charlotte. **Paul Celan's Encounters with Surrealism**: Trauma, Translation and Shared Poetic Space. 1. ed. Nova York: Modern Humanities Research Association; Routledge, 2010.

SIMÕES, Hugo. **A tradução do que se cala: Paul Celan entre genocídios**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

De Tamara Kamenszain e sobre a autora, incluindo traduções consultadas:

FOFFANI, Enrique. Tamara Kamenszain: la poesia como novela luminosa. In: KAMENSZAIN, Tamara. **La novela de la poesía**. 1. ed. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2012.

KAMENSZAIN, Tamara. **Chicas en tiempos suspendidos**. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021. Ebook Kindle, 1360 KB.

_____. Cruce de géneros. **Diario Clarín**, Buenos Aires, 03 de maio de 2012. Revista Ñ. Disponível em: <https://www.clarin.com/literatura/cruce-de-generos_0_SJQjfoNhvQl.html>. Acesso em: 20/02/2022.

_____. **Diálogos – Capítulo 89**. [Entrevista concedida a] Santiago Venturini. Youtube, 27 de jul. de 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=2A8DFBiMTBc>. Acesso em 25/02/2022.

_____. El canto del cisne. In: PERLONGHER, Néstor. **Poemas completos**. Org. de Roberto Echevarren. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina/Seix Barral Biblioteca Breve, 2003.

_____. El ghetto de mi lengua. In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND, Mariano (eds.). **Poéticas de la distancia – Adentro y afuera de la literatura argentina**. 1. ed. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2006.

_____. **El libro de Tamar**. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020. Ebook Kindle, 325 KB.

_____. **Fala, poesia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2015.

_____. **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

_____. **La boca del testimonio**. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

_____. **La novela de la poesía**. 1. ed. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2012.

_____. **Libros Chiquitos**. 1. ed. Buenos Aires: Ediciones Ampersand, 2020.

_____. **Livros Pequenos**. Tradução de Paloma Vidal. 1. ed. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021.

_____. Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Avatares de un movimiento literario de los 80. **Diario Clarín**, Buenos Aires, 17 de abr. de 2010. Revista Ñ. Disponível em: <https://www.salagrumo.com/_files/ugd/de3363_eb0300f2b3c64434b27093a255a3f572.pdf>. Acesso em: 20/02/2022.

_____. **Neobarroco, Neobarroso, Neoborroso: Derivas de la sucesión perlongheriana en la poesía argentina actual.** Bulletin of Hispanic Studies, Liverpool, v. 93, n. 6, p. 599-608, 2016a.

_____. **O gueto**. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. 1. ed. Col. Moby-Dick. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2003.

_____. **O gueto / O eco da minha mãe**. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **O livro dos divãs**. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. **Os que escrevem com pouco**. Tradução de Luciana di Leone. 1. ed. Copenhage, Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

_____. Kamenszain: “Quiero transitar hacia el neoborroso”. [Entrevista concedida a] Fernando G. **Diario Uno** [online], Mendonza, 11 de out. de 2013. Espetáculos. Disponível em: <https://www.diariouno.com.ar/espectaculos/kamenszain-quiero-transitar-hacia-el-neoborroso-11102013_B1-md3VGHm>. Acesso em: 15/12/2021.

_____. **Una intimidad inofensiva**: los que escriben con lo que hay. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016b.

HUBERMAN, Ariana. **Desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en Tamara Kamenszain**. Hispamérica, Buenos Aires, v. 34, n. 102, p. 107-133, dez. 2005.

KANZEPOLSKY, Adriana. **Pela boca do pai? Tamara Kamenszain e as línguas do judaísmo.** Remate de Males, Campinas, v.39, n.2, p. 684-702, 2019

_____. **Reverberações do luto ou acerca da morte em família**. Revista do CESP, v. 34, n. 51, p.199-214, 2014.

_____. **Tamara Kamenszain** (Ciranda da Poesia). 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

KLINGER, Diana. Tamara Kamenszain: diagnosticar com metáforas. *In*: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro, Dialogarts Publicações, 2016, p. 1184-1192.

LIBERTELLA, Mauro. Mauro Libertella: "El libro puede ser una gran metáfora de cómo se va construyendo una pareja". [Entrevista concedida a] Emilia Racciatti. **Télam** [online], Buenos Aires, 06 de abril de 2022. Cultura. Disponível em: < https://www.telam.com.ar/notas/202204/588743-mauro-libertella-libro-metafora-como-se-va-construyendo-pareja.html>. Acesso em: 01/05/2022.

TAVARES, Mariana. **Poesia e ensaio em Tamara Kamenszain**. Kalíope, São Paulo, v. 12, n. 14, p. 42-59, 2017.

Demais referências:

ABDALA JUNIOR, Luiz Carlos. **Tudo pode ser motivo - Rose Ausländer**. Belas Infiéis, Brasília, v. 9, n. 2, p. 219-223, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta?** Tradução de Vinícius N. Honesko. Flanagens, Curitiba, 13 jun. 2017. Disponível em: http://flanagens.blogspot.com.br/2017/06/o-que-resta-giorgio-agamben.html, acesso em 01/12/2020.

_____. **O que resta de Auschwitz**. Tradução de Selvino J. Assmann. 1. ed. Revista. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. Tradução de Vinicius N. Honesko. Flanagens, Curitiba, 21 mar. 2018. Disponível em: http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html, acesso em 01/12/2020.

_____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALBERT, Bruce. **A floresta poliglota**. Tradução de Vinícius Alves. Sub Specie Alteritatis, Curitiba, 5 nov 2018. Disponível em: https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/.

ARAÚJO FILHO, Marcos Antônio Alves. **Verbos com o prefixo *ver-* na língua alemã: uma análise construcionista**. 2013. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe (Org.). 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AURACHER, Jan; MENNINGHAUS, Winfreid; SCHARINGER, Mathias. **Contiguity-based sound iconicity: The meaning of words resonates with phonetic properties of their immediate verbal contexts**. Journal PLoS ONE, v. 14, n. 5, p. 1-21, 2019.

AUSLÄNDER, Rose. **Gedichte**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

AZEVEDO, Milton M. **Vozes em Branco e Preto**: **a representação literária da fala não-padrão**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BANDEIRA DE SOUZA, Gabriela Beatriz Moura Ferro. **Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco – uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher**. 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BASSNET, Susan. Translation and creativity. *In*: ROCHÈRE, Martine Hennard Dutheil de la; HENKING, Irene Weber. **La traducion comme création: translation and creativity**. Lausanne: Centre de Traduction Littéraire, 2016.

BAPTISTA, Josely Vianna. Jogo de espelhos de obsediana. In: **Popol Vuh: o esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito**. Tradução de Josely Vianna Baptista. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BAVESI, Anna. **A língua que salva: Babel e literatura em Primo Levi**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In:* **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *In:* **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. Sobre a pintura *ou* Signo e mancha. *In:* **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. **Obras Escolhidas, volume 1: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**, I. 3. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Revisão de Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, 1991.

_____. **Problemas de linguística geral**, II. 2. ed. Tradução de Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 2006.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada Ave-Maria, 174.ed. São Paulo: Editora AveMaria, 1959, (impressão 2007).

BOLLIG, Ben. **Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice**. 1. ed. Cardiff: University of Wales Press, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: **Obras completas 1**. Buenos Aires: Sudamericana. v. 1, 2011

BRAUN, Helmut. **"Ich bin fünftausend Jahre jung": Rose Ausländer : zu ihrer Biographie**. Stuttgard: RADIUS-Verlag, 2006.

BRODZKI, Bella. **Can these bones live? Translation, survival and cultural memory**. Stanford: Stanford University Press, 2007. Impresso.

CAGE, John. **Silêncio**. Tradução de Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Coordenação de Mariano Marovatto. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In.: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Perlongher: o neobarroso transplatino. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 de jul. de 2001. Caderno +mais. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0107200116.htm>. Acesso em: 20/02/2022.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. **A voz e o silêncio em 4'33", de John Cage**. In: 16º. Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. Anais. Disponível em: <http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf>. Acesso em: 22/12/2020.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. **Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução**. Outra travessia, Florianópolis, v. 15, p. 13-36, 2013.

CARID, Miguel; CERA, Flávia Letícia Biff; FAUSTO, Juliana; FLORES, Guilherme Gontijo; HONESKO, Vinicius; NODARI, Alexandre; VALENTIM, Marco Antonio. **Carta de desachamento**. Species – revista de antropologia especulativa, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 4-6, nov. 2015.

CATREN, Gabriel. A Plea for Narcissus: On the *Transcendental Reflexion /\ Refraction Mediation* Tandem. In: GIRONI, Fabio (ed.). **The legacy of Kant in Sellars and Meillassoux: analytic and continental Kantianism**. 1. ed. Nova York: Routledge, 2018.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**: Filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau. What is Collaborative Translation? In: CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau (org.). **Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age**. Londres: Bloomsbury, 2017, p. 4-12.

CHIAMPI, Irlemar. **As serpes de Góngora [as reapropriações de Góngora e a emergência do neobarroco na América Latina]**. Revista da Anpoll, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 133-153, 2002.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. 1. ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

_____. **Teoria da Metamorfose**. Tradução de Vinicius Alves. 2018. Disponível em: https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/19/teoria-da-metamorfose-emanuele-coccia/, acesso em 01/06/2020.

COLLINS, Dicionário online. Nova York: HarperCollins Publishers, 2022. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/spanish-english/acriollado>. Acesso em: 16/01/2022.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Vocabulário Histórico-Cronológico do Português.** Disponível em: <http://medieval.rb.gov.br/index.php>. Acesso em: 01/03/2021.

CUNHA, Ester. **O silêncio na relação entre arte e vida**. Campinas: Unicamp, Anais do XII Encontro de História da Arte, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. In: OTTONI, P. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Les yeux de la langue. In: **Cahier Derrida**. Paris: Éditions de L'Herne, 2004, p. 473-493.

_____. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães, revisão técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **O monolinguismo do outro – ou a prótese da origem**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras Editores, 2001.

_____. **O que é uma tradução "relevante"?** Tradução de Olívia Niemeyer. Alfa, São Paulo, v. 44, n. esp., p. 13-44, 2000.

_____. Poétique et politique du témoignage. In: **Cahier Derrida**. Paris: Éditions de L'Herne, 2004, p. 521-539.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. 2. reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

FELMAN, Shoshana. **The scandal of the speaking body**. Traduzido ao inglês por Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.

FERRAZ, Paula Frassinetti Lima; JÚNIOR, Expedito Ferraz. **A iconicidade, da semiótica à linguística: situação do problema.** In: IV Congresso Internacional da ARALIN, 2009, João Pessoa. Anais (on-line).

FERRY, Anne. **Tradition and the Individual Poem**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

FIKOWSKI, Jerzy. **A leitura das cinzas**. 1. ed. Belo Horizonte, Veneza: Editora Âyné, 2018.

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradução-exu: ensaio de tempestades a caminho**. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo Infiel: corpo performance tradução**. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCHETTO, Bruna. **Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução**. In: Cadernos da tradução, v. 2, n. 30, 2012, p. 35-61.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, volume 1: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. The language of the forest: landscape and phonological iconism in Umeda. In: GELL, Alfred. **The art of anthropology: essays and diagrams**. Londres: Berg, 2006.

GLARE, P. G. W. et al. (Org.). **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

GOLDEMBERG, Isaac (Editor). **El gran libro de América judía**. 1. ed. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. **A língua não-padrão em traduções literárias brasileiras: nova tendência ou legado histórico?** SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 24, n. 50, p. 90-112, 2020.

HANNA, Kátia Regina Vighy. **Tradução do dialeto literário de Burma Jones, da obra *A Confederacy of Dunces*, de John Kennedy Toole.** 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HOCHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro; SANTOS, Maurício dos. **Sotaques e Sintaxes: acentuando o falar caboclo nas religiões afro-brasileiras**. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 62, p 391-415, 2020.

HOEPFNER, Soraya Guimarães. Sotaque: a voz da identidade. *In*: GRADIM, Anabela; CORREIA, João Carlos; ZWICK, Elisa; XARÃO, Francisco (Orgs.). **Filosofia, comunicação e subjetividade: Volume 1, linguagem, cultura e sociedade**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2018.

HOEZEL, Alfred. **Paul Celan – the poet as a jew**. World Union of Jewish Studies: Proceedings of the World Congress of Jewish Studies. Vol. Division C: Jewish thought and literature, p. 171-177, 1985.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

INDERWILDI, Hilda. **Le collectif HERMAION. Enjeux, méthode et idéologie**. La main de Thôt, Toulouse, n. 4. 2016.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el passado: cómo construimos la memoria social**. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2017.

KEMPISKA, Olga Donata Guerizoli. **Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne**. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.

KILANOWSKI, Piotr. Lendo as cinzas, encontrando diamantes. In.: FIKOWSKI, Jerzy. **A leitura das cinzas**. 1. ed. Belo Horizonte, Veneza: Editora Âyné, 2018.

KÖRTVÉLYESSY, Lívia. **Phonetic iconocty – Lost in universality**. Bulletin of the *Transilvania*, Brașov, v. 4 (53), n. 2, p. 137-144, 2011.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRAUSZ, Luiz S. **Aharon Appelfeld: Mitteleuropa em língua hebraica**. Cadernos Benjaminianos, Belo Horizonte, n. 4, p. 45-50, 2011.

KROONEN, Guus. **Etymological Dictionary of Proto-Germanic**. In: Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, Volume II. Editado por Alexander Lubotsky. Boston, Leiden: Brill, 2013.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. **Escritas de ouvido na literatura brasileira**. Literatura e Sociedade, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 131-148, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. 1. ed. São Paulo: n-1, 2017.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário de Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MALLARMÉ, Stephane. **Mallarmé**. Org., traduções e textos críticos de: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MARTINS, Helena Franco. **Tradução e perspectivismo**. Revista Letras, Curitiba, v. 85, p. 135-149, 2012.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, rimo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino, com revisão de Sônia Queiroz. 1. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRON, Dan. **A poesia hebraica de Bialik aos nossos dias**. Tradução de Nancy Rozenchan e Margarida Goldsztajn. Poesia Sempre, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 13-58, jun. 1997.

MIYAGAWA Shigeru; LESURE Cora; NÓBREGA, Victor A. **Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language**. Frontiers in Psychology, Suíça, v. 9, p. 9-115, fev. 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator: ver > fazer ver**. 1. ed. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. ALEA, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013.

_____. **L'Intrus**. 1. ed. Paris: Éditions Galilée, 2000.

NUIT et bruillard. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Jean Cayrol. França: Argos Films, 1955. 32 min.

NODARI, Alexandre. **A literatura como antropologia especulativa**. Revista da Anpoll, Florianópolis, n. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015.

_____. **Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 21, n. 57, p. 1-17, maio/ago. 2019.

_____. **Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista**. Organon, Porto Alegre, v. 36, n. 72, p. 306-346, jul/dez. 2021.

_____. **O extra-terrestre e o extra-humano: Notas sobre "a revolta kósmica da criatura sobre o criador"**. Revista Landa, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 251-261, 2013.

_____. **Quase-evento: esboço de uma ontologia da experiência literária**. Revista Elyra, Porto, n. 10, p. 55-77, 2017.

_____. **Variações especulativas sobre literatura e antropologia**. In: VARIAÇÕES DO CORPO SELVAGEM – EM TORNO DO PENSAMENTO DE EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO, 2015, São Paulo. Disponível em: <https://www.academia.edu/17573941/Varia%C3%A7%C3%B5es_especulativas_sobre_literatura_e_antropologia>. Acesso em: 19/11/2021.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **A dor dorme com as palavras**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PERLONGHER, Néstor (Org.). **Caribe Transplatino**: poesia neobarroca cubana e rioplatense. Tradução de Joselly Vianna Baptista. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PINHEIRO DIAS, Jamille. **Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. nova linguagem, nova poesia. In.: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

PORTILLO, Diego Emanuel Damasceno. **Uma poética desterritorializada em *Mar paraguayo***. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA – RAE. **Diccionario de la lengua española**, 23. ed., versão 23.5 online. <https://dle.rae.es>, acesso em 01/02/2022.

ROCHA, Reuben da Cunha. **Linton Kwesi Johnson**. Modo de Usar & Co. Rio de Janeiro, São Paulo, Pelotas, Berlim, 1º de maio de 2011. Disponível em: < http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/06/poesia-inutil-poesia-irrelevante-por.html>. Acesso em: 15/03/2022.

RODAS, Hilderman Cardona. **Colonialidad del poder y biopolítica etnoracial: Virreinato de Nueva Granada en el contexto de las Reformas Borbónicas**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, v. 12, n. 2, p. 571-594, mai/ago. 2017.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization**. 1. ed. Stanford: Stanford University Press, 2009.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. COHN, Sergio (Org.). Traduzido por: Luci Collin. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SAER, Juan José. La incertidumbre elocuente (entrevista con Juan José Saer). [Entrevista concedida a] Gustavo Valle. **Letras Libres** [online], Cidade do México, Madri, 30 de jun. de 2002. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-espana/la-incertidumbre-elocuenteentrevista-con-juan-jose-saer/>. Acesso em: 19/11/2021.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fenández (coordenação e introdução). **América Latina en su Literatura**. 17. ed. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores e UNESCO, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. Orelha de livro. In: PERLONGHER, Néstor (Org.). **Caribe Transplatino**: poesia neobarroca cubana e rioplatense. Tradução de Joselly Vianna Baptista. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Filosofia da técnica: arte como um novo campo de ação lúdica (Spielraum) em Benjamin e Flusser**. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 26, p. 52-85, jul. 2019.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2008.

STROPARO, Sandra. **O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 191-198, abr./jun. 2013.

SURBEZY, Agnès. **De deux à... : déclinaisons de la traduction collective dans la collection nouvelles scènes – espagnol**. La main de Thôt, Toulouse, n. 4. 2016.

SYMBORSKA, Wisława. **Para o meu coração num domingo**. Tradução de Regina Przybycien e Gabriel Borowski. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TEDLOCK, Dennis. **Learning to listen: Oral History as Poetry**. In: *boundary 2*, Durham, v. 3, n. 3, p. 707-728, primavera 1975.

TOWNSLEY, Graham. **Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge**. L'homme, Paris, v. 33e, n. 126/128, p. 449-468, abr./dez. 1993.

VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO. Pe. D. Raphael Bluteau (Org). Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1720. v. 7.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: **A "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.