

Fingir arcaísmos no país das lembranças – traduzindo um soneto de Jacques Roubaud

Feigning Archaisms in the Country of Remembrances – Translating a Sonnet by Jacques Roubaud

Guilherme Cunha Ribeiro
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2783-2355>

RESUMO

Dentro do livro *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel* (1999), de Jacques Roubaud, reúnem-se sonetos sob o título “*Square des Blancs-Manteaux*” (algo como “Praça dos Mantos-Branco”). Investigo neles o diálogo com a memória cultural da poesia devocional francesa, e penso a tarefa de traduzir um deles. Ao investigar o jogo entre temporalidades que se cria nele, explicito-o por meio das categorias de “memória” e “agora” de sua obra ensaística, que modulam a relação entre passado e presente. Noto detrás de suas formulações a hipótese da temporalização da apercepção histórica – formulada principalmente pelo historiador Reinhart Koselleck –, perceptível na poesia em suas vertentes românticas e pós-românticas. Conduzido por ela, destaco como seu procedimento central de escrita a inversão. Isso resulta na investigação da maneira como traduzi um soneto, que esclarece a tarefa mais ampla, e mais geral, de como traduzir esse tipo de sobreposição de tempos.

Palavras-chave: Jacques Roubaud; memória cultural; poesia devocional

ABSTRACT

In the book *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel* (1999), by Jacques Roubaud, sonnets are collected under the title “*Square des Blancs-Manteaux*” (roughly “Square of the White-Robes”). I investigate their dialogue with the cultural memory of French devotional poetry and consider the task of translating one of them. In researching the interplay between temporalities that it creates, I make this explicit through the categories of “memory” and “now” frequent in his essays, which are used to modulate the relationship between past and present. Behind his formulations I notice the hypothesis of the temporalisation of historical perception - formulated mainly by the historian Reinhart Koselleck - which is noticeable in poetry in its Romantic and Post-Romantic currents. Guided by this hypothesis, I emphasise inversion as its central procedure. This results in an investigation of the way I translated a sonnet, which sheds light on the broader and more general task of how to translate such an overlapping of times.

Keywords: Jacques Roubaud; Cultural Memory; Devotional Poetry

RÉSUMÉ

Dans le livre *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel* (1999), de Jacques Roubaud, certains sonnets sont rassemblés sous le titre « *Square des Blancs-*

Manteaux ». J'étudie leur dialogue avec la mémoire culturelle de la poésie dévotionnelle française et j'envisage la tâche de traduire l'un d'entre eux. En travaillant sur l'interaction entre les temporalités qu'il crée, j'explicité cette relation à travers les catégories de « mémoire » et de « maintenant » présentes dans son oeuvre d'essayiste, qui donnent forme à la relation entre passé et présent élaborée par ces poèmes. Derrière ses formulations je remarque l'hypothèse de la temporalisation de la perception historique – idée formulée principalement par l'historien Reinhart Koselleck –, trait perceptible dans les courants romantiques et post-romantiques de la poésie. Guidé par cette hypothèse, je mets l'accent sur l'inversion en tant que stratégie centrale de son écriture. Il en résulte une enquête sur la manière dont j'ai traduit un sonnet, qui éclaire la tâche plus large et plus générale de savoir comment traduire un tel chevauchement de temps.

Mots-clés : Jacques Roubaud ; mémoire culturelle; poésie dévotionnelle

[...] encontrar de repente uma casa renascentista construída sobre os fundamentos romanos, e uma escultura romana em cima do portal que não aparece nos guias.
(Zbigniew Herbert, “Arles”)

no país das lembranças
(C. Drummond de Andrade, “Morte das casas de Ouro Preto”)

Existe detrás dos nomes toda sorte de enganos, confianças, maquinações. Diz-se que simplesmente apontam para as coisas do mundo, mas a inscrição com que as indicam, se a olharmos de perto, conduz a um emaranhado de passagens subterrâneas, tantos túneis desconhecidos, falsas pistas. O minotauro da referência à espreita no labirinto, sem a salvação certa de fios de Ariadne. Começo, portanto, pelos nomes.

“*Square des Blancs-Manteaux*”. “*Square*”, palavra vinda do inglês, já afrancesada: praça, largo. “*Blancs-Manteaux*”, algo como “Mantos-Branços”, é a designação dada aos frades mendicantes da Ordem dos Servidores da Santa Virgem (*Ordre des Serviteurs de la Sainte-Vierge*), que, depois de 1274, se incorpora à ordem dos guilhemitas (*guillemites*), posteriormente beneditinos. O nome guarda vestígios de um passado religioso. No entanto, é sobretudo o nome de uma “rua morta”, bem ao gosto de J. Roubaud¹. Melhor dizendo: rua não, praça. Possivelmente, o largo que ficava diante

¹ Veja seu poema “*Promeneur des rues mortes*”, que começa: “*Je suis dans Paris un promeneur des rues mortes, / Des rues qui ne sont plus, des rues débaptisées, / Efacées, trucidées, tronquées, amenuisées [...]*”. [Eu sou em Paris um caminhante de ruas mortas / De ruas que não existem mais, ruas desbatizadas, / Apagadas, trucidadas, encurtadas, diminuídas – em tradução apenas literal] (Roubaud, 2006, p. 161).

de um antigo convento dessa também antiga ordem, onde hoje se encontra a Praça Charles-Victor-Langlois, no bairro do Marais (*4e arrondissement*), em Paris.

Se enroscam, então, num abraço inusitado, a menção religiosa e o passado urbano. A referência ao mundo dos mosteiros, entretanto, não se esgota aí. Uma camada a mais, nessa sobreposição de referências, se encontra no subtítulo, que indica, para a autoria do protocolo que rege a ordenação e composição dos sonetos, a obra do bispo inglês Joseph Hall, principalmente os livros *The art of divine meditation* e *A Meditation of Death, according to the former rules (circa 1607)*.

De alguma forma, a entrada nesses sonetos, como uma espécie de inscrição sobre o pórtico, oferece para o leitor a mesma experiência do caminhante de Zbigniew Herbert. Caso olhe com atenção, ele notará o acúmulo de sedimentos do tempo nesses nomes a princípio anódinos². A casa contemporânea sob os fundamentos renascentistas, e vestígios da velha Paris na memória. Ele dará razão ao verso de Cecília Meireles: “Dentro do tempo há mais tempo”³. Tentará, então, como puder, dar sentido a essa aliança entre o presente e as camadas de passado.

A MEMÓRIA DA LÍNGUA E O AGORA DO POEMA

De longe, se vistas em conjunto, a atuação do poeta Jacques Roubaud como crítico e como antologista evidenciam um paradoxo. Dando sequência à pesquisa que culminou em seu doutorado tardio em Letras, o francês recolhe em livro, para a conhecida editora francesa Gallimard, um conjunto de sonetos dos séculos XVI e XVII. Eles são publicados numa antologia, sob o nome conjunto de *Soleil du soleil* [Sol do sol] (1999). Paralelamente a isso, recupera, em curtos textos críticos publicados na revista *Po&sie*, dirigida por Michel Dégué, o trabalho de poetas da Contrarreforma praticamente desconhecidos do público, como Guy le Fèvre de la Boderie e Jean du Clicquet de Flammermont. Nesse seu trabalho com os arquivos como pesquisador e antologista, nota-se uma abordagem historicista da poesia, que se manifesta tanto no critério de seleção quanto na organização do material. Ela se caracteriza por um cuidado todo particular com relação ao tempo próprio a esses poemas que relê, recupera e reúne. À primeira vista, essa abordagem se oporia aos critérios de sincronidade e simultaneísmo que enfatizam a

² Sobre a expressão “sedimentos de tempo”, cf. Koselleck, “Sediments of time” (2018).

³ Do romance V do *Romanceiro da Inconfidência*, intitulado “Da destruição de ouro podre”.

recepção do poema num presente dilatado, e sobre os quais sua atuação crítica tende a se fundamentar.

É surpreendente como, para alguém tão ligado ao alto modernismo angloamericano e à tradição poundiana, a seleção subjetiva impetuosa e o juízo de valor estético não constituam critérios suficientes de organização. Pelo contrário, a tarefa do método da antologia é desfazer as cotações automáticas que nos fornecem as bolsas de valores da história literária e da opinião individual (mesmo, em alguma medida, a do próprio antologista) para mergulhar no tecido de um outro tempo e, em seu fundo, vê-lo com um olhar mudado – que também é, de certo modo, um novo olhar. Pressuposto cartesiano: a função da pesquisa é, atravessando certo ceticismo programático, atribuir valores posteriormente. Além de alentada, a antologia recolhe em pé de igualdade mausoléus vetustos e poeirentos da poesia francesa, como Pierre Ronsard e François de Malherbe, ao lado de figuras inteiramente desconhecidas, como Jean du Clicquet de Flammermont; ou ainda as conhecidas apenas por especialistas, como Abraham de Vermeil ou Pierre Poupou, entre outros. Embora o critério de natureza formal do organizador limite a escolha a sonetos, mesmo assim se produz no leitor um efeito de estranhamento total. O mergulho em profundidade no tempo permite entrever uma multiplicidade que as histórias literárias aplainaram e reduziram. Tem-se noção da amplitude do desconhecido. O espanto ainda é duplicado por um mergulho nas fontes contemporâneas, de onde as pequenas biografias dos poetas são retiradas (breves comentários de outros autores, biografias feitas por escritores do século posterior etc.). A memória se refresca e, além da esfera do afetivo e do judicativo, se devassa como arquivo desentranhado, multiplicidade categorizada e reordenada para uso do leitor.

Em acréscimo a essa abordagem historicista da seleção e disposição, até mesmo os textos são organizados num espírito semelhante. O antologista faz questão de manter inalteradas a grafia, a ortografia, a sintaxe e a pontuação, como constam das primeiras edições de suas publicações, colocando o leitor em contato direto com o francês quinhentista e seiscentista – este momento ainda anterior à codificação da língua pela gramática, que se consolidará algumas décadas depois, com a formação das Academias, como a Academia Francesa, sob o governo do cardeal de Richelieu. Portanto, a atitude de J. Roubaud considera ainda a espessura da linguagem, já que na leitura deve-se estranhá-

la, por ser diferente, e, entretanto, reconhecê-la por detrás das ruínas como a língua que seu leitor também fala.

Percebe-se como o organizador da antologia joga com os procedimentos de aproximação e distanciamento. Às vezes cola o texto em sua época e o afasta do leitor contemporâneo. Noutras, subsidia sua compreensão com o uso de paratextos, cuja natureza, entretanto, é remota e difícil de se localizar (velhos tratados e velhas notícias biográficas de velhos autores). Ao longo de sua leitura, a todo momento a antologia nos faz oscilar entre passado e presente. Existe uma ironia de fundo nesse gesto, que nem pretende aproximar definitivamente, nem busca alienar de todo o leitor. Essa tensão, me parece, é um dos modos como pensa a poesia como “memória da língua”, segundo afirma em um livro de ensaios, *Poésie, etcetera: ménage* (1990). Uma elaboração aparentada à arqueologia, ao historicismo e à filologia – sem ceder, contudo, inteiramente a essas abordagens, reelaborando-as criticamente.

Por outro lado, em sua atuação como crítico, a compreensão, herdada do romantismo e do alto modernismo, de que a poesia opera em outro tempo (um terceiro tempo, um *aevum*⁴) que escapa às fronteiras de períodos e poéticas, é muito insistente. Nisso recorda a afirmação do “*make it new*” poundiano, ou a reorganização axiológica do passado exposta nos ensaios do jovem T. S. Eliot, por exemplo naquele conceito de “senso histórico” (*historical sense*). Esta tese pode ser resumida na seguinte afirmação: “Tradição é uma questão de importância muito mais ampla. Ela não pode ser herdada e, caso você a queira, precisa obtê-la por muito trabalho” (Eliot, 2014, p. 106. Minha tradução)⁵. Dizer que a relação do poeta com o passado se funda no trabalho pressupõe que ela é um dos aspectos da fabricação do poema. Esse trabalho, na poesia de J. Roubaud, a meu ver, se dá na junção, e muitas vezes na tensão, entre a “memória da língua”, como tinha dito, e o “agora” do poema.

A poesia é “memória da língua” na medida em que sua trama é trançada pelo encadeamento de tudo que se produziu em determinada língua e que, não tocando somente seus aspectos estruturais (sintaxe, som, léxico), tocou também seus modos de

⁴ Sobre a noção de *aevum*, o tempo dos anjos na escolástica medieval (sobretudo na teologia de Tomás de Aquino), entre o divino e o humano, cf. Kermode, Frank. *O sentido de um fim*, 2022, p. 76 et seq. “[O *aevum*] Não abole o tempo nem o especializa: coexiste com o tempo e é um modo pelo qual as coisas podem ser perpétuas sem ser eternas” (*op. cit.*, p. 78).

⁵ No original: “*Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour*”.

sentir e dizer, assim como as formas poéticas, em suas constâncias e mudanças, a progressão e uso de *topoi* e figuras. A poesia se conecta, então, à língua enquanto memória social transmitida entre gerações de leitores, acervo geral compartilhado por uma comunidade de falantes. Assim como também não deixa de ser acervo poético pessoal, aquele que cada leitor guarda consigo, adquirindo novos sentidos e usos a cada aplicação singular. A estas duas dimensões Roubaud chama a “memória interna” (privada) e a “memória externa” (pública) da poesia, distintas e complementares. Interconectadas como estão nessa experiência singular, elas são o domínio do geral, do compartilhável, do público, da história; mas nem por isso deixam de ser o domínio de uma memória particular, suscitada no momento da leitura ou pela lembrança de um poema. O que se pretende enfatizar com isso não é apenas a capacidade ou possibilidade de um poema revelar momentos do passado, certo lado filológico e historicista a que o discurso poético pode aspirar sendo documento sucessivo dos estados da língua – mas sobretudo o aspecto de dispositivo que engendra a memória no instante do contato do leitor consigo, numa relação que é sempre aberta e não determinada.

É na interação entre leitor e texto que a poesia se faz enquanto “efetor de memória”, para citar sua expressão (Roubaud, 1995, p. 99-131. *Passim*). “Efetor” designa, em anatomia, a parte terminal de um órgão capaz de reagir a estímulos nervosos que ativam a contração ou a secreção. Em outras palavras, ela é esse dispositivo capaz de disparar quase biologicamente, seguindo a metáfora, reações e estados no leitor. Assim como o efetor é a descarga inicial de uma série de processos químicos e fisiológicos que ativam a presença do externo no interno, o campo do perceptivo nos sistemas orgânicos e biológicos, o poema é o canal aberto que permite a troca entre o privado e o público.

Dá-se, então, a abertura para o trocadilho entre “efetor” e “efeito”, em francês como em português. Se a poesia é marcada por ser um “efetor”, seu resultado se produz como “efeito” de memória, a ser “efetuado” no interior intransmissível de uma memória particular que cria, da memória externa da poesia (do escrito ou lido que tem diante dos olhos ou ouvidos), uma memória interna. Assim, diz Roubaud, a poesia é individualizada, se torna *poesia para mim*. Se o primeiro sentido de memória nos leva a uma concepção próxima à da filologia, embora para esta o amor do discurso se transforme em “amor da língua”, seu segundo sentido instaura, em contrapelo à associação da memória com o passado histórico, o tempo do “agora”, tão importante para a prática desse poeta.

Poderíamos nos perguntar quais as dimensões desse “agora”. Decerto, ele é o agora da produção de efeito, da efetivação do poema sobre o leitor. Mas ele é também uma estranha simultaneidade daquela memória no presente, no aqui-e-agora do poema. Simultaneidade radical. O uso frequente de dêiticos e temporalizadores ao longo de *Poésie, etcetera: ménage* (1990) permite entrever a dificuldade contra a qual essa definição luta, pois o “agora” de Roubaud leva a um encerramento no instante de contato entre leitor e poema: “[...] a *Odisseia*, a ‘Canção da flor invertida’ de Raimbaut d’Orange, a *Divina Comédia*, o ‘Virgem o vivaz e o belo hoje’ [S. Mallarmé], a ‘Pequena Cosmogonia de Bolso’ [R. Queneau], *Estado* de Anne-Marie d’Albiach são ‘agora’, poemas de agora; assim para cada agora que se apresenta” (Roubaud, 1995, p. 115). Tal posição, uma radicalização da defesa da sincronicidade e do simultaneísmo, leva-o a recusar o comentário, a interpretação, qualquer adaptação ou (curiosamente) modernização ortográfica, entendendo-os como procedimentos que escamoteiam, atravancam ou impedem o contato direto com este “agora”.

Nesse ponto, aquela balança entre historicismo e presentismo, que formulava um aparente paradoxo, se resolve na afirmação da memória. A recuperação da língua antiga, procedimento a princípio historicista, convive com a radical superposição de tempos na avaliação literária, na medida em que ambas constituem a única forma de existência vital do poema. Quer dizer, o poema só se faz presente quando é lembrado. Nesse sentido, o caráter memorável do passado é condição para sua ancoragem no presente. Tanto o leitor (e o autor) se projetam em direção ao passado quanto o passado vai encontrá-los na encruzilhada do presente da leitura. Esse modo de lidar com o tempo histórico é a maneira pela qual Jacques Roubaud, nos termos de Eliot, molda sua própria tradição, a cavaleiro de passado e presente.

A HIPÓTESE DA TEMPORALIZAÇÃO

Por que certos poetas modernos, em alguns momentos de sua obra, estreitam tanto sua relação com o passado de sua língua, e da poesia em geral? O que os leva a modular sua voz de modo a simular uma linguagem, tanto como esta palavra, “dessueta”?

A tarefa de resumir essa relação entre passado e presente pode ser ingrata. A sorte é que, estudando o movimento romântico e seus ecos na poesia a partir da hipótese de uma doutrina da experiência, Robert Langbaum (1957) definiu exemplarmente o jogo tenso entre passado e presente que o caracteriza. Embora sua definição se limite ao

Romantismo, certas continuidades subterrâneas deste movimento na longa duração dos fenômenos culturais permitem que ela seja ampliada para outras tendências do século XX. Pois sabe-se que a ênfase na criatividade individual, o elogio da originalidade, a ruptura com o regime retórico-normativo clássico e o abandono da ideia de um cosmo organizado e fechado, entre outros, são posições teóricas propaladas pelo Romantismo. Nesse sentido, a poesia de J. Roubaud é apenas um episódio nessa longa duração. (Dessa perspectiva, pode-se substituir mentalmente o referente “o romântico” por outras designações mais amplas, que incluam as tendências posteriores.) É este o modo como R. Langbaum define a relação do poeta romântico com o passado:

[...] o romântico [the romanticist] não vê o presente como herdeiro do passado e, portanto, não busca no passado a autoridade como um modelo ético. O romântico [the romanticist] vê o passado como diferente do presente e usa o passado para explorar a ampla gama da diferença, a ampla gama, em outras palavras, de sua própria modernidade (Langbaum, 1957, p. 12)⁶.

Incorporando a revivência retrospectiva do passado no presente do poema, o poeta molda algo que já não pertence inteiramente nem a um nem a outro tempo. A descoberta da diferença se dá num objeto que é de nova liga. Essa descoberta já não incorpora o passado como modelo ético ou como exemplaridade, mas se amolda num jogo de perspectivas entre o passado e o presente.

De um lado, esse processo é resultado da “temporalização” da história, segundo a categoria de Reinhart Koselleck. De outro, ele produz um novo objeto, que nem pertence de todo ao passado, nem ao presente, mas que os intersecciona num conjunto limítrofe. Pode-se esclarecer esse último aspecto a partir do paradigma da “emergência”, pensado por W. Iser.

Com a categoria de “temporalização”, R. Koselleck pensou a derrocada da concepção clássica da história como *magister vitae* (“mestra da vida”), quer dizer, como acervo de experiências exemplares a serem recuperadas normativamente. Esta mudança de compreensão é flagrada no campo semântico da língua alemã, com a mudança do conceito de *Historie* para o de *Geschichte*⁷. Ele identifica o uso da palavra de raiz latina (*Historie*) à compreensão clássica da história como recorrência cíclica, cujos eventos se

⁶ No original: “the romanticist does not see the present as the heir of the past and does not therefore look to the past for authority as an ethical model. The romanticist sees the past as different from the present and uses the past to explore the full extent of the difference, the full extent in other words of his own modernity”.

⁷ Sobre R. Koselleck, a esse respeito, consultar a introdução de Luciana Villas-Bôas (2014).

traduzem como repositório de exemplos sem datação precisa, sempre capazes de atualização em vistas de sua retomada retórica e pedagógica no presente. Nesse sentido, encontra-se a ideia da história como “mestra da vida”, segundo o *topos* clássico latino⁸, como “um cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico” (Koselleck, 2006, p. 42). Já sob a segunda rubrica, como consequência da aceleração da experiência a cargo do desenvolvimento técnico e da série de acontecimentos que marcam o início da modernidade, a história-enquanto-*Geschichte* atua como categoria aglutinadora de um “singular coletivo”, ideia-chave que insere o ato interpretativo do historiador no interior do processo de constituição do conhecimento histórico. Embora seja afirmada no singular, como “a” história, cada história se caracteriza, ao contrário, por uma multidão de visadas e métodos, cada qual retratando a partir de uma face interpretativa essa etiqueta geral.

Em “Os conceitos de movimento na modernidade”, Koselleck caracteriza a temporalização como a maneira pela qual “a história [...] passa a realizar-se não apenas *no tempo*, mas *por meio do tempo*”⁹ (Koselleck, 2006, p. 283 *et seq.* Eu destaco). É importante a passagem do locativo para a locução instrumental. O tempo deixa de ser espaço no qual, para se tornar instrumento por meio do qual. A partir de então, é numa lida com o próprio tempo que a apreensão histórica se dá.

A consequência dessa mudança conceitual é que o sentido da história não está mais incluído na lembrança dos eventos, mas deve ser ativamente construído na relação com os eventos do passado. Como diz uma vez mais Koselleck, “A história é temporalizada, no sentido de que, graças ao correr do tempo, a cada hoje, e com o crescente distanciamento, ela se modifica também no passado, ou melhor, se revela em sua verdade” (Koselleck, 2006, p. 287). Vê-se o jogo de perspectivas. O espaço de experiência do vagaroso tempo pré-moderno, antes praticamente acoplado ao reduzido horizonte de expectativa das sucessivas gerações humanas, passa a se desgarrar dele. Daí em diante a distância só se amplia. A vida de homens e mulheres cada vez mais se distancia dos acontecimentos históricos brandidos diante deles como exemplos. Como rio

⁸ Cf. “*Historia magistra vitae* – Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento”. In: Koselleck, R. *Futuro Passado*, 2006, p. 41-60.

⁹ A tradução em inglês do trecho pode tornar essa distinção mais evidente: “*Time is no longer simply the medium in which all histories take place; it gains a historical quality. Consequently, history no longer occurs in, but through, time. Time becomes a dynamic and historical force in its own right.*” (Koselleck, 2004, p. 236).

se ampliando entre as duas margens da experiência e da expectativa, mais e mais amazonicamente intransponível, o sujeito reconhece, com todo o peso que ela passa a ter, a diferença que separa seu presente e as representações do passado.

Referida à arte verbal, a temporalização, a meu ver, leva a interrogar a posição temporal dos poetas no quadro mais amplo de uma “memória cultural”. Para os meus propósitos, basta concebê-la aqui, conforme a definição restritiva de Wolfgang Iser, como “memória coletiva que não pode ser transmitida geneticamente” (Iser, 2000, p. 175). Muitas formas de relação são possíveis em suas expressões pós-românticas, uma vez que o problema da tradição é ponto de disputa na moderna República das Letras, já desterrada da antiga mentalidade da *translatio studii et imperii*. As perspectivas variam, ao longo do tempo, desde a afirmação de uma concepção extrema do movimento poético como impulso, aceleração e progresso, sob o signo do avanço técnico, cuja formulação radical seria o futurismo italiano, até retornos reacionários a uma concepção retórica “clássica” de poesia retrospectivamente imaginada (comum, por exemplo, aos integrantes da Geração de 45, no Brasil). Vê-se, por esses supostos limites, como o espectro de relações pode ser amplo e indeterminado. O que não é mesmo surpresa, pois os modos de funcionamento da memória cultural incluem tanto a lembrança e o disfarce quanto o esquecimento e a supressão, operando por meio de “alienações, condensações e sobredeterminações” (Iser, 2000, p. 174).

Esse dilaceramento temporal da enunciação, no entanto, conduz à fricção entre os dados aludidos e referências, de um lado, e o processo do texto de outro. Sua atualização pela leitura informada reintegra os elementos do passado diante dos elementos do texto, abarcando ambos numa nova unidade que escapa aos limites supostos de seus componentes. Isso equivale a dizer que a leitura instaura um novo conjunto, que, embora interseccione tanto os materiais retirados do passado quanto aquilo que o texto formula, permite relações que escapam a esses dois conjuntos. Produz-se algo novo, que excede o que se cita e o que se diz, e que se encontra propriamente na relação entre o citado e o dito.

Trata-se, portanto, de uma espécie dentro daquele paradigma que W. Iser discerne no funcionamento da ficção, e ao qual dá o nome de “emergentismo” (Iser, 2000, p. 173. *Passim*). Usava-se a ideia originalmente no campo da Biologia para pensar a imprevisibilidade implicada no surgimento de organismos vivos. Adaptada às ficções

literárias, ela nos leva a investigar a “novidade ontológica” (Iser, 2000, p. 174) que estas implicam, assim como a discernir e detalhar as estratégias de fricção entre componentes que vêm à luz no ato de interpretação.

Em resumo, o que venho tentando pensar, neste artigo, são as maneiras de jogar com o passado evidenciadas nesta série de sonetos de J. Roubaud; e interrogo a tarefa da tradução diante deles. Meu argumento é que esse tipo de relação entre passado e presente, esta fusão de tempos no poema, é uma das formas pelas quais a poesia moderna lida, em toda a sua complexidade, com o tempo. De fato, a memória cultural é dinamizada por uma relação sem peias (mas com regras autônomas) com o passado, definida por cada poeta na arrumação de sua obra. Penso que o nó do trabalho de Roubaud com a memória cultural, a “memória externa” da poesia, consiste na mistura das atitudes de pesquisa e incorporação, dinamizadas pelo procedimento da inversão. A esse processo particular eu chamaria uma ficção de arcaísmo. É isso que busco descrever a seguir.

A INVERSÃO COMO MÉTODO

A tensão entre passado e presente se explicita, por exemplo, no poema intitulado “*The Entrance*” (assim mesmo no original, em inglês), que introduz a série “*Square des Blancs-Manteaux*”.

*À l'entrée de la Mort, où tu entres, désentre,
Décentre de la Mort la démente et le sens,
Du senti de la Mort t'absente, et te ressent
Consente de la Mort la constante constance.
Écarté de la Mort, contente-toi, repente
Sur la Pente de Mort, de sa Lampe, sa trempe,
Rampe-toi vers la Mort, et l'accède, et l'accente,
Contemple-toi de Mort l'indécence, le temple.
À l'orée de la Mort qui te porte, déporte,
Emporte-toi la Mort, amphores ou comportes,
Farouche-toi la Mort, la sans-souche, sans bouche.
À l'effrai de la Mort, dépêche-toi, dépèle,
Au Décri de la Mort, abaisse-toi, rappelle
Du Tout frayée la Mort qui te touche, te couche.¹⁰*

Uma voz e um ouvido se encontram nesse poema. De um lado, a voz que enumera conselhos e regras de conduta diante da morte, insistindo na exortação dos verbos no imperativo. De outro, um ouvido indeterminado a quem se dirigem as exortações, que

¹⁰ O leitor encontra minha tradução deste poema adiante, na seção “Na oficina da tradução”.

bem pode ser o do leitor sem face precisa ou o de algum ouvinte implícito. Ao mesmo tempo, o poema é cortado por expressões que indicam momentos existenciais, cuja medida-padrão passa a ser sua relação com a morte. De “*À l’entrée de la mort*” até “*Au Décri de la Mort*”, seis construções adverbiais se empilham, indicando progressivamente a entrada desse ouvinte no campo da morte, alegorizada em maiúsculas. Por analogia, pode-se pensar que elas descrevem o processo de envelhecimento, indo desde a “entrada na morte”, o nascimento, até o “Desfavor da Morte”, a velhice.

No entanto, uma tensão vai se formando entre esses momentos existenciais e as exortações. O primeiro verso já a revela. Na entrada da morte, deve se reter como lição o “desentrar”. A “entrada” e o “desentrar”, assim, se configuram como polos em conflito de uma relação impossível. Como se percebe ao longo de todo o poema, há algo de absurdo ou anômalo nas lições oferecidas. A exortação inverte o papel habitualmente didático dos discursos exortativos, e o conselho redundante em ação impraticável.

Nesse processo de inversão dos atos discursivos se pode ler um comentário crítico ao passado. O uso da tópica do *memento mori* e o tom exortativo do discurso não podem deixar de nos trazer à mente a poesia religiosa devocional francesa do século XVI – sobretudo considerando a antologia que o próprio Jacques Roubaud organizou – na qual a representação premeditada da morte como salvação é moeda corrente. Contudo, basta nos lembrarmos, por exemplo, de Jean de Sponde para notarmos a distância entre sua dicção e a dos sonetos modernos. É tão estranha aos sonetos de Roubaud a exortação feroz, didática e condenatória de versos como:

*Helas ! comtez vos jours : les jours qui sont passés
Sont desja morts pour vous, ceux qui viennent encore
Mourront tous sur le point de leur naissante aurore,
Et moytié de la vie est moytié du decez.* (Sponde, 1949)

Ai! contem as tuas horas, as horas idas
Pra vocês estão mortas, e as que vêm agora
Todas hão de morrer no pino da aurora;
É metade da morte a metade da vida. (Minha tradução)

Ou esta acusação furiosa dos vícios:

*Ces desirs orgueilleux pesle mesle entassez,
Ce cœur outreuidé que vostre bras implore,
Cest indomtable bras que vostre bras adore,*

La Mort les met en geine, & leur fait le procez.

Estes desejos empilhados sem medida,
Este soberbo peito que teu braço implora,
Este indomável braço que teu peito adora,
A Morte os suplicia, & julga sua dita. (Minha tradução)

Ou ainda o rebaixamento satírico do humano (e, por extensão, do leitor) presente em tercetos como este:

*Je vois ces vermisseaux bastir dedans leur plaine,
Les monts de leur desseins, dont les cimes hautaines
Semble presque esgaler leurs cœurs ambitieux.*

Vejo os pequenos vermes erguer nas planuras
Montes de seus desígnios, & lá nas alturas
Seus cimos do peito igualam ganância ao léu. (Minha tradução)

Portanto, nesse sentido, embora o tom exortativo seja um dos traços característicos da poesia devocional francesa do séc. XVI, como bem demonstrou Terence Cave (1969. Cf. p. 167; 168-9), o que encontramos no soneto de Roubaud é uma releitura que procede por um deslocamento desse estrato de “memória da língua”.

Tal operação pode ser compreendida a partir da ideia de inversão, procedimento que, por sua vez, o crítico, não o poeta, Roubaud destaca na obra de Simônides de Ceos, na série de palestras reunidas no livro *L'invention du fils de Léoprépes* (1993). É na quarta lição que se encontra uma espécie de interpretação-elogio do poeta grego. Entre as várias invenções a ele atribuídas – como o nexa entre pintura e poesia, a ideia da artificialidade da palavra poética e da poesia como trabalho, bem como a invenção da mnemotécnica –, é sobretudo sua irreverência de espírito que chama a atenção do poeta francês (Roubaud, 1993, p. 97-123. *Passim*). A autoconsciência poética de Simônides, em tudo oposta à posição dos “mestres da verdade” arcaicos de Marcel Détienné, está sintetizada num procedimento de seu método: a estratégia da inversão. O exemplo é simples: num epigrama, ele cita palavras tradicionais da *Iliada* sobre a impermanência, mas, ao contrário de sua fonte, desmonta a hierarquia clássica “bravo x covarde” por uma inversão sintática. Ele diz: “[a morte] que igualmente encontram em sua sorte tanto os bravos quanto os covardes¹¹” (Roubaud, 1993, p. 116-117). Portanto, não reconhece na bravura

¹¹ No original, na tradução dada por J. Roubaud: “[la mort] que trouvent également dans leur lot les braves autant que les lâches”. Trata-se do fragmento de número 15, um suposto treno ou canção de lamento fúnebre, de Simônides em *Poetae melici graeci*, editado por Denys Page. A citação é retirada da carta de

o valor de virtude suprema que a tradição lhe atribui. A inversão procede, desse modo, por “modificações mínimas”: “A modificação é mínima, mas seu sentido é perceptível somente em referência à tradição” (1993, p. 117)¹². A inversão é o ponto central, esse átomo que tensiona o encontro entre o passado e o presente. Ela é onde o presente manifesta sua diferença com relação ao passado da tradição, incorporado, mas agora transformado, pelo poeta.

Do mesmo modo, por “modificações mínimas” é que J. Roubaud inverte o tom didático do discurso devocional. Embora recupere certo estilo maneirista típico dessa tradição, bem como a estrutura do soneto (sempre num espírito inconformista), é o curto-circuito produzido no choque entre experiência e exemplaridade que produz esse efeito de inversão. Não é mais possível repetir o modelo devocional porque as estruturas de crença se alteraram, submetidas a todas as pressões do processo de secularização. Por partilhar, com seu público implícito, uma outra cosmologia, despida tanto quanto possível de deuses, a certeza da transcendência desmorona na falta de saída da negatividade. A meditação da morte se desloca da contemplação do além para a investigação do desaparecimento, que atua sobretudo na linguagem do poema, como pretendo mostrar. Recorda aquela frase dita por Michel Foucault, que seu amigo Paul Veyne registra em artigo após sua morte: “[...] eu prefiro a tristeza gentil do desaparecimento. [...] tentemos dar sentido e beleza à morte-como-apagamento”¹³ (Veyne, 1993, p. 9).

Plutarco *Consolação a Apolônio*, tradicionalmente incluída no segundo volume de suas *Moralia*. Uma carta consolatória escrita a Apolônio quando este perde precocemente seu filho. Por sua vez, a tradução a que J. Roubaud recorre é extraída de um artigo do helenista grego Daniel Babut. No original, o trecho é mais longo. A tradução de Franck Cole Babbitt (Loeb, 1962), em rimas emparelhadas e alternadas, é: “Petty indeed is men's strength ; / All their strivings are vain ; / Toil upon toil in a life of no length. / Death hovers over them all. / Death which is foreordained. / Equal the share by the brave is attained / In death with the base.” (Plut., *Cons. ad Ap.*, 11). Giuliana Ragusa oferece a seguinte tradução literal do mesmo fragmento: “Dos homens, frágil / a força, vãs as ânsias, / e em curta existência, fadiga sobre fadiga; / e a inevitável morte lhes sobrepaira similarmente, / pois dela igual quinhão obtêm os bons [agathói] / e cada um dos ignóbeis [kakói]” (Ragusa, 2013, p. 200-201). A distinção clássica do original *kakós* x *agathós* é interpretada por Babut na chave ética das relações guerreiras, como distinção entre covardes e bravos, pressupondo estes os melhores, aqueles os piores. Cf. Babut, 1975.

¹² No original: “*La modification est minimale mais son sens est perceptible uniquement par rapport à la tradition*”.

¹³ No original: “*I prefer the gentle sadness of disappearance to that sort of ceremony. There would be something chimerical about seeking, in a burst of nostalgia, to revive practices that no longer have any meaning. Let us rather try to give meaning and beauty to death-as-effacement*” (apud Veyne, 1993, p. 9).

NA OFICINA DA TRADUÇÃO

A inversão ganha outro contorno, ainda mais sensível, quando nos voltamos ao soneto e interrogamos sua forma e linguagem. Ambas representam um desafio para a tradução, pois se cria nele uma estranha mescla de estratos de tempo. Certas formas, mais percebidas como arcaicas que atestadas em textos, aparecem em meio a uma sintaxe e a imagens de feição contemporânea. O poema é construído por uma série de imperativos, alguns reconhecíveis (*décentre, contente, contemple, emporte, rappelle, abaisse-toi, dépêche-toi*), outros estranhos para o leitor francês (*t'absente, te ressent, repente, accente, deporte, farouche, dépèle*). Ainda se acrescenta a isso uma série de verbos complementados por uma forma pronominal ou reflexiva que a princípio eles não aceitariam, como *rampe-toi, contente-toi, contemple-toi, emporte-toi*, – e o mais estranho, *farouche-toi*, adjetivo transformado em verbo, num processo de derivação imprópria. Mais especificamente, nota-se uma incorporação de certas formas presentes no francês médio. O verbo *accenter* é atestado, por essa época, com o sentido de “acentuar” determinada sílaba em uma frase (atualmente, em francês se diz *accentuer*); já *se faroucher*, em forma reflexiva, parece vir de outro verbo também atestado em francês médio, *faroucher*, com o sentido de *s'effrayer*, se assustar, se espantar, se aterrorizar; *dépeler*, por sua vez, forma verbal ausente dos dicionários atuais, está próxima do nosso “despelar”, tendo o sentido de “retirar a pele”. Esses usos, apesar de não serem sistemáticos, indicam uma zona de interseção entre a língua atual, na qual o poema é elaborado, e estratos mais antigos do francês.

A impressão ainda é reforçada pela conjugação esquisita de certos verbos: *t'absente* em lugar de *absens-toi*, *te ressent* em lugar de *ressens-toi*, *repente* em lugar de *repens*, e assim por diante. A preferência por formas que remetem, mesmo que apenas fantasiosamente, a um sistema de conjugação antigo intensifica a sensação de deslocamento temporal. Além disso, sua função secundária é ampliar a assonância em “en”, procedimento-chave do poema, ao longo de todo o seu tecido sonoro. *Effrai* – com o sentido de “tumulto”, “grande barulho”, “atribulação” ou ainda “temor, medo violento” – é outro caso de uso de um substantivo arcaico, sendo variante daquele sinônimo mais usado atualmente, *effroi*.

Por meio desses procedimentos, encontra-se aqui a “criação verbal” que caracteriza a poesia de Roubaud¹⁴. O que sua furiosa engenharia poética faz é *inventar* uma mistura de formas verbais vindas do francês antigo ou médio com outras formas correntes. O processo da criação de palavras se mistura à pesquisa histórica, resultando num movimento enérgico de afixações de cunho arcaizante, frequentemente em raízes verbais comuns, que resulta em certo efeito de linguagem passadista na qual sobressai a correspondência sonora dos fonemas¹⁵. O seu lance, portanto, é tornar o poema um *trompe-l’oeil* do anacronismo, ao criar uma junção de tempos históricos e alusões *savantes* – e, assim, apontar para aquela “memória da língua”.

O desafio da tradução passa a ser, portanto, equilibrar-se entre presente e passado. O uso do elemento arcaico, que representa para o leitor uma ruptura do horizonte de expectativa, levanta naturalmente o problema da sua tradução. O tradutor, além de se atentar para todos aqueles aspectos formais e discursivos que configuram o tecido do poema num primeiro plano, deve também considerar os pontos de contato entre os diferentes estratos de tempo da língua. Além dos aspectos tradutórios, ele deve se debruçar sobre os aspectos, digamos assim, “filológicos” do texto que tem em mãos. Entretanto, no poema de Roubaud, o desafio dessa tarefa é suavizado. Como se viu, para o poeta francês, mais do que a reconstituição fidedigna de um dos tempos da língua, interessa o efeito de um arcaísmo mesclado. O tradutor deve criar, então, uma ficção de arcaísmo. Para isso, só pode se basear no mundo cultural que compartilha com seu eventual leitor.

Agora, devo falar um pouco sobre minha tradução do poema. No original francês, o uso arcaico é localizado: um substantivo, em particular, mais os verbos conjugados na segunda pessoa do imperativo, alguns estranhamente reflexivos. A tradução não pode buscar transpor esses efeitos nesses mesmos aspectos, pois o estudo filológico da língua portuguesa não apresenta variações anômalas dos imperativos de primeira conjugação (a maioria no poema) com relação ao quadro de conjugação atual. A variante arcaica que Amini Haüy percebe no galego-português, a saber, a conjugação de “entender” por “entinde” ou de “colher” por “culhe” (Haüy, 2008, p. 86-87), só se dava nos verbos de segunda e terceira conjugação. Uma alternativa deve ser buscada, portanto. No meu caso,

¹⁴ Cf. MONTÉMONT, 2004, p. 165-188.

¹⁵ Sobre os processos de criação de palavras, ver a tipologia de MONTÉMONT, *op. cit.*, p. 175-184.

encontrei a possibilidade da colocação pronominal. Dulce de Faria Paiva (2008, p. 233-35) relata as múltiplas possibilidades de colocação dos pronomes ditos átonos nos usos anteriores ao s. XVI: a colocação em próclise, na maioria das vezes antecedendo até mesmo o sujeito da oração na qual se inclui, de que a seguinte frase de Fernão Lopes é exemplo: “[...] e tememdosse muito de o a Rainha mandar prender ao caminho [durante o caminho], fallou...” (*apud* Paiva, 2008, p. 234. Eu destaco).

Havia ainda os enclíticos, mais interessantes, que apareciam soldados aos verbos, sem traço de separação, embora já se façam correntes as formas do enclítico tal como as conhecemos em Sá de Miranda ou mesmo Gil Vicente (*op. cit.*, p. 235). Apesar de as formas sem traço de separação serem menos usuais, segundo a estudiosa, elas servem melhor ao propósito da tradução de tornar estranha a conjugação verbal, desautomatizar a leitura do poema, produzindo, assim, um efeito inusitado de pouca familiaridade, ou mesmo de aparente erro. Além disso, se acompanho o argumento da autora e considero os textos apostos em apêndice, o pronome átono enclítico sem traço de separação parece uma característica mais antiga da língua, ou pode ser mesmo invenção de copistas desatentos¹⁶. Em todo caso, é uma característica que pode ser exemplificada por outras ocorrências na obra do historiógrafo português Fernão Lopes, como nos trechos citados da *Crônica de D. João I*: “E mostrasse claramente ser assi porque [...]”; ou então “E o Prior se partio pera suas terras [...] e deulhe juramento [...]” (*apud* Paiva, 2008, p. 246).

Ajuntam-se outros elementos em acréscimo à colocação do pronome para dar ao poema seu aspecto de ficção arcaica. Aproximo o verbo “ausentar-se” de sua raiz etimológica latina *absento*, mantendo o encontro consonantal. Também anoto o verbo “acentuar” com algumas particularidades fonéticas, derivadas da fonte latina. Por outro lado, a variante *effrai*, na ausência de solução equivalente em português, é traduzida por um empréstimo do italiano cujo objetivo é enfatizar uma vez mais a estranheza do texto. Do mesmo modo, o verbo *se faroucher*, neologismo criado por derivação imprópria, é transposto pelo mesmo processo, e o verbo correspondente em português se origina do adjetivo “bravio”. A tradução ficou assim:

Nesta entrada da Morte, onde entras, desentra
Enreda junto à Morte o senso e a demência

¹⁶ Com isso, me refiro às vicissitudes “editoriais”, para simplificar, por que passaram os textos de Fernão Lopes. Cf. Paiva, 2008, p. 246-248.

Do sentido da Morte, absentate, enfrenta
Com despeito da Morte a constante constância.
À distância da Morte, contenta, remonta
Sobre os montes da Morte, a Lente sua, a senda,
Sobe-te rumo à Morte, e a acesa, accentala,
Contemplete da Morte o templo, a indecência.
Nas ribeiras da Morte a portarte, deporta,
Toma em punhos a Morte, ânforas ou comportas,
Braviate da Morte, a sem-soca, sem boca.
Na páura da Morte, esfolate, acorda,
No Desfavor da Morte, abaixate, recorda,
Do Todo aberta a Morte a ti cobre e te toca.

Mesmo que pontuais, todos esses procedimentos revelam uma arrumação característica da memória cultural no poema, condicionada como é pelo original. Ela se manifesta aqui como incorporação, mas aquela de tipo específico, que metamorfoseia para seus fins os elementos recolhidos, resultando num fingimento da dicção de outro tempo. O aparente pastiche é irônico, porque inverte os pressupostos daquilo que cita. O elemento didático perde o fundamento de seu chão. Por outro lado, a forma do pastiche se revela baseada numa ilusão de ótica, apenas reflexo enganador de uma luz. Isso conduz à abordagem crítica, invertida e inversora, do material citado, à maneira de Simônides.

Jacques Roubaud parece nos dizer que, num cosmo vazio de deuses e impedido de transcendência, a certeza da morte impede qualquer exortação que escamoteie seu fundo de negatividade. Em todo caso, fica aos seus leitores o prazer de notar que o tempo é inesgotável, amplo como um grande sim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABUT, Daniel. Simonide moraliste. In: *Revue des Études Grecques*, tome 88, fascicule 419-423, Janvier-décembre 1975. pp. 20-62. DOI : <https://doi.org/10.3406/reg.1975.4055>. Disponível em: www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1975_num_88_419_4055. Acesso em: 19 jul. 2024.

CAVE, Terence. *Devotional poetry in France. c. 1570-1613*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

ELIOT, T. S. Tradition and Individual Talent. In: *The complete prose of T. S. Eliot*. Volume 2: The perfect critic, 1919-1926. CUDA, Anthony; SCHUCHARD, Ronald (orgs.). Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press; Faber and Faber, 2014.

HAUY, Amini Boainain. Séculos XII, XIII e XIV. In: SPINA, Segismundo (org.). *História da língua portuguesa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ISER, Wolfgang. What is literary anthropology? The difference between explanatory and exploratory fictions. In: CLARK, Michael P. (ed.). *Revenge of the Aesthetic*. The place of literature in theory today. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000. p. 157-179.

KERMODE, Frank. *O sentido de um fim*. Trad.: Renato Prelorentzou. São Paulo: Todavia, 2023.

KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad.: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução: César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhardt. *Sediments of time*. On possible histories. Trans. and ed. by: Sean Franzel and Stefan-Ludwig Hoffman. Stanford: Stanford University Press, 2018.

LANGBAUM, Robert. *The poetry of experience*. The dramatic monologue in modern literary tradition. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1957.

MONTÉMONT, Véronique. *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004.

PAGE, Denys L. (ed.). *Poetae melici graeci*. Alcmanis Stesichori Ibyci Anacreontis Simonidis corinnae poetarum minorum reliqvias carmina popularia et convivialia quaeque adesgota fervntvr. Oxford: Clarendon Press, 1962.

PAIVA, Dulce de Faria. Séculos XV e meados do século XVI. In: SPINA, Segismundo (org.). *História da língua portuguesa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PLUTARCO. A letter of condolence to Apolonius. In: Plutarco. *Moralia II*. Frank Cole Babitt (transl.). Cambridge: Harvard University Press, 1962. p. 104-213. (The Loeb classical library).

RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia da poesia arcaica*. Giuliana Ragusa (org. e trad.). São Paulo: Hedra, 2013.

ROUBAUD, Jacques. *L'invention du fils de Léoprèpes*. Saulxures: Éditions Circé, 1993.

ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etcetera : ménage*. Paris: Stock, 1995.

ROUBAUD, Jacques (org.). *Le Soleil du soleil: Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*. Paris: Éditions Gallimard, 1999 [1990].

ROUBAUD, Jacques. Square des Blancs-Manteaux. In: _____. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Paris: Éditions Gallimard, 2006 [1999], p. 67-85.

SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Genebra: Éditions Pierre Cailler, 1949.

VEYNE, Paul. The last Foucault and his ethics. *Critical Inquiry*. v. 20, nº 1, Chicago: The University of Chicago Press, p. 1-9, outono 1993.

VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Mauricio (org.). *Os historiadores: clássicos da História*, vol. 3. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; PUC-Rio, 2014. p. 93-116.

Guilherme Cunha Ribeiro. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa a poesia moderna brasileira, assim como as de língua francesa e inglesa. Também é tradutor, e seu mestrado consistiu em uma tradução para o português de uma série de sonetos do poeta francês Jacques Roubaud, seguida de um estudo sobre as conexões entre a sua poesia e a de poetas do século XVI (*circa*) elaborando o tema da morte.

E-mail: guillc.ribe@gmail.com

Declaração de Autoria

Guilherme Cunha, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação