

No princípio toda língua é estrangeira: poesia e tradução em Ana Martins Marques

In the Beginning Every Language Is Foreign: Poetry and Translation in Ana Martins Marques

Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo
Guarulhos, Brasil
ORCID: 0000-0002-4541-3090

Waltencir Alves de Oliveira
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Brasil
ORCID: 0000.0002.2002.3467

Resumo

O artigo aborda recorrências em livros de Ana Martins Marques, como a constante reflexão sobre o processo de escrita, por meio da qual o poema se apresenta como esboço de uma filosofia da linguagem, investigando limites entre nomear e traduzir / transpor de um lugar a outro. Ou, ainda, as relações entre escrita poética e certa concepção de *tradução*. Esses traços parecem assumir o caráter de eixo estrutural em *De uma a outra ilha* (2023), desde o título: não se trata de tematizar uma ilha ou outra, mas de poetizar o trânsito entre elas. Outro traço marcante dessa poética é abordado pela consideração de uma nota da autora que sinaliza a apropriação literal de *uma série de textos*, por parte do livro/poema: a fricção entre gêneros, no trânsito entre tom íntimo e ensaísmo (e certa concepção de *escrita não-criativa*). O texto se dedica a pensar as relações indicadas.

Palavras-chave: Ana Martins Marques, escrita poética, tradução.

Abstract

This article explores recurrences in Ana Martins Marques's poetry, such as the constant reflection on the writing process, through which the poem seems to present itself as an outline of a philosophy of language, investigating the limits between naming and translating/transposing from one place to another. Or, even, the relationships between poetic writing and a certain conception of translation. These traits seem to assume the character of a structural axis in the book *De uma a outra ilha* (2023), right from the title: it is not about thematizing one island or another, but about poeticizing the transit between them. Another striking feature of this poetics is approached by considering a note from the author that signals the literal appropriation of a series of texts, by the book/poem: the friction between genres, in the transit between intimate tone and essayism (and a certain conception of *non-creative writing*). The paper aims to think about the relationships indicated.

Keywords: Ana Martins Marques, Poetic Writing, Translation.

Resumen

El artículo aborda recurrencias presentes en los libros de Ana Martins Marques, como la reflexión constante sobre el proceso de escritura, a través de la cual el poema parece presentarse como el esbozo de una filosofía del lenguaje, investigando los límites entre nombrar y traducir/transponer de un lugar a otro. O, incluso, las relaciones entre la escritura poética y una determinada concepción de la traducción. Estos rasgos parecen asumir el carácter de eje estructural en el libro *De uma a outra ilha* (2023), ya desde el título: no se trata de tematizar una isla u otra, sino de poetizar el tránsito entre ellas. Otro rasgo llamativo de esta poética se aborda considerando una nota del autor que señala la apropiación literal de una serie de textos, por parte del libro/poema: la fricción entre géneros, en el tránsito entre el tono intimista y el ensayismo (y una cierta concepción de escritura no creativa). El texto está dedicado a pensar en las relaciones señaladas.

Palabras clave: Ana Martins Marques, escritura poética, traducción.

(...) liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor.
(Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*)

(...) A passagem, o movimento que é pura passagem, é canto.
(...) E se o canto é passagem, fazer a obra do coração é libertar-se do olhar, e entrar mais profundamente na lei do canto que é passagem. (...) Cantar: entrar em passagem.
(Antoine Berman, *A tarefa da poesia é simplesmente*)

1. Relógio atrasado

Ana Martins Marques estreou com *A vida submarina*, de 2009, seguindo-se outras sete obras poéticas: *Da arte das armadilhas* (2011); *O Livro das Semelhanças* (2015); *Duas Janelas*, com Marcos Siscar (2016); *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, com Eduardo Jorge (2017); *Livro dos jardins* (2019); *Risque esta palavra* (2021) e *De uma a outra ilha* (2023). Já em 2009, a autora nos confronta com um tipo de estupefacción (que reaparecerá em trabalhos posteriores). A quarta seção de um livro organizado em sete partes encerra-se com o poema “Esforços de dicionário”, que se subdivide em quatro menores, sendo o último, exatamente, “Dicionário”:

Quem visita as suas páginas encontra
na luz mineral dos tipos redondos
a alegria da definição.
Resta no entanto uma tristeza
de bicho enjaulado: as palavras fitam-nos
de entre as grades
com seus olhos de pantera
enclausurada.
Assim deve se sentir também aquele
que procura definir com um seixo

uma ostra aberta.
(MARQUES, 2009, p. 85)

“Laranja”, “Espelho”, “Mãos” e esse último poema parecem ter em comum o que se indica no título do conjunto: seriam “esforços” por meio dos quais se persegue a operação com que se fecham os versos acima – *definir*. Definir seria, de saída, o que se poderia esperar de um *dicionário*, mas os quatro poemas parecem sugerir com um sutil distanciamento a impossibilidade (a precariedade) do que aqui se apresenta inicialmente como a “alegria da definição”. Se o dicionário parece metaforizado pela alusão às grades, o bicho enjaulado (as palavras) poderia implicar, na ferocidade dos olhos de pantera enclausurada, tudo que aquele rigor não teria potência para conter? Ostra aberta e seixo parecem apresentar-se ao leitor em dissonância refratária aos esforços ironizados no título do conjunto.

Em *O livro das semelhanças* (2015), cuja primeira seção denomina-se “Livro”, a problematização dos mecanismos da criação poética, a ênfase na materialidade da página e do livro (que assume, por vezes, feições de ensaio sobre tipografia e questões editoriais) nos oferece, depois de “Capa”, “Nome do autor”, “Título” e “Dedicatória”, um poema como “Epígrafe”¹, em que aquela estupefação (*na falta de definição mais exata*) formaliza-se no confronto entre duas epígrafes que provocam o leitor e se confrontam em sua impossibilidade primeira, referida, aliás, na orelha do livro, como “a tentativa – sempre temerária, mas também desafiadora – de recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra”. Nessa mesma seção (“Livro”), outro poema parece se mover no horizonte dessas tentativas ou esforços malogrados:

Tradução

¹ Transcrevemos o poema:

Epígrafe

Octavio Paz escreveu:

“A palavra pão, tocada pela palavra dia,
torna-se efetivamente um astro; e o sol,
por sua vez, torna-se alimento
luminoso.”

Paul de Man escreveu:

“Ninguém em seu perfeito juízo ficará à espera
de que as uvas em sua videira amadureçam
sob a luminosidade
da palavra dia.”
(MARQUES, 2015, p. 17)

Este poema
em outra língua
seria outro poema

um relógio atrasado
que marca a hora certa
de algum outro lugar

uma criança que inventa
uma língua só para falar
com outra criança

uma casa de montanha
reconstruída sobre a praia
corroída pouco a pouco pela presença do mar

o importante é que
num determinado ponto
os poemas fiquem emparelhados

como em certos problemas de física
de velhos livros escolares.
(MARQUES, 2015, p. 22)

As seis estrofes parecem organizar dois blocos de procedimentos discursivos. Inicialmente, a sucessão de imagens parece contrariar o título do volume, apontando dissonâncias, ausências de correspondência, erros – como a hora indicada no relógio *atrasado* (e que permanece certa, em algum lugar); ou a experiência infantil que se permite a apropriação liberta e a invenção. Já as estrofes finais, introduzidas pelo tom normativo (“o importante é que...”) fazem a noção de emparelhamento acompanhar-se da associação aos problemas de física presentes em “velhos livros escolares”, produzindo algo que talvez se possa aproximar do confronto entre as duas possíveis epígrafes do poema anteriormente mencionado. A desconfiança da linguagem, do escolar, do cálculo, estende-se, assim, à própria noção de “tradução”, como sinalizavam os versos: “Este poema/ em outra língua/ seria outro poema”.

Risque esta palavra (2021) não abandona os elementos em consideração. Dividido em quatro partes (“A porta de saída”, “Postais de parte alguma”, “Noções de linguística” e “Parar de fumar”), convoca, na terceira, pela coincidência entre títulos², um poema de Jorge de Sena, em relação ao qual serão estruturados diversos dos elementos em escrita. Nos 16 poemas que compõem “Noções de linguística”, já o

² O segundo poema, “Língua”, tem duas partes. Na primeira página do primeiro poema, do lado direito da página temos a nota: “Cf. Jorge de Sena, “Noções de linguística”. (MARQUES, 2021, p. 64).

breve poema de abertura confere à noção de “língua” uma precedência e um protagonismo que se estende por toda essa seção:

Seu filho hoje aprendeu uma palavra
seus ossos dormem crescendo
em breve andará com firmeza
saberá a ciência do chão
em breve a língua tomará
conta dele
vai emudecer o mundo
moldar seus pequenos dentes

em breve a língua será a mãe
mais do que você é a mãe
(MARQUES, 2021, p. 61)

Se, por um lado, a alusão à experiência infantil propõe um sentido de estranheza mesmo à relação com essa que se tornará um dia, a “língua materna” (calando, a certo momento, o *mundo*), o poema da página seguinte explicitará, nos versos iniciais, que “[n]o princípio / toda língua é estrangeira” (MARQUES, 2021, p. 61). Em ambos, a língua progressivamente “toma conta” do falante, domina-o:

acerca-se do seu corpo como de uma cidade
até tomá-lo
fazê-lo chamar-se a si mesmo pelos nomes
que ela lhe dá:
pé perna barriga dentes
fazer a língua chamar-se língua
chamar-se a si mesma pelo nome dela
língua
domá-la para ensinar-lhe uma coreografia sua
que ela, língua, por sua vez,
ensina ao pensamento
cantando

estar na língua
como numa
casa louca
que obriga ao abrigar
(MARQUES, 2021, p. 62)

O segundo poema dessa parte do livro (“Língua”), subdivide-se em dois: o primeiro (páginas 62 e 63, de que se extraem os excertos acima) redimensiona os versos de abertura do livro (p. 61), enfatizando uma capitulação do sujeito que se fecha com o impasse do contato com outra língua³. As imagens da coreografia e do mar (que

³ e se aprende outra
é contra ela
contra sua memória excessiva

no verso final recobre totalmente o destinatário do poema), retomadas em “Língua”, “2”, repropõem essa completa dominação e sujeição, apresentando agora o contato com a língua estrangeira como um outro tipo de possibilidade: “[o]u é um dueto / uma dança / muito antiga” (MARQUES, 2021, p.64). Nessa nova coreografia, ressurgue como agente (*dueto* supondo dois envolvidos) aquele falante outrora subjugado:

dela você também se acerca
toma as palavras emprestadas
e empresta-lhes também
sua energia
sua coragem ou doçura

e talvez seja mesmo possível
descartá-la
dissolver-se num mar que não o seu

À direita desses versos, o poema assinala sua relação com “Noções de linguística”, de Jorge de Sena (cf. nota 2), apropriando-se diretamente da imagem do aprendiz em língua estrangeira como aquele que *se dissolve em um mar que não o seu*⁴. O que se vem aqui tangenciando é a hipótese segundo a qual, na proposição de uma espécie de reflexão disseminada ao longo dos diferentes livros e, em específico, em “Noções de linguística”, parece haver a construção de uma teoria do ato tradutório⁵, ou da tradução como experiência linguística e fenomenológica, que coincide com a proposição de uma teoria da escrita poética, também em atualização constante.

Assim, ainda em “Língua”, “2”, alguns versos grafados em itálico parecem reforçar o que seria um projeto de escrita *em relação*: “*meus únicos heróis/ são os tradutores*” (MARQUES, 2021, p.64). Nesse caso, Marques recupera uma formulação de Elena Ferrante⁶, ou: incorpora a sua escrita uma escrita alheia, explicitando

e em viagem
com ela
que te cobra e cobre
como um mar (MARQUES, 2021, p. 63)

⁴ Transcrevemos a abertura do poema de Sena:

Ouçó os meus filhos a falar inglês
entre eles. Não os mais pequenos só
mas os maiores também e conversando
com os mais pequenos. Não nasceram cá,
todos cresceram tendo nos ouvidos
o português. Mas em inglês conversam,
não apenas serão americanos: dissolveram-se,
dissolvem-se num mar que não é deles. (SENA, 1989)

⁵ Remetemos às duas primeiras estrofes do poema “Tradução”, anteriormente transcrito.

⁶ Consultar FERNANDES, 2021 (grifo nosso): “Uma língua é um compêndio da história, da geografia, da vida material e espiritual, dos vícios e virtudes não apenas daqueles que a habitam, mas também dos que a habitaram ao longo dos séculos. As palavras, a gramática, a sintaxe são ferramentas que modelam

graficamente um processo de criação em que a alteridade comparece como carne do texto próprio. O próprio e o alheio constituem-se enquanto turvação de fronteiras, borrando-se a submissão do sujeito à língua materna (sugerida nos primeiros poemas mencionados) pela livre dissolução em um mar que não lhe é *próprio* e que redonda numa restituição ao território da estranheza (para longe daquela “casa louca / que obriga ao abrigar”, grifos nossos). Os poemas seguintes *parecem* celebrar precisamente esse trânsito pela alteridade:

É uma alegria haver línguas
que não entendo

delas foram varridas
todas as lembranças

nelas o sentido passa entre as palavras
como a luz entre as plantas
(MARQUES, 2021, p.66)

O poema poderia, então, ser entendido como esboço de uma filosofia da linguagem, propondo-se investigar os limites entre nomear e traduzir/transpor de um lugar a outro. Coincidiria também, nesse contexto, com uma teoria da tradução como aquela que já vislumbrava o jovem Antoine Berman de 1967⁷, que, fascinado pelo pensamento do romantismo alemão, observava, em carta ao poeta e amigo Fouad El-Etr (pensando *com* o amigo poeta), que, daquela perspectiva, não estaria no tema ou no conteúdo a possibilidade de reflexividade de um poema. Antes, seria no modo de “representação” específico a uma construção poética que tal reflexividade se deixaria apreender: “Um poema, ou um romance, que adere ao conteúdo a ponto de nele desaparecer não é, para os românticos, uma verdadeira obra. A “reflexão poética” é precisamente o movimento por meio do qual o poema ou o romance furtam-se à fascinação do conteúdo”. (BERMAN, 2018, p.13)

Se, em um poema, “o sentido passa entre as palavras /como a luz entre as plantas”, estamos fora da prisão da língua - estamos em trânsito, em passagem⁸. Produzimos essa escrita que se furta à *fascinação do conteúdo*:

o pensamento (...) Por isso, *meus únicos heróis são os tradutores* (amo sobretudo os especialistas na arte da tradução simultânea)”. (Original em: FERRANTE, 2018)

⁷ Em carta a Fouad El-Etr, datada de 06 de setembro de 1967. (BERMAN [1968], 2018.

⁸ Ainda investindo nas aproximações entre o projeto poético de Marques e o projeto tradutório de Berman, lembraríamos a amplitude por ele associada à noção de passagem: “(...) toda uma geração de escritores e de pensadores, de Hamann a Proust, Valéry, Roa Bastos, Pasternak, Marina Tsvetaieva etc, para quem a tradução significa não somente a ‘passagem’ interlingual de um texto, mas - com esta

Quando Jean Paul escreve em *Hesperus*: “Minha descrição de seu embaraço é embaraçosa; mas é sempre assim: por exemplo, quando represento a precipitação eu o faço inconscientemente com a maior precipitação”, é o princípio daquilo que Schlegel e Novalis chamam de “a iliberalidade”: a representação pede emprestado seus traços àquilo que ela representa. Mas se essa iliberalidade está mencionada com ironia, a liberdade da representação não está outra vez assegurada? A obra romântica é antes de tudo esse “jogo”, essa flutuação entre a representação ingênua e a representação refletida: jogo, aqui, de Jean Paul, que expõe, sem o menor embaraço, que sua representação do embaraço é embaraçosa... (BERMAN, 2018, pp. 13-14)

Na edição brasileira das *Cartas para Fouad El-Etr*, Simone Petry destaca, em nota, a adoção, por Berman, de “um modo peculiar de citação”, que consistiria em não fazer uso de aspas, escrevendo em itálico e mantendo suas citações em letras sem destaque (e sem remissões às edições referidas). Produziria, assim, “uma sensação de ‘dissolução’ da distinção entre as vozes que se manifestam ao longo do ensaio” (BERMAN, 2018, p. 6), em um “exercício radical de escrita” (como observa a orelha dessa edição), que levaria, ao longo da vida do tradutor e mesmo pela problematização das ideias de juventude, ao desenvolvimento de uma ética pautada “por um discurso da e pela convivência, um discurso de defesa por uma convivência radical” (PETRY, 2018, p. 174). A tradução redundaria, então, em uma *experiência* da convivialidade no contexto de uma cultura etnocêntrica. Uma *experiência*⁹ em que se denunciaria esse etnocentrismo cultural, convertendo-se mesmo, para Berman, em uma militância, no sentido político do termo:

A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem. (BERMAN, 2002, p. 16)

Em Ana Martins Marques, Elena Ferrante, Jorge de Sena e *outros*, falam *com* e *na* voz poética, à qual se misturam, com a qual se integram – sutilmente dispostos, por vezes, em letras em itálico que os preservam, contudo, *enquanto alteridade*. Podemos discernir aquele esforço contínuo de reflexão (que impede a representação

primeira ‘passagem’ - toda uma série de outras ‘passagens’ que concerne ao ato de escrever e, mais secretamente ainda, ao ato de viver e de morrer. (BERMAN, 2007, p. 22)

⁹ Sobre a noção de tradução como militância, em Berman, remetemos a PETRY (2018); sobre a especificidade do trânsito entre *experiência* e *reflexão*, no mesmo autor: BERMAN, 2009, pp. 340-353.

simples e pressupõe, como proporião românticos alemães, a literatura se produzindo ao produzir a própria teoria) em outro poema de “Noções de linguística”:

Por exemplo
alguém traduziu um poema
e introduziu nele um vulcão
que não havia no original
por causa da métrica ou da necessidade
de uma rima
alguém acrescentou num poema um vulcão
que antes não existia
(ou uma mosca, uma raposa, ou foi uma cicatriz
que migrou da mão esquerda para a direita
como luvas vestidas errado
ou maio que se tornou setembro
pelo mero acaso das localizações geográficas
e porque para o poema era necessário
que fosse primavera
ou ameixas que foram trocadas
por lichias, porque ameixas por aqui
quase só são consumidas secas
e era preciso uma fruta
doce e fria).
É assim mais ou menos desse modo
acho
que as pessoas se relacionam
com as coisas
sempre.
(MARQUES, 2021, p. 72)

Se a tradução é uma experiência de abertura ao mundo e de abertura ao outro, para Berman, ela pressuporia dois critérios: a poeticidade e a adoção de uma ética tradutória. O ato ético consistiria em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro, demandando a resistência a projetos etnocêntricos, regidos pela primazia do *sentido*: “[t]rata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um ‘fruto’ da língua própria”¹⁰ (BERMAN, 2007, p. 32). Abdicando, portanto, da primazia do sentido (e do implícito de uma língua prévia intocável e superior), estamos no campo da poeticidade – pela preservação de uma ética e de uma militância. Uma militância que pressupõe dissolver-se *em um mar que não é seu*, borrar fronteiras, incorporar diferenças, liberar, abrir à passagem.

¹⁰ Walter Benjamin, pensando “A tarefa do tradutor”, entende toda tradução como “apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, [1923], 2008, p. 73). Considerando-se o valor poético original de uma obra, teríamos que o “sentido não se esgota no designado; ele adquire esse valor precisamente pela maneira com que o designado se liga ao modo de designar em cada palavra específica” (BENJAMIN, [1923], 2008, p. 76).

2. Ilhas

Os traços observados na poética de Marques parecem assumir o caráter de eixo estrutural do seu último livro/ poema: *De uma a outra ilha*. O título remete já a um deslocamento: não se trata de tematizar uma ilha ou outra, mas de poetizar o trânsito entre elas. A dupla acepção de “ilha”, porção de território cercada de água, mas também espaço de montagem de vídeos em geral (“ilha de edição”) parece ainda mais explicitada quando atentamos para a importância que a imagem tem no último livro e nos anteriores da poeta. A epígrafe da obra, um verso de Edmon Jabès, antecedido por sua versão traduzida, desloca o sentido usual da palavra “ilha”, que figura no título:

Ele e seu feminino Ilha
[Il et son féminin Île]
(apud MARQUES, 2023, p. 6)

Na disposição gráfica, a tradução fica acima do verso em francês, que está entre colchetes. Fragmento e unidade, original e cópia, pares antagônicos que, desde a abertura do livro, são tensionados. Para além disso, o próprio estatuto de texto poético vai sendo problematizado a ponto de, ao final do livro, uma “Nota da autora”, com referências bibliográficas, destacar o deslizamento e explicitar sua feição ensaística. A propósito disso, recuperam-se algumas considerações da poeta, em entrevista de 2021, por ocasião do lançamento de *Risque esta palavra*:

De fato, o poema para mim tem a ver com uma atenção para a materialidade das palavras, seu peso, sua velocidade, o ritmo, o corte, as relações de vizinhança e de atrito entre as palavras. O ensaísta Jean-Christophe Bailly fala que a poesia é sempre “uma agitação da linguagem”. (...) O poema é mais ou menos como aquele modo de dobrar as meias, fazendo uma espécie de bola, em que a forma e o conteúdo, o objeto guardado e o invólucro, são uma coisa só. (CRUZ, 2021, s.p.)

“Agitação da linguagem” provocada e promotora de uma atenção redobrada sobre a “materialidade das palavras”, arranjo que funde “objeto guardado e invólucro”: isso que, na entrevista de 2021, assumia feições estruturantes de uma poética em curso, parece adquirir, no livro de 2023, uma espécie de culminância. O território enfocado é a Ilha de Lesbos e o modo como Marques recupera esse lugar, preñado de referências poéticas, parece bem caracterizado no posfácio de Guilherme Gontijo:

Assim se situa este novo livro de Ana Martins Marques, que é, por sua vez, o cruzamento muito impactante da sua lírica continuamente íntima e metalinguística com o embate das políticas contemporâneas diante

dos grandes blocos de refugiados que seguem atravessando o risco do mar e da terra. Muitos deles têm sua possível entrada no mundo europeu precisamente pela ilha de Lesbos. Aquela, a própria, que abrigou a poeta Safo, provavelmente na virada do séc. VI a. C.; aquela que acalenta as fantasias do lesbianismo da poesia homoerótica de Safo. Aquela ilha quase irreal, que está aqui, entre nós, entre ilhas” (MARQUES, 2023, p. 36)

Destacamos a expressão “entre nós, entre ilhas”, que deixa antever aspectos relativos aos modos de composição e à postulação da autoria da obra. O livro está estruturado como um poema longo, ordenado em fragmentos que se separam por asteriscos e alguns poucos com (sub) títulos em negrito. O tamanho variado de cada parte do poema, desde tercetos, compostos de versos breves e fragmentários, até unidades mais longas (que simulam completude, como um poema dentro do grande poema), dão ao livro a feição de um “arquipélago” irregular, em que vamos *pulando* de ilha em ilha.

O texto apresenta 15 partes divididas por asterisco, sem qualquer menção a subtítulo ou outro elemento ordenador que delimite o início e o fim das divisões, além do citado sinal gráfico. Após a décima-quinta parte (um dístico/poema anunciando que “Toda a música de Safo/ se perdeu”), sucedem-se quatro partes cuja diagramação se diferencia das demais. Todas são iniciadas por um possível título/ subtítulo em negrito: **Ok; Você tem que ir, se estiver em Lesbos; Muito dramático; Chato e muito quente sem sombra**. Nelas, o corpo do texto está em itálico, em formatação diferenciada.

Considerando a própria “Nota da autora”, pode-se, inclusive, supor tratar-se de “trechos de uma série de reportagens e matérias jornalísticas” de que “o poema se apropria” (MARQUES, 2023, P. 34). A esse bloco de itálicos/negritos junta-se mais um longo trecho, novamente com partes separadas apenas por um asterisco, em um total de mais vinte e nove blocos. Em síntese, um longo poema que permite uma possível divisão em três partes nada simétricas: 15+4+29. Ou, ainda: duas partes, uma de 44 blocos separados por asteriscos, interceptadas por um pequeno bloco de 4 partes em “negrito/ itálico”. Ou, por fim, um longo poema narrativo que pode ser visto como bloco único.

Não se trata de optar pela definição “certa” ou “única”, mas de constatar que o poema suporta vários modos de compartimentalização. Parece possível dizer, inclusive, que a forma “flutua”, deixando antever que “objeto guardado e invólucro

são uma coisa só”, blocos se movem, intercalados e/ou interceptados por pontes ou entulhos. Texto que é trânsito entre ilhas, em todas as acepções que isso pode admitir.

A formatação figuraria, portanto, o que o texto tematiza: a ilha de Lesbos, tanto a mítica ilha da poeta Safo, como a “porta de entrada de refugiados” do mundo contemporâneo. Esse lugar “entre ilhas”, apontado por Gontijo, é ainda postulado como lugar “entre nós”. O que parece assinalar outro traço marcante da poesia de Marques: a fricção entre gêneros, transitando entre o tom lírico e íntimo e o ensaísmo, mas também poema que incorpora poemas (de Safo de Lesbos, traduzidos por Gontijo e colhidos em múltiplas fontes), o que colocaria em suspeição até a pretensa autoria da poeta grega.

Na “Nota da autora” somos advertidos de que *“Este poema toma como referência uma série de textos (e, às vezes, se apropria literalmente de trechos deles), entre os quais:”*, seguindo-se referências bibliográficas, pouco usuais em poesia (MARQUES, 2023, p. 34).¹¹ Alguns estágios que nos parecem centrais nessa operação de travessia da forma e dos intervalos entre ilhas, que, nesse caso, parece ser também um trânsito “entre nós” (Marques, Gontijo, Safo de Lesbos e demais referências consultadas e, por vezes, “apropriadas” pela autora): vozes intercaladas ou sobrepostas em uma autoria “tramada” em coro ou uma trama de traduções, transposições e traições que se materializam no corpo do poema assim “como uma meia envolvendo a outra”. Ou, nos termos do livro,

Foi aqui
nesta ilha
que alguém trançou palavras
como cabelos
e se não inventou o amor
inventou algo do amor
e o chamou doce-amargo
afrouxa membros
impossível de resistir
de algum modo traduziu
suas línguas antigas
como a rocha vulcânica
traduz a lava do vulcão
(MARQUES, 2023, p.28)

¹¹ Não é possível desenvolver aqui uma questão central ao projeto poético em análise. Marjorie Perloff denominou “poesia por outros meios” um corpus vasto e desigual - que incluiria desde as *Passagens*, de Walter Benjamin até *Traffic*, de Keneth Goldsmith, passando por *The Waste Land* (Eliot), Pound (e sua “poética da tradução”), ou práticas poéticas mais recentes que se apropriam de elementos da cultura pop, entre outras referências. Compagnon aí discerniu um tipo de reescritura calcado na citação sistemática e/ou no pastiche. A poesia do “gênio não-original” pode ser associada, ainda, a um movimento mais amplo e mais recente de problematização da autoria. Ver: PERLOFF, 2013.

O primeiro trecho do bloco de 15 partes, abertura do livro de Marques, descreve a ilha de Lesbos na contemporaneidade, informando sobre fluxos migratórios e o papel que a ilha assumiu como uma espécie de passagem obrigatória, pedágio, para se atingir o continente europeu. Os dois trechos em itálico, contudo, merecem destaque:

A ilha é verde
Esmeralda

Nos botes
os emigrantes sonham
calçar a relva tenra
com seus pés molhados

*queimam de desejo
e anseiam por []*

como queimou o campo
de refugiados de Moria
o mais insalubre da Europa
que chegou a abrigar mais de 12 mil imigrantes,
quatro vezes mais que sua capacidade declarada,
incluindo 4 mil crianças e adolescentes

_ em março de 2019, uma menina morreu
em um contêiner queimado
em setembro, duas pessoas morreram
em um incêndio

_ onde estão
após abandonar
a terra onde nasceram
ou após terem sido
abandonados por ela
tendo ela ido embora dizendo
como a virgindade a Safo:
Nunca mais voltarei para ti, nunca mais
(MARQUES, 2023, P. 7-8)

Os versos em itálico, aqui relacionados aos refugiados do século XXI, são citações, literais ou adaptadas, da tradução de Gontijo para os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos, constantes das referências bibliográficas do livro. O último verso (“*Nunca mais voltarei para ti, nunca mais*”) parafrasearia o fragmento 114:

ah virgindade ah virgindade onde você me escapa?

+não voltarei mais pra você não voltarei mais+
(SAFO, 2017, p. 327)

No primeiro bloco (poema?) constituído de seis estrofes, assimétricas, já sobrepomos temporalidades, espacialidades, vozes e camadas textuais múltiplas. Trata-se de uma mescla entre a voz da poeta grega, do longínquo séc. VI a. C., que aqui se empresta ou se cola aos relatos e notícias que retratam uma ilha de exilados e expatriados, em plena década de 20 do século XXI. Apesar do diapasão, a ilha retratada é a mesma, se é que um local atravessado pelo tempo segue sendo o mesmo. No que se refere às apropriações de outros textos, deve-se destacar que os deslocamentos às vezes operam com um tal grau de distorção que sequer podemos certificar a fonte ou postular sua invenção. Os dois primeiros versos, “A Ilha é verde/ esmeralda”, podem ter sido extraídos do verbete “Lesbos”, incluído nas referências bibliográficas. Conforme o tópico “Geografia”, do verbete: “A ilha é verde, competentemente chamada “Ilha Esmeralda”, com uma variedade de flora que camufla sua proporção”. Começamos, portanto, com uma possível paráfrase de um verbete do Wikipedia e transitamos para versos parafraseados de uma suposta Safo de Lesbos, traduzida por Gontijo que, em nota da própria tradução adverte sobre o Fragmento:

Fragmento citado por Demétrio, *Do estilo* 140. O texto e o metro do v. 2 é incerto. Pela citação de Demétrio, vemos que a noiva se dirige à virgindade (novamente como lugar social, cf nota ao frag. 107) e que esta lhe responde. (GONTIJO, 2017, P. 327)

Seguindo a rota proposta por Gontijo, vamos ao Fragmento 107, em que se diz “mais uma vez ansiei virgindade?”, acompanhado de nova nota do tradutor que explica ainda mais claramente os sentidos que se podem atribuir à noção de virgindade:

Fragmento citado por Apolônio Díscolo, *Conjunções* 490. Virgindade, aqui, indica não apenas a categoria sexual da mulher que não fez sexo, mas também todo o modo de vida da jovem não casada bem como seu lugar na pólis arcaica. (GONTIJO, 2017, P. 313)

São múltiplas as camadas de texto aqui implicadas, constituindo mesmo uma trama intrincada que não se pretende esgotar. Apontamos, contudo, que se trata de fragmentos atribuídos a Safo por Demétrio e por Díscolo, a autoria de Safo de Lesbos repousa sobre uma fonte razoavelmente confiável que a citou. Tudo isso recriado, atravessado pela voz do tradutor e poeta Guilherme Gontijo Flores e depois empregado por outra poeta, Ana Martins Marques. Recuperando as palavras de Gontijo, não é apenas “entre ilhas”, mas também “entre nós”. O tradutor se converte em *herói* desse poema que atravessa ilhas, temporalidades, línguas e vozes.

O verbete “Lesbos”, da Wikipedia, ao indicar que a “flora camufla sua proporção”, faz com que se julgue que verde de árvore e verde do mar formam uma mistura que não só batiza a “Ilha Esmeralda”, mas também a escamoteia, assim como a “virgindade”, nos versos sáficos, que implica em “um lugar” da mulher na ordem da “pólis arcaica” e a uma condição íntima de uma mulher em particular. Em inversão similar, pode-se ver nesse sinal de “camuflagem” o próprio recurso de poetização de Marques em seu livro-poema, que, “às vezes se apropria literalmente” da “série de textos que toma como referências”, podendo, ao transportar o trecho, alterá-lo e até deturpá-lo. Uma poeta que entende a criação poética como resultado do “atrito entre palavras” também promove atrito entre textos diversos, não só os instituídos como poéticos, não só os de um autor. O poema de Marques é fragmento e palimpsesto, transposição do traduzido ou, em última instância, nova tradução. Em relação à poesia de Safo, pode-se remeter a um poema do livro *Da arte das armadilhas* (2011):

Carta a Safo

perto []
escuta

]noite e cabelos[
...

Inadvertidamente

é doce []
era doce
porém
tu[]

entre automóveis e pássaros
queimarei para ti

longe []
escuta

diante [distante (?)] de ti

o[mesmo] mel
há milênios

teu corpo quebrado pelo amor
[]infinitas estrelas [sobre]
[uma] pequena praia

vem
veloz
[] escrita

[brilhando]
combater [comigo]
 [contra mim]

pequena
e no entanto

também ardo
[de desejo] por

nem céu
nem setas

Eros e
[outros] erros

mas para um tempo intenso
e sem cuidados
vigorosamente pelas tuas mãos
eu...
(MARQUES, 2011, p. 39-40)

Os versos de 2023, em itálico, pretensamente de Safo, usados para se referir aos “emigrantes que sonham/ calçar a relva tenra/ com seus pés molhados”, podem ser também uma nova versão da “Carta a Safo”. No poema de 2011, “também ardo/ [de desejo] por”; no de 2023, “queimam de desejo/ e anseiam por []. Isso nos levaria a supor que o hiato temporal entre as duas versões (exatos 12 anos), promoveu a elipse do sujeito implicado no “também ardo” para uma terceira pessoa que “sonham/ queimam/ anseiam”. O jogo de embaralhamento é acentuado pelo uso de colchetes, marcas de indefinição ou incerteza no texto antigo. Esses sinais gráficos são deslocados por Marques na suposta retomada dos versos de um poema para outro: [de desejo], em 2011; “e anseiam por”, em 2023. Se, no primeiro poema, não se sabe definir o estatuto do que faz arder, tanto a remetente quanto a destinatária da carta expedida, aqui os “emigrantes” não sabem bem pelo que “anseiam”, tornando a ação de ansiar intransitiva e incerta. A aproximação sonora “Eros/ erros” no poema de 2011, também se complexifica se mediada pelo livro de 2023:

Eros,
diz Anne Carson,
tem a ver com fronteira
(MARQUES, 2023, p. 18)

Carson é mencionada em outro trecho do poema de 2023:

Colchetes são excitantes
diz Anne Carson
na introdução de sua tradução

dos fragmentos de Safo:
*Ainda que você esteja se aproximando de Safo
por uma tradução, não há razão para você perder
o drama de tentar ler um papiro rasgado em dois
ou crivado de buracos ou menor que um selo postal
_ colchetes implicam um espaço livre
para a aventura da imaginação*
(MARQUES, 2023, p. 23)

Há paralelismo na forma de citação adotada: trecho citado (em itálico) antecedido ou entremeado pelo mesmo segundo verso que anuncia a citação, “diz Anne Carson” (sem itálico), aproximando elementos gráficos e temáticos a que se faz alusão. Eros é fronteira e colchete é espaço livre. Recuperando o poema de 2011, “Eros e/ [outros]erros”, aqui se alterou significativamente “outros”, para a noção de limiar, “fronteira”, assim como o colchete que fazia imaginar a ação [ardo] passa a solicitar que imaginemos o objeto de um “anseio/ sonho” coletivizado e não mais circunscrito a um eu e um tu, implicados em uma “carta”. Os deslocamentos apontam para palavras que podem ser aproximadas pelas noções de diferença e de trânsito entre elas. Mais do que entender os múltiplos sentidos dessas operações de corte e colagem, importa o caráter assumidamente lacunar e fragmentário tanto da criação quanto da tradução poética, aqui postuladas como ações de certo modo equivalentes para a poeta: “No princípio/ Toda língua é estrangeira”. Essa complexa relação entre criação e tradução, atrelada ao caráter ensaístico que, por vezes, assoma em seus poemas, talvez nos leve a perguntar se também não estaríamos, ao criar e ao traduzir, encenando um exercício de crítica, nos termos propostos por Haroldo de Campos:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente inatingível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha (...). Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 1994, p. 43)

A operação de “desmontar e remontar a máquina da criação” tão expostas em outros livros de Marques parece também comparecer nesse último. Observa-se que a dimensão do poema como “música recordada” se confronta com outro trecho, em que se diz “Toda a música de Safo/ se perdeu”. O paradoxo entre esquecer e recordar da música parece revestir toda e qualquer poesia de qualquer tempo:

O poema vem do canto
diz Jean-Christophe Bailly num ensaio
e se recorda de ter sido cantado.
(MARQUES, 2023, p. 27)

Em outra parte desse livro, alude-se a uma dificuldade pertinente “aos poemas antigos”, mas que, talvez, possa ser estendida à poesia de modo mais amplo

Uma dificuldade
com os poemas antigos
é às vezes saber
onde começa e onde termina um poema
se um fragmento faz ou não
parte de um determinado poema
ou se é um novo poema
que não havia sido ainda encontrado
se estamos diante de dois poemas diferentes
ou de uma variação de um mesmo poema
entrar e sair de um poema
não é como entrar e sair de um país
mas antes como entrar e sair do mar
também os poemas têm fronteiras
e nem sempre é fácil atravessá-las”
(MARQUES, 2023, p. 17)

As intersecções entre criação, crítica e tradução desenhadas no livro de 2023 e em vários poemas dos anteriores podem ser corroboradas pelas palavras da própria poeta, conforme se vê em outro trecho da já referida entrevista, a propósito do poema “Língua”, de *Risque esta palavra* (2021):

A matéria do poema é a língua, e a poesia lida com a língua com grande liberdade. Mas qualquer um que já se pôs a escrever sabe que a língua não se dobra facilmente, que não somos só nós que fazemos a língua dizer, ela também nos força a dizer. Roland Barthes cita o linguista Roman Jakobson para dizer que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que pelo que ele obriga a dizer. O poema “Língua” tem a ver com isso, com o quanto a língua, em especial a materna, de algum modo, digamos, nos escreve. “Língua” é um poema dividido em duas partes, ou dois movimentos, e a segunda parte de certo modo relativiza ou desdobra a primeira, sugerindo a possibilidade de pensar tanto a tradução quanto a poesia como formas de escapular dessa tirania das línguas. (CRUZ, 2021, s.p.)

A autoria partilhada, formalizada textualmente como diálogo entre vozes, foi efetivada por Ana Martins Marques duas vezes: em 2016, na obra *Duas Janelas*, com Marcos Siscar e, em 2017, em *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, com Eduardo Jorge (2017). Somando-se a essas duas experiências, vários são os poemas da autora declaradamente endereçados a outro(a) poeta, como a parte II de *O livro dos jardins* (2019), que apresenta diversos poemas denominados “Um jardim para ...” poetas com quem Marques estabelece um diálogo. Ou, para ficar nos termos da “jardinagem” do livro, cultivam-se canteiros conjuntos. Parece que as experiências de

criação em parceria também se atualizam no livro de 2023, de modo lateral ou enviesado, pela recuperação de uma tradução de fragmentos, muitas vezes mediados por sua citação por outros poetas (e não em fonte primária), feita por um poeta e apropriada por outra poeta. Safo, Gontijo e Marques, cada um uma ilha, de onde se parte e para onde se retorna no processo criativo que se faz a partir de um mesmo território (ou “lugar-comum”): a(s) ilha(s), um processo de escrita que pode tensionar as ações de criar, traduzir, transpor(tar), deslocar e inventar.

Referências:

BENJAMIN, Walter [1923]. *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Org. Lúcia C. Branco. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine [1968]. *Cartas para Fouad El-Etr*. Trad. Simone Petry. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. A tarefa da poesia é simplesmente. Trad. Simone Petry e Marcos Siscar. *Remate de Males*, Campinas-SP, (34.1): pp. 213-219, Jan./Jun. 2014.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie- Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, / PGET, 2007.

_____. A tradução e seus discursos. Trad.e Marlova Aseff. *Alea*, volume 11, número 2, pp. julho-dezembro, pp. 340-353, 2009.

_____. A tradução em manifesto. In: _____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. pp. 16-25.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica (1963). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CRUZ, Márcia Maria. Poema tem a ver com o atrito entre as palavras. Entrevista concedida por Ana Martins Marques. Caderno Pensar. *Estado de Minas*. 25 de junho de 2021. Consultado em 30/08/2024. Disponível em [Ana Martins Marques: 'Poema tem a ver com o atrito entre as palavras' - Pensar - Estado de Minas](#)

FERNANDES, Pedro Veríssimo. A poesia de Wislawa Szymborska. In: *Medium*. Feb, 15, 2021. Disponível em: <https://pedroverissimo.medium.com/a-poesia-de-wislawa-szymborska-cfa420dba8fd>. Consultado em 09/09/2024.

FERRANTE, Elena. Elena Ferrante’s weekend column: ‘Yes, I’m Italian – but I’m not loud, I don’t gesticulate and I’m not good with pizza’. *The guardian*. Sat 24 Feb 2018.

Disponível em: <https://amp.theguardian.com/lifeandstyle/2018/feb/24/elena-ferrante-on-italian-language-identity>. Consultado em 09/09/2024.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

_____. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *De uma a outra ilha*. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

_____. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O livro dos jardins*. São Paulo: Tipografia Quelônio, 2019.

_____. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2013.

PETRY, Simone. Por uma (po)ética da convivência: Antoine Berman, a América Latina e a tradução em manifesto. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, nº 57.1: 169-188, jan./abr. 2018.

SAFO. *Fragmentos completos*. Trad./intr./notas Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017

SENA, Jorge de. *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Waltencir Alves de Oliveira. Professor associado da área de Literatura Brasileira e Teoria Literária, do Departamento de Literatura e Linguística, da Universidade Federal do Paraná (DELLIN/ UFPR), desde 2010. Atuando na graduação e na pós-graduação do referido curso. Coursou graduação em Letras no IEL/ UNICAMP e Mestrado e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, no DTLLC/ FFLCH/ USP. Sias publicações versam, principalmente, sobre a poesia brasileira do século XX e contemporânea, bem como sobre questões ligadas à crítica de poesia.

E-mail: waltenciroli@gmail.com; waltencir@ufpr.br

Francine Fernandes Weiss Ricieri. Professora do Departamento de Letras na Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNICAMP (2001), possui pós-doutorado pela UNICAMP (poesia finissecular) e pela Universidade de São Paulo (estudos da tradução). Dedicar-se a estudos de poesia brasileira (do XIX aos contemporâneos), estudos comparados em poesia (Brasil, Portugal e França), teorias do lirismo e do sujeito poético, poema em prosa, hibridismos, teorias da leitura e formação do leitor, traduzindo textos de crítica e teoria literária.

E-mail: francinericieri@gmail.com / weiss.francine@unifesp.br

Declaração de Autoria

Francine Fernandes Weiss Ricieri e Waltencir Alves de Oliveira, declarados autores, confirmam 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.