EM DIREÇÃO À SERENIDADE INQUIETA – UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE *MOTS DE PASSE* (2014), DE MARIE-CLAIRE BANCQUART

Karine dos Santos Souza

Brasília, dezembro de 2025

Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT)
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
INSTITUTO DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

KARINE DOS SANTOS SOUZA

EM DIREÇÃO À SERENIDADE INQUIETA – UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE *MOTS DE PASSE* (2014), DE MARIE-CLAIRE BANCQUART

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília e à *École Doctorale Société, Humanités, Arts et Lettres* da Universidade Côte d'Azur, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor(a) em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Maria da Glória Magalhães dos Reis
Coorientadora: Béatrice Bonhomme

BRASÍLIA
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DD722ed Dos Santos Souza, Karine
EM DIREÇÃO À SERENIDADE INQUIETA – UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE MOTS DE PASSE (2014), DE MARIE-CLAIRE BANCQUART / Karine Dos Santos Souza; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis; co-orientador Béatrice Bonhomme. Brasília, 2025. 289 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, 2025.

1. Mots de passe; . 2. Marie-Claire Bancquart; . 3. Poesia contemporânea; . 4. Tradução comentada; . 5. Estudos Feministas da Tradução.. I. Magalhães dos Reis, Maria da Glória, orient. II. Bonhomme, Béatrice, co-orient. III. Título.

Em direção à serenidade inquieta

Uma tradução comentada de *Mots de passe* (2014), de Marie-Claire Bancquart

Karine DOS SANTOS SOUZA

CTELA / LEDrac

Apresentada como parte dos requisitos para obtenção do diploma de doutor(a) em Literatura
da Universidade de Brasília
e da Universidade Côte d'Azur
Dirigida por: Maria da Glória Magalhães dos Reis / Béatrice Bonhomme
Defendida: 08 dezembro 2025

Diante da banca composta por:
Béatrice Bonhomme, PR Literatura francesa, Universidade Côte d'Azur
Maria da Glória Magalhães dos Reis, PR Literatura francesa, Universidade de Brasília
Patrick Quillier, PR Littérature comparée, Université Côte d'Azur
Élodie Bouygues, MCF, HDR, Literatura francesa, Universidade de Franche-Comté
Daniel Teixeira da Costa Araújo, PR Literatura francesa, Universidade de Brasília
Danielle Grace Rego de Almeida, PR Literatura francesa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

EM DIREÇÃO À SERENIDADE INQUIETA — UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE *MOTS DE PASSE* (2014), DE MARIE-CLAIRE BANCQUART

Banca Examinadora / Jury

Orientadora / Directrice de thèse
Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis _____
Universidade de Brasília

Co-orientadora / Co-directrice de thèse
PR Littérature Française - Béatrice Bonhomme _____
Université Côte d'Azur

Banca / Rapporteurs

MCF/HDR Littérature française - Élodie Bouygues _____
Université de Franche-Comté

Profa. Dra. Danielle Grace Rego de Almeida _____
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Examinateurs

PR Littérature comparée - Patrick Quillier _____
Université Côte d'Azur

Prof. Dr. Daniel Teixeira Da Costa Araújo _____
Universidade de Brasília

Dedico esta tese à minha avó, Antônia Vinagre (in memoriam), cuja presença foi essencial em minha vida. Se ela estivesse viva, ainda assim não poderia ler este trabalho, pois o acesso à leitura lhe foi negado. Embora não soubesse ler nem escrever, minha avó amava contar histórias de sua infância e sabia, até os seus últimos dias, recitar orações e cânticos religiosos. A poesia estava presente em seus gestos e em seus rituais — tão próximos da terra, tão voltados aos céus.

AGRADECIMENTOS

Ao término de quatro anos de trabalho, convém ressaltar que inúmeras pessoas, de diferentes formas, contribuíram para a realização desta pesquisa. Na peregrinação que caracterizou esses quatro anos — inicialmente voltada às poetas de língua francesa e, posteriormente, direcionada à obra de Marie-Claire Bancquart —, a lista de pessoas a quem devo agradecer tornou-se consideravelmente extensa. Para evitar que esta seção se prolongue, sobretudo em razão da extensão da tese que se segue, os agradecimentos serão feitos por grupos ao invés de nominalmente.

Agradeço, primeiramente, à minha família que sempre me trouxe apoio incondicional nessa empreitada inédita para nós. Ao Bruno, pela agradável vida conjunta, pelo amor, compreensão e por, ao me ver vacilar, sempre buscar me fazer acreditar em mim mesma novamente.

Agradeço às minhas orientadoras, Maria da Glória Magalhães dos Reis e Béatrice Bonhomme, pelo suporte constante e pelas leituras atenciosas e generosas realizadas em todos os trabalhos que lhes apresentei. A dedicação de ambas foi inestimável e esta pesquisa não poderia ser a mesma sem as suas contribuições. À Glória, por fazer parte da minha formação há mais tempo, agradeço também pelo encorajamento — dez anos atrás, quando eu era uma aluna da graduação que ainda nem tinha noção do que era um mestrado ou um doutorado, ela me instigou e me ensinou a pesquisar durante a elaboração de um PIBIC —, agradeço pela escuta, pela generosidade, pela humanidade com a qual sempre lidou com os meus dilemas e as minhas dificuldades, obrigada por ter sido uma verdadeira guia, um farol em minha trajetória acadêmica.

À CAPES pelo suporte financeiro ao longo de minha formação, além da concessão da bolsa para o período sanduíche em 2024, pelo programa CAPES-Print, essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Às Universidades de Brasília e da Côte d'Azur, por terem acolhido esta pesquisa, bem como a todo o corpo administrativo responsável pela execução dos processos e pelo apoio prestado nas (muitas) etapas burocráticas inerentes ao trabalho de pesquisa.

Aos membros da banca, agradeço, desde já, pelas contribuições e pela leitura atenta.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa, LEDrac, e do laboratório CTELA pelas contribuições.

Aos demais colegas da pós-graduação de ambas as universidades e aos meus amigos, pela escuta, trocas e leituras ofertadas.

Aos colegas do curso de Aprimoramento em Tradução Literária 2025 da Casa Guilherme de Almeida, pela leitura e sugestões para aprimorar a tradução que compõe este trabalho.
E aos meus alunos, que por meio de nossas trocas também contribuíram para a realização desta pesquisa.

ser uma mulher tocada pela desaparição. penso nos astronautas — li esses tempos que voltam com algum grau de osteoporose do espaço. é a gravidade que nos confere bons ossos, o impacto. num lugar sem peso, nosso corpo se adapta, e o ideal passa a ser outro esqueleto, bem mais aerado, poroso. aos poucos vamos nos convertendo numa espécie nova, e um ímpeto de transparência começa a trabalhar. acho que a palavra quando dita em voz baixa, ou só sugerida em leitura labial, ela deve ser o fim dessa escalada por criaturas cada vez mais inespessas. não há língua que não seja resto daquilo que no princípio foi alucinado pela ossatura. pra mim, é evidente que minha clavícula esquerda esconde um anu

Mar Becker

Poesia é:
canto
conto
e conta

Isto é:
"uma forma de conseguirmos
expressar melhor
tudo o que sentimos
e o que muitas vezes
não queremos sentir" (Maria José
Vasconcelos – 12 anos)

Adília Lopes

Somos filhos da época
e a época é política.

Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.

Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.

O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.

Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.

Versos apolíticos também são políticos,
(...)

Wislawa Szymborska

RESUMO

Esta pesquisa tem origem em uma dupla aspiração: por um lado, recriar, na língua portuguesa falada no Brasil, a voz poética singular de uma poeta da literatura francesa contemporânea — Marie-Claire Bancquart —; por outro, refletir, a partir da tradução de seus poemas, sobre as implicações éticas, estéticas e políticas da tradução literária. Tecendo um diálogo entre a crítica literária especializada na obra bancquartiana, a tradutologia e os Estudos Feministas da Tradução (EFT), busca-se desenvolver uma estratégia de tradução que leve em consideração o discurso da poeta, o ritmo de sua poesia — assim como o conceito é compreendido por Meschonnic e De Lobtinière-Harwood. Ao mesmo tempo, são levantados questionamentos a respeito do que significa traduzir poesia enquanto mulher e da importância de traduzir a poesia escrita por outras mulheres.

A escolha da obra *Mots de passe* (2014) como *corpus* central do trabalho não foi arbitrária. Trata-se de um dos últimos livros publicados em vida pela poeta e de um dos mais maduros em sua exploração do ritmo e da serenidade inquieta, noção que será retomada ao longo desta tese. Propõe-se, em linhas gerais, uma tradução comentada da obra em questão, acompanhada por reflexões críticas sobre os procedimentos utilizados para conseguir recriar, em português brasileiro, a densidade semântica, o ritmo, e as escolhas formais feitas por Bancquart na língua de partida — o francês.

O trabalho foi inteiramente guiado pela preocupação constante de fazer a prática tradutória dialogar com a crítica literária especializada, bem como com as teorias contemporâneas da tradução, em particular aquelas que se dedicam a uma leitura engajada e não neutra dos textos literários, e que reavaliam o lugar das mulheres na história da literatura. É também por isso que este trabalho se inscreve na contracorrente de uma tradição crítica que, com demasiada frequência, invisibilizou as mulheres poetas, tanto nos países francófonos quanto em outros lugares.

Palavras-chave: *Mots de passe*; Marie-Claire Bancquart; Poesia contemporânea; Tradução comentada; Ritmo; Estudos Feministas da Tradução.

RÉSUMÉ

Cette recherche trouve son origine dans une double aspiration : d'une part, celle de recréer, dans la langue portugaise parlée au Brésil, une voix poétique singulière issue de la littérature française contemporaine — celle de Marie-Claire Bancquart — et, d'autre part, celle d'interroger, à travers la traduction de ses poèmes, les implications éthiques, esthétiques et politiques de la traduction littéraire. En articulant la critique littéraire spécialisée sur l'œuvre bancquartienne, la traductologie et les études féministes de la traduction (EFT), cette étude développe une stratégie traductive attentive au discours de la poète et au rythme de sa poésie, tel que le conçoivent Meschonnic et De Lotbinière-Harwood, tout en questionnant ce qui signifie traduire de la poésie en tant que femme et l'importance de traduire la poésie écrite par d'autres femmes.

Le choix de l'ouvrage *Mots de passe* (2014) comme corpus central ne relève pas du hasard : il s'agit de l'un des derniers recueils publiés par la poète de son vivant et, de surcroît, d'un des plus aboutis dans son exploration du rythme et de la « sérénité inquiète », notion qui sera mobilisée à plusieurs reprises au fil de l'analyse ici présentée. La thèse propose donc une traduction commentée de l'ouvrage, accompagnée de réflexions critiques sur les procédures mises en œuvre afin de recréer, en portugais brésilien, la densité sémantique, le rythme et les choix formels opérés par Bancquart dans la langue source — c'est-à-dire, le français.

L'ensemble du travail est guidé par la volonté constante d'articuler la pratique traductive à la critique littéraire spécialisée ainsi qu'aux théories contemporaines de la traduction, en particulier celles qui revendiquent une lecture engagée et non neutre des textes littéraires et qui réévaluent la place des femmes dans l'histoire de la littérature. Ce positionnement s'inscrit à rebours d'une tradition critique qui, trop souvent, a contribué à invisibiliser les femmes poètes, tant dans l'espace francophone qu'ailleurs.

Mots-clés : *Mots de passe* ; Marie-Claire Bancquart ; Poésie contemporaine ; Traduction commentée ; Rythme ; Traductologie féministe.

ABSTRACT

This investigation is grounded in a dual motivation: that of recreating, in Brazilian Portuguese, the singular poetic voice of a contemporary French poet — Marie-Claire Bancquart — and that of reflecting, through the translation of her poems, on the ethical, aesthetic, and political implications of literary translation. By bringing together literary criticism devoted to Bancquart's work, translation studies, and Feminist Translation Studies, this work develops a translation strategy attentive to the poet's discourse and to the rhythm of her poetry, as theorized by Meschonnic and De Lotbinière-Harwood, while also interrogating the significance of translating poetry as a woman and the importance of translating poetry written by other women. The choice of Mots de passe (2014) as the central corpus is not incidental, it is one of the poet's final works published during her lifetime and, in many respects, one of the most accomplished in its exploration of rhythm and of a "restless serenity", a concept that is repeatedly invoked in this work. This thesis proposes an annotated translation of the book, accompanied by critical reflections on the methods employed to recreate, in Brazilian Portuguese, the semantic density, rhythm, and formal choices present in the poems of the source language — namely, French.
This research is guided by a sustained concern to bring translation practice into dialogue with specialized literary criticism and with contemporary translation theories, particularly those that advocate an engaged and non-neutral reading of texts and that reassess the place of women in literary history. It thus positions itself in opposition to a critical tradition that has too often rendered women poets invisible, both in the Francophone world and beyond.

Keywords: *Mots de passe*; Marie-Claire Bancquart; Contemporary poetry; Annotated translation; Rythm; Feminist translation studies.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1– Comparação *MP* 177
Quadro 2 – Comparação MP 178
Quadro 3 – Comparação MP 178
Quadro 4 – Comparação MP 179
Quadro 5 – Comparação MP 180
Quadro 6 – Comparação MP 181
Quadro 7 – Comparação Bonnefoy 184
Quadro 8 – Comparação MP 192
Quadro 9 – Comparação MP 192
Quadro 10 – Comparação MP 192
Quadro 11 – Comparação MP 193
Quadro 12 – Comparação MP 196
Quadro 13 – Comparação MP 199
Quadro 14 – Comparação MP 201
Quadro 15 – Comparação MP 203
Quadro 16 – Comparação MP 203
Quadro 17 – Comparação MP 205
Quadro 18 – Comparação MP 207
Quadro 19 - Comparação MP 214

LISTA DE ABREVIATURAS

CR	*Critique du rythme*
DFT	*Dans le feuilletage de la terre*
DI	*De l'improbable*
EFT	Estudos Feministas da Tradução
EI	*Explorer l'incertain*
MP	*Mots de passe*
OO	*Opportunité des oiseaux*
OL	*Opéra des limites*
RE	*Rituel d'emportement*
TE	*Terre énergumène*
VS	*Verticale du secret*
VVJO	*Votre visage jusqu'à l'os*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17
1 A SERENIDADE INQUIETA **33**
1.1 Fortuna crítica **34**
1.2 Bancquart **37**
1.3 Um itinerário da poética bancquartiana **40**
1.3.1 A morte: uma fratura 41
1.3.2 Habitar a estratificação 48
1.3.3 Habitar a terra, método para o encontro da serenidade inquieta 58
1.4 *Mots de passe* **65**
1.4.1 Destrinchando a obra 69
1.4.1.1 *Ainsi ce paysage* [Assim esta paisagem] 69
1.4.1.2 *Fragiles* [Frágeis] 73
1.4.1.3 *Nous espérons, nous implorons* [Esperamos, imploramos] 75
1.4.1.4 *Vivre n'est jamais pauvre* [Não, viver nunca é pobre] 77
1.4.1.5 C'est en travaux [Está em obras] 79
1.4.1.6 *À fleur de sel* [À flor de sal] 81
1.5 "Uma vida de árvore" e o Antropoceno autoconsciente **83**
1.5.1 Ponderações antes de seguir 97
2 PENSAR A TRADUÇÃO: UM FOLHEAR DAS CAMADAS BANCQUARTIANAS **100**
2.1 Poesia e tradução no pensamento meschonniqueano **101**
2.1.1 Da tradução em particular 103
2.1.1.1 Tipologia tradutória escolhida 104
2.1.2 Do sujeito e da subjetividade 109
2.1.3 O ritmo na poesia 112
2.2 A tradução *como criação e como crítica* feminista **125**
2.2.1 A tradutora na tradução de poesia 128
2.2.2 *Re-belle et infidèle*: o sentido do ritmo através de uma ética feminista de tradução 132
2.2.3 As camadas do corpo por se fazer traduzir 136
2.2.4 A criação revisionista ou *Ísis, a deusa dos mil nomes* 143
3 PALAVRAS-CHAVE [*MOTS DE PASSE*] — A TRADUÇÃO **157**
Breve comentário sobre a disposição da tradução 157
Ainsi ce paysage / Assim esta paisagem **157**
4 OS COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO **158**
4.1 O que é uma tradução comentada? 158
4.1.1 Critérios histórico-críticos 160
4.1.2 Implicações ideológico-políticas presentes nos critérios histórico-críticos 162
4.2 **O projeto de tradução** 168
4.3 **Traduzindo *Mots de passe*: aspectos gerais** 170
4.3.1 Título 170
4.3.2 Títulos das partes ou seções 173
4.3.3 Nomes próprios e de cidades 175
4.3.4 Marcas da oralidade 176
4.3.5 Anástrofe ou "inversão de sintagma nominal pesado" 181
4.4 **Traduzindo *Mots de passe*: Aspectos formais** 184
4.4.1 Estrofes 185
4.4.2 Pontuação 186
4.4.3 Disposição dos versos na página: recuo, espaçamento, alinhamento 187

4.4.4 Notas de rodapé 188
4.5 **Traduzindo *Mots de passe*: Aspectos específicos** 190
4.5.1 A marca de gênero e a feminização de alguns termos 190
4.5.2 O ritmo 200
4.5.3 Intertextualidades 204
4.5.4 Outros casos não categorizáveis — breves comentários 209
4.6 **Relato sobre o processo de tradução** 211
CONSIDERAÇÕES FINAIS 217
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 223
ANEXO – RESUMO EM FRANCÊS 237
Introduction 242
Cadre théorique 247
Corpus 257
Méthodologie 260
Extraits d'une des analyses proposées dans la thèse comme exemple des résultats 262
Observations finales 284

INTRODUÇÃO

"O luto é só". Essa foi a tradução escolhida para o último verso de um dos poemas de Bancquart. Dentre tantos outros versos traduzidos, ao dar o pontapé inicial para o que virá a ser a introdução desta tese, busco na memória algum eco e reencontro esse. Todo texto é um porvir. Do momento em que é gestado, apenas mentalmente, ao momento em que é escrito — e em meio a cada uma das pausas que se faz para que as palavras se curvem e o nosso desejo de dizer as alcance, ou não —, até o momento em que, já consolidado, o texto é lido por alguma pessoa leitora e, ali, se reescreve. Mas não é sobre a natureza do texto, ou ao menos não sobre a de qualquer texto, que devo falar aqui.

Inúmeras vezes, em seu curso de escrita, os textos tendem à metatextualidade. É, então, sobre a natureza de um tipo textual específico que devo falar brevemente, a fim de que o texto possa desdobrar-se ao leitor como um mapa: à introdução do texto acadêmico, cabe elencar os desafios vividos durante o processo de pesquisa, bem como os desafios que não fazem parte do trabalho em si, mas afetam-no ainda assim. Faz parte de sua composição, igualmente, sintetizar o trajeto percorrido pela pesquisadora, indicar ao leitor como se chegou àquele objeto, por que ter feito dele um projeto de pesquisa e para quê, com que finalidade. Cabe, ainda a ela, apresentar os objetivos da pesquisa e orientar o leitor quanto à organização da tese. Nesse ínterim, muitas vezes também é possível pontuar questões espinhosas do trabalho e comentar sobre escolhas terminológicas adotadas no texto. A retrospecção faz parte da gênese da introdução, que vem no início de qualquer texto, mas só pode ser escrita *a posteriori*, ou seja, ao fim do processo. Escrevê-la, portanto, pode ser uma tarefa interessante e, ao mesmo tempo, árdua.

Valho-me desses apontamentos acerca da montagem textual para começar exatamente por uma das coisas que elenquei no parágrafo acima: os desafios colaterais do processo de escrita da tese. E, com isso, retomo o verso: "O luto é só", pois foi vivendo o luto de fato que fiz a tradução que será apresentada neste trabalho. O "curso natural do mundo"[1] (Bancquart, 2002) não faz pausas enquanto nos dedicamos à pesquisa, o que circunda as pessoas que pesquisam — por horas a fio sentadas diante de telas e páginas — segue em seu ritmo usual: as plantas crescem alheias à nossa pressa, as aves que as tomam como ninho multiplicam-se. O curso da vida das pessoas amadas por aquela que escreve também se desenrola. Assim foi com minha avó, que fez a sua travessia durante o primeiro semestre deste ano de 2025, no que já era

[1] No texto de partida: « *le train du monde comme il va* » p. 11. Ver *Avant-propos* de *Rituel d'Emportement* (2002).

quase fim de outono no hemisfério sul. Tratava-se do último ano de pesquisa, e talvez nem seja preciso dizer o quanto o adoecimento de um ente querido torna esse período naturalmente difícil, ainda mais pesaroso.

Foram três meses de hospitalização, entre idas e vindas da UTI. Três meses em que nossa pequena família se desdobrou para estar ao lado dela, dedicando a nossa amada Antônia todos os cuidados de que ela precisava. Em meio a todo o desgaste emocional e físico — que não cabe aqui elencar —, me acompanhavam os poemas de *Mots de passe*. Entre um cuidado e outro, nos dias em que estava escalada para acompanhar minha querida avó em seu leito, enquanto velava o seu sono, eu revisava a tradução de um ou outro poema. E, de alguma forma, os poemas me ajudavam a elaborar o que estava por vir.

> O verdadeiro luto não engana seu homem ou sua mulher. Ele dói, ocupa o cérebro, vai até os dedos dos pés,
> nos relembra muito violentamente nossa verdade de animal que sofre sem limites nem conjurações possíveis[2] (Bancquart, 2014, p. 100).

A minha verdade de animal revelou-se durante aqueles meses e também depois, inclemente. Mas "tanto mais insuportável por estar lá dentro: será que se mostra isso aos outros?" (Bancquart, 2014, p. 100). Por ser solitário, o luto talvez só se revele aos outros assim, através da poesia, da torção da nossa sintaxe comum, da recusa ao discurso dominante, que se pretende sempre neutro e desprovido de "*pathos*". Relatar esse infeliz evento torna-se relevante nesta introdução por duas razões específicas. A primeira consiste em apresentar um dos pressupostos desta pesquisa: o de que, por trás dela, existe um sujeito. Apontar em que contexto esta pesquisa se desenvolveu, localizando o sujeito que a escreveu e que traduziu os poemas apresentados, bem como sob quais condições (inclusive emocionais), é uma das tarefas a que me proponho. Ressalto a importância desses aspectos, pois a abordagem aqui adotada é contrária à ideia de que possa haver "neutralidade" nas pesquisas.

A segunda razão é apontar o "papel" do acaso, já que nada disso poderia ter sido previsto quando iniciei a pesquisa e que a escolha da obra não teve qualquer ligação com as temáticas que nela apareciam. De algum modo, porém, ao fim e ao cabo, eu estava trabalhando com temas que se impunham como variáveis da existência humana e com os quais precisava, concomitantemente, lidar em minha própria vida privada. Embora o luto seja inegavelmente só, graças à poesia "viver nunca é pobre" (Bancquart, 2014, p. 96). O texto literário não nos torna

[2] Para as citações referentes à obra que compõe o *corpus* desta pesquisa — isto é, *Mots de passe* — favor consultar o texto de partida presente no capítulo 3.

menos sós diante de situações dolorosas, tampouco oferece soluções para os grandes embates da existência. Ele, na verdade, por meio de uma abordagem mais humilde da linguagem, mais honesta, nos humaniza. A poesia, em específico, nos aproxima do não dito — do que não é necessariamente indizível, mas que não se *deve* dizer[3]. E como são importantes as coisas que não se deve dizer. Não seria boa parte da história literária justamente sobre coisas que não se deve dizer e que, no entanto, com um esmero digno de um lapidador de pedras preciosas na escolha das palavras, acabam sendo ditas?

A escolha da obra que é objeto desta pesquisa não se deu por um interesse particular em abordar uma temática, mas decorre de uma trajetória. Desde a graduação, dediquei-me ao estudo da literatura escrita por mulheres, não por acreditar que houvesse algo que necessariamente a diferenciasse daquela escrita por homens, mas por perceber uma lacuna em minha formação como leitora que precisava ser preenchida. Durante boa parte da minha educação escolar, o cânone majoritariamente masculino da literatura brasileira — e, de maneira mais ampla, da literatura de língua portuguesa — me formou enquanto leitora. Na graduação, ao optar pela formação em Letras-Francês, foi o cânone da literatura francófona — desta vez com poucos nomes de mulheres e, entre eles, apenas romancistas — que me formou. No mestrado, escolhi trabalhar com uma romancista contemporânea, Leïla Slimani, cujas primeiras obras eram traduzidas para o português naquele mesmo período.

No decorrer de todo esse tempo, por outro lado, tornei-me uma leitora mais autônoma. A poesia sempre me interessou e, nos últimos anos, as poetas mulheres no Brasil ganharam grande notoriedade. Acompanhava o trabalho de várias delas paralelamente aos estudos acadêmicos. Em determinado momento, porém, comecei a me perguntar por que não conhecia poetas francófonas. Se elas existiam, pois provavelmente existiam, por que não ouvia falar delas nem dentro e nem fora das universidades? Decidi iniciar uma pesquisa de forma totalmente independente. Descobri os nomes de uma série de poetas que haviam publicado desde o século XX até os dias atuais, e esse foi o recorte que, quase inconscientemente, acabei fazendo, pois estava interessada em obras mais recentes. Foi então que li, pela primeira vez, um poema de Marie-Claire Bancquart na edição 73 da revista *Nu(e)*.

No programa de pós-graduação em que cursei o mestrado, os Estudos da Tradução tinham grande projeção. Embora minha pesquisa estivesse mais voltada, à época, para a crítica literária, cursei diversas disciplinas de tradução ministradas por professores que hoje figuram

[3] Faço alusão a uma passagem em que Bancquart descreve a experiência do trauma, ela diz « *on a l'impression d'avoir connu quelque chose, non tellement indicible – tout peut se dire – qu'indécent vis-à-vis des autres vies. Pas indicible mais pas à dire* ». Ver *Explorer l'incertain*, 2010.

entre os nomes mais proeminentes desse campo no Brasil. Conheci, nesse mesmo período, colegas cujos trabalhos se alinhavam aos Estudos Feministas da Tradução. Por integrar, naquele momento, o Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal do Paraná (NEG/UFPR), tive contato com essa subárea relativamente recente dos estudos tradutórios, pela qual me interessei fortemente.

Unindo esses dois interesses, o primeiro voltado a um gênero literário com o qual eu ainda não havia trabalhado academicamente, e o segundo voltado à tradução; e alinhada, ainda, a uma perspectiva feminista da literatura, decidi escrever um projeto de pesquisa para o doutorado. Foi assim que cheguei ao objeto desta pesquisa (ou quase): por meio de uma curiosidade acadêmica pautada por um compromisso com a valorização do trabalho de escritoras mulheres. Mas, na verdade, houve ainda outra etapa. Bancquart era somente uma das poetas com as quais eu desejava trabalhar, o projeto de pesquisa inicialmente proposto contemplava também outras poetas.

Para não me alongar, durante o primeiro ano de doutorado percebi que seria impossível realizar aquele projeto em apenas 4 anos e que precisaria afunilar o *corpus* de trabalho. Defini, por um curto período, que pesquisaria as obras de Marie-Claire Bancquart e de Anne Perrier, propondo a tradução de *Mots de passe* (2014) e de *La voie nomade* (1986). A pesquisa que realizei sobre a obra de Perrier resultou em alguns trabalhos — de comunicações em eventos a artigos publicados[4] —, mas, após o estágio doutoral feito na Universidade Côte d'Azur, ficou decidido que seria necessário restringir ainda mais o *corpus*.

Desse modo, embora ainda desejasse continuar pesquisando a poética de Perrier, Bancquart e *MP* tornaram-se, finalmente, os únicos objetos centrais desta tese. Tal escolha se justificou, entre outros fatores, pelo caráter especialmente contemporâneo de sua poesia. Para a seleção de *MP*, considerei igualmente o fato de a obra ter sido parcialmente republicada pela revista *Nu(e)*, com a autorização da editora Le Castor Astral — o que pode ser considerado, em certa medida, como uma reedição, já que foi por meio desse veículo (a revista) que tive o meu primeiro contato com o livro. Em segundo lugar, levei em consideração a percepção de que a obra reúne, de maneira amadurecida, grande parte dos temas, conceitos e técnicas desenvolvidos pela poeta ao longo de toda a sua produção, tornando-se, assim, uma excelente porta de entrada para o conhecimento de sua poética.

[4] Para saber mais, consultar: Karine dos Santos Souza. *Entre la mort et l'ascèse : entreprendre la voie nomade — un périple poétique chez Anne Perrier*. Loxias, 2024, 86 Doctoriales XXI, Doctoriales XXI (86). ⟨hal-04691481⟩.

***

Retomando a reflexão sobre o que se deve ou não dizer, torna-se importante ressaltar que a autorização para dizer está socialmente vinculada ao estatuto dos sujeitos em suas sociedades. Tal estatuto, por sua vez, está diretamente relacionado às variáveis de gênero, raça e classe. Por isso, inúmeros foram os desafios enfrentados para a realização desta pesquisa. Um deles foi o acesso às obras publicadas por poetas mulheres e aos textos críticos dedicados às suas produções.

Ao elaborar o projeto de pesquisa que submeti ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, ainda não tinha acesso integral ao *corpus* principal desta tese. Logo no início, consegui importar a antologia publicada pela editora Gallimard, *Terre énergumène et autres poèmes* (2019), que seria, por muito tempo — até a minha ida à França —, o único título impresso da poeta com o qual eu tinha contato. Embora composta por obras fundamentais, a antologia deixava faltar muitas peças para completar o quebra-cabeça que eu buscava montar.

Os dois primeiros anos de pesquisa foram marcados pela busca de soluções para esse desafio. Tudo o que eu pudesse encontrar em formato digital e tudo o que conseguisse fazer chegar ao Brasil, era lido e estudado com avidez. Mas não era o suficiente. Foi um período de angústia e incertezas quanto ao desenlace da pesquisa. Fiz, então, o que era possível: dediquei-me ao cumprimento das disciplinas e à tradução dos poemas aos quais tinha acesso na época. Traduzi também *La voie nomade* (1986), da poeta suíça Anne Perrier — obra que, embora não conste no resultado desta tese devido às mudanças de rota no escopo da pesquisa, fez parte desse percurso.

Foi graças ao período de estágio doutoral vivido na Côte d'Azur, financiado pela Capes, que pude finalmente ter acesso às obras críticas sobre a produção poética bancquartiana, bem como à maior parte de sua obra publicada. Pude adquirir alguns títulos, consultar outros na BnF, registrar, por meio de fotografias, muitas obras que tinham edições esgotadas. Enfim, realizei um verdadeiro trabalho "arqueológico" dessa obra tão vasta, ainda pouco explorada em sua totalidade. Esse trabalho teria sido relativamente menos oneroso caso houvesse reedições dessas obras. Se elas tivessem espaço em editoras mais consolidadas, consequentemente seriam melhor distribuídas e poderia haver um maior interesse por essas poéticas[5], facilitando, assim, o acesso a elas.

[5] É possível dizer que mesmo no universo "paralelo" das "*shadow libraries*" — bibliotecas clandestinas que disponibilizam títulos de maneira gratuita na internet — há uma relação desigual na difusão das obras de autores/poetas homens e mulheres.

Apesar de contar com expressiva fortuna crítica na França, seu país de origem, Marie-Claire Bancquart permanece praticamente desconhecida no Brasil. Essa ausência reflete um cenário mais amplo, em que poetas francófonas encontram dificuldades para ingressar no mercado editorial brasileiro, seja pela baixa circulação da poesia em geral, seja pela menor visibilidade conferida às mulheres poetas em comparação aos homens (Mhereb, 2023). Poucas autoras francesas conseguiram ultrapassar essa barreira, e as que o fizeram contaram com a mediação de pesquisadoras acadêmicas que promoveram suas traduções, como Nathalie Quintane, traduzida por Paula Glenadel e publicada pela EdUERJ; ou Liliane Giraudon, traduzida por Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes, e publicada pela 7Letras. Nesse contexto, esta tese se propõe como um esforço inaugural de inserção da obra de Bancquart no Brasil, primeiro por meio da análise crítica e, futuramente, caso haja acordo editorial, pela publicação da tradução de *MP*.

O século XX testemunhou transformações significativas quanto à participação das mulheres na poesia. Em diversos países, não apenas o número de poetas cresceu de maneira expressiva, como também sua produção alcançou um nível notável de maturidade estética. Ainda assim, com exceção de alguns poucos nomes consagrados pela crítica, as poetas permaneceram em grande medida ausentes das antologias e histórias literárias publicadas ao longo do período, e apenas uma parcela ínfima conseguiu ultrapassar as fronteiras nacionais e afirmar-se no cenário literário internacional (Przybycien[6], 2007). Na França, em especial, esse cenário é ainda mais desanimador para as mulheres.

"É inútil ter feito muitos estudos literários para perceber que a poesia francesa é uma das mais misóginas que existem" (p. 49), é o que afirma Liliane Giraudon em sua carta às jovens poetisas[7], publicada em coletânea organizada por Aurélie Olivier, em 2021, na França. A poeta, ensaísta e dramaturga francesa diz ainda ter compreendido tal fato muito rápido, e ela não é a única a apontar a misoginia presente na história literária francesa. Évelyne Lloze, na edição 73 da revista francesa *Nu(e)* — dedicada a homenagear sete poetas francesas contemporâneas, dentre elas Bancquart —, elabora uma investigação intitulada *Remarque sur la place des femmes en poésie (XIXe-XXe siècles)*. Em seu ensaio, Lloze observa que a história literária parece sofrer de uma espécie de esquecimento seletivo quando se trata de reconhecer e integrar a produção poética feminina ao patrimônio cultural e intelectual. O universo da poesia surge,

[6] Tradutora e pesquisadora brasileira que será apresentada e reconvocada mais à frente na tese.
[7] Para saber mais, ver: OLIVIER, Aurélie (org.). *Lettres aux jeunes poétesses*. Paris : L'Arche, 2021. Tradução disponível em: https://www.lapofran.com.br/post/carta-%C3%A0s-jovens-poetisas.

assim, como um território historicamente dominado — e até mesmo apropriado — por vozes masculinas legitimadas, tanto no século XIX quanto no XX (Lloze, 2021).

É importante salientar que Lloze considera esse fenômeno mais proeminente na França do que em outros países, como os de língua inglesa, germânica ou russa, nos quais algumas poetas têm grande destaque, como é o caso de Anna Akhmatova, Marina Tsvetaïeva, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Marianne Moore e Sylvia Plath etc. Não obstante, apesar dessas poucas poetas terem recebido reconhecimento em seus países e fora deles, isso não quer dizer que o problema da criação poética feminina esteja completamente resolvido nesses países tampouco. A observação ainda assim é útil para ressaltar uma falta, um vazio presente no campo cultural francês, com expoentes poéticos masculinos que são exportados para o mundo inteiro, e que, no entanto, exporta parca — ou quase nenhuma — produção e criação de mulheres poetas ao longo de sua história.

Dessa maneira, este trabalho se inscreve na contracorrente do *status quo*, buscando traduzir e difundir uma voz poética particularmente importante na história literária francesa do século XX, mas que ainda não desfruta do reconhecimento que mereceria em escala internacional. Numerosos poetas homens, contemporâneos de Bancquart, foram estudados e/ou traduzidos no Brasil, como é o caso de Guillevic, Bonnefoy, Deguy, Hocquard, Ponge, Michaux — e a lista provavelmente não termina aí. As poetas mulheres, por sua vez, continuam sendo marginalizadas. Em trabalhos de crítica literária de fôlego dedicados ao estudo da poesia contemporânea, por exemplo, são raríssimas as menções aos trabalhos das poetas mulheres[8].

Se Bancquart resistia a ser rotulada como uma poeta "lírica" ou a ter sua poesia definida como "feminina", ela o fazia, muito provavelmente, para afirmar a amplitude, a profundidade e o alcance de sua própria voz poética, recusando as limitações e a desvalorização que historicamente acompanhavam e acompanham tais classificações quando relacionadas à poesia escrita por mulheres. Como Lloze (2021) ressalta, essa poesia foi historicamente relegada a um "gênero antes marginal, desvalorizado" (p. 363). O termo "*poétesse*", por si só, era considerado pejorativo. A poesia escrita por mulheres era/é muitas vezes vista como "menor" ou "desprovida de senso estético" (p. 365).

Nesta tese, busca-se conscientemente escapar dessas generalizações vazias, prejudiciais ao reconhecimento do trabalho de mulheres criadoras. As análises aqui tecidas, sempre em

[8] É, infelizmente, o caso de obras teóricas de grande relevância para o estudo da poesia contemporânea na França, como as de Michel Collot e Jean-Claude Pinson. Em *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*, Collot realiza um estudo de fôlego sobre a poesia francesa, no qual pouquíssimas mulheres são citadas. Algo semelhante ocorre em *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, de Pinson, no qual o autor analisa a obra de alguns poetas contemporâneos à Bancquart, mas não chega sequer a mencionar seu nome.

diálogo com outros estudos críticos, pretendem evidenciar o caráter complexo da poética bancquartiana, dotada de um esforço intelectualmente elaborado, sustentado por reflexões que articulam um conhecimento aprofundado das artes e literaturas clássicas, além de revelar originalidade e subversão em suas abordagens. Atribuindo, dessa forma, o devido reconhecimento a essa robusta produção poética.

Friso que não me alinho, neste estudo, ao pensamento feminista de Cixous ou Irigaray no que tange à defesa da existência de uma "*écriture féminine*", frequentemente interpretada como essencialista. Quando menciono os trabalhos de Cixous, refiro-me àqueles voltados para a recepção das traduções de Clarice Lispector na França — e mesmo assim de modo tangencial — tendo em vista que meu foco recai, na verdade, sobre a questão do ritmo. Longe de tentar enquadrar a poesia de Bancquart nessa perspectiva ou de lê-la através desse viés, adoto aqui uma abordagem histórica das produções e discussões feministas em literatura, que, de certo modo, já superaram a noção de uma "escrita feminina" e buscam, atualmente, refletir sobre o impacto das produções de mulheres na língua e na história literária como um todo.

Os estudos feministas da tradução, por sua vez, preocupam-se sobretudo em resgatar, traduzir e difundir o trabalho de mulheres, na tentativa de reconstruir o cânone literário com a presença delas — promovendo, assim, uma reparação histórica voltada à igualdade entre os gêneros —, mais do que em enfatizar diferenças entre produções masculinas e femininas. Ao convocar De Lotbinière-Harwood, por exemplo, com suas reflexões sobre o ritmo nos textos escritos por mulheres, busco inserir a voz de uma teórica mulher, pois um dos compromissos desta tese é valorizar a produção intelectual feminina, ao mesmo tempo em que também se concede espaço ao pensamento de teóricos como Meschonnic ou Berman.

A meu ver, De Lotbinière-Harwood se alinha ao pensamento meschonniqueano, dedicando uma atenção especial — coisa que não era feita com frequência nos textos dos teóricos homens — às produções das mulheres. Com isso, não quero dizer que haja necessariamente algo que opõe a escrita de homens e mulheres, ou o ritmo presente nessas escritas. Digo, somente, e nisso me alinhando precisamente à teoria meschonniqueana, que o ritmo é marcado pelo discurso, que, por sua vez, está ligado ao sujeito; com o adendo de que esse *sujeito*[9] — e isso não é observado pelo autor — pode ser um homem ou uma mulher.

[9] O termo sujeito aparece grafado em itálico com o intuito de frisar a problemática ligada ao gênero da palavra, que não aceita uma feminização. A discussão é levantada por Grada Kilomba (2021) no prefácio escrito para as traduções de sua obra "Memórias de plantação" em francês e em português. Embora não tenha grafado o termo em todas as suas ocorrências ao longo desta tese, gostaria de apontar, nesta introdução, que subjaz à sua aparição a discussão que acaba de ser mencionada.

O que difere, portanto, são as experiências/vivências desses corpos dentro de uma sociedade patriarcal que funciona pautada por binariedades. E se o sujeito e seu discurso são marcados e constituídos por suas vivências empíricas, então, por consequência, suas experiências, por mais que tenham diversos pontos de convergência, também se diferem. Tal aspecto pode ou não estar presente no projeto de escrita de uma autora ou poeta. No caso de Bancquart, sua atenção não se volta inteiramente para essa questão, embora haja, ocasionalmente, momentos em que ela emerge.

Em entrevista cedida a Christina Cook (2010), quando questionada a respeito de um poema de sua autoria intitulado "*Femme*", Bancquart afirma não reconhecer a existência de uma escrita propriamente feminina. Para ela, a natureza da mulher não difere de modo radical da do homem, tampouco os estilos "essenciais" de escrita se distinguem de forma significativa entre si. Nesse sentido, o que realiza em sua poesia, segundo ela, não se afasta substancialmente do trabalho de seus colegas poetas homens, já que, em sua visão, é a natureza humana, comum a todos, que constitui o núcleo de sua criação poética.

A poeta prossegue dizendo "um poema não é marcado por uma voz ou estilo masculinos ou femininos. Não há nada especificamente feminino na minha poesia. Mas, neste poema em particular, escolhi falar com uma voz nitidamente feminina"[10] (Bancquart, 2010, s/p). Nesse trecho da entrevista, embora ao final ela pontue uma exceção, o tom taxativo que aparece na primeira frase torna-se frouxo.

Um dos versos do poema mencionado por Cook tem a seguinte conformação: "Provoco o discurso dos homens"[11] (Bancquart, 2010, s/p). Para explicar a gênese do poema, Bancquart conta uma anedota de sua vida privada. A autora relembra que, durante muito tempo, a própria Constituição francesa estabelecia de forma explícita a desigualdade entre homens e mulheres. Ela relata ter vivenciado essa disparidade legal em situações cotidianas, como quando tentou abrir uma conta bancária pela primeira vez: apesar de possuir toda a documentação exigida e recursos para o depósito inicial, foi-lhe solicitado um documento adicional — a autorização por escrito de seu marido. Assim, ainda que trabalhasse e dispusesse de renda própria, continuava condicionada ao consentimento do marido para a realização de atividades cotidianas, tendo, portanto, sua autonomia cerceada pelo simples fato de ser mulher.

[10] No texto de partida: "*A poem isn't marked by a masculine or feminine voice or style. There is nothing specifically feminine about my poetry. But in this particular poem, I chose to speak in a distinctly female voice ».* Bancquart em entrevista cedida à Christina Cook, s/p.
[11] No texto de partida: "*I stir up man's discourse*".

Bancquart declara retomar esse episódio na escrita do poema, segundo ela para "olhar para aquele discurso masculino, para aquele discurso retórico masculino que criou essa desigualdade. É um discurso em declínio, um discurso resoluto que não é o da poesia"[12] (Bancquart, 2010, s/p). A poeta acreditava que o discurso patriarcal, o discurso excludente e criador de desigualdades estava em declínio. Esse é um ponto no qual discordamos, mas há ainda outro. Bancquart afirma, em trecho da mesma entrevista: "O discurso poético não é masculino. Ele é diferente"[13] (Bancquart, 2010, s/p). Para ela, e de acordo com o que é dito nesse trecho, o "discurso poético" seria uma espécie de oásis discursivo, um espaço dentro da linguagem no qual seria possível estar a salvo do discurso hegemônico. Ora, a primeira pergunta a se fazer diante do exposto é: existiria um só "discurso poético"?

A poeta fala em "discurso poético" como se houvesse um único discurso poético que definiria de maneira homogênea a poesia de todas e todos os poetas. Os discursos, como veremos com Meschonnic e Benveniste, são subjetivos, estão ligados a cada sujeito e variam amplamente, assim como variam os inúmeros sujeitos. Não existe "*O* discurso poético", assim como não existe uma "*essência*" da poesia escrita por mulheres ou por homens. Talvez, se tal coisa existisse, correríamos um sério risco de que o discurso poético fosse, sim, masculino.

Entendo que, com tal afirmação, talvez a poeta quisesse dizer que o discurso opressor, que acaba por ser um discurso majoritário em nossas sociedades patriarcais, está muito presente nas instituições e em espaços de poder, e menos na poesia. Ainda assim, tendo a discordar, pois até mesmo os poetas fazem parte da sociedade, assim como as editoras, os editores e, em suma, toda a cadeia responsável por consolidar a poesia como escrita tornada pública, passível de premiação etc. Bancquart, ainda na mesma entrevista, pondera:

> eu compreendo o discurso masculino, porque, para fazer meus estudos e ser professora universitária, é claro que é preciso participar dele. Porém, acredito que não seja o único discurso possível para discutir criticamente a poesia. Por isso, utilizo esse discurso ao escrever livros de crítica literária, mas busco outras coisas, outros discursos. Essa é a razão pela qual escrevi o poema[14] (Bancquart, 2010, s/p).

Percebo, nesse trecho, a presença mais evidente de uma contradição que já se manifestava desde a primeira citação dessa entrevista. Passa-se de uma descrença na existência de um discurso ou

[12] No texto de partida: "*[...] look at that male discourse, that rhetorical male discourse which created this inequality. It is a discourse in decline, a resolute discourse which is not that of poetry* ».
[13] No texto de partida: "*Poetic discourse is not masculine. It is diferent*".
[14] No texto de partida: "*But I understand masculine discourse, because to undertake my studies and to be a university professor, naturally, you have to participate in it. But I think it's not the only possible discourse for discussing poetry critically. Consequently, I use this discourse in writing books of literary criticism, but I seek other things, alternative discourses. This is the reason I wrote the poem*".

de uma voz masculina para a afirmação categórica de que esse discurso não apenas existe, como também é por ela compreendido. Para Bancquart, "é preciso participar dele"; ainda assim, ela acredita ser possível discutir poesia sob outro viés. E, embora em seus trabalhos acadêmicos confesse "participar" do discurso masculino[15], em seus poemas ela afirma "buscar outras coisas, outros discursos".

Considero que apresentar trechos dessa entrevista já na introdução contribui para evidenciar uma tensão que atravessa esta pesquisa. Não pretendo ignorar os posicionamentos de Bancquart em relação ao feminismo: ela não se identificava com os movimentos feministas franceses da década de 1970, em especial com as formulações do feminismo da diferença e da chamada "escrita feminina", conceitos associados a Cixous e Irigaray. Entendo, porém, que sua posição pessoal não deve limitar a perspectiva que adoto, enquanto crítica e tradutora, na análise de sua poesia. Ainda que a abordagem aqui desenvolvida não se filie ao que se convencionou chamar de feminismo da diferença, não me furtei de citar alguns dos nomes relacionados a tal pensamento, ainda que seus pontos de vista não estejam em plena consonância com aqueles que desenvolvi durante esta pesquisa.

Realizar um estudo sobre a poética bancquartiana a partir de uma perspectiva abertamente feminista não significa afirmar que a própria poeta se considerava feminista. O que faço, em alguns momentos, é destacar passagens em que questões ligadas ao gênero aparecem, pois essas questões me interessam particularmente, e comentá-las. Não afirmo, contudo, que constituam um fator definidor de sua poesia ou um de seus temas centrais, porque não o são. Afinal, seria redutor tentar definir, de modo totalizante, a poesia de qualquer autora ou autor. Os aspectos que ressalto interessam ao meu projeto de tradução como apenas uma entre as múltiplas facetas e camadas que compõem a vasta produção poética de Bancquart.

Lidar com a tensão entre um discurso "não feminista", presente em entrevistas, e um discurso que se revela, senão feminista, ao menos mais inclusivo na poesia de Bancquart, pode ser uma tarefa produtiva. Ao afirmar que o discurso poético "não é masculino", entendo que a poeta reivindica para a poesia um lugar fora das dicotomias e imposições de gênero, ou ainda sugere que ela pode romper com a lógica masculina dominante. Esse paradoxo não é o único

[15] Alain Bancquart conta em *Il y a trace de nous* (2020), sobre um outro episódio marcante na vida de Marie-Claire Bancquart ligado às desigualdades de gênero. Segundo ele, ao participar de seleção para tornar-se professora universitária, Bancquart sofreu discriminação de gênero. Ela seria desclassificada para ocupar um cargo de professora universitária, mesmo possuindo todos os requisitos de títulos e produção, por ser mulher; foi preciso escrever uma longa carta reagindo ao que foi dito por um dos membros do conselho para que ela fosse admitida (ver p. 144). Ainda na mesma obra, Alain Bancquart relata a reação de um editor ao qual um dos amigos de Marie-Claire Bancquart escreveu para indicar os escritos dela. Ao receber uma mensagem elogiosa sobre Bancquart, na qual o amigo afirmava ter encontrado uma grande poeta mulher, o editor responde: "é quase impossível!" (ver p. 66).

que caracteriza sua poética, como se verá adiante. Além disso, a manifestação desses paradoxos pode estar diretamente relacionada às tensões éticas e morais decorrentes da crise da civilização moderna vivida por aquelas e aqueles que atravessaram o século XX na Europa.

***

Antes de passar para a apresentação sucinta da organização da tese, gostaria de fazer alguns apontamentos acerca de um termo adotado no texto: o uso do substantivo "poeta" (*f.*) em lugar de "poetisa". Quando consultados, os dicionários ainda apontam que "poetisa" seria o feminino da palavra "poeta", termo supostamente usado para referir-se, portanto, a uma mulher que escreva poesia. A língua falada, no entanto, atesta algo diferente há algumas décadas. De Cecília Meireles à Sophia de Mello Breyner, o uso do substantivo comum de dois gêneros "poeta" é reivindicado, seja no Brasil ou em Portugal.

A palavra "poeta" designa um ofício, assim como as palavras "artista" e "dentista", e, nesses dois últimos casos, não há outra forma para transformar os substantivos terminados com a vogal "a" (comumente ligada à flexão de feminino em português) em um termo "feminino". A diferenciação de gênero, nesses casos, é marcada através do uso do artigo: o artista e a artista; o dentista e a dentista. O que nos leva a questão de por que não "o poeta" e "a poeta"?

Essa não é uma pergunta para a qual eu pudesse ter uma resposta. Nem sou, tampouco, a primeira a colocá-la. Mas repeti-la engendra a provocação que leva ao deslocamento discursivo que desejo fazer aqui. Até recentemente ainda era comum a distinção entre os termos "poetisa" e "poeta" em textos críticos, sendo este último associado a maior prestígio e valor estético. Algo muito parecido ocorre com os termos correlatos no francês, sobre isso falarei mais em detalhes no capítulo IV.

A designação de "poeta" era vista como superior, especialmente quando vinculada ao qualificativo de "grande", reservando às mulheres um espaço marginal em relação ao cânone masculino[16]. Esse uso evidencia como a produção literária feminina era frequentemente hierarquizada e submetida a um olhar misógino, que a avaliava em função da comparação com os homens.

Ao optar pelo uso de "poeta" para todas as mulheres que se dedicam ou se dedicaram a

[16] Segundo a pesquisadora Adrienne Kátia Savazoni Morelato, doutora pela Unesp, Otto Maria Carpeaux faz esse uso do termo ao comparar a poesia de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. Para o crítico, somente Meireles era "poeta", deixando claro que aquela a quem cabia o nome de "poetisa" era percebida como menor hierarquicamente. Ver: https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/adrienne-savazoni-por-que-poeta-e-nao-poetisa/.

escrever poesia, como é o caso de Marie-Claire Bancquart, posiciono-me em favor da equiparação dos trabalhos feitos por mulheres aos trabalhos feitos por homens. Não deve haver diferenciação de valor no que concerne aos trabalhos realizados pelas mulheres, não deve haver hierarquização de gênero. Por isso busco, na medida do possível — e isso se torna um desafio justamente pela desigualdade de gênero presente em nossas sociedades —, trazer trabalhos de teóricas e tradutoras mulheres nesta pesquisa, assim como trago os de homens. Tentei, dentro das possibilidades que tinha, trazer paridade na quantidade de homens e mulheres em minhas referências bibliográficas.

A respeito ainda de outro aspecto formal da tese, destaco que as traduções presentes no corpo deste trabalho são de minha autoria e foram realizadas especificamente para este fim, salvo indicação contrária. As traduções dos poemas de Bancquart que não fazem parte de *MP* receberam, por não fazerem parte do *corpus* central da tese, uma atenção menor durante o seu processo de tradução. Como essas traduções não faziam parte do escopo do trabalho, e foram feitas somente com o intuito de tornar o texto mais acessível para a leitora lusófona, chamo-as de traduções "instrumentais". Os textos de partida de cada um desses poemas encontram-se em notas de rodapé.

Optei, ainda, por manter os títulos das obras de Bancquart tal como aparecem no texto de partida, uma vez que sua tradução implicaria uma série de dificuldades técnicas e de aprofundamento nas obras que escapariam, mais uma vez, do escopo deste trabalho. Os títulos das obras bancquartianas, como será mencionado mais à frente, carregam uma grande tensão interna de temas e conceitos desenvolvidos pela poeta. Fazer uma tradução "instrumental" ou mais "literal", nesse caso, não convinha; pois eu reduziria a abertura e multiplicidade de interpretações que os títulos podem engendrar e que, muitas vezes, participam de minha argumentação neste trabalho. Para efeitos de coesão, os demais títulos — quando não beneficiados com uma tradução já publicada no Brasil — também foram citados conforme edição da língua de partida.

***

A tese aqui presente defende a ideia de que existe um equilíbrio entre os contrários na poética bancquartiana, a que chamo de "serenidade inquieta"; marca discursiva constitutiva de um ritmo que se busca recriar na tradução proposta. A noção de "serenidade inquieta" é atravessada, ainda, pelos conceitos de um antropoceno autoconsciente e de uma habitação —

ou uma *co*abitação com os animais e vegetais, por exemplo — poética da terra. Para alcançar, então, o objetivo principal desta tese — a tradução de *Mots de passe* (2014) para o português brasileiro — foi necessário levar em consideração a poética de Bancquart, associada às discussões críticas e teóricas ligadas à tradução literária. A pesquisa que permitiria chegar a tais pontos fundamentais implica outros objetivos, a que chamo de objetivos gerais. Constituem os objetivos gerais deste trabalho: estudar a poética de Marie-Claire Bancquart, de modo a instrumentalizar criticamente a tradutora na abordagem do *corpus* desta pesquisa; assim como realizar uma análise crítica da obra traduzida, contribuindo não apenas para a tradução em si, mas também para a elaboração dos comentários tradutológicos; refletir sobre os desafios da tradução de poesia, bem como sobre os conceitos de sujeito e subjetividade envolvidos nesse processo; discutir o conceito de ritmo segundo Henri Meschonnic; e explorar o conceito de ritmo à luz dos Estudos Feministas da Tradução.

Como objetivos específicos, destacam-se: a elaboração de uma tradução comprometida com uma ética feminista da tradução e com as significâncias do discurso bancquartiano; a identificação do fluxo poético característico da linguagem de Bancquart, constituído por seu ritmo, pelas suas camadas e intervalos, pelas marcas de um antropoceno autoconsciente, pelo uso da mitologia em sua materialidade, pela presença constante da morte, da habitação, do corpo-árvore e da terra natal — temáticas que compõem o inacabado em processo que este estudo busca perceber e recriar; dar ênfase a tais elaborações imagéticas e temáticas, como a figura do corpo-árvore e a releitura revisionista dos mitos, que revelam o gesto poético da autora; e, por fim, contribuir com a recepção crítica da obra bancquartiana no Brasil, reivindicando, através da tradução, a transformação do cânone literário contemporâneo de modo que as poetas mulheres se façam mais presentes nele.

Para melhor cumprir tais objetivos, a tese foi dividida em quatro partes: a primeira é dedicada a um "*états de lieux*", no qual apresento a fortuna crítica já existente sobre a poeta; a um brevíssimo comentário biográfico; e a uma tentativa de sistematização de sua produção poética em 3 fases que ajudam a compreender melhor a evolução na construção de uma voz poética e de um ritmo que lhe são próprios. Ainda que explore uma boa parte da produção poética de Bancquart, essa análise não se pretende exaustiva e nem abrange a totalidade de suas obras publicadas. A seleção dos textos analisados seguiu dois critérios principais: a recorrência de menção a essas obras pela crítica literária francesa e as limitações de acesso a determinados títulos. Por fim, mas não menos importante, ainda nessa primeira parte proponho uma breve análise-crítica de *MP*.

Encerro a primeira parte com uma espécie de ensaio que busca elaborar a respeito da figura da árvore na poética bancquartiana, explorando as dinâmicas entre os reinos animal, vegetal e mineral, e introduzindo a discussão do antropoceno autoconsciente (Keller, 2017) — que se contrapõe ao *nature writing*, à noção de ecopoesia (Garrad, 2006; Marino, 2023) e à escrita da paisagem defendida pelos estudos paisagísticos (Collot, 2005).

A segunda parte dedica-se a desenvolver discussões de cunho teórico, relevantes tanto a respeito de conceitos indispensáveis para a análise poética, quanto com relação a conceitos caros aos estudos da tradução. Tais elaborações são importantes não só para fazer o mapeamento terminológico dos conceitos mobilizadas nesta tese, como também para fundamentar as escolhas tradutórias feitas durante a tradução da obra.

Esse parte divide-se nas seguintes seções: pensar a tradução: um folhear das camadas bancquartianas; poesia e tradução no pensamento meschonniqueano; da tradução em particular; tipologia tradutória escolhida; do sujeito e da subjetividade; o ritmo na poesia; a tradução *como criação e como crítica* feminista; a tradutora na tradução de poesia; *re-belle et infidèle*: o sentido do ritmo através de uma ética feminista de tradução; as camadas do corpo por se fazer traduzir; a recriação dos mitos ou Ísis, a deusa dos mil nomes.

Ainda na parte dois, faço uso das produções de teóricos como Henri Meschonnic (1982; 2010), Inês Oseki-Dépré (2019), Antoine Berman (1984; 2013), Álvaro Faleiros (2013), Emile Benveniste (1991), Olga Castro (2013; 2017), Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), Susan Bassnett (1992), Louise Von Flotow (1997), Alicia Suskin Ostriker (1986), entre outros. Mais uma vez, o intuito é fazer com que essas teorias dialoguem, na medida em que acredito que elas podem, de fato, se comunicar de maneira profícua.

As análises tradutórias propostas corroboram com a análise literária apresentada na primeira parte da tese e vice-versa. Essa constatação contribui para que a derradeira afirmação de Ezequiel Zaidenwerg em seu ensaio "A tarefa do tradutor (de poesia)"[17] soe ainda mais verdadeira: "a tradução (não apenas a de poesia) é uma forma exponencial de leitura" (Zaidenwerg, 2020, p. 23). Nesta tese me proponho, portanto, a folhear — no sentido polissêmico cunhado por Bancquart —, a partir da tradução, as camadas bancquartianas.

Na terceira parte da tese, encontra-se a tradução completa da obra *Mots de passe* (2014) para o português brasileiro. Organizei-a em 6 seções, exatamente o número de capítulos da coletânea, que correspondem aos respectivos títulos da obra publicada na França. As traduções dos poemas versificados se encontram em formato bicolunado, com o texto de partida à

[17] O ensaio do tradutor argentino foi traduzido por Simone Petry e publicado no Brasil pela Zazie edições.

esquerda na página e a tradução proposta à direita. Já os poemas escritos em prosa estão postos abaixo do quadro de cada capítulo; suas traduções, por sua vez, encontram-se imediatamente abaixo deles.

À quarta parte, reservei os comentários de tradução, que mobilizam tanto as análises literárias propostas na primeira parte da tese quanto as discussões teóricas apresentadas na segunda. Como Berman (1986) afirma, "[...] lá onde a tradução termina (e toda tradução conhece um ponto de parada) começa o comentário" (p. 105). Assim, o comentário de tradução se faz relevante porque, segundo Torres (2017), além do "exercício da tradução em si, trabalha com a crítica e a história da tradução e promove uma autoanálise por parte do tradutor-pesquisador acerca da tradução na sua relação com o comentário" (p. 15). Assim, na parte quatro, mais do que justificar as escolhas tradutórias feitas, elaboro uma autoanálise do trabalho movimentando ferramentas e conceitos interdisciplinares, como os de crítica literária, crítica de tradução, história da tradução etc.

Por fim, esta tese conta ainda com um anexo: um resumo substancial do texto redigido em francês, elaborado com o intuito de tornar o trabalho — fruto de uma cotutela entre a Universidade de Brasília e a Universidade Côte d'Azur — acessível à minha coorientadora de pesquisa, assim como aos membros da banca que não leem em português. Além disso, esse resumo pode contribuir com o aumento fortuna crítica já existente na França a respeito da obra da poeta. Como empreendimento inaugural de crítica e tradução de uma obra de Marie-Claire Bancquart no Brasil, este trabalho precisava ser redigido em português, pois, somente assim, seria possível responder plenamente ao objetivo a que se propõe.

1 A SERENIDADE INQUIETA

Esta primeira parte da tese tem como objetivo apresentar Marie-Claire Bancquart e sua trajetória como escritora, destacando sua produção literária, as premiações que recebeu e os principais aspectos da fortuna crítica de sua obra. Busca-se, além disso, oferecer um panorama da coletânea *Mots de passe* (2014), que constitui o *corpus* central desta pesquisa. Propõe-se, igualmente, desenvolver, em diálogo com outras autoras, uma leitura crítica introdutória da obra, de modo a preparar o terreno para a tradução dos poemas, apresentada no capítulo 3, bem como para os comentários tradutórios que a acompanharão, aprofundando e expandindo a análise aqui esboçada.

Para isso, dividi este capítulo em cinco seções: uma dedicada à fortuna crítica da poeta (seção 1.1); outra na qual apresento Marie-Claire Bancquart, toda a sua produção e alguns dados biográficos pertinentes (seção 1.2); a terceira dedicada à sua trajetória literária na poesia (seção 1.3); a quarta voltada especialmente à obra *Mots de passe* (seção 1.4); e a última dedicada à figura da árvore na poética bancquartiana (seção 1.5).

As seções 1.3 a 1.5 são divididas em subseções menores, da forma apresentada a seguir. Em 1.3, dedicada ao estudo da poética bancquartiana, com uma análise que abrange quase toda a sua produção no gênero poesia, encontramos três subseções: "A morte: uma fratura" (1.3.1); "Habitar a estratificação" (1.3.2); e "Habitar a terra, método para o encontro da serenidade inquieta" (1.3.3). Cada uma dessas subseções pretende dar conta das diferentes fases de escrita da poeta.

Na seção 1.4, como já mencionado, é realizada a análise da obra que constitui o objeto central desta pesquisa. Essa seção conta com a subseção 1.4.1, intitulada "Destrinchando a obra", a qual, por sua vez, se divide nas seções quaternárias 1.4.1.1 a 1.4.1.6, que oferecem, simultaneamente, uma leitura crítica da coletânea como um todo e uma observação mais detalhada de cada um de seus capítulos, permitindo uma compreensão aprofundada, com exemplos dos temas recorrentes e da forma como eles são mobilizados em alguns poemas, assim como uma observação preliminar dos procedimentos poéticos empregados ao longo do livro.

Por fim, na seção 1.5, examino a forte presença do mundo vegetal na poética de Bancquart, com atenção especial às metáforas que envolvem a figura da árvore. Essa recorrência simbólica conduz à formulação da hipótese da "serenidade inquieta", que dá título a este capítulo, e propõe uma chave de leitura para o conjunto da obra analisada. Essa seção,

por fim, conta com a subseção 1.5.1, na qual teço algumas ponderações antes de dar seguimento aos próximos capítulos. Convido, assim, à leitura do itinerário que se inicia a seguir.

1.1 Fortuna crítica

A poeta estudada nesta tese construiu uma carreira literária expressiva, tendo sido reconhecida e premiada por sua obra ainda em vida. Embora tenha se dedicado majoritariamente à poesia — gênero frequentemente marginalizado no circuito editorial —, sua produção alcançou significativa visibilidade, o que se reflete em uma fortuna crítica consistente. Tal reconhecimento torna-se especialmente relevante quando se considera sua inserção em um panorama literário contemporâneo, em constante transformação.

Em 2011, um colóquio internacional em Cerisy-la-Salle foi organizado e dedicado à sua obra. No evento, outros poetas e pesquisadores, como Béatrice Bonhomme, Aude Préta-de Beaufort e Jacques Moulin, fizeram comunicações sobre a produção poética de Bancquart. As apresentações foram reunidas em um volume intitulado *Dans le feuilletage de la terre: sur l'oeuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*[18] (2013), sob a direção dos autores acima citados. Esse volume constitui, até o presente, a mais significativa reunião de estudos críticos sobre a obra da poeta, consolidando-se como referência fundamental para os leitores e pesquisadores de sua produção literária.

Além disso, a poeta francesa também conta com outra publicação acadêmica voltada à sua obra, a qual se intitula *À la voix de Marie-Claire Bancquart*. Publicada pela editora Cherche-Midi em 1996, a obra conta com textos de proeminentes nomes da poesia e da crítica literária contemporânea na França: Georges-Emmanuel Clancier, Jean-Claude Renard, Andrée Chedid, Lionel Ray, Claude-Michel Luny, Jean Orizet, Vahé Godel, Salah Stétié, Michaël Bishop e Pierre Brunel. Um número especial da revista *La Sape*, de 1998, foi igualmente dedicado a esse fim. Outro número especial, agora da revista *Autre Sud*, foi dedicado a Marie-Claire Bancquart em 2000. A edição número 14 da revista francesa *Nu(e)* também lhe prestou homenagem em 2001.

Em língua inglesa, Michael Bishop publicou duas obras nas quais dedica um capítulo a Bancquart. A primeira intitula-se *Contemporary French women poets: volume 1 — from Chedid and Dohollau to Tellermann and Bancquart* e foi publicada em 1995. A segunda, *Earth and Mind: dreaming, writing, being — nine contemporary French poets: Yves Bonnefoy, Jacqueline*

[18] Disponível para aquisição em: https://cerisy-colloques.fr/marieclairebancquart-pub2013/.

Risset, Salah Stétié, Vénus Khoury-Ghata, Tahar Ben Jelloun, André Velter, Marie-Claire Bancquart, Jean-Claude Pinson, Jacques Dupin, foi publicada em 2018. Um outro estudo da obra da poeta foi feito nos Estados Unidos por Peter Broome, intitulado *In the Flesh of the Text The Poetry of Marie-Claire Bancquart* e publicado em 2008.

Mais recentemente, a edição do meio do ano de 2024 da longeva revista literária *Europe* foi dedicada a Pierre Morhange e a Marie-Claire Bancquart. A seção dedicada a Bancquart conta com textos de críticas e críticos como Aude Préta-de Beaufort, Gérard Cartier, Béatrice Bonhomme, Pierre Brunel, Marie Étienne, Claude Ber, entre outros.

No Brasil, sua obra ainda não conta com fortuna crítica consolidada. Mais do que isso, a poeta permanece praticamente desconhecida no país, a ponto de não possuir sequer uma entrada na Wikipedia brasileira com seu nome. Portanto, esta pesquisa se justifica pela necessidade de preencher essa lacuna, contribuindo para a fortuna crítica de Bancquart no âmbito internacional e inaugurando-a no âmbito nacional.

Apesar de, até o momento, não contar com nenhuma tradução publicada em forma impressa de seus poemas em português brasileiro, graças ao projeto "Um poema / várias vozes"[19], um dos poemas da obra *Proche* (1972) foi traduzido para o português seguindo a proposta do grupo: o poema "*Si tu étais poète*" conta agora com algumas propostas de tradução diferentes, todas disponíveis *on-line*. Como faço parte desse projeto e fui a pessoa responsável por propor a tradução do poema de Bancquart pelo grupo, a difusão de sua poesia no Brasil e em língua portuguesa continua restrita, de certa forma, às pesquisas que realizo.

Ainda sobre traduções da obra bancquartiana para outras línguas, duas publicações foram feitas nos Estados Unidos. Primeiro, em 2023, *With Death, an Orange Segment Between Our Teeth* foi publicado pela Orison Books em tradução de Wendeline A. Hardenberg[20]. Em 2024, a tradução de uma antologia também foi publicada em inglês, com o título *Every Minute Is First*; a tradução foi feita por Jody Gladding[21] e editada pela Milkweed Editions. Em junho

[19] Conforme o texto de descrição disponibilizado pelo próprio grupo em sua página na internet, "Um poema / várias vozes" é composto por um grupo de tradutores e "pode ser descrito como uma experiência, um exercício ou uma brincadeira. Funciona assim: a cada mês um de nós, ou um(a) convidado(a), escolhe um poema de um(a) poeta em língua estrangeira para traduzirmos e depois publicamos tudo aqui [no Médium]. Sem pretensão ou competição. Um exercício lúdico feito com amor pela poesia e respeito pelo(a)s poetas" (ABOUT. **Um poema / várias vozes**. [*S. l.*], [20--]. Blogue. Disponível em: https://medium.com/@umpoemavariasvozes/about. Acesso em: 27 set. 2025.) As traduções podem ser acessadas no *link*: https://medium.com/@umpoemavariasvozes.

[20] Tradutora literária norte-americana.

[21] Gladding é tradutora e poeta norte-americana. Traduz do francês para o inglês para prestigiadas editoras universitárias como Columbia, Yale, Princeton. Já traduziu obras de renomados intelectuais como Alain Badiou e Julia Kristeva. Enquanto poeta, publicou uma obra intitulada *Translations from Bark Beetle: Poems* [Traduções do Besouro da Casca: poemas], na qual parece investir na figura da tradução de uma linguagem de besouros registrada na madeira em que eles habitam.

de 2025, foi publicada a obra de Christina Cook[22] intitulada *Roaming the Labyrinth with Marie-Claire Bancquart: Perfect Bound*, que conta com poemas de Bancquart traduzidos por Cook, poemas da própria Cook e uma narrativa não-ficcional, em miscelânea. Há, além disso, algumas traduções de poemas esparsos de Bancquart no *site* da Poetry Foundation[23], feitas por Maxianne Berger[24].

Este trabalho, portanto, pretende dialogar com as produções críticas já existentes sobre a obra bancquartiana, trazendo, ao mesmo tempo, um novo olhar sobre essa poética carregada de possibilidades de análise. Embora tenha estabelecido uma voz própria e dificilmente confundível, com temas de predileção, Bancquart escreveu sobre assuntos muito diversos ao longo de sua carreira, o que confere à sua obra uma notável abertura para diferentes perspectivas analíticas. Nesse contexto, surgem questões relevantes para este estudo, que podem ser delineadas da seguinte forma: de que maneira essa obra pode interessar as leitoras e os leitores brasileiros? Como a poética de Bancquart se articula com questões contemporâneas?

Nas seções que se seguem, analisarei a maneira como a poesia de Marie-Claire Bancquart, contemporânea de Hilda Hilst, é atravessada por questões características da contemporaneidade, revelando tensões, inquietações e temas que dialogam com o contexto social, político e estético de seu tempo, mas que continuam a reverberar no presente. O assombro diante da morte, por exemplo, embora seja um tema atemporal, adquire novos contornos no cenário atual, especialmente a partir da pandemia de covid-19. Durante o período de confinamento, fomos confrontados diariamente com números alarmantes de mortes, ao mesmo tempo que o isolamento se tornou uma estratégia para evitar a morte e proteger aqueles que nos eram próximos. Nesse contexto, surgiu uma urgência coletiva de repensar a morte, não apenas como evento biológico, mas também como dimensão simbólica, social e existencial. Ora, em Bancquart, esse tema tem privilégio absoluto. Escrevendo a partir do trauma de ter testemunhado as mortes da Segunda Guerra Mundial ainda criança, a poeta não chegou a presenciar a desolação causada pela pandemia, ainda assim, como já mencionado, seus poemas contribuem para um exercício de ressignificação do fenômeno da morte.

Outro tema relevante que emerge na obra bancquartiana é a posição da mulher na sociedade e na literatura, frequentemente tensionado em suas reflexões poéticas. Trata-se de uma temática cuja complexidade, assim como seus desdobramentos por vezes paradoxais, será

[22] Poeta e tradutora norte-americana, Cook conheceu Bancquart pessoalmente e realizou uma entrevista com ela. A entrevista se encontra disponível no *link*: https://www.cerisepress.com/02/04/writing-about-the-concrete-marie-claire-bancquart/view-all.
[23] Consultar: https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=177&issue=1&page=73.
[24] Tradutora e poeta canadense.

explorada com maior profundidade mais à frente. Por fim, destaca-se a visão crítica acerca do Antropoceno — outro ponto profundamente contemporâneo — que ocupa espaço significativo em sua produção literária e revela uma preocupação constante com a relação entre a humanidade, os animais e a natureza.

É precisamente por sua capacidade de partir do íntimo e do local, alcançando questões de ampla relevância humana, que a poética de Bancquart tem potencial para interessar pessoas leitoras no Brasil. As temáticas anteriormente mencionadas estão em destaque no mercado editorial brasileiro contemporâneo, além de configurarem questões emergentes em diversas outras partes do mundo.

1.2 Bancquart

Com origens em regiões distintas da França — Aveyron, no sul, por parte de sua mãe, e Pas-de-Calais, no extremo norte, por parte de seu pai —, Marie-Claire Chauvet[25] nasceu em 1932, na cidade de Aubin (Aveyron), situada na região da Occitânia, e faleceu em 2019, em Paris. Essa dupla "raiz" geográfica exerce uma influência significativa na poética de Bancquart — ainda que ela mesma declare não possuir uma "terra natal" (ou *arrière-pays*) —, de modo que paisagens tanto do norte quanto do sul da França são evocadas em alguns de seus poemas, tema que será abordado mais adiante nesta tese.

Bancquart é o sobrenome adotado pela poeta, proveniente do nome de família de seu marido, sendo a forma como escolheu assinar todas as suas obras. Além de sua produção poética, destacou-se como romancista e é autora de uma vasta obra de crítica literária. Graduou-se em Letras em uma das renomadas *Écoles Normales Supérieures* francesas, concluindo seus estudos em 1962 com uma tese sobre o escritor Anatole France, cuja obra completa editou posteriormente na coleção Pléiade, da prestigiosa editora Gallimard. Sua pesquisa acadêmica abrangeu também autores como Jules Vallès, André Frénaud e os surrealistas franceses, sobre os quais publicou estudos relevantes. Mais tarde, também se dedicou ao estudo da poesia da segunda metade do século XX, tendo organizado a obra *Poésie de langue française 1945-1960*, publicada pela PUF em 1995. Atuou como professora em diversas instituições de Ensino Superior, incluindo Clermont-Ferrand, Brest, Rouen, Nanterre e Créteil, até ingressar na Sorbonne em 1984, na qual se tornou professora emérita.

[25] Esse era o seu sobrenome de batismo, conforme a fonte: https://www.archicubes.ens.fr/lannuaire#annuaire_chercher?identite=Marie-Claire+Bancquart.

Seu primeiro livro de poemas, *Mais*, foi publicado em 1969 pela editora Vodaine. Em seguida, ela publicou cerca de outros 29 livros de poesia, a saber, do mais recente ao mais antigo: *De l'improbable* (Arfuyen, 2020) ; *Figures de terre* (Phi, 2017); *Tracé du vivant* (Arfuyen, 2016); *Qui vient de loin* (Le Castor Astral, 2016); *Mots de passe* (Le Castor Astral, 2014); *Violente vie* (Le Castor Astral, 2012); *Explorer l'incertain* (Amourier, 2010); *Terre énergumène* (Le Castor Astral, 2009; Gallimard, 2019); *Entre marges et présence* (Écrits du Nord/Henry, 2009); *Verticale du secret* (Obsidiane, 2007); *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (Obsidiane, 2005); *Anamorphoses* (Les Écrits des Forges/Éditions Autres temps, 2003); *Voilé/dévoilé*, (Trait d'Union, 2000); *La Paix saignée, précédée de Contrées du corps natal* (Obsidiane, 1999); *La Vie, lieu-dit* (Obsidiane em coedição com Noroît, 1997); *Énigmatiques* (Obsidiane, 1995); *Dans le feuilletage de la terre* (Belfond, 1994; Gallimard, 2019); *Sans lieu sinon l'attente* (Obsidiane, 1991); *Végétales* (Les Cahiers du Confluent, 1988); *Opéra des limites* (José Corti, 1988); *Opportunité des oiseaux* (Belfond, 1986); *Votre visage jusqu'à l'os* (Temps Actuels, 1983); *Partition* (Belfond, 1981); *Habiter le sel* (Pierre Dalle Nogare, 1979); *Voix* (Le Verbe et l'Empreinte, 1979); *Mémoire d'abolie* (Belfond, 1978); *Cherche-terre* (Saint-Germain-des-prés, 1977); *Mains dissoutes* (Rougerie, 1975); *Projets alternés* (Rougerie, 1972); e *Proche* (Saint-Germain-des-prés, 1972).

Além das coletâneas listadas acima, também publicou antologias como *Rituel d'emportement: poèmes, 1969-2001*, coeditada pelas editoras Obsidiane e Le Temps qu'il Fait em 2002; e *Toute minute est première*, organizada por Claude Ber e publicada em 2019 pela editora Le Castor Astral.

Apesar de sua produção ter sido bem mais expressiva no gênero poético, Bancquart também publicou oito romances e um livro de contos, na mesma ordem: *Une femme sans modèles* (Éditions de Fallois, 1999); *La Saveur du sel* (Bourin/Julliard, 1994); *Elise en automne* (François Bourin, 1991); *Photos de famille* (François Bourin, 1988); *Les Tarots d'Ulysse* (Belfond, 1984); *L'Inquisiteur* (Belfond, 1980); *Sève* (Denoël, 1961); *Le Temps immobile* (Denoël, 1960); e *Impostures* (L'Amourier, 2007).

Muitos dos ensaios e textos críticos escritos por Bancquart também foram publicados. Em vida, a poeta recebeu reconhecimento por sua obra através de premiações literárias como o prêmio Paul Verlaine, em 2006, e o prêmio Robert Ganzo, em 2012, para citar somente alguns. Deve-se mencionar, igualmente, uma dezena de obras em colaboração com seu marido, Alain Bancquart (compositor e professor honorário de Composição no Conservatório Nacional de

Paris), e, em especial, o *Livre du labyrinthe*, cedido à Radio France em 2000, que foi tema de um CD em 2003, editado pela Mode Records, em Nova Iorque.

Alain e Marie-Claire se conheceram quando tinham por volta de 18 anos, por acaso, durante os ensaios da "Medéia", de Eurípides, no pátio da Sorbonne, com o antigo grupo de teatro da universidade. Alain ajudava seu mestre de então, Saguer, a ensinar partitura para os alunos, que, assim como os coristas, não tinham conhecimentos musicais. Marie-Claire era uma estudante à época e trabalhava como figurinista da peça. Alain (2020) conta que, durante os ensaios, Marie-Claire precisava colocar seios falsos e coturnos nele, fazia parte da peça. O autor conta que isso era bastante desagradável para ele — jovem e imaturo, talvez ele visse o ato irrelevante de colocar aquelas fantasias como algo que colocasse em risco a sua masculinidade —, logo, as trocas iniciais entre os dois foram hostis.

Mas a copa protetora de uma árvore e uma imprevisível chuva bastaram para desfazer o ruído e fazer com que os dois começassem a se entender melhor. Ainda segundo Alain (2020), no início do verão de 1951, ambos foram convidados pelo diretor da peça para uma festa no jardim de uma propriedade em Saint-Cloud. O jovem músico caminhava sob as árvores quando caiu uma forte e repentina chuva. A solução encontrada foi buscar refúgio debaixo de um carvalho; por coincidência, "a figurinista" fez o mesmo. Aguaceiro muito feliz: conversaram bastante, o suficiente para surgir um convite para ouvir alguns discos na casa de Alain. Entre esse encontro sob o carvalho e o fim da vida de Marie-Claire, transcorreram-se 68 anos e 6 meses de companheirismo e colaborações artísticas. Alain foi um parceiro e interlocutor da poeta, tendo escrito, além de memórias da vida do casal, pequenos ensaios críticos a respeito da obra bancquartiana. Esse episódio digno de romance é contado pelo compositor em *Il y a trace de nous*, obra escrita e publicada por ele em 2020 e dedicada a Marie-Claire Bancquart.

Ainda com relação a elementos puramente biográficos, mas que serão, mais à frente, retomados em análises, devido à sua relevância, devo mencionar um evento traumático da vida de Marie-Claire Bancquart. Durante sua infância, ela viveu de forma aguda o medo da morte. Entre 1937 e 1941 e, depois, entre 1948 e 1949, a pequena Marie-Claire permaneceu completamente engessada no hospital devido a uma tuberculose óssea. Na época, os antibióticos ainda não existiam, e o procedimento médico adotado como tratamento para essa doença consistia na hospitalização e na imobilização das pessoas infectadas. Em muitos casos, não havia remissão da doença e, mesmo com tratamentos paliativos, muitos pacientes não sobreviviam às complicações decorrentes da infecção.

Nos casos em que a progressão da infecção não era tão devastadora, era comum imobilizar a área afetada e manter o paciente em repouso absoluto, frequentemente em sanatórios ou hospitais especializados no tratamento da tuberculose. A ideia era de que o repouso permitiria ao corpo combater a infecção por conta própria. As pessoas passavam, assim, anos imobilizadas, até que a carga infecciosa diminuísse. Ainda nesse mesmo período, eclodia a Segunda Guerra Mundial, e a criança que viria a se tornar poeta não foi confrontada apenas com a possibilidade de sua própria morte, mas também testemunhou a de numerosos soldados. A infância de Bancquart foi, portanto, profundamente marcada por uma vivência dolorosa da doença, da imobilidade e do isolamento, e pela experiência prolongada de se perceber à beira da morte. Mais adiante, examinaremos de que forma essas experiências se inscrevem em sua poética.

Voltando à produção da poeta, ela é, portanto, prolífica e diversa. Bancquart teve poemas selecionados para compor antologias de poesia francesa contemporânea e/ou de poetas mulheres francófonas[26]. Além de ter sido pesquisada dentro e fora da França, como foi apontado na introdução deste trabalho. É, desse modo, difícil falar de Bancquart de maneira abrangente e totalizante. As limitações de tempo e recursos disponíveis para esta pesquisa não permitem abordar a totalidade da obra da autora, o que, ademais, não configura um dos objetivos desta tese.

Falarei, em detalhes, somente de uma de suas obras poéticas: o livro intitulado *Mots de passe*[27], lançado pela editora Le Castor Astral em 2014; privilegiando os aspectos que se destacam nessa obra em particular. A limitação de espaço e de tempo não me impede, por outro lado, de citar aspectos que estão presentes também em obras anteriores a *MP*, posto que uma poética se constrói ao longo de um percurso estético, atravessando diferentes obras. Dessa forma, *MP*, uma das últimas publicações de Bancquart em vida, revela-se, inevitavelmente, tributária das obras que a antecederam.

1.3 Um itinerário da poética bancquartiana

[26] A respeito das antologias que reúnem o trabalho de poetas mulheres, Bancquart se posicionava da seguinte forma: "As antologias de poesia feminina me causam, se quiser, um certo desconforto, que seria dissipado no dia em que pudéssemos publicar uma antologia de poesia masculina ao lado de uma antologia de poesia feminina. Você me entende!" (Bancquart, 1996, p. 101-111). Não obstante, ela continuava a fazer parte de projetos com essa proposta, tendo até mesmo escrito o prefácio da antologia *Couleurs femmes*, de 2010. Dedicarei, mais à frente, uma seção da tese à discussão dessas questões.

[27] Doravante *MP*.

Para compreender de que maneira *MP* é tributária das obras que a precederam, faz-se necessário tecer breves comentários sobre alguns títulos anteriores da poeta. Nesta seção, observaremos como determinadas temáticas presentes em *MP* começam a se delinear e a ganhar complexidade ao longo do processo da constituição da poética bancquartiana.

Como também já foi dito, esta seção se dividirá em três momentos: um dedicado ao desenvolvimento da temática da morte; outro dedicado ao desenvolvimento do conceito de camadas, ou estratificações, a partir das quais essa poesia se constitui e se transforma; e um derradeiro momento voltado à ideia da habitação, muito cara à poeta. Esses momentos correspondem ao que categorizei como as fases de escrita de Bancquart.

1.3.1 A morte: uma fratura

Proche (1972) é a segunda obra de poesia publicada pela autora. O livro é dividido em duas partes cujos poemas possuem, cada um, um título. O hábito de atribuir títulos aos poemas é algo que muda com o passar dos anos na poética bancquartiana: em algumas obras, os títulos são substituídos por números, como em *Votre visage jusqu'à l'os* (1983), na qual os poemas são todos indicados por números romanos. Pouco a pouco, tanto os títulos mais longos quanto os números desaparecem.

Em *Proche*, todos os versos começam com uma maiúscula, as estrofes se limitam ao número máximo de 6 versos, com extensões variáveis, mas tendendo a conter 12 sílabas poéticas. A maioria das estrofes, no entanto, é composta de dísticos ou tercetos. Trata-se de um livro pequeno, com poemas cuja disposição não ultrapassa o limite de cada página. A pontuação é escassa, os poemas não contam com vírgulas e o ponto-final aparece somente em três dos poemas da obra.

Os grandes temas da poética bancquartiana, por assim dizer, já figuram nesse segundo livro. A morte, a árvore e o corpo aparecem em alguns poemas, ainda como conceitos pouco desenvolvidos, quase secundários. Nesse sentido, o poema que inaugura a obra se intitula "*Arbre*", e, em "*Refusé*", o corpo ali pressuposto parece se mesclar com uma árvore: "Condutor do inconsciente, tu roubarias meus séculos / Farias azedar todo o leite dos meus ramos […] / Não o levarás em minha casca"[28*] (Bancquart, 1972, p. 18).

[28] No texto de partida: « *Directeur d'inconscient tu volerais mes siècles / Ferais tourner tout le lait de mes branches* […] */ Tu ne l'emporteras pas dans mon écorce ».*

* Todas as traduções de poemas de Marie-Claire Bancquart citadas no corpo do texto são de minha autoria, evitarei repetir essa informação a cada citação, para que o texto não fique muito poluído, haja vista a quantidade de citações. É válido ressaltar que as traduções de poemas que não fazem parte de *Mots de passe* (objeto desta pesquisa),

Nessa fase, a morte ainda não é vista como uma possibilidade de continuidade, como um destino comum das espécies aceito com serenidade. Ao contrário, ela aparece como uma assombração, e o suicídio figura em alguns poemas. O envelhecimento é descrito como uma sombra que persegue a poeta, e a existência, como uma doença: "Sabemos que a doença de existir / Dissolverá seu veneno no naufrágio completo do corpo"[29] (Bancquart, 1972, p. 27). Ou seja, ainda não há um despojamento dos sofrimentos e das angústias, característica presente nas últimas obras da poeta, muito mais serenas em sua abordagem de temas funestos.

Cherche-terre (1977), publicado alguns anos mais tarde, guarda as mesmas características estruturais: poemas intitulados, versos iniciados sempre por letra maiúscula, estrofes curtas e a morte que ainda aparece como uma assombração, com poemas que parecem trazer uma espécie de flerte com o suicídio. Por outro lado, já é possível observar alguns versos com quebras e *enjambements* menos convencionais em alguns poemas. Para exemplificar melhor o que quero dizer, usarei o poema "*Celle qui est sans nom*", no qual se tem a seguinte estrofe:

> Ela habita o mar
> a borda
> das flores efêmeras
> E o líquido amplamente aberto dos olhos[30] (Bancquart, 1977, p. 10)

Na estrofe citada, os dois versos intermediários são iniciados com um recuo na linha e com letras minúsculas, um tipo de procedimento que ainda não havia sido utilizado pela poeta na obra anterior.

Partition, obra publicada em 1981, torna-se uma espécie de virada na poética bancquartiana. Segundo Michael Bishop (1989), pesquisador inglês de poesia francesa e de literatura contemporânea, o livro traz uma mudança crucial no tom. Para o crítico, embora os indícios dessa mudaça de tom não apaguem completamente o desânimo e a angústia presentes nas obras anteriores, outros fatores emergem para demonstrar um caráter combativo e delicadamente resiliente em Bancquart. A desordem do amor e do corpo, o fracasso, o exílio e a incompreensão persistem, ao mesmo tempo global e pessoalmente, mas, por outro lado, surge uma crença na esperança, no sorriso, no desejo, apesar de sua qualidade "semelhante à do

receberam menos atenção e, por isso, são menos trabalhadas do ponto de vista poético. Não havia tempo hábil para trabalhar sobre essas traduções da mesma forma como trabalhei nas traduções do livro que me proponho a traduzir nesta tese. Portanto, essas traduções têm fins unicamente instrumentais, por assim dizer.

[29] No texto de partida: « *On sait que la maladie d'être / Dissoudra son venin dans le naufrage entier du corps* ».

[30] No texto de partida: « *Elle habite la mer / la bordure / des fleurs éphémères / Et le liquide grand ouvert des yeux* ».

vento", uma sensação do possível caráter absoluto do amor (Bishop, 1989). Vale dizer que *Partition* é dedicado a Alain, o companheiro de vida de Bancquart.

Ainda seguindo a linha de raciocínio de Bishop (1989), esse novo processo de poetização da vida encabeçado pela poeta evolui em dois sentidos: o de um ritual universal — "o início de um ato de fé" (Bancquart, 1981, p. 120), em que todas as coisas transformam-se em altares, em formas de louvar a existência; e o de uma improvável "bem-aventurança" nascente (p. 153). A jornada da poeta, para Bishop (1989), pode ser de difícil compreensão, mas conduz "a uma transumância definitiva" (Bancquart, 1981, p. 190).

Em seguida, Bancquart publica *Votre visage jusqu'à l'os*[31] (1983) e *Opportunité des oiseaux*[32] (1986), ambos divididos em quatro capítulos, com poemas que deixam uma mancha gráfica mais difusa sobre as páginas. Os poemas dessas duas obras, do ponto de vista da forma, são mais longos, mais verborrágicos, alguns aparecendo até mesmo em formato de prosa. *VVJO* traz uma poética ainda muito angustiada, ou de uma angústia menos pacificada que aquela presente no livro anterior. Nele, Bancquart parece, por vezes, interpelar diferentes versões (*autoportraits*) de si mesma, entre elas a de uma menina solitária e imobilizada:

> Mesmo acordado
> é dureza no interior de ti
> de ossos muito consideráveis
> e
> muito
> estranhos à vida
>
> Entre solidão e esqueleto:
> vísceras pálidas
> músculos sonâmbulos quando dormes
>
> Imóvel
> vives em outro lugar graças a outra palidez, teu cérebro[33]
> (Bancquart, 1983, p. 36)

Esse é o poema XIII do capítulo "*Autoportraits au noir*". Nele, esse "tu", mesmo que apareça no masculino, pode ser interpretado como a criança que um dia foi a poeta. Os ossos, "muito

[31] Doravante *VVJO*.

[32] Doravante *OO*. O título dessa obra, segundo a própria Bancquart, originou-se a partir de um verso de Mallarmé: "*l'importunité des sinistres oiseaux*". Ainda de acordo com a poeta, o título foi escrito "contra" Mallarmé, em um momento no qual a poesia dita "estruturalista" começava a perder força na França, enquanto uma tendência descrita pela autora como de viés "plotiniano" se erguia. Ela diz: "E eu recusava o céu plotiniano ». Cf.: Bancquart em *L'Énigme-poésie Entretiens avec 21 poètes françaises*, por John C. Stout. Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY, 2010.

[33] No texto de partida: « *Même éveillé / c'est dureté à l'intérieur de toi / d'os très considérables / et / très / étrangers à la vie // Entre solitude et squelette : / viscères pâles / muscles somnambules quand tu dors // Immobile / tu vis ailleurs grâce à l'autre pâleur ton cerveau* ».

consideráveis" e "estrangeiros à vida", talvez fossem os seus, acometidos por uma tuberculose óssea. Entre a solidão e esse esqueleto, que é estranho para a garota que vê seu corpo como um outro, há a mente — ou o cérebro —, permitindo-lhe viver em outro lugar que não na imobilidade, na qual é obrigada a ficar devido ao seu tratamento médico.

A solidão, os ossos (ou o corpo, em sua intimidade anatômica), a doença, sentir-se estrangeira na própria vida, a dissociação entre o eu e o corpo — "eu em meu corpo muito enfadonho"[34] (Bancquart, 1983, p. 29) — e a morte; todas essas questões, que são muito caras à última fase de escrita da poeta, já aparecem de maneira bem desenvolvida e consistente em *VVJO*. "Em uma maca hospitalar, se distancia a infância"[35] (p. 28); embora figurem no livro personagens como a cidade (provavelmente Paris), a natureza (árvores, areia, pássaros e outros animais), a transumância e um possível amor, o tom premente é novamente um tom funesto, de retorno a temas mais obscuros.

Com relação a *OO*, a poeta declara, em carta que destina a Michael Bishop:

> Cheguei a um estágio em que a mitologia desempenha, para mim, um papel maior do que antes. E a mitologia é uma forma de entrar em contato com um estado de espírito constante da humanidade. Deus é provavelmente, para mim, ainda ausente do mundo, mas minha revolta diante da ausência torna-se uma pergunta, na verdade, um convite lançado ao Eterno, para que que venha à terra para restaurar a ordem em sua criação.[36] (Bishop, 1989, p. 136-137. Tradução minha).

Como a própria Bancquart aponta, é a partir de *OO* que a mitologia passa a ocupar papel mais importante em sua poesia. A obra se abre com uma seção de poemas, "*Portrait de Jonas avec femme*", dedicada a Jonas, o personagem bíblico. Mas não é só ele que tem espaço em *OO*, aparecem, igualmente, Ulisses e Noé, os grandes navegadores do destino nas mitologias grega e cristã. Essa presença, ou recriação de personagens mitológicos — como veremos mais à frente — permanecerá uma das características da fase mais amadurecida da poética bancquartiana. Tal procedimento estético estará presente de forma plenamente desenvolvida em *Dans le feuilletage de la terre*, *Verticale du secret* e *Terre énergumène*, por exemplo.

Opéra des limites (1988)[37], por sua vez, dá continuidade à empreitada elaborada em *OO*, mas com uma inovação: é a partir de *OL* que a poeta começa a elaborar o conceito de *intervalo*.

[34] No texto de partida: « *je dans mon corps très fastidieux* ».
[35] No texto de partida: « *Dans un chariot de malade / s'éloigne l'enfance* ».
[36] No texto de partida: "*I have reached a stage where mythology plays, within me, a larger role than before. And mythology is a way of getting in touch with a constant state of mind of humanity. God is probably, for me, still absent from the world, but my revolt in the face of absence has become a question, indeed an invitation thrown out to the Eternal, so that it may come upon earth to restore order in its creation*".
[37] Doravante *OL*.

Além da mitologia, da morte e de outros conceitos já vistos como constantes em suas obras, acrescenta-se este: o intervalo, o espaço entre dois limites, duas fronteiras. Evocado no título da obra pela palavra "*limites*" [limites], esse intervalo é explicado pela poeta da seguinte forma:

> As coisas nos comunicam, na alegria ou na amargura, uma pergunta que não recebe resposta: além dos limites, delineia-se ocamente, declara-se pela sua ausência. […] Contudo, a vida no mundo é um "intervalo" de apaziguamento que busca relações entre o corpo e o exterior do corpo. Essa serenidade suspensa é dedicada ao amor. […] Não acreditamos que o trágico e o inesperado nasçam da aproximação de realidades distantes entre si, mas, pelo contrário, de intervalos muito tênues, de forte ressonância, que separam – e unem – as coisas. Formam uma "Ópera" daquilo que, estranhamente, nos confina ao mesmo tempo que nos transborda.[38] (Bancquart, 1988, não paginado).

Ou seja, o intervalo é, também, um ponto de contato, um transbordamento. Os intervalos, assim, podem ser compreendidos como os momentos em que a poeta sente as coisas do mundo perpassarem o seu corpo. "*La leçon des choses*" — título da primeira parte do livro — surge como uma espécie de arte poética, segundo a qual há uma conjunção operada na obra entre a compreensão dos eventos que nos afetam cotidianamente e o mitológico. Assim, a história da humanidade conforme é contada pelos grandes mitos e os questionamentos humanos diante do mundo empírico que nos cerca se encontram.

A segunda parte de *OL* é denominada "*Noirs*" e, segundo a poeta, evoca os grandes "amaldiçoados" das mitologias: o Minotauro, Caim, Orestes, Orfeu. Já a parte denominada "*Suites*" fala, ainda segundo Bancquart, do poder que temos de deixar pelo menos uma marca passageira no mundo. Assim, de modo abrangente, a obra como um todo apresenta-se como uma espécie de narrativa de um processo evolutivo, em que os intervalos vão sendo lentamente notados e, pouco a pouco, vão entrando em ressonância.

Uma última característica a ser ressaltada em *OL* é que a obra parece ter como predileção personagens mulheres. Não só Eurídice aparece algumas vezes, mas, em diversos outros poemas não voltados para mitologias, as personagens mulheres predominam. Cerca de 33% dos poemas contam com uma personagem mulher, e esse é um número bem significativo se levarmos em consideração que muitos poemas não possuem necessariamente um personagem e que outra parte deles é protagonizada por um *eu* que não necessariamente deve ser lido como

[38] No texto de partida: « *Les choses nous communiquent, dans le bonheur ou l'amertume, une interrogation qui ne reçoit pas de réponse : au-delà des limites se dessine en creux, se déclare par son absence.* […] *Pourtant, la vie dans le monde est "intervalle" d'apaisement recherche de rapports entre le corps et l'extérieur du corps. Cette sérénité en sursis est dédiée à l'amour.* […] *On ne croit pas que le tragique et l'inattendu naissent du rapprochement de réalités éloignées les unes des autres, mais au contraire d'intervalles très minces, à forte résonance, qui séparent – et unissent – les choses. Ils forment un "Opéra" de ce qui, étrangement, nous borde en nous débordant* ».

mulher, mas que *pode*, sim, ser lido dessa forma, dado o gênero da poeta. Mais à frente, retomaremos esse tópico.

Todas as obras citadas até aqui atestam a transformação da poética bancquartiana, indicando o amadurecimento de alguns temas, que, livro após livro, vão ganhando maior profundidade e acabam por constituir uma linguagem própria: a voz da poeta. Corroborando essa ideia de que há uma evolução em sua obra, a própria poeta explica, em texto publicado em um *site*/*blog* que ela mantinha na internet:

> Uma evolução, é o que dizem os títulos de minhas coletâneas. *Mémoire d'abolie* mostra o paradoxo de fixar um sentimento de despossessão através da escrita. *Partition* tem o duplo sentido de partitura musical, mas também de separação. *Dans le feuilletage de la terre*, outro duplo sentido: *folheamos* a terra como um livro, mas ela também é como uma grande massa folhada cheia de camadas em que vivemos. *La vie, lieu-dit*: é muito pequeno, um vilarejo, não tem existência totalmente oficial; mas, afinal, caminhamos até lá, moramos ali; e é claro, o dizemos [jogo com *lieu-**dit***]. Essa evolução certamente não caminha para a serenidade total.[39] (Bancquart, [c2025], não paginado)

No trecho, a poeta comenta os títulos de suas obras e oferece um testemunho precioso da consciência metapoética que atravessa sua produção. Com lucidez, ela explicita a dimensão semântica e simbólica de seus títulos, apontando que cada um deles funciona não apenas como um nome dado ao livro, mas como chave interpretativa para a experiência poética que ali se desdobra. A observação acerca da ausência de uma "serenidade total" — sintagma que ressoa com a tensão constante entre inquietude e contemplação que marca sua obra e que contraponho à ideia de "serenidade inquieta" — corrobora a interpretação que venho propondo ao longo deste trabalho. Ela prossegue:

> Primeiro, ela não foi retilínea; houve contratempos, como evidenciado por *Votre visage jusqu'à l'os*, escrito em um período sombrio. Então, não se trata de forma alguma de esconder os enigmas de que é feita a nossa vida e a nossa morte, mas de conviver com eles. Isso é demonstrado por alguns dos títulos mais recentes: *Énigmatiques*, *La Paix saignée precedido por Contrées du corps natal* e, finalmente, *Rituel d'emportement*. Somos levados pelo fluxo do mundo, também somos levados pela alegria ou pela raiva; mas a palavra "ritual" introduz um ritmo – talvez um sagrado ligado não a uma religião específica, já que não sou crente, mas ao grande curso do universo.[40] (Bancquart, [c2025], não paginado)

[39] No texto de partida: « *Une évolution, c'est ce que disent les titres de mes recueils.* Mémoire d'abolie*, montre le paradoxe de fixer par l'écriture un sentiment de dépossession. Ensuite,* Partition *a le double sens de partition musicale, mais aussi de séparation.* Dans le feuilletage de la terre*, encore un double sens : on feuillette la terre comme un livre, mais elle est aussi comme un grand gâteau feuilleté dans lequel on vit.* La vie, lieu-dit *: c'est tout petit, un lieu-dit, cela n'a pas d'existence tout à fait officielle ; mais enfin on y marche, on y habite ; et bien entendu on le "dit". Cette évolution ne va certes pas vers une sérénité totale* ».

[40] No texto de partida: « *D'abord elle n'a pas été rectiligne ; il y a eu des reculs, dont témoigne* Votre visage jusqu'à l'os*, écrit dans une période sombre. Puis il ne s'agit pas du tout de se dissimuler les énigmes dont sont faites notre*

É interessante perceber que há ambivalência até mesmo nos títulos, que carregam em si, como, aliás, as próprias obras, uma multiplicidade de sentidos. Em Bancquart, os títulos não buscam captar o aspecto que se quer enfatizar da obra ou resumir de alguma forma seu conteúdo. Na verdade, já trazem algo da dificuldade de nomear; trazem paradoxos, enigmas, duplicidades de sentido, imagens contrastantes. Eles nos obrigam a nos demorarmos mais sobre cada palavra, a ler e reler, a pensar na etimologia das palavras que ali se encontram, combinadas de forma inesperada. O olhar mais demorado que emprestamos a esses títulos talvez seja a chave para uma abertura que nos leva a adentrar a poética de Bancquart, a aproximar a leitura de sua obra de um ato de escavação: folhear o texto, como se se tratasse de terra a ser revolvida, imprimindo nele o gesto de uma leitura atenta.

A respeito disso, Béatrice Bonhomme, em "*Voyage à travers les titres de Marie-Claire Bancquart*"[41], evoca igualmente a tensão estruturante presente nos títulos bancquartianos. Segundo a crítica, alguns títulos funcionam como "verdadeiros marcos que fazem dessa poética singular um ritual de sepultamento, um rito fúnebre iniciático, portador de um segundo nascimento, sempre aceitando a morte, mas como que para melhor afirmar a vida"[42] (Bonhomme, 2024, p. 202).

Com o que foi exposto até o momento, considero já ter explorado a primeira fase da poética bancquartiana. Pretendo dividir sua produção poética em três fases, reconhecendo, contudo, que essas divisões não são, de maneira alguma, estanques ou monolíticas. Trata-se apenas de uma abordagem que julguei, ao menos neste estágio do trabalho, a mais adequada para sistematizar a ampla e diversificada obra da poeta.

Assim, a primeira fase, como vimos, abarca pouco mais de 15 anos de escrita, indo de *Proche* (1972) a *Opéra des limites* (1988), e é marcada tanto por uma abordagem da morte mais violenta, dotada de revolta, quanto por uma forma de verso ainda muito regular e colada à tradição clássica. Não há ainda, durante essa primeira fase, um abandono total do alexandrino,

---

vie et notre mort, mais de vivre avec elles. Ce dont témoignent quelques titres parmi les plus récents : Énigmatiques*,* La Paix saignée précédée de Contrées du corps natal*, enfin* Rituel d'emportement*. On est emporté dans le flux du monde, on s'emporte aussi dans la joie ou dans la colère ; mais le mot "rituel" introduit un rythme-peut-être un sacré rattaché non à une religion particulière, puisque je ne suis pas croyante, mais au grand cours de l'univers ».*

[41] Consultar: **Revue Europe**, v. 102, edição dedicada a Pierre Morhange e a Marie-Claire Bancquart, p. 162-257, jun./jul./ago. 2024.

[42] No texto de partida : « […] *des véritables jalons qui font de cette poétique singulière un rituel d'ensevelissement, un rite funéraire initiatique, porteur d'une seconde naissance, toujours acceptant la mort mais comme pour mieux affirmer la vie* ».

por exemplo; logo, não há o desenvolvimento pleno do ritmo poético bancquartiano. Elaborarei melhor essa discussão acerca do ritmo no capítulo 2.

1.3.2 Habitar a estratificação

O que significa o termo "habitar" em poesia? Para melhor responder a essa questão, que me parece fundamental para as duas seções que se apresentam a seguir, adoto a definição proposta por Jean-Claude Pinson em seu ensaio sobre poesia contemporânea, *Habiter en poète* (1995):

> Habitar "autenticamente" significa, ao mesmo tempo: "salvar" a terra (e não fazer-se seu mestre absoluto); "acolher" o céu, ou seja, permitir que o curso das estações e a alternância entre dias e noites – que ritmam a existência – ocorram livremente (e não se afastar cada vez mais disso pela artificialidade crescente de um universo técnico); manter-se atento aos sinais do divino (e não se enclausurar no orgulho de uma razão positivista que elimina toda possibilidade de um sagrado); e, por fim, assumir-se como mortal (e não fugir da preocupação com a morte).[43] (Pinson, 1995, p. 67)

Ao tomar esse título emprestado de Hölderlin, o autor se interroga sobre a possibilidade de uma habitação poética: como o mundo desencantado que é este em que vivemos ainda poderia ser habitado poeticamente? Os séculos recentes ainda ofereceriam a possibilidade de uma existência cuja dimensão lírica não estivesse completamente ausente? O estatuto de *animal laborans* atribuído ao homem pela modernidade não estaria, progressivamente, erodindo as possibilidades de tal modo de habitação? Colocar-se tais questões parece ser uma das tarefas dos poetas contemporâneos, uma vez que a reflexão sobre a habitação não cessa de se desenvolver, ultrapassando inclusive as análises propostas por Pinson em seu ensaio.

Ainda sobre a noção de habitação, o autor prossegue: "A poesia — é preciso então restituir todo o peso ao *étymon*, o *poiéin* grego — é o 'fazer habitar' original"[44] (Pinson, 1995, p. 68). A poesia é um ato de habitação; ela abre um espaço para aquilo que o autor chama, ao reencontrar o pensamento heideggeriano, de luz do Ser. Para Pinson, essa abertura reside no poder da palavra poética — e unicamente nela — precisamente por seu caráter

[43] No texto de partida: « *Habiter "authentiquement", c'est à la fois : "sauver" la terre (et non s'en faire le maître absolu) ; "accueillir" le ciel, c'est-à-dire laisser être librement le cours des saisons et l'alternance des jours et des nuits qui rythment l'existence (et non s'en éloigner toujours davantage dans l'artificialité croissante d'un univers technique) ; c'est demeurer attentif aux signes du divin (et non s'enfermer dans l'orgueil d'une raison positiviste évinçant toute possibilité d'un sacré) ; c'est enfin s'assumer comme mortel (et non fuir le souci de la mort)* ».

[44] No texto de partida: « *La poésie – il faut alors redonner tout son poids à l'étymon, le poiéin grec – est le "faire habiter" originel* ».

"desinteressado". A poesia é, ainda segundo o autor, liberta de toda servidão instrumental e desvinculada de qualquer preocupação com a objetividade, "dispondo assim favoravelmente à escuta da 'palavra silenciosa' pela qual o Ser se dá"[45] (Pinson, 1995), ao que acrescenta: "ela é bem mais que simples palavra humana: seu desdobramento possui a força inaugural do mito, na medida em que é o desdobramento da própria palavra do Ser, de sua 'Lenda' (Sage)"[46] (Pinson, 1995, p. 68).

A palavra poética é, portanto, uma forma de "fazer habitar" e carrega em si a potência inaugural dos mitos. Essas definições do conceito de habitação são, assim, adotadas no marco teórico deste trabalho.

Dans le feuilletage de la terre[47] (1994) inaugura, nas palavras de Aude Préta-de Beaufort (2019), a conquista de um "lugar" pela poeta. Para a crítica literária e amiga de Marie-Claire Bancquart, prefaciadora da antologia publicada pela editora Gallimard em 2019, as três obras ali contidas — *Dans le feuilletage de la terre*, *Verticale du secret* e *Terre énergumène* — compõem a tríade das obras maiores da poeta.

Mas a conquista desse "lugar" não se daria se antes não houvesse o "não-lugar" de *Sans lieu sinon l'attente*. A habitação precária do intervalo, da impermanência e do efêmero de *OL* precisava existir para que a conquista de um tal "lugar" se tornasse possível. Esse itinerário talvez forme as camadas de terra — já sugeridas no título de *Cherche-terre* — que serão *folheadas* dessa obra em diante. A própria trajetória poética de Bancquart pode ser entendida aqui como uma sobreposição de camadas. Um livro sobreposto ao outro, pouco a pouco, até que a poeta chegue a um lugar que lhe pareça possível habitar.

O poema "*Lieu*" [Lugar], enquanto fala de uma das possibilidades de habitação, o corpo, atribui a ele, paradoxalmente, um *status* menor nos diferentes estratos em que se é possível habitar, existir ou acontecer — "*avoir lieu*", literalmente "ter lugar", pode ser traduzido como "acontecer":

> Eu aconteço várias vezes, diz o corpo.
>
> Na periferia oca de Jonas.
>
> Na fotografia de minha mãe jovem.
>
> Em um mapa de uma cidade pouco conhecida

[45] No texto de partida: « *disposant ainsi favorablement à l'entente de la "parole silencieuse" par quoi l'Être se donne* ».
[46] No texto de partida: « *elle est bien plus que simple parole humaine : son déploiement possède la puissance inaugurale du mythe, dans la mesure où il est celui de la parole de l'Être lui-même, de sa "Légende" (Sage)* ».
[47] Doravante *DFT*.

onde Paris inteira se aloja comigo.

Eu aconteço
no escuro da groselha
no mais calcário do giz.

Meu menor lugar?
– Minha pele
banhada, beijada,
que resilia a cada sete anos suas células.[48] (Bancquart, 2019, p. 47)

Jonas, no poema, pode ser interpretado, por extensão, como a mitologia cristã. O corpo descrito no poema, consequentemente, pode ter lugar dentro da história cristã. Pode, igualmente, ter espaço na fotografia de uma mãe, talvez já grávida de outro corpo. Pode ter espaço, ainda, em um mapa de cidade, na qual toda uma população de habitantes, ao olhar o mapa, automaticamente projeta-se ali. Pode-se igualmente imaginar que existimos em proporções menores, que partes dos átomos daqueles que foram nossos antepassados se encontram em frutos e em rochas após milênios de sedimentação. Logo, o lugar mais provisório daquele "corpo" talvez seja, com efeito, a sua própria pele, que, ao descamar, faz com que parte de suas células seja substituída diariamente.

A enumeração presente nesse poema nos reenvia à ideia das camadas, dos diferentes estratos e da sobreposição deles. A sobreposição aparece, antes de qualquer coisa, como imagem latente na palavra "*feuilletage*". Na cultura francesa, tal palavra remete à imagem de uma sobremesa — "*un gâteau feuilleté*" pode ser uma espécie de massa folhada com recheio doce —, que, para a poeta, sugere uma contradição no título da obra entre uma imagem saborosa e as "camadas subterrâneas nas quais fósseis esperam nosso próprio corpo" (Préta-de Beaufort, 2019, p. 19). A morte é, em sua poética, onipresente e, ainda que *DFT* se inscreva em uma nova fase, voltada a uma habitação do mundo, a presença da morte não é ocultada.

No poema, o corpo habita, por assim dizer, diversos estratos. Em alguns, podemos somente imaginá-lo de forma abstrata, em outros, sua presença poderia ser atestada pela genealogia ou pela geologia, quer dizer: de forma um pouco mais concreta, ainda que não atestável pela realidade imediata.

[48] No texto de partida: « ***J'ai lieu*** *plusieurs fois, dit le corps. // Dans la banlieue creuse de Jonas. // Dans la photographie de ma mère jeune. // Dans un plan de ville peu connue / où Paris tout entier se loge avec moi. //* ***J'ai lieu*** */ dans le noir du cassis / le plus craie de la craie. // Mon moindre lieu ? / Ma peau / baignée, baisée, / qui résilie tous les sept ans ses cellules* » (Grifos meus).

Segundo Préta-de Beaufort, a partir de *DFT*, "uma ternura e uma compaixão pelo que é vivo acompanham cada vez mais livremente a percepção do enigma que ali reside"[49] (Préta-de Beaufort, 2019, p. 19). Ou seja, a angústia e a revolta das obras anteriores vão dando lugar a uma espécie de serenidade, de admiração pelo enigmático, pelo que escapa à compreensão da poeta. A autora afirma:

> Acima de tudo, o "folhear" do título de 1994, ao sugerir sobreposições, acréscimos, depósitos sucessivos, permite dar lugar a toda uma parte do circunstancial, do heterogêneo e do cronológico dentro da própria "textura do mundo". (…) A imagem do "folhear" mostra "as camadas e subcamadas do nosso organismo, tantas vezes perdidas de vista ou não utilizadas", as dobras e a "vida nas dobras" (Michaux, um dos poetas que, com André Frénaud, deixaram a sua marca em Marie-Claire Bancquart), os intervalos e as opacidades entre os estratos.[50] (Préta-de Beaufort, 2019, p. 19).

As camadas são, também, as do próprio organismo. A visão estratificadora de Bancquart vem desde o seu âmago e se expande para fora, para o mundo, para a vida na Terra. Ainda no mesmo prefácio, a crítica acrescenta:

> [Folhear] [r]epresenta também toda uma estratificação de memórias, vestígios e esquecimentos aos quais, na proximidade-distância dos "intervalos", o presente está ligado. Além das "geologias", as mitologias antigas e bíblicas, as genealogias e a história constituem tantas camadas de vida e de enigma que a poesia de Marie-Claire Bancquart deve agora levar plenamente em conta.[51] (Préta-de Beaufort, 2019, p. 20).

A história familiar, as memórias de infância, tudo isso compõe os estratos a partir dos quais a poética de Bancquart se constitui e, embora algumas experiências pareçam tão íntimas, no lavorar da terra e das palavras, tudo se torna, a um só tempo, íntimo e universal.

No processo de estratificação de memórias, do tempo histórico, dos mitos e da própria vida, há ainda, na poesia bancquartiana, uma fascinação pelo núcleo das coisas, com o pormenor, o interior, a polpa dos frutos e a seiva das árvores. "Polpa", "seiva" e "célula" são

---

[49] No texto de partida: « *Une tendresse et une compassion pour le vivant accompagnent de plus en plus librement la perception de l'énigme qui y réside* (…) ».

[50] No texto de partida: « *Surtout, le "feuilletage" du titre de 1994, en suggérant des superpositions, des additions, des dépôts successifs, permet de faire une place à toute une part de circonstanciel, d'hétérogène et de chronologique au sein même de la "texture du monde"* (…). *L'image du "feuilletage" donne à voir "les couches et les sous-couches de notre organisme, si souvent perdues de vue ou inemployées"* (…), *les plis et la "vie dans les plis" (Michaux, un des poètes qui ont, avec André Frénaud, marqué Marie-Claire Bancquart), les intervalles et les opacités entre les strates* ».

[51] No texto de partida: « [*Feuilletage*] *représente aussi tout un étagement de mémoires, de traces et d'oubli auxquels, dans la proximité-distance des "intervalles", le présent se relie. Outre les "géologies", mythologies antiques et bibliques, généalogies, histoire constituent autant de strates de la vie et de l'énigme que la poésie de Marie-Claire Bancquart doit désormais prendre pleinement en compte* ».

vocábulos que aparecem com frequência em seus livros, repetição que nos leva a compreender tal poética como voltada a uma semântica do concreto.

Longe de se tratar do concreto ligado à forma — o que poderia nos levar a pensar em um outro estilo de poesia no Brasil —, trata-se do concreto no conteúdo que compõe o poema. A poética aqui analisada é menos voltada para o abstrato e mais voltada para a terra, o húmus, os ossos, o sangue, para a concretude da nossa experiência como seres vivos, o que não impede que haja espaço para reflexões mais filosóficas e profundas em sua poesia, pois há complexidade e *enigma* — outra palavra muito cara a Bancquart — em nosso mundo palpável e no fato de que sua existência se dê regida pelas leis naturais conhecidas por nós, e não de outra forma.

A fascinação pelo concreto é exemplificada em um comentário que faz a própria poeta em um texto escrito para a antologia *Elles*: *a Bilingual Anthology of Modern French Poetry by Women* (1995), ao ser convidada a contribuir com alguns poemas. Bancquart diz:

> Interesso-me profundamente pela mitologia (que, para mim, inclui o cristianismo, já que sou agnóstica). Em particular, pela mitologia de nossa civilização ocidental, que me formou. O que me impressiona é o fato de toda narrativa mitológica envolver, simultaneamente, um apelo a um "alhures" e detalhes extremamente materiais (os pés inchados de Édipo, Jesus jardineiro); é por meio dessa dualidade que ela me parece constituir elemento possível da poesia.[52] (Sorrell, 1995, p. 13)

Retomo: "[…] toda narrativa mitológica envolve, simultaneamente, um apelo a um 'alhures' e detalhes extremamente materiais (os pés inchados de Édipo, Jesus jardineiro); é por meio dessa dualidade que ela [a mitologia] me parece constituir um elemento possível da poesia". Ou seja, é somente através de detalhes do concreto, ligados ao corpo, ao manejo desse corpo no ambiente, que as mitologias se tornam poetizáveis para Bancquart. Disso decorre a constatação de que lidamos, de fato, com uma poética voltada para uma semântica do concreto.

Em *Verticale du secret*[53] (2007), é Ísis, uma deusa, que receberá espaço privilegiado no projeto de *recriação* de Bancquart, assunto sobre o qual falarei de forma mais elaborada à frente nesta tese. "*Isis toujours*", assim é intitulada a seção que encerra a obra. A deusa egípcia, adorada também por gregos e romanos, protetora dos mortos, mãe de Hórus e esposa de Osíris, "vigia sempre, (…) / abrindo seus braços / sobre nossas vidas logo destinadas a ela" [54]

[52] No texto de partida: « *Je m'intéresse beaucoup à la mythologie (qui comprend pour moi le christianisme, puisque je suis agnostique). Surtout celle de notre civilisation occidentale, qui m'a formée. Je suis frappée par le fait que toute histoire mythologique comprend à la fois un recours à un "ailleurs" et des détails très matériels (les pieds enflés d'Œdipe, Jésus jardinier) ; c'est par là qu'elle me semble être élément possible de la poésie* ».
[53] Doravante *VS*.
[54] No texto de partida: « *veille toujours,* (…) */ ouvrant ses bras / sur nos vies bientôt dirigées vers elle* ».

(Bancquart, 2019, p. 243). No poema mencionado, Ísis toma conta de nós como Cristo, com seus braços abertos — detalhe bastante concreto —, ela nos aguarda no além-vida. Nossas vidas se dirigirão a ela, e não a um outro deus, após nossas mortes. Ou seja, aqui os dois mitos se confundem, ou são assim reescritos: Ísis como entidade redentora, em vez de Cristo.

Originalmente, o mito de Ísis se baseia nos "Textos das pirâmides", escritos religiosos do Egito Antigo que contam a história não só da deusa Ísis, como de vários outros deuses do panteão egípcio, formando uma cosmologia que data de mais de 2000 anos a.C. O mito da deusa, no entanto, é retomado e recontado diversas outras vezes, como em "De Ísis e Osíris", de Plutarco, escrito por volta do século I d.C. A narrativa mítica se baseia na crença de que Ísis, irmã e mulher de Osíris — com quem governava o mundo —, teria, após o assassinato de Osíris por seu irmão Seth, buscado os pedaços esquartejados do corpo do marido e os reunido com faixas, dando origem, assim, à técnica de mumificação. Ísis ainda teria ressuscitado Osíris e concebido com ele um filho, Hórus, faraó sucessor de seu pai.

Dessa forma, Ísis simboliza, segundo tais crenças, uma figura ligada à proteção dos mortos, ao restauro das almas que partem para o submundo e à manutenção da vida após a morte. Seus poderes teriam permitido que ela extraísse do deus solar (Rá) segredos sobre as leis que regiam a vida e a morte. Por outro lado, o reinado de Ísis e Osíris (antes da morte deste último) havia sido de muita bonança, e, por isso, Ísis também é relacionada à agricultura e à fertilidade. Em geral, sua figura é representada como uma mulher com um sol na cabeça entre chifres de vaca, e, em muitas dessas representações, de seus braços abertos surgem duas asas de pássaros. Ísis teria recebido tais asas do deus Rá para conseguir sobrevoar o Egito em busca das partes do corpo de Osíris.

Com o passar do tempo, o mito passou por diversas reinterpretações e ganhou outros significados para os povos que nele acreditavam. A própria representação visual da deusa também evoluiu conforme as interpretações da mitologia que a envolvia evoluíam também. Ísis tornou-se, em determinado momento histórico, uma figura sincrética proveniente de uma mistura de sua imagem com a de outras deusas. Ísis-Thermuthis é uma combinação de Ísis e Renenutet, que representava a fertilidade agrícola, a deusa foi retratada nesse estilo como uma mulher com uma cobra na parte inferior do corpo, em vez de duas pernas.

ISIS with Serpent Tail. Egito, século 2 d.C. Museum Associates, dba Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Disponível em: https://collections.lacma.org/node/245135.

Para greco-romanos, a deusa Ísis era aproximada de Ártemis e, por vezes, era representada como encarnação da natureza, sendo retratada como uma deusa com seios múltiplos que seria uma fusão de ambas. Plutarco e Proclo afirmavam que a estátua da deusa recoberta por um véu continha uma inscrição que dizia: “Eu sou tudo o que foi, é e será; e nenhum mortal jamais ergueu meu manto”. Depois de reproduções como essa, Ísis apareceu diversas vezes com seu véu sendo levantado, forma de representação que se tornou amplamente difundida entre o final do século XVII e o início do século XIX, frequentemente utilizada como alegoria da ciência e da filosofia iluministas, simbolizando a revelação dos segredos da natureza (Hadot, 2006).

PUTTEMANS, Auguste (1866–1927). **Estátua de Ísis**. Herbert Hoover National Historic Site, West Branch, Iowa.

No final do século XVIII, o movimento romântico alemão e seu contemporâneo, o classicismo de Weimar — representados aqui por Schiller e Novalis —, começam a empregar a imagem do levantamento do véu de Ísis como uma metáfora para a descoberta de uma verdade sublime e inspiradora. Segundo Narracci (2020),

> a concepção do véu por esses dois autores alemães é representativa dos valores incorporados por Ísis entre os românticos. No poema "Das verschleierte Bild zu Sais" de Schiller, Ísis encarna a Verdade universal, e o texto aborda a questão de saber se um mortal é digno de levantar o véu e suportar sua visão. Em *Les Disciples de Saïs*, Novalis atribui a Ísis características de um culto pessoal: a deusa sob o véu é ora Ísis, ora a amada, ora uma figura de si mesmo. O véu, assim, representa o conhecimento da Natureza, inseparável do conhecimento do outro e de si mesmo.[55] (Narracci, 2020, p. 337)

[55] No texto de partida: « *la conception du voile chez ces deux auteurs allemands est représentative des valeurs incarnées par Isis chez les Romantiques. Dans le poème de Schiller "*Das verschleierte Bild zu Sais*", Isis incarne la Vérité universelle et il est question de savoir si un mortel est digne de soulever le voile et de supporter sa vue. Dans* Les Disciples de Saïs*, Novalis investit Isis des traits d'un culte personnel : la déesse sous le voile est tantôt Isis, tantôt la bien aimée ou une figure de soi-même. Le voile incarne ainsi la connaissance de la Nature, inséparable de la connaissance de l'autre et de soi-même ».*

Na França, esses grandes temas do Romantismo alemão não tiveram tanta força, ao menos não nos escritos de George Sand ou Victor Hugo — dois de seus representantes românticos mais proeminentes — pois, como afirma Yves Bonnefoy (1988), "o Romantismo francês foi amplamente desviado de sua vocação pelo impacto dos eventos, desde a Revolução até o Império"[56] (Bonnefoy, 1988, p. 47). Quando esses temas foram abordados, como na obra de Gérard de Nerval, eles o foram de uma maneira bastante peculiar. O véu, por exemplo, é retrabalhado em Nerval e deixa de ser a mantilha que necessariamente recobre a deusa para dar lugar a um véu que se põe diante do olhar de quem observa (Souza, 2025). Para Narracci, ele simboliza, em Nerval, "as ilusões que aprisionam o personagem masculino em seus desejos narcisistas e devaneios platônicos" (Narracci, 2020, p. 337).

Em seu artigo "*La Déesse sous le voile — de l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy*" (2020), Narracci trata justamente da presença da deusa na obra desses dois poetas da tradição francesa e de como Bonnefoy foi influenciado pela reinterpretação da figura de Ísis feita por Nerval. Bonnefoy escreve ele próprio um ensaio[57] no qual analisa a poética nervaliana e faz referência à deusa egípcia, que, na poética do autor romântico, torna-se avatar de uma mãe ausente. Retomarei algumas dessas questões no capítulo 2.

Nesse sentido, não só narrativas históricas e crenças em torno de Ísis se sobrepunham em camadas ao longo do tempo, mas também suas representações. A arte e a maneira como os humanos buscavam compreender a vida e os fenômenos naturais, ou até mesmo sua história e seus costumes, entrelaçadas, compunham-se de sedimentos, de estratos (Souza, 2025). A essa enorme densidade de narrativas e de elaborações sobre o mundo, Bancquart acrescenta uma outra camada em seu poema:

> Ao fim da tarde, não longe daqui
> uma porta se abre. Gérard de Nerval
> abandona sua casa terrestre
> e segue o Sena, por uma margem
> desde então transformada. Auteuil era uma vila.
>
> A sequência de seus passos se perde na noite negra e branca.
>
> A rua de sua morte também desapareceu, com sua lúgubre exalação.
>
> Mas as estrelas são as mesmas, e não podemos dizer:
> "Ísis, por que nos abandonaste?"
> Ela ainda vigia, a deusa,
> abrindo seus braços

[56] No texto de partida: « *Tant le Romantisme français fut distrait de sa vocation par l'impact des événements, de la Révolution à l'Empire* ».
[57] O ensaio mencionado se intitula "*La poétique de Nerval*" e está presente na obra *La vérité de parole*, de 1988.

sobre nossas vidas, logo destinadas a ela.[58] (Bancquart, 2019, p. 243)

Gérard de Nerval, escritor e poeta do século XIX, foi um grande interessado pelo mito da deusa Ísis. Nerval conheceu o Egito em 1843, viagem que lhe rendeu o romance *Voyage en Orient* (1851). O romance foi escrito na toada do Romantismo francês, fascinado com um "Oriente" fantasiado. Além dele, a viagem ao Egito rendeu outras obras a Nerval, como *Les Filles du feu* (1854), que possui um conto dedicado a Ísis.

O interesse de Gérard de Nerval pelo assunto, no entanto, não é mencionado no poema de Bancquart, mas sim a sua morte. Nerval lidava com problemas de saúde mental e, aos 47 anos, suicidou-se na antiga "Rue de la Vieille-Lanterne", que deixaria de existir para dar lugar à reconstrução da área ao redor da Place du Châtelet e à construção do Théâtre de la Ville — fato que também é mencionado no poema. O verso "[o] resto de seus passos se perde na noite negra e branca" contém um intertexto, pois Nerval deixou, no dia de seu suicídio, uma carta endereçada à sua tia — com quem vivia —, na qual aparecem as palavras retomadas por Bancquart: "(…) a noite será negra e branca"[59].

Desse modo, as duas estrofes que poderiam parecer desconexas a um olhar pouco versado na história literária francesa e/ou na mitologia egípcia, conectam-se através de alguns pontos: Ísis e a morte — que, como vimos, já estão ligadas pela própria mitologia egípcia, sendo Ísis a deusa protetora dos mortos; e Ísis e Nerval, pois o escritor havia dedicado parte de seu trabalho ao mito da deusa, embora muitos séculos separem suas narrativas e até mesmo as cosmologias aceitas em cada um dos períodos históricos os separem também. Ísis agora, além de pertencer a uma cosmologia, pertence à história literária e é ela quem recebe, de braços abertos — como comumente é retratada —, o poeta suicida no além-vida. Acompanha essas narrativas paralelas — a da deusa Ísis e a do poeta romântico — a história da própria cidade: Paris, palco de tantas narrativas literárias e de tantos outros conflitos e mudanças arquitetônicas. Há, ainda, uma quarta esfera, a dos astros: "Mas as estrelas são as mesmas […]". Os corpos daqueles que habitam casas terrestres, assim como determinadas conformações das cidades, apagam-se, mas astros e deuses não. As narrativas concorrem no poema, cada uma em seu tempo, o que não impede que elas possam se atravessar. Nerval e Paris perpassam um ao outro

[58] No texto de partida: « *À la fin du soir, non loin d'ici / une porte s'ouvre. Gérard de Nerval / quitte sa maison terrestre /et suit la Seine, sur une rive / bouleversée depuis. Auteuil était alors village. // La suite de ses pas se perd dans la nuit noire et blanche. / Sa rue de mort a disparu aussi, avec sa louche exhalation. // Mais les étoiles sont les mêmes, et nous ne pouvons dire / "Isis, pourquoi nous as-tu quittés ?" / Elle veille toujours, la déesse / ouvrant ses bras / sur nos vies bientôt dirigées vers elle* ».

[59] Ver: BRIX, Michel. Gérard de Nerval et la nuit « noire et blanche ». **Impromptu #54**, Bruxelas, jun. 2024. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. *On-line*. Disponível em: www.arllfb.be.

em determinado ponto, mas depois suas linhas voltam a ser paralelas, já os astros e a deusa são constantes, assistem-nos no tempo do poema (Souza, 2025).

Nesse poema, podemos testemunhar a presença dos procedimentos acionados por Bancquart em suas composições: a estratificação e a semântica do concreto. A estranha exalação de Nerval enforcado e os braços abertos de Ísis os trazem para mais perto de nós, tornando-os mais humanos. Essa estratégia faz com que a narrativa de uma morte em particular saia do âmbito da espetacularização da morte e se torne mais uma forma de falar sobre "a morte" como tema e inquietação.

De acordo com a divisão por fases estabelecida nesta tese, *Terre énergumène* (2009), lançado dois anos após *VS*, já se encaixa na terceira fase da poética bancquartiana, juntamente com *Mots de passe* (2014), obra central nesta pesquisa, e *De l'improbable* (2020), obra póstuma. Comentarei brevemente *Terre énergumène* e *De l'improbable* na subseção 1.3.3, reservando os comentários tecidos a respeito de *MP* para a seção designada especialmente para esse fim, a saber 1.4.

1.3.3 Habitar a terra, método para o encontro da serenidade inquieta

Terre énergumène[60] é uma obra mais "terrena" do que as anteriores, nela não há deusas ou outros seres mitológicos; quando nomes de escritores aparecem, já não evocam entidades sacralizadas da história literária, mas se apresentam por metonímia: "Meu Virgílio cai da estante"[61] (Bancquart, 2009, p. 300). Aqui, Virgílio não tem características concretas de um homem real que foi mitificado pela história literária, ele é, na verdade, um livro, um objeto. Nessa obra, a poeta "habita o visível" (p. 272), e os personagens de seus poemas são pessoas comuns, tão interessantes e palpáveis quanto podem ser os nossos vizinhos de assento no ônibus.

A cidade novamente é personagem, com seu rio e suas pontes despidos do verniz da idolatria. Agora o Sena é um rio como qualquer outro, diante do qual uma aranha tece sua teia: "Fio / mantido / diante do Sena"[62] (p. 267-268). A ponte Alexandre III é comparada com outras pontes do mundo por uma vizinha de ônibus, em uma conversa banal do ir-e-vir cotidiano (p. 267). As fachadas das casas "vist[as] através do vidro do ônibus nas avenidas haussmannianas"

[60] Doravante *TE*.
[61] No texto de partida: « *Mon Virgile tombe de l'étagère* ».
[62] No texto de partida: « *Fil / ténu / devant la Seine* ».

[63] são cenário de uma manhã morosa, os habitantes da cidade a vivenciam com um misto de desânimo, tédio e tristeza.

Mas, ainda que entristecidos e acabrunhados pela rotina da urbe, esses homens comuns ainda permitem a possibilidade do encontro, a partir do qual se redescobre a resiliência do amor e a capacidade humana de se transferir para uma "utopia feliz":

> Ônibus. Essas manhãs morosas
> em que tudo nos parece igualmente à deriva:
> a rosa e a unha,
> a paz mundial e o estrado,
> o rosto ingrato das casas
> visto através da janela do ônibus nas avenidas haussmannianas…
>
> "Isso é uma versão do tédio do claustro",
> diz um amigo.
>
> Eu o observo; ele é como eu, Homo, um animal com mamas, às vezes
> um pouco envergonhado, um pouco triste
> por ser o rei na escala dos seres.
> Um rei cinzento.
>
> Mas capaz de amar,
> de se projetar em uma utopia feliz
> onde a música e os frutos selvagens
> dão sabor
> ao universo.[64] (Bancquart, 2009, p. 265)

É a partir de experiências "terrenas" como o tédio na rotina de trabalho que a obra referenciada se constrói. Na serenidade vivaz de *TE*, a voz poética não se aliena, não se esquece completamente das guerras e catástrofes que assolam a humanidade. Há, na verdade, uma tensão entre o mundo devastado e a vida como possibilidade "apesar de". É agarrando-se a um pedaço de sabão que viver se torna viável em um dos poemas da seção "*Dépaysages*". Mais uma vez, a importância dada à materialidade das coisas se evidencia, nesse caso, naquilo que pode haver de mais corriqueiro na experiência humana. Diferentemente de outros momentos, a poeta não se apega às outras formas de vida, mas a um simples, banal e concreto pedaço de sabão: "branco, sólido sem ser rude"[65], o qual é segurado firmemente e ao qual a poeta atribui

[63] No texto de partida: *« vu[es] par la vitre de l'autobus dans les avenues haussmanniennes* ».
[64] No texto de partida: « *Autobus. Ces matins moroses / où tout nous semble également en déroute : / la rose et l'ongle, / la paix mondiale et le caillebotis / le visage ingrat des maisons / vu par la vitre de l'autobus dans les avenues haussmanniennes… // "C'est une version de l'ennui du cloître" / dit un ami. // Je le regarde, il est comme moi Homo, un animal à mamelles parfois un peu honteux, un peu triste / d'être le roi dans l'échelle des êtres. / Un roi gris. // Mais capable d'aimer, / de se transférer dans une utopie heureuse / où la musique et les fruits sauvages / donnent goût / à l'univers* ».
[65] No texto de partida: « *blanc, solide sans être rude* ».

a graça de sentir-se viva "apesar dos terremotos e da queda da Babilônia"[66] (Bancquart, 2009, p. 288).

Há, portanto, um equilíbrio de contrários, uma aceitação da "*violente vie*"[67] [violenta vida] com tudo o que ela carrega de mais sórdido, juntamente com uma celebração da terra, da concretude da existência — que implica, por conseguinte, a morte. A isso chamo de serenidade inquieta, mas poderia me referir a essa mesma característica da poética bancquartiana de outras formas. Aude Préta-de Beaufort fala em uma "serenidade do vivo"[68] (Préta-de Beaufort, 2019, p. 7) ou em uma "habitação inquieta da vida"[69] (Bancquart, 2020, p. 85), que considero serem formulações diferentes para se referir a uma mesma coisa. Para mim, o alcance dessa serenidade se realiza plenamente na terceira fase da escrita de Bancquart; é nela que o equilíbrio se torna mais constante e, independente do que vivencia a poeta em determinados momentos mais delicados no fim de sua vida, esse é o tom que ela escolhe imprimir em seus poemas.

De l'improbable[70] é uma obra póstuma, os poemas que a compõem foram escritos entre agosto e novembro de 2018, pouco tempo antes da morte da poeta. Durante esse período, Bancquart vivenciava a remissão parcial de um câncer. Os poemas foram deixados sem edição, e, no fim de novembro de 2018, quando a poeta já se encontrava muito enfraquecida, Alain Bancquart reuniu todos eles pela esposa. Em 2020, a obra foi publicada pela editora Arfuyen, em uma edição que é composta também por outra obra: *Mo(r)t* — uma produção artística originalmente feita em formato de bobina de madeira em colaboração com o artista franco-brasileiro Jean-Noël László.

Assim como as demais obras da terceira fase de produção de Bancquart, *DI* é uma obra com tom majoritariamente sereno, ainda que nela a doença e a morte sejam personagens centrais. Nessa obra, são postos em questão deus e a crença ou a descrença nele: "Deus, esse desconhecido, / poderia ser a árvore do jardim / ou certa nuvem / atravessada por pássaros" (Bancquart, 2020, p. 38), ou ainda: "Mas Deus / não seria o nome mais conhecido, o mais provável, / dado aos nossos desejos?"[71] (p. 38). A descristianização da França também é questionada, e o fato de a poeta não ter seguido uma religião aparece, pela primeira vez, como uma espécie de arrependimento:

[66] No texto de partida: « *malgré les tremblements de terre et la chute de Babylone* ».
[67] Título de uma das obras de Bancquart publicada em 2012.
[68] No texto de partida: « *sérénité du vivant* ».
[69] No texto de partida: « *habitation inquiète de la vie* ».
[70] Doravante *DI*.
[71] No texto de partida: « *Dieu, cet inconnu, / pourrait être l'arbre du jardin / ou tel nuage / traversé d'oiseaux* » e « *Mais Dieu / n'est-il pas le nom le plus connu, le plus probable, / donné à nos désirs ?* ».

> Atualmente você não compreenderia mais nada desse costume de um país completamente descristianizado, que prefere esconder seus mortos. Mas você mesmo não é cristão. É verdade. E ainda assim, digo a mim mesmo que perdi algo como uma "comunidade".[72] (Bancquart, 2020, p. 73)

O arrependimento, portanto, não reside em não ter sido fiel a um deus, mas em ter perdido uma comunidade.

A inquietude provocada pelo silêncio da solidão causa raiva, encoleriza. O silêncio passa a ser visto como uma ameaça de morte "[m]as, além da ameaça, uma paz, a paz permanece, avidamente invocada pela terra e pelo mundo" [73] (p. 39). Mais uma vez, a inquietude é pacificada; ou a serenidade, invocada pela terra, é inquieta, pois se sabe constantemente ameaçada e, no entanto, persiste. Reencontramos o paradoxo primordial dessa poética nas derradeiras palavras dirigidas aos leitores deixadas por Bancquart.

O livro começa com o seguinte verso: "Esperando as palavras da doença"[74] (p. 31), marcando um intervalo no qual se desenrolarão suas primeiras páginas, que se configuram como uma espécie de saudação a uma morte aguardada com certeza. "O próprio lençol torna-se mortalha"[75] (p. 34), e a poeta tenta encenar o filme de seu próprio desaparecimento. Diante, pela segunda vez, de uma doença mortal, ela não vê outra opção senão perguntar: "E de que lembrança alimentar / este poema, senão de infância e de morte?"[76] (p. 35). Oitenta anos após ter estado, pela primeira vez, frente a frente com a morte, sua espera se torna mais certa, mais serena.

Bancquart constrói uma poética profundamente ancorada na consciência da finitude e na materialidade do viver, articulando uma visão que entrelaça corpo, terra, linguagem e tempo em sua precariedade essencial. Seus poemas esforçam-se continuamente por nomear o inacabado, o indizível, o "quase nada" [*presque rien*], como se a poesia habitasse precisamente essas zonas marginais da experiência. A morte, por sua vez, nessa fase, não é abordada apenas como ruptura, mas como um movimento de retorno à terra, uma fusão indistinta com o mineral, o vegetal, o pó: "Estaremos reunidas, a terra e eu, na indistinção"[77] (Bancquart, 2020, p. 43). Há, aí, uma busca de comunhão com aquilo que é elementar e insignificante aos olhos do

[72] No texto de partida: « *À présent tu n'y comprendrais plus rien, à cette coutume d'un pays tout à fait déchristianisé, qui préfère cacher ses morts. Mais tu n'es pas chrétien toi même. C'est vrai. Pourtant je me dis que j'ai perdu quelque chose comme une 'communauté'* ».
[73] No texto de partida: « *[m]ais au-delà de la menace, une paix, la paix demeure, avidement appelée par la terre et le monde* ».
[74] No texto de partida: *« Attendant les paroles de la maladie »*.
[75] No texto de partida: *« Le drap même devient linceul »*.
[76] No texto de partida: *« Et de quel souvenir nourrir / ce poème, sinon d'enfance et de mort ? »*.
[77] No texto de partida: « *Nous serons réunies, la terre et moi, dans l'indistinction* ».

mundo: pequenas pedras, fragmentos, poeiras. Nesse sentido, a figura da terra não é apenas um lugar de acolhimento ou de habitação, mas também uma fonte de ensinamento — metáfora de humildade e de dissolução do eu em um todo mais amplo e silencioso.

Em última instância, o que se preserva não é a permanência, mas o gesto delicado de amar o que é evanescente: "Ame-a, preserve-a, essa poeira. Ela é você mesma"[78] (p. 43). A poeta reivindica uma ética da atenção ao minúsculo, uma reconciliação entre o corpo, o tempo, a morte e a natureza, na qual o humano se reconhece como parte integrante do "quase nada", mas "agora cúmplice" (Bancquart, 2020) desse ciclo vital. Em Bancquart, portanto, envelhecer significa apaziguar-se diante da assombração da morte (Préta-de Beaufort, 2013); segundo suas próprias palavras, com o tempo, ela tornou-se "mais aberta à terra" (Bancquart, 2002, p. 11).

Em *DI*, essa abertura à terra torna-se ainda mais evidente:

> Terra
> grande respiração coletiva,
> flores e pardais, pranchetas e livros.
>
> O convalescente do pobre domingo sai do hospital e se encanta com as formas dos carros, com as ervas que rodeiam as árvores.
>
> Terra, sim, nossa terra redonda e sem luz constante, ele vai sonhar com ela e crer ser feliz por viver.[79] (Bancquart, 2020, p. 68).

O corpo envelhecido é também, nesse caso, um corpo em sofrimento, um corpo doente que, ainda assim, sonha em ser feliz a partir do contato visual com a Terra — compreendida aqui como o universo em sua totalidade.

Essa forma de estar no mundo — de habitá-lo — não é menos atravessada pela impermanência. Em um poema de *DI* que se inicia com o verso: "Quem foi e não foi"[80] (p. 71), Bancquart evoca a leitura como um gesto sempre incompleto, sempre vulnerável ao esquecimento, assim como nossa própria memória humana: "Amplo mais-ou-menos que a todos nos enreda, / estaria ele para sempre atado à nossa humana / imperfeição — nomes feitos de sílabas / lentamente elevados às honras de conversas que definem?"[81] (Bancquart, 2020, p. 71). A poeta questiona até mesmo a sua própria escrita, e um tom paradoxal atravessa todo o

[78] No texto de partida: « *Aime-la, préserve-la, cette poussière. Elle est toi-même* ».
[79] No texto de partida: « *Terre / grande respiration collective, / fleurs et moineaux, planches et livres. // Le convalescent du pauvre dimanche sort de l'hôpital et se plaît aux formes des voitures, aux herbes qui bordent les arbres. // Terre, oui, notre terre ronde et sans lumière constante, il va rêver d'elle et se croire heureux de vivre* ».
[80] No texto de partida: « *Qui fut et ne fut pas* ».
[81] No texto de partida: « *Vaste à-peu-près qui nous prend tous au piège, / est-il attaché pour toujours à notre humaine / imperfection – des noms faits de syllabes / lentement portées aux honneurs de conversations qui définissent ?* ».

texto. Trata-se de refletir sobre aquilo que *tomou forma* e *deixou uma marca*, mas cuja realidade permanece instável, fugidia, próxima do esquecimento.

A reflexão desloca-se, então, para o ato da leitura. O sujeito poético interroga os efeitos de uma leitura póstuma: "levarás isso em conta após a tua morte?"[82] (p. 71). O que restará de nós naquilo que escrevemos? Passa-se aqui a uma desidentificação radical: "Relê os livros que escreveste, talvez te sejas indiferente"[83] (p. 71). A escrita, transformada em objeto de leitura, torna-se estranha, como se pertencesse a outro. A identidade se dissipa; restam apenas vestígios — marcas deixadas em páginas que já não nos pertencem.

Essa relação entre leitura e apagamento condensa-se na figura do "anjo-leitor que perdeu uma página"[84] (p. 72), símbolo da imperfeição da memória e da leitura como gesto sempre incompleto, sempre vulnerável ao esquecimento. O anjo, supostamente encarregado de guardar a plenitude do relato, falha — e é justamente nessa falha que se revela uma condição profundamente humana: a fissura, o vazio, aquilo que escapa à lembrança.

Em um último movimento, a poeta propõe uma tentativa de reencontrar vestígios: "Reencontrar vestígios de nós"[85] (p. 72). Essa busca por marcas de si e dos outros naquilo que permanece — as leituras, os estudos, as palavras — não é conduzida com ingenuidade. Maupassant aparece, nesse contexto, sob um olhar que lhe reconhece uma tristeza compartilhada — a mesma que ressoa na repetição final: "quem foi, quem não foi…"[86] (p. 72) — uma cadência que insiste na ambiguidade do ser, da memória e da escrita. Talvez Bancquart rejeite, nesse livro, os discursos médicos ou trágicos, mas não a tristeza de Maupassant.

Essa tristeza ressurge sob a forma de um adeus: despedir-se da amizade das coisas, da comunidade dos seres vivos, da própria pertença ao mundo. Ela vem acompanhada de uma melancolia fortemente presente no livro — uma melancolia, no entanto, suavizada pela busca por tudo aquilo que ainda se vincula à experiência terrestre: "Quando uma tristeza / se apega aos telhados cinzentos / lembre-se do mar, do mar tão calmo / cujo mesmo cinza pode encantar o poeta / e o viajante"[87] (Bancquart, 2020, p. 77).

A imobilidade do mar — lugar de passagem do viajante, mas também daqueles transportados pela barca de Caronte rumo ao além — é evocada em outro poema: "Diante do imóvel mar, único movimento: / um pássaro com suas asas faz bater uma lembrança / que

[82] No texto de partida: « *rendras-tu compte après ta mort ?* ».
[83] No texto de partida: « *Relis les livres que tu as écrits, tu seras sans doute indifférente* ».
[84] No texto de partida: « *l'ange-lecteur qui a raté une page* ».
[85] No texto de partida: « *Retrouver des traces de nous* ».
[86] No texto de partida: « *qui fut, qui ne fut pas…* ».
[87] No texto de partida: « *Quand une tristesse / s'attache aux toits gris / rappelle-toi la mer, la mer si calme / dont le même gris peut ravir le poète / et le voyager* ».

ressuscita"[88] (p. 70). O mar calmo, símbolo clássico da imensidão, do silêncio e da imobilidade do tempo — e até da morte —, contrasta com a figura do pássaro, que surge como único movimento possível, ou seja, como uma ruptura da inércia. O pássaro não faz bater "suas asas", mas sim "uma lembrança", e é essa lembrança que tem o poder de devolver à vida, de ressuscitar.

A imagem do pássaro associa o gesto mais leve ao impacto mais profundo: é o movimento mais sutil que ativa a lembrança, a qual, por sua vez, rompe o tempo imóvel. Assim, a memória não se constrói por meio de grandes narrativas, mas desperta a partir de sinais frágeis — asas, batimentos, pássaros. A poeta nos convida, portanto, a uma escuta do sensível, do discreto, desses lugares onde o passado se oculta e de onde pode, de modo inesperado, retornar.

Os últimos versos da coletânea prestam homenagem a esse gesto sutil: "Deixem-me sozinha / com o pássaro / que me traz / aquilo que vocês sabem"[89] (p. 80). Sua última palavra às pessoas leitoras, portanto, é dedicada ao movimento — ainda que esse último voo seja em direção ao mar, ou através dele. O canto de pássaro, ou seu "bater de asas", traz consigo a esperança de uma ressurreição pela via da memória — essa memória frágil e incompleta dos leitores que nós somos.

Antes de passarmos para a subseção, dedicada exclusivamente a *MP*, gostaria de fazer uma breve retomada do que foi dito nesta seção. Como vimos, há vários indícios da transformação da poética de Bancquart, tanto indícios deixados pela materialidade dos poemas quanto aqueles que encontramos em textos críticos (seus e de outros autores que se interessaram por sua obra). A partir disso, foi possível agrupar parte de suas obras em fases. A primeira delas, que escolhi nomear "A morte: uma fratura", é uma fase de descoberta do que a poesia poderia fazer e do que a poeta, por sua vez, poderia fazer da poesia. Nela se sobressai o que Alain Bancquart chamou de "*déchirement intime*" [dilaceramento íntimo] (Bancquart, A., 2020, p. 127) e uma impregnação pelo verso clássico.

Aos poucos, a necessidade de moldar a forma com a qual se diz ao que precisa ser dito, e não o contrário, se impõe. A poeta começa a descobrir o que pode fazer com a poesia e, assim, a desenvolver a sua técnica poética, o seu ritmo, a sua própria voz. Em "Habitar a estratificação", o que era "dilaceramento íntimo" se torna "eu-profundo", e a versificação clássica se torna discurso (Bancquart, A., 2020, p. 127). Ainda nas palavras de Alain, uma "estranha ternura" que não tinha lugar ainda na poesia bancquartiana começa a ser privilegiada.

[88] No texto de partida: « *Devant l'immobile mer, seul mouvement : / un oiseau de ses ailes fait battre un souvenir / qui ressuscite* ».
[89] No texto de partida: « *Laissez-moi seule / avec l'oiseau / qui m'apporte / ce que vous savez* ».

Já em "Habitar a terra, método para o encontro da serenidade", a técnica descoberta deve ser aprimorada. Nessa fase, a técnica da horizontalização/verticalização do verso (da qual falarei no capítulo 2), o ritmo, a fusão entre verso livre e prosa, os conceitos de estratificação, de intervalo, todos já são dominados e mobilizados pela poeta com naturalidade. Após a conquista de um "lugar", é hora de habitá-lo com inquietude, afinal, como a última página de *MP* nos atesta: a poeta "nômade / no país da escrita" (Bancquart, 2014, p. 139) nunca encontraria graça pelo imóvel.

1.4 *Mots de passe*

MP é uma obra dividida em seis partes, e todas elas se relacionam através de um eixo comum, o de uma inscrição no tempo. Cada uma dessas seções se organiza em torno de um tema específico — a primeira, por exemplo, tem como eixo uma viagem do norte ao sul da França, enquanto a última se estrutura em torno da palavra *sal*. Ao longo da coletânea, são mobilizadas reflexões sobre a vertigem do tempo — simultaneamente vasto e frágil —, contrapondo-se à alegria efêmera dos breves instantes de comunhão com o todo: com a natureza, com os animais e até com formas de vida microscópicas, como as bactérias. O tempo dos deuses, concebido como ultrapassado, é contrastado com o tempo dos humanos, marcado pela consciência, frequentemente dolorosa, da passagem temporal, assim como com o tempo dos animais, das plantas, da grama, das árvores e dos insetos, ocupados somente com o presente.

Em versos livres curtos ou mais longos, o livro se compõe, trazendo também, além de reflexões sobre o tempo, um pensar acerca da própria linguagem e de sua função na vida dos seres de linguagem: "Letras para que dizer / senão esse encontro com uma dor universal / em que nada é pequeno / exceto crer / se distinguir dizendo-a…"[90] (Bancquart, 2014, p. 40). Trata-se de buscar sentido na existência de outros seres desatinados, apressados em suas explorações individuais, buscar alento na comunhão com esses seres irmanados à poeta, como as árvores, das quais sua humanidade não as separa por nenhuma fronteira (Bonhomme, 2013, p. 41).

A busca feita pela poeta através de sua poesia, que ela afirma de ritmo desafinado, é comparada a exercícios religiosos ou espirituais — a uma ascese — oferecida a algum deus cuja existência é por ela mesma negada (Bancquart, 2014). Béatrice Bonhomme (2013) — professora na Universidade Côte d'Azur, poeta e crítica literária francesa e uma das responsáveis pela organização de uma das produções críticas mais relevantes a respeito da obra

[90] No texto de partida: « *Des lettres pour quoi dire / sinon ce rendez-vous avec une douleur universelle / où rien n'est petit / sauf croire / s'en distinguer en la disant…* ».

de Bancquart — aproxima esses exercícios espirituais e/ou poéticos do rito. Segundo ela, "o rito é, para o homem moderno e para o homem primitivo, um meio de ajustar a relação entre a existência humana e aquilo que a ultrapassa"[91] (Bonhomme, 2013, p. 34).

Bancquart não foi afiliada a nenhuma religião e se afirmava uma mulher ateia. Não obstante, algumas referências religiosas aparecerem em *MP*, sobretudo na primeira seção, intitulada "*Ainsi ce paysage*": Maria, o apóstolo João, Jesus, o "Grande Deus", como é chamado o deus cristão no segundo poema da obra. Outras figuras imagéticas também remetem à religiosidade, como igrejas, que aparecem repetidas vezes ao longo do livro. É o caso de um dos poemas sem título da seção "*Fragiles*", em que uma igreja é observada por uma personagem hospitalizada que a encara pela janela de seu leito e a compara a um enorme ventre de animal morto.

Temas já abordados até aqui, como a morte, a fragilidade da vida e a percepção do tempo, não são inaugurados em *MP*, mas já se faziam presentes em obras anteriores da autora, conforme demonstrado nas subseções anteriores. No texto "*Marie-Claire Bancquart : l'énigme du temps*" (2013), Bonhomme nos apresenta uma análise da presença e da complexidade do tema "tempo" na poética bancquartiana.

Para a autora, uma das chaves de compreensão do enigma do tempo na obra de Bancquart se dá a partir de dados biográficos. Dos cinco aos nove anos de idade, Marie-Claire foi acometida por uma doença debilitante, uma tuberculose óssea. Sua infância foi, desse modo, marcada pela doença, pela imobilidade e pelo isolamento. Assim, muitos dos críticos de sua obra — dentre eles, Bonhomme — veem a experiência do corpo como algo primordial na poética bancquartiana.

Ainda segundo a crítica literária, "faltou tempo para a poeta"[92] (Bonhomme, 2013, p. 27), o tempo foi uma ausência para a pequena Marie-Claire. "A infância, ou melhor, a infância confiscada, a não-infância, tornou-se o trabalho do poeta. (…)"[93] (Bonhomme, 2013, p. 27), a experiência da infância, tida por muitos poetas como momento idílico para o qual se deseja tantas vezes voltar ao longo da vida, foi-lhe negada.

Criança, ela foi privada de correr e explorar o mundo ao seu redor. Durante longos anos, teve de permanecer imóvel, engessada, confinada entre as quatro paredes de um quarto de hospital. Essa experiência revela uma dimensão ambígua do corpo, esse veículo que nos permite

[91] No texto de partida: « *Le rite est, pour l'homme moderne comme pour l'homme primitif, un moyen de régler les rapports entre l'existence humaine et ce qui la dépasse* ».
[92] No texto de partida: *« Le poète a manqué de temps »*.
[93] No texto de partida: « *L'enfance, ou plutôt l'enfance confisquée, la non-enfance, est devenue le travail du poète* ».

estar no mundo e ter a experiência das coisas, mas que, por vezes, pode ser experimentado como uma prisão: "A experiência do corpo é, portanto, antes de tudo, algo profundamente encarcerador"[94] (Bonhomme, 2013, p. 28).

Assim, o corpo adoecido impediu Bancquart, por algum tempo, de ter a experiência empírica das coisas, e sua vida muito cedo já a levava a avizinhar-se da temática da morte. Todas essas circunstâncias levaram-na igualmente a um certo isolamento social, a sentir-se deslocada em meio a outras crianças, já que a sua experiência de infância se distanciava tão bruscamente da experiência mais comum dos demais.

A ideia de que o corpo possui uma "vida" independente da do espírito (ou como queiramos chamar a nossa consciência) é uma outra obsessão da poeta. Em uma entrevista cedida à revista *Autre Sud*, ela afirma: "[o corpo] prolifera além do nosso desejo, em relação direta com o mundo"[95] (Bancquart, 2000, p. 29). Há, em Bancquart, um desejo de escanear o próprio corpo (Bancquart, 2000, p. 28), uma ânsia por vê-lo do avesso, acompanhar seus detalhes, os movimentos dos órgãos, a multiplicação das células. Não à toa, um léxico científico ligado à anatomia aparece em alguns de seus poemas. Em *MP,* surge o desejo de acompanhar a multiplicação de células cancerígenas; palavras como "diafragma", "sístole", "diástole", entre outras pertencentes ao campo semântico da medicina, figuram na coletânea.

Bonhomme aponta, ainda em "*L'énigme du temps",* que há três tempos do corpo na poética bancquartiana. O primeiro é o da brutalidade do *não-tempo*, presente na imobilidade trazida pelo adoecimento; o segundo é aquele do afastamento em relação ao mundo e às relações sociais; já o terceiro tempo é o do estranhamento e da invenção de um novo espaço, o espaço anatômico, observado quase que de fora. Nas palavras de Bonhomme: "como uma luva virada do avesso" (Bonhomme, 2013, p. 28), o próprio corpo se torna um estranho para a poeta, uma casca que tem um destino próprio e que escapa ao seu controle. Em outra parte da entrevista cedida à revista *Autre Sud*, Bancquart pontua:

> A estranheza de ser você mesmo, mas habitado por órgãos que vivem uma vida independente, sobre os quais pouco se pode fazer, é certamente aquela que me impressionou mais cedo e que foi a origem da minha escrita. Escrita que, nesse sentido, pode-se realmente dizer que é uma "respiração", uma pulsão do meu corpo.[96] (Bancquart, 2000, p. 24).

[94] No texto de partida: « *L'expérience du corps est donc tout d'abord quelque chose de très étroitement carcéral* ».
[95] No texto de partida: « *Cela (le corps) prolifère hors de notre désir, en relation directe avec le monde* ».
[96] No texto de partida: « *L'étrangeté d'être soi, mais habité par des organes qui vivent d'une vie indépendante sans qu'on puisse grand-chose sur eux, est sûrement celle qui m'a frappée le plus tôt et qui a été à l'origine même de mon écriture. Dont, à cet égard, vous pouvez vraiment dire qu'elle est une « respiration », une pulsion de mon corps* ».

A escrita como pulsão, como respiração, e a inserção da poesia em uma esfera fisiológica — escrever poemas por necessidade, como se tem necessidade de respirar; tais colocações da poeta contribuem para que a linha de pensamento da escrita como inscrição do corpo, em uma relação estreita com a corporalidade, seja considerada neste trabalho. Essa discussão será melhor desenvolvida no capítulo 2.

Em suma, pode-se dizer que, na poética bancquartiana, há um desejo de observação da interioridade, mas não o interior compreendido como o subjetivo, e sim uma observação do interior do corpo em sua consistência física; um desejo de dissecar, autopsiar o corpo em vida, uma busca por conhecer o "estranho" no qual se habita.

As ideias de tempo e de corporalidade se cruzam, tendo a morte como ponto de intersecção. Sempre presente nos livros de Bancquart, a morte é tema e personagem. Mas é também ponto de encontro entre o tempo e o corpo — ganhar tempo com a escrita, antes que a morte se apodere do corpo e que as coisas não possam mais ser nomeadas: "Tudo o que não nomeei / não acaba mais"[97] (Bancquart, 2014, p. 121). Em *MP* a poeta parece viver um luto pelo cessar da escrita que viria com a sua suposta morte, não mais escrever, essa seria a verdadeira razão para se lamentar. As palavras permanecerão intocadas após o fim do corpo, restará um infinito de coisas ainda não nomeadas.

Assim como se canta a perda das palavras, canta-se também a sua descoberta. A poesia, então, poderia ser compreendida, conforme a poética aqui analisada, como uma maneira de permitir o renascimento, um nascer novamente através das palavras para devolver-se à infância roubada (Bonhomme, 2013, p. 30). Para Bonhomme, o tempo revela-se, pouco a pouco, uma inversão em Bancquart. O tempo é revertido, como em um nascimento invertido, uma espécie de ressurreição. Após viver o luto da própria morte, a poeta se dá à luz através da poesia. Ainda nas palavras de Bonhomme (2013):

> O poema, por sua própria natureza, torna possível o entre-dois que simboliza, situando-se nas margens (*RE*, 199), no entre-séculos. Algo pode ser, ao mesmo tempo, morto e vivo. A fronteira entre a vida e a morte se desloca, é questionada, o cronômetro se inverte. Por meio do poema, é produzido um tempo diferente, um tempo em que as simultaneidades podem ser estendidas em sucessões, assim como as sucessões podem ser comprimidas em coincidências. Essa diferença em relação ao tempo exterior pode levar a efeitos de inversão, permitindo retroceder ao avesso do ser, ao contrário de nós, na contramão dos braços estendidos "como antes de teu nascimento".[98] (Bonhomme, 2013, p. 32)

[97] No texto de partida: « *Tout ce que je n'ai pas nommé / n'en finit pas* ».
[98] No texto de partida: « *Le poème, par sa nature même, rend possible l'entre deux qu'il symbolise, il se situe dans les marges (RE, 199), dans l'entre-siècles. Quelque chose peut être à la fois mort et vivant. La frontière entre la*

O poema, na poética de Bancquart, torna possível uma reversão temporal, "a contagem regressiva se inverte", e poderíamos contar os minutos para voltar ao dia do nosso nascimento, e não para a chegada do dia da nossa morte. No tempo e através dele, a busca é por uma justificativa para a existência humana, e a poeta, descrita como "nômade no país da escrita" ou "homicida de mil faces" (Bancquart, 2014, p. 139), é aquela que, diante de todas essas contradições ligadas ao tempo, diante de tudo que observa e captura, nunca "encontrará graça para o imóvel" (p. 139). É, portanto, aquela que encontra justamente no tempo, na mobilidade atribuída a todas as coisas pelo tempo, as senhas, ou as palavras-chave — *mots de passe* — para a vida.

1.4.1 Destrinchando a obra

Neste item, proponho-me a examinar alguns aspectos específicos dos capítulos (ou partes) de *MP*, detendo-me de forma mais detalhada em alguns poemas. Trata-se de um *corpus* composto por quase 140 páginas, que exigiram leituras e releituras minuciosas, a fim de que o processo de tradução fosse orientado por uma análise aprofundada. Assim, considero que esta subseção, além de oferecer uma análise crítica, constitui também uma parte significativa do comentário de tradução. Desse modo, para uma maior articulação das informações aqui apresentadas, recomendo, se necessário, o retorno a trechos anteriores, ou um salto a trechos posteriores — como o capítulo dedicado à tradução —, do texto.

Saliento, adicionalmente, que os comentários sobre cada capítulo, que aparecerem logo abaixo dos respectivos títulos, não serão exaustivos, já que os poemas da obra aparecem analisados de maneira diluída ao longo de toda a tese. Essa foi a forma que encontrei de fazer com que eles se articulassem com as análises da poética bancquartiana presente em todas as suas fases, bem como com as teorias da tradução utilizadas na fundamentação teórica desta pesquisa.

1.4.1.1 *Ainsi ce paysage* [Assim esta paisagem]

vie et la mort se déplace, est mise en doute, le compte à rebours s'inverse. Grâce au poème, un temps différent est produit, un temps où les simultanéités peuvent être étirées en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion afin de rebrousser à l'envers de l'être, à l'inverse de nous, à contre-sens des bras tendus « comme avant ta naissance ».

Antes da linguagem, antes da fala, antes mesmo das catedrais — ou seja, das religiões tais como as conhecemos hoje: os bichos. São os outros animais, os não-humanos, que podem contar verdadeiramente a nossa história. São eles que nos guardam, nos vigiam, testemunham a nossa existência desde o princípio, desde antes dessa invenção demasiado humana: o tempo.

Partindo dessa premissa, começa o primeiro capítulo de *MP*. Em seguida, um encontro com uma relíquia, uma velha estatueta de Cristo que deveria ficar no portal de entrada de Thérouanne, cidade localizada no departamento Pas-de-Calais, no norte da França. O nome do lugar ainda é o seu nome de origem gaulesa, que foi mantido até os dias de hoje. Antes da conquista romana da Gália, Thérouanne (em latim *Tervana*) era a capital de Morinia, uma das três partes da Gália, com Céltica e Aquitânia. Durante o Império Romano, tornou-se capital da cidade de Morins, na província da Gália Belga[99]. A estátua, personagem principal do poema, traz consigo toda a história de guerras e disputas da qual a cidade foi palco. Além de carregar consigo também todo o imaginário da mitologia cristã.

Essa viagem ao norte, longe de ser algo aleatório, revela um outro tema presente na poética de Bancquart: suas origens. O terceiro poema do capítulo traz uma menção à origem do nome Bancquart — patronímio de Alain Bancquart — e nome que a poeta usa como "o inverso de um pseudônimo, como um verdadeiro nome de coração" (Bancquart, 2014, p. 13). O seu nome de batismo é recusado, segundo o poema "ao menos posso afastá-lo dos meus escritos"[100] (p. 13). Mas ela não se furtou completamente a falar sobre o assunto, ainda que de maneira sucinta.

Em entrevista concedida a Bernard Mazo na revista *Autre Sud* de junho de 2000, Bancquart detalha um pouco mais suas relações familiares. A poeta afirma ter vivido sua infância *tão mal quanto possível*. Além do longo tempo engessada da cabeça aos pés por conta da tuberculose óssea, doença que reapareceria muitas vezes ao longo de sua vida, mas de uma forma mais benigna; outro estado de ansiedade permanente era gerado pelo sentimento de ver-se como um peso para os pais, por conta do processo de separação que o casal vivia. Desse modo, para ela, suas raízes não são maternas ou paternas, já que estas foram consideradas danificadas; a poeta considera suas raízes geracionais como advindas diretamente de seus avós, pulando uma geração. Como resultado abrupto de uma evolução lenta (Bancquart, 2000), essas raízes se impuseram a ela fortemente.

[99] Para informações mais detalhadas, consultar: https://www.patrimoines-saint-omer.fr/Le-territoire/Les-villes-historiques/Therouanne.

[100] No texto de partida, respectivamente: « *l'inverse d'une pseudonyme, comme un vrai nom de cœur* » e « *du moins puis-je le repousser de mes écrits* ».

"E depois eu não tinha 'terra natal'"[101] (Bancquart, 2000, p. 27), ela afirma. Mas uma mudança notável ocorre, do ponto de vista da própria poeta, após a publicação de *Contrées du corps natal* em 1999. Ela acrescenta: "Depois de muitos anos, algo mudou graças à escrita, que trabalha por dentro aquele (aquela) que a pratica. Parece-me que raramente se fala desse tipo de mudança: ao escrever, você é reescrito." (p. 27). Escrever sobre os lugares deu a ela um sentimento de pertencimento; a poeta assume ter sempre sentido um grande apego pelos lugares, fossem eles Paris, cidade em que viveu toda a sua vida adulta, ou os lugares nos quais passou parte de sua infância, como Aveyron e Pas-de-Calais.

Foi nesses dois departamentos franceses que ela conheceu os avós. Apesar de visitá-los com pouca frequência, ela diz ter amado muito o avô materno. As poucas idas à casa dele deram à poeta a possibilidade de fabular sua vida e sua história. Ainda na mesma entrevista, Bancquart comenta que essa segunda geração de ascendentes acaba se fundindo com a imensidão das outras gerações em sua imaginação e, em seu caso, com a própria terra, já que seus avós eram pessoas com poucos recursos financeiros:

> Escrevi *Contrées du corps natal* para todas essas pessoas que não tinham voz, retrocedendo pela história dessas cidades, chegando à não-história das antigas estátuas de deusas-mães que as escavações ali desenterraram. Assim, as palavras deram-me agora, além disso, uma "terra natal", a qual certamente sentimos que seja baseada na realidade, mas que é consideravelmente, digamos assim, reelaborada por projeções, silêncios, todo um ímpeto de omissões e de imaginário.[102] (Bancquart, 2000, p. 27)

Essa ideia de fusão das gerações com a própria terra, com o barro utilizado para a produção de potes de cerâmica — uma das imagens que aparece com recorrência em *MP* e que está ligada ao ofício de um de seus avôs, que trabalhava como artesão pintando manualmente objetos cerâmicos — é interessante porque retoma a discussão sobre a separação do homem e da "natureza", já abordada nas seções anteriores.

A fusão do corpo da poeta com a terra natal [*arrière pays*] recém-descoberta se dá em um dos poemas de *MP*, quando

> [o] terreno inteiro torna-se um corpo doente (…). Teu corpo de hospital. Amarrado ao leito ladeado por mastros, uns aspirando o conteúdo do teu estômago, outros filtrando a morfina em tuas veias. Teu leito, ampliado em terreno. // (…) O efêmero nos trabalha. Teu corpo em pedaços. Teu corpo para restituir, ao que, a quem? Imagens

[101] No texto de partida: « *Et puis je n'avais pas d''arrière pays'* ».
[102] No texto de partida: « *J'ai écrit* Contrées du corps natal *pour tous ces gens qui n'ont pas eu la parole, remontant l'histoire de ces bourgs, arrivant à la non-histoire des antiques statues de déesses-mères que les fouilles y dégagent. Ainsi les mots m'ont-ils donné maintenant, de surcroît, un « arrière-pays », dont on sent assez qu'il s'appuie certes sur le réel, mais considérablement, comment dire, retravaillé par des pro-jections, des silences, tout un élan des omissions et de l'imaginaire* ».

> fragmentadas, cacos de cores sem vigor, despontando pela metade na terra… [103] (Bancquart, 2014, p. 19)

Nesse trecho, mais do que a representação de gerações passadas, a terra torna-se o próprio corpo adoentado da poeta em um hospital. As terras do norte contam, mais do que as histórias de seus avós, a história de seu próprio corpo. Contam do barro a partir do qual surgiram os potes de cerâmica e para onde voltaram suas lascas. Esse "corpo" em pedaços pode ser tanto o dos antigos potes despedaçados quanto o da própria Bancquart.

Nessa viagem de busca pelo interior do país, interior da terra, a poeta caminha até dar-se conta de um novo ritmo, um novo tempo: "Mas eis que a tomam. Afastam-na dessa parede. Sou conduzida para o lado de fora, em direção às árvores. / Seu cheiro secular está intacto. Ele marca outro ritmo do mundo. Tão próximo ao nosso, tão estranho"[104] (Bancquart, 2014, p. 21). Esse outro ritmo do mundo, marcado pelo cheiro das árvores, também é compartilhado pela terra:

> Assim são, sob nossos pés, os solos não trabalhados pelo homem.
>
> Assim nos reconfortam, como um reencontro com o Muito Antigo, garantia do que foi e permanecerá.
> Passamos sobre ele. Não como o tempo passa. Fomos nós que o inventamos, o tempo. Ele é delgado como um solstício, ao lado dos milênios e milênios inabitados pelo homem.
>
> Com que ternura pela *terra plena*, calorosa, maleável, móvel, genitora de vermes e insetos, calcar esse pressentimento de uma pré-história![105] (Bancquart, 2014, p. 22)

A despeito da ideia de tempo, por nós inventada, a terra, ou solo, se mantém sob nossos pés, carregada de vida e de mistérios que nos ultrapassam e que ultrapassam a nossa própria consciência de tempo. O poema tenta dar conta dessa dupla imbricação, ao mesmo tempo que introduz uma bela imagem, carregada de *ternura*: pés descalços sobre o chão, acariciando a terra.

"Calcar esse pressentimento (…)", parece-me que o poema sugere uma comunicação que aconteceria quando os pés humanos tocam o chão, mas essa forma de comunicação não

---

[103] No texto de partida: « *[l]e terrain tout entier devient un corps malade* (…)*. Ton corps d'hôpital. Ligoté dans le lit que surmontent des mâts, les uns aspirant le contenu de ton estomac, les autres filtrant la morphine dans tes veines. Ton lit, agrandi en terrain. / L'éphémère nous travaille. Ton corps en pièces. Ton corps à restituer, à quoi, à qui ? Des images brisées, des tessons aux couleurs avachies, affleurant à moitié de la terre…* ».

[104] No texto de partida: « *Mais voici qu'on la prend. On l'éloigne de cette paroi. Je suis conduite au-dehors, vers les arbres. / Leur odeur séculaire est intacte. Elle marque un autre rythme du monde. Tellement proche du nôtre, tellement étranger* ».

[105] O poema, conforme o texto de partida, está presente no capítulo 3 desta tese, p. 179.

alcança a linguagem, ela se detém em forma de *pressentimento*. Um pressentimento pode ser compreendido como "ato de sentir antecipadamente, mais pela emoção do que pela razão, a ocorrência de um fato futuro"[106], no poema, no entanto, recalcamos a compreensão "emotiva", comunicada pela terra, de que existiu um passado anterior ao que chamamos de História.

"*Ainsi ce paysage*" parece estar voltado a uma espécie de fim de uma civilização, "como em uma terra devastada, o fim de uma adoração muito antiga"[107] (Bancquart, 2014, p. 29), mas também a uma espécie de testemunho do desaparecimento de um deus, de uma religião. Bancquart comenta sobre isso em uma conversa que teve durante o lançamento de *MP*, em 2014, na livraria Tschann em Paris[108]. Durante a conversa, a poeta diz se interessar pelas igrejas e pelos espaços de adoração cristãos, que têm se esvaziado cada vez mais de seus fiéis na França e se tornado, muitas vezes, espaços vazios, meramente turísticos ou adaptados para outros fins. Segundo a poeta, "o descrente não é indiferente às crenças"[109].

Em síntese, esse primeiro capítulo se constrói em camadas, em um verdadeiro "*folhear* da terra", em busca das origens da poeta, de seu corpo, mas também como um testemunho do desejo de "habitar alhures, em uma ligação universal", "em intimidade [com]"[110] (Bancquart, 2014, p. 27) a terra, em um mundo no qual não houvesse hierarquia entre os seres, sejam eles humanos ou não-humanos.

1.4.1.2 *Fragiles* [Frágeis]

Em "*Fragiles*", o tempo é reconvocado para que, como o título já revela de antemão, note-se a sua fragilidade. Mas não é só da fragilidade da construção do tempo que a poeta nos fala, frágeis são também nossos corpos, a memória, os laços humanos, nosso lugar no mundo, as dinâmicas entre "caça e caçador" — ilustradas na obra pelo mito de Acteon —, as religiões e, em suma, a vida.

Nessa parte, as guerras aparecem em diversos poemas. De uma guerra fictícia que levaria Atlântida ao declínio a guerras reais, como a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um capítulo muito diferente do primeiro. Aqui, a morte é retratada sob seu aspecto mais violento,

[106] Definição apresentada pelo Dicionário Criativo como resposta à busca por "pressentimento". Ver: https://dicionariocriativo.com.br/pressentimento.
[107] No texto de partida: « *comme sur une terre devastée, la fin d'une adoration très ancienne* ».
[108] A gravação está disponível no youtube no *link*: https://www.youtube.com/watch?v=WFCTdYGTD40.
[109] Trata-se da mesma gravação. No texto de partida: « *l'incroyant n'est pas indifférent aux croyances* ».
[110] No texto de partida: « *habiter ailleurs, dans une attache universelle* » e « *en tutoient* ».

a descoberta de uma doença que anunciaria supostamente o fim da vida de um dos personagens também é abordada no poema "Futuro do presente":

> […] Sozinho na rua, após o diagnóstico, ele se pergunta
> se não teria feito melhor em explorar, esperar,
> dedicar tempo a pesquisas insensatas
> sobre a origem e sobre o fim
> que eis aqui, pronto. (Bancquart, 2014, p. 46)

Trata-se, então, de um outro tipo de guerra ainda: uma guerra contra o próprio corpo, no qual uma célula maligna se prolifera e, para que a pessoa possa sobreviver, seu sistema de defesa precisa ser atacado. O medo da morte protagoniza esse capítulo, sintetizado de forma muito precisa e perturbadora através do que vivenciam, segundo um dos poemas, os cães de Acteon após assassinarem o seu próprio dono. Ao fim de uma longa narrativa em prosa, que busca recontar como se deu essa morte e que não se preocupa em medir a violência empregada em suas descrições, lemos: "[eles] não lamentam apenas o engano, mas o horror que pesa sobre toda criatura, homem, bicho adestrado, bicho selvagem. Próxima do secreto. Separada dele, irremediavelmente" (Bancquart, 2014, p. 45).

Também na experiência da morte, de seu mistério, estamos ligados aos animais. Eles compartilham conosco o pavor que se abate sobre nós ao testemunharmos a morte de um ser amado. O pavor de nos vermos violentamente separados de um corpo — no qual há pouco aquele ser habitava com fragilidade —, agora sem vida, de maneira definitiva e irremediável.

Em um artigo dedicado à análise de figura de Ícaro nos poemas de *DFT*, Marie Joqueviel-Bourjea (2024) observa como a questão do *devenir-animal*[111] [tornar-se animal] está fortemente presente na obra de Bancquart, ela sublinha que isso se faz através da recuperação dos mitos. Ainda segundo a autora, "tornar-se animal (ou planta, ou astro): é participar de um grande ciclo do vivente, do 'eu-célula' entrando em relação desde o interior do corpo 'com o conjunto do mundo orgânico, plantas, folhas, lebres, submetidos à mesma química, às mesmas reações'"[112] (Joqueviel-Bourjea, 2024, p. 4).

Prosseguindo em sua análise, Joqueviel-Bourjea cita um artigo escrito pela própria Bancquart a respeito da poesia de André Frénaud. Em "*Autoportrait du poète en animal*"[113],

[111] O termo surge com Deleuze e Guattari (1980) na obra *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux,* mas já havia sido utilizado por Serge Bourjea em *Dans le feuilletage de la terre : sur l'oeuvre poétique de Marie-Claire Bancquart* para tratar da poética bancquartiana.
[112] No texto de partida: « *Devenir animal (ou plante, ou astre), c'est participer du grand cycle du vivant, le "moi-cellule" entrant en relation depuis l'intériorité du corps "avec l'ensemble du monde organique, plantes, feuilles, lièvres, soumis à la même chimie, aux mêmes réactions"* ».
[113] Presente na obra *Entre marge et présence* (2009).

segundo a autora, Bancquart convoca o mito de Acteon identificando a importância dele na evolução do poeta, "que ocorre graças à escolha de uma projeção não mais na fábula cristã […] ou em um personagem político exemplar, mas na fábula antiga da metamorfose"[114] (Bancquart *apud* Joqueviel-Bourjea, 2024, p. 4). A poeta continua sua argumentação, pontuando que a civilização cristã é fortemente antropocêntrica, enquanto algumas civilizações antigas, como a civilização grega, admitiam a passagem constante do homem ao animal, mantendo a dignidade comum a ambos.

Nota-se, por tudo que já foi dito neste trabalho até o momento, que esses apontamentos feitos por Bancquart a respeito da poesia de Frénaud ecoam de maneira muito perceptível em sua própria obra. Joqueviel-Bourjea conclui sua argumentação da seguinte maneira:

> Assim, aquilo com que as figuras antigas da metamorfose retomam contato, na poesia de Bancquart, é a porosidade entre os reinos, porosidade esta relegada (ou mesmo condenada) pelo cristianismo, em especial a que diz respeito ao reino animal. O termo "bête" [bicho], mais recorrente em sua obra do que o seu equivalente "animal", e não isento de ternura, denuncia esse atravessamento: não é em *um outro animal* que o animal humano se transforma, mas no *Outro animal*, isto é, em *bicho*[115] (Joqueviel-Bourjea, 2024, p. 5).

A metamorfose aparece em Bancquart como essa possibilidade de transitar entre reinos, superando uma lógica antropocêntrica e, sobretudo, subvertendo tabus fortalecidos pela herança deixada pelo cristianismo. Outra coisa interessante, destacada pela autora, é o uso recorrente do termo "*bête(s)*" em lugar de "*animal*", trato mais demoradamente a respeito disso nos comentários de tradução desta tese.

1.4.1.3 *Nous espérons, nous implorons* [Esperamos, imploramos]

A violência de "*Fragiles"*, apesar de expressiva, é curta. Logo ela cede lugar ao novo capítulo cujo título nos leva a pensar em uma prece esperançosa. "*Nous espérons, nous implorons"* traz a contação de histórias, as narrativas, os livros, as palavras e, por consequência, a própria escrita como forma de reaver a esperança.

A busca por esperança também se dá através da recuperação de narrativas folclóricas, como é o caso da "*chasse au Dahu*" do poema que abre o capítulo. A expressão francesa "*chasse*

[114] No texto de partida: « *qui a lieu grâce au choix d'une projection non plus dans la fable chrétienne* […] *ou dans un personnage politique exemplaire, mas dans la fable antique de la métamorphose* ».

[115] No texto de partida: « *Ainsi, ce avec quoi renouent les figures antiques de la métamorphose, dans la poésie de Bancquart, est-ce la porosité des règnes reléguée (condamnée) par le christianisme, et notamment celle avec le règne animal. Le terme "bête", plus fréquent chez elle que celui d' "animal" et non dénué de tendresse, accuse le franchissement: ce n'est pas en un autre animal que l'animal humain se transforme, mais en l'Autre animal, autrement dit en bête* ».

au Dahu" pode ser traduzida como "caça ao Dahu" e se refere a uma caça fictícia a um animal lendário presente no folclore das regiões montanhosas da França, da Suíça e de outros países alpinos. O Dahu é descrito como um animal semelhante a uma cabra ou camurça, mas com uma característica peculiar: as pernas de um lado do corpo são mais curtas do que as do outro lado. Tal assimetria das pernas permitiria ao Dahu se equilibrar nas encostas íngremes das montanhas, caminhando confortavelmente ao redor delas.

A "caça" é uma espécie de trote ou pegadinha, geralmente praticada por moradores locais com turistas ou crianças. As pessoas são convidadas a sair à noite ou de madrugada para caçar o Dahu, recebendo instruções elaboradas sobre como capturá-lo. São ensinadas técnicas absurdas, como esperar silenciosamente em um ponto específico ou imitar sons para atrair o animal. Obviamente, o Dahu nunca aparece, e a atividade termina em risadas e revelações sobre a natureza fictícia da caça.

No poema, a caça aparece metaforicamente, como uma espécie de apego aos rituais, ainda que esvaziados de sentido, pois eles ditariam um ritmo de vida através das pequenas mentiras que as pessoas se fazem acreditar, e que, de certo modo, as mantêm vivas:

> Proibidos de permanecer nos jardins suspensos do incognoscível
> nos contentamos
> em viver em fogo brando.
>
> Nunca atrasados, por exemplo, para a distribuição das nêsperas,
> durante a caçada ao Dahu.[116] (Bancquart, 2014, p. 61)

É o contador de histórias, seja ele o contador da "*caçada ao Dahu*" ou de outra lenda, seja o narrador de um livro, que nos permite continuar tendo esperança. Que seja a esperança de encontrar um animal que não existe ou a de uma vida eterna. Essa busca desatinada é contada de diversas formas pelos poemas de *Nous espérons, nous implorons.* "Exploramos. Esperamos / ter percorrido os ritmos" (p. 67), os ritmos dos encontros com o outro, com as outras narrativas, que se pensam esgotadas, mas que estão sempre recomeçando: "nós não o vemos, esse outro. / Ele nos atravessa de repente" (p. 67). Ou, em "minha busca / constante, ela, / desafinada, / assemelha-se a uma ascese oferecida a algum deus / cuja inexistência proclama-se firmemente" (p. 69). Proclamar a inexistência de um deus e, ainda assim, oferecer-se em ascese a ele; tamanha é a esperança da poeta que vê a poesia — e sua forma de habitação da terra — como uma espécie de religião ou de filosofia.

[116] No texto de partida: *« Interdits de séjour dans les jardins suspendus de l'inconnaissable / nous nous accommodons / de vivre à petit feu. // Jamais en retard, par exemple, à la distribution des nèfles, / à la chasse au Dahu ».*

Nomear o que de fato constitui esse ato de devoção é uma tarefa difícil. Quando convidada por Christina Cook (2010) para comentar um de seus poemas durante entrevista, Bancquart diz:

> […] mas sou outras coisas também, e parecia que, nestas, eu me assemelhava a alguém que canta, exceto que eu não sabia com que se parecia minha canção. Não é fala, porque falar é diferente de música ou poesia. Seria uma oração? Não, porque não tenho nenhuma crença religiosa. Deve ser simplesmente uma súplica pela serenidade na vida[117] (Bancquart, 2010, não paginado).

E, assim, ela define seu canto. A poesia de Bancquart, mais especificamente a que está presente em *MP*, se constitui de espera e súplica.

1.4.1.4 *Vivre n'est jamais pauvre* [Não, viver nunca é pobre]

Esse capítulo de beleza fugaz, próxima de um "tremor na árvore madura, no dente-de-leão e na rosa" (Bancquart, 2014, p. 77), possivelmente carrega o apaziguamento após o reencontro de alguma esperança. Não por acaso, os principais personagens dessa parte são as plantas e, mais especificamente, a grama ou o mato. Falo sobre a importância do reino vegetal na poesia de Bancquart na seção 1.5.

"*Vivre n'est jamais pauvre*" oferece um convite para nos entregarmos à beleza dos renascimentos, "o outono avança / (…) o abate é logo" (p. 75), mas, "corramos o risco de ainda viver um pouco, no lugar / onde nossa morte está toda à mostra" (p. 75). Nele, a poeta louva o pó, aproxima-o da "transmissão do pólen / de um tremor / na árvore madura (…)" (p. 77). A morte pode parecer próxima, mas é preciso "sustentar a própria ausência // e o que sobra / de vibração / na ausência" (p. 78). Através da vida que rebrota nas gramíneas, nas flores amarelas plantadas em uma floreira na sacada, a poeta percebe que "tudo é possível ainda" (p. 80).

Os pássaros, por sua vez, celebram com seu canto o cheiro forte do alburno das árvores nos bulevares e testemunham, em seus voos, as vidas mais simples, solitárias, perdidas em lugares recônditos dos mapas. A existência da poeta é irmanada à desses seres e, assim como eles, deve receber o mundo; deve "cumprir as promessas de sua vida" (p. 90). Viver nunca é pobre, pois aquele que escolhe habitar o mundo poeticamente está em constante partilha com ele. Assim, a poeta celebra, como os pássaros, a vida com seu canto.

[117] No texto de partida: « […] but I am other things as well, and it seemed that in these I resemble a person who sings, except I didn't know what my song resembles. It isn't speech, because speaking is different than music or poetry. Is it a prayer? No, because I have no religious belief. It must simply be an orison for the serenity in life".

O sexto poema do capítulo, em tom de ode à grama, diz, em um de seus versos: "tu lenhosa, cabeça pesada de sementes, / que o acaso fez germinar em vaso na minha sacada, / eu te emaravilho, eu te esperanço" (p. 80). Esse é o único poema de *MP* no qual Bancquart cria neologismos, raros em sua obra. "*Je t'espérance*", em francês, que decidi traduzir por "eu te esperanço", atribui ação ao verbo que, de certo modo, é quase um verbo passivo, no sentido de que, embora quem realize a ação de esperar seja o sujeito da oração, essa "ação" é uma inação. Esperar é "não fazer nada", enquanto se aguarda que alguma outra ação aconteça, vinda de um outro sujeito ou não. "Esperançar", por outro lado, parece-me muito mais dotado de ação, uma ação voltada para o outro, como uma espécie de cuidado. Segundo o dicionário Priberam[118], "esperançar" significa "dar esperanças a; conceber esperanças".

O mesmo acontece com o verbo "maravilhar", subentendido no mesmo verso. Em português, o verbo "maravilhar" também pode ocorrer em sua forma pronominal "maravilhar-se", devendo vir acompanhado do pronome oblíquo átono correspondente ao da pessoa de conjugação; ele pode ser transitivo direto ou intransitivo. Em francês, o mesmo ocorre com "*émerveiller*", que é um verbo transitivo direto, e sua forma pronominal, que é "*s'émerveiller*". Maravilhar ou "*émerveiller*", por definição, significa "inspirar grande admiração". Ao usar a forma pronominal do verbo, em ambas as línguas, ao invés de causar o maravilhamento a alguém, como em: "O cantor maravilhou o público", sentimos o maravilhamento nós mesmos. "Maravilhar-se" pode ser definido, segundo o dicionário Aulete[119], como: encher(-se) de admiração, de deslumbramento. "*Merveiller*", no entanto, não existe em francês. Ao usar essa "verbalização" do substantivo, ou seja, fazer a operação contrária à da nominalização, Bancquart escapa da possibilidade de usar "*je t'émerveille*" e produzir um sentido equívoco, diferente do que ela gostaria de evocar. Tal estruturação "gramaticalmente correta" consistiria em dizer que a poeta faria com que a planta se sentisse maravilhada por ela. Ao criar um neologismo e dizer "*je TE merveille*" [eu te *e*maravilho] não resta espaço para ambiguidades em francês; essa dobra na linguagem faz com que seja possível encher o outro de admiração e deslumbramento, "*e*maravilhar", como escolhi traduzir em português, como uma forma de "cultuar" a planta, ofertar a ela maravilhas. "*E*maravilhar" e "esperançar" funcionam como formas verbais de doação e entrega.

---

[118] ESPERANÇAR. *In:* **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.** [*On-line*], 2008-2024. Disponível em : https://dicionario.priberam.org/esperan%C3%A7ar. Acesso em: 27 set. 20205.

[119] MARAVILHAR. *In:* **Dicionário Aulete Digital**. [*On-line*], c2025. Disponível em : https://www.aulete.com.br/maravilhar#:~:text=encher%2Dse%20de%20admira%C3%A7%C3%A3o%2C%20de,condescend%C3%AAncia%20com%20que%20o%20escutava. Acesso em: 27 set. 2025.

Nessa operação complexa de linguagem, nessa torção sintática na qual a posição de sujeito e objeto se torna, de certa forma, instável, a poeta faz com que uma gramínea que começa a brotar por acidente em um vaso de sua sacada pareça, verso após verso, muito maior do que ela própria. Dotadas de uma vida muito *sui-generis*, tão complexa e cheia de mistério quanto a dos humanos, as gramíneas, as abelhas, a prímula, a gata, todas elas compartilham igualitariamente com a poeta *"*um lugar na terra"[120] (Bancquart, 2014, p. 90).

1.4.1.5 C'est en travaux [Está em obras]

Nessa penúltima parte, um "eu" autorreflexivo e questionador divide espaço com seu duplo, um "ele" não caracterizado. Ambos têm em comum uma busca por compreender seu lugar no mundo, "eu" diz: "*eu* sou o inseto nascido nas molduras do teto / que tentaria uma explicação para as cortinas e móveis, / e para o vai-e-vem dos homens sob ele" (Bancquart, 2014, p. 113, grifo meu), ao passo que "ele" é narrado: "… De tanto trabalhar o impossível, acaba encontrando ali um pouco de mato, algumas pedras, o suficiente para dormir com o gato, que nem pedia tanto assim" (p. 115). "Eu" performa uma compreensão de si "eu sou o inseto" (p. 113), que talvez não seja tão autoconsciente, mas que busca uma explicação para o que o circunda. Já "ele" deseja "anular a existência" (p. 115) quando:

> [r]epentinamente ele caminha
> contra a solidão.
>
> Abraça as folhas da árvore
> com células tão próximas
> às de suas próprias mãos.
>
> Seus dedos aderem intimamente
> ao tecido vegetal
>
> mão, folha juntas,
> ambas nervuradas, ativas, seiva e sangue,
> elas afirmam, atestam uma vida no mundo
> um aqui, um presente no qual ele se reconhece. (Bancquart, 2014, p. 117)

Esses duplos compartilham um deslocamento com relação à própria existência, estão em sofrimento, talvez em luto (os poemas das páginas 99 e 100 falam sobre o luto). Seu interior se encontra "em obras": "por dentro de nós / está em obras. Proibido avançar. / Mais tarde escreveremos palavras / que saberão melhor imitar a ternura" (p. 102). O apaziguamento e a serenidade do capítulo anterior estão ameaçados outra vez.

[120] No texto de partida: « *une place sur la terre* ».

"*C'est en travaux*" vai se compondo de incertezas, de esvaziamento do sentido da existência, do medo do "nada", todos esses sentimentos se misturam a uma atmosfera onírica. Até que nos damos conta de que o luto referido pela poeta talvez fosse o luto pelo cessar da própria escrita, que viria com a sua morte, uma possibilidade iminente, tendo em vista sua condição de saúde na época. Não mais escrever, não mais poder nomear o mundo, esse seria o seu luto. As palavras permaneceriam intocadas após o fim do corpo:

> Tudo o que não nomeei
> não acaba mais.
>
> Me espera talvez na curva da vida
> um murmúrio de galho, um bramido de bicho
>
> ele conteria o álcool de todas as palavras
> de tal forma concentrado
> que se tornaria inútil escrever. (Bancquart, 2014, p. 121)

O murmúrio de um galho e o bramido de um bicho são evocados aqui como formas de comunicação não-humana, inacessíveis à poeta, mas que supostamente conteriam o álcool de todas as palavras. Ou seja, tais sons do mundo natural guardariam, segundo a metáfora utilizada, uma condensação extrema da potência comunicativa. Trata-se, portanto, de uma linguagem anterior ou alheia à escrita, que, ao atingir tal grau de concentração expressiva, tornaria inútil qualquer tentativa de dizer por meio das palavras.

A linguagem humana é muitas vezes vista como imperfeita por Bancquart. Alguns de seus poemas apontam para a suspeita de uma outra forma de comunicação ainda não desvendada, pertencente às plantas e aos animais não-humanos, que guardaria, em certa medida, uma comunhão profundamente desejada pela poeta. Dessa constatação, pode-se depreender duas coisas: a abertura de Bancquart para a provável existência de outras formas de comunicar que extrapolam os limites das línguas humanas; e o desejo de acessar, ou ao menos tangenciar poeticamente, essa alteridade comunicativa por meio da escritura.

A respeito disso, Lynn Keller (2017) menciona:

> […] uma vertente da poesia contemporânea ambientalmente investida e preocupada com os animais, […] experimenta estratégias formais para representar animais diferentes dos humanos de maneiras que respeitem tanto sua diferença em relação aos humanos quanto a riqueza de seus mundos de vida, uma riqueza registrada como comparável àquela desfrutada pelos humanos.[121] (Keller, 2017, p. 163. *E-pub*)

[121] No texto de partida : "[…] *one strand of environmentally invested contemporary poetry concerned with animals,* […] *experiment with formal strategies for representing other-than-human animals in ways that respect both their difference from humans and the richness of their lifeworlds, a richness registered as comparable to that enjoyed by humans*".

A pesquisadora norte-americana se refere à poesia de alguns poetas de língua inglesa que possuem uma preocupação com a representação dos animais não-humanos na poesia; um dos exemplos utilizados por ela é o da poesia de Jody Gladding, poeta e tradutora, responsável pela tradução da antologia *Toute minute est première* de Bancquart para o inglês.

Respeitadas as diferenças entre os trabalhos desses artistas da palavra, sobretudo entre o trabalho de Gladding e o de Bancquart, gostaria de salientar como a poeta francesa também estava, à sua maneira, preocupada com a representação desses seres em sua poesia. Bancquart não tenta recriar ou traduzir de alguma forma as línguas não-humanas para uma língua humana, nem usa, como menciona Keller a respeito dos e das poetas norte-americanas(os), sinais produzidos por animais para modificar a língua francesa. No entanto, ela se põe à escuta dos animais não-humanos e do mundo vegetal e busca, ao seu modo, emprestar sua voz a eles[122].

1.4.1.6 *À fleur de sel* [À flor de sal]

Essa derradeira parte é dedicada ao sal. Há registros de uso do sal pela humanidade há mais de 5 mil anos, o composto já era usado como antisséptico e como forma de conservar alimentos há milênios. Mas o sal também foi usado como moeda em diversos lugares, desde as civilizações pré-colombianas até o Egito e a China. Ao se popularizar, devido à sua escassez e importância, teve o seu valor equiparado ao do ouro e foi motivador de algumas guerras e disputas ao longo da história. Na cidade de Thérouanne, conta-se que Carlos V, após uma das guerras sediadas pela cidade, espalha sal sobre as suas ruínas. Desse modo, através do sal, ligam-se o primeiro e o último capítulo da obra aqui analisada.

Alguns dos poemas do capítulo fazem referência aos aspectos históricos do composto mencionados acima, trazendo até mesmo uma informação etimológica, a de que a palavra "*salaire*" [salário] deriva da palavra "*sel*" [sal] em francês, o que também é válido etimologicamente para a língua portuguesa. Mas o capítulo não se limita a esse assunto de maneira estrita, extrapolando a camada histórica e explorando imagens como a da flor de sal.

A flor de sal é um ingrediente sofisticado na culinária e é usada principalmente como finalizador em pratos e sobremesas, devido à sua textura delicada e seu sabor distinto. A "flor"

[122] Em entrevista cedida a Christina Cook, quando questionada sobre a importância da palavra *végétal* em sua poesia, Bancquart diz: "*Yes, it is true that the word "végétal" is very important to me. It is for me a word which is very close to us, for reasons I've already explained. The cell tissue in plants is the same as the cell tissue in our skin, and "vegetable" refers to how this shared cell tissue is an example of our beginnings. It is a word that is silent and therefore signifies something which needs my voice to express itself* » (Bancquart, 2010, p. 7).

é colhida manualmente na superfície das salinas, antes de se cristalizar totalmente, o que a torna mais suave e complexa em sabor do que o sal comum. Tal processo de produção, por ser mais lento, torna o produto de alto custo. A referência à culinária não é inédita na obra bancquartiana, como vimos, o título *Dans le feuilletage de la terre* também carrega imagens da cozinha[123]. Em um poema de *Proche*, a poeta explora igualmente o fazer culinário. Essas parecem ser pistas interessantes para uma análise futura.

Além disso, "*À fleur de sel*" traz ao livro uma faceta de protesto que não se faz presente em outras partes. O poema da página 128 sintetiza bem uma espécie de resposta protestatória da poeta a certos discursos, ao mesmo tempo que funciona quase como uma "arte poética", observemos:

> Não, não engolirei
> suas palavras fantasmas,
> suas parábolas de inventário, suas curvas
> da Bolsa, de massacres.
>
> Escolho os gritos
> das aves marinhas
>
> o estalo das pedras
>
> tudo o que brame, grita, rebenta mudamente no mundo.
>
> O sangue nas têmporas, o coração pulsando, o tum das artérias,
> isso também é minha palavra,
> palpável
> sob o dedo.[124] (Bancquart, 2014, p. 128)

Tanto esse poema quanto os dois últimos do capítulo que fecham o livro carregam uma reflexão a respeito do fazer poético. Mas esse, em particular, é carregado de um discurso protestatório particularmente interessante: "*Non, je n'avalerai pas / vos paroles fantômes / vos paraboles d'inventaire, vos courbes / de Bourse, de massacres*." (Bancquart, 2014, p. 128), a recusa da poeta aqui é voltada para um discurso do capital, o discurso da guerra. Em contraponto a esse discurso, ela afirma escolher "os gritos dos pássaros" e de "tudo o […] que rebenta mudamente no mundo", ou seja, tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, é silenciado. Os movimentos naturais dos fluidos do corpo são também a sua "palavra / palpável / sob o dedo". Entrevemos aqui dois aspectos da poética bancquartiana que explorarei melhor mais à frente: o desejo de abrir, em sua poesia, espaço para os seres vivos desprovidos de voz (vegetais e animais não-humanos); e a escrita *do* e *pelo* corpo.

[123] Ver menção a "gâteau feuilleté" na página 50 desta tese.
[124] O poema no texto de partida está disponível no capítulo 3 desta tese (Ver p. 229).

1.5 "Uma vida de árvore" e o Antropoceno autoconsciente

> Davam-me uma folha de árvore, uma flor – certa vez, um gatinho para acariciar – e eu os sentia vivos, dotados de uma existência semelhante à minha. Eles me forneceram um elemento fundamental da minha poesia.[125]
>
> Marie-Claire Bancquart

Como pudemos observar nas subseções anteriores, para Bancquart, vida e morte passam por uma espécie de fusão. A morte é motivo de medo, como assevera um dos poemas contidos em *MP*: "Há muito medo em meus poemas" (Bancquart, 2014, p. 95), mas também de fascinação; enquanto a vida, através de uma ritualização do cotidiano, se ilumina e revaloriza a experiência humana através do contato com o outro e com o mundo que rodeia a poeta. A palavra francesa "*éblouissement*", que em português poderia ser traduzida por *ofuscamento* ou até *resplandecência*, funciona como uma outra chave de leitura para a poética bancquartiana.

Em um dos poemas presentes em *MP*, as instâncias temporais "presente", "passado" e "futuro" são postas sob a observação da poeta. O passado, em particular, é visto como um tempo adornado por enfeites que se colocam para transformar as memórias em algo belo; tal procedimento é o que dá ao tempo esvaído um "… brilho / de uma pureza / a nos **ofuscar**" (Bancquart, 2014, p. 37, grifo meu). Nessa beleza forjada que se enxerga no passado surge a *resplandecência*. Ou ainda: "[m]as o sal, / é sua flor que queremos encontrar / na resplandecente coluna da manhã que se ergue"[126] (p. 134). Mais uma vez, agora em um contexto diferente, emerge a *resplandecência*, dessa vez de um alvorecer. Há também a menção à brancura das ruas ensolaradas referida no poema da página 96, no qual a palavra "*éblouissement*" não aparece grafada, mas pode ser inferida após o fechamento do poema com o ofuscante verso: "Não, viver nunca é pobre".

Passa-se da busca pelo estranho que é uma parte de si (o corpo) a uma resplandecência presente no outro, no que está fora, ou na beleza criada, no poder de criação da imaginação. Tal passagem não ocorre sem nos deixar uma sensação de que há algo de paradoxal nessa experiência, porque há paradoxo. No entanto, há também uma figura (ou algumas figuras, mas

[125] No texto de partida: « *on me donnait une feuille d'arbre, une fleur – une fois, un petit chat à caresser –, et je les sentais comme vivants d'une existence pareille à la mienne. Ils m'ont donné un élément fondamental de ma poésie* ».

[126] No texto de partida: « *Mais le sel, / c'est sa fleur qu'on veut rencontrer / dans l'**éblouissante** colonne du matin qui se lève* ».

me aterei a uma só) que funciona como mediadora dessa passagem: a árvore, aqui, serve como figura de mediação e de iniciação.

Em *MP* as árvores possuem uma linguagem portadora do inominável que a poeta só alcaçaria após a morte: "me espera talvez na curva da vida / um murmúrio de galho, um bramido de bicho / ele conteria o álcool de todas as palavras" (Bancquart, 2014, p. 121). Esse murmúrio de galho é também a voz que produz mediação entre o céu e a terra: "Quantas árvores ao longo dessa viagem / tomaram palavra entre o céu e nós / sem que conhecêssemos seu nome / Mas um surdo trabalho veio dess[a]s anônim[a]s" (p. 15). Aqui, vemos as árvores em um "entrelugar", entre o céu e a terra, operando um surdo trabalho, anônimas, como talvez se percebam muitas poetas com relação ao seu trabalho de escrita. Um labor silencioso é operado pelas trabalhadoras da palavra, *sujeitos*[127] que, muitas vezes, passam da vida para a morte sem que conheçamos seus nomes.

De acordo com Bonhomme, a temática do corpo — que é também um corpo-árvore, segundo a autora — aparece outras vezes na obra de Bancquart, como em *Anamorphoses* (2003). A descoberta de um novo espaço-corpo acarreta a descoberta de uma nova linguagem (Bonhomme, 2013). "[À]s vezes ela nos sobe à boca / espeta nossas papilas / e sai em palavras de mesmo sentido, de todas as línguas / (…) Paz, ah, preciosa paz, / doce véu de alfabetos multiformes (…) a poesia / de bordo e de grama."[128] (Bancquart, 2003, p. 35). Assim, as árvores são encaradas como irmãs por Bancquart, são fluentes em uma linguagem fraternal, a da poesia presente em todas as línguas. Ainda assim, a doce linguagem do bordo e da relva não se encontram transcritas. Segundo Bonhomme (2013; 2023), nenhuma fronteira separa a poeta da casca da árvore, mas há algo que as diferencia essencialmente, o potencial de agência desses corpos-irmãos:

> Permaneço à mesa de escuta
>
> uma coruja mexe as patas
> um inseto se alonga
>
> a seiva, ouve-se a seiva que se move, meio adormecida
>
> a mão desenha a árvore
>
> o vento acaricia
> todas essas vidas furtivas.

[127] Conforme apontamento de Grada Kilomba (2019) em prefácio à tradução de seu livro *Memórias da plantação*, é um problema que não tenhamos uma palavra de gênero neutro ou "feminizável" para o termo "sujeito".
[128] No texto de partida: « *[Q]uelquefois elle nous monte en bouche / pique nos papilles / et sort en mots de mêmes sens, de toutes langues /* […] *Paix, ah, précieuse paix, / doux voile d'alphabets multiformes* […] *la poésie / d'érable et d'herbe* ».

Escrevo, por quê?
Porque elas não sabem fazer-se
tinta de sangue.[129] (Bancquart, 2019, p. 242)

Irmanada a essas outras formas de vida, a poeta se questiona o porquê da necessidade de escrita. Por que não se limitar a escutá-las? Por que não se satisfazer com ser tocada pelo mesmo vento que as acaricia? Já que sua vida, como a delas, é também furtiva. A poeta justifica o injustificável para si com a seguinte formulação: elas não sabem se preocupar. Ou não sabem transformar o sangue ou sua seiva em "tinta".

"*Se faire un sang d'encre*", em francês, é uma expressão que significa estar muito preocupado. Sua origem data do século XVIII, quando os médicos acreditavam que o estado de saúde (física ou mental) das pessoas estava relacionado com o sangue. Ou seja: tinha-se "um mal no sangue", como dizíamos em português. Acreditava-se ainda que o sangue que se tornava mais escuro era uma das causas do desequilíbrio dos "humores", o que dava origem aos sentimentos de angústia e preocupação, por isso a expressão evoluiu até tornar-se somente uma expressão linguística que caracteriza preocupação nos dias de hoje.

No poema, podemos interpretar a expressão como dotada de um duplo sentido: o seu sentido corriqueiro, de expressão linguística, ligado à preocupação, que seria usada para indicar que plantas, insetos e animais não seriam dotados da capacidade de se inquietar; e o seu sentido mais literal: transformar o sangue em tinta. Incapazes de transformar a própria seiva em tinta, em um preparo de substância líquida utilizada como veículo para a escrita ou tingimento de superfícies, esses seres não poderiam transcrever sua linguagem poética com ele, ao contrário da poeta. Essa segunda interpretação, apesar de menos convencional, pode se justificar pela presença do itálico no último verso, que não abarca a expressão inteira, somente parte dela: "*un sang d'encre*", mas também pelo paralelismo entre os itens lexicais *sang* x *sève* e *écrire* x *encre*.

Assim, a mesa de escuta do poema torna-se, também, mesa de escrita. É tarefa da poeta escrever porque suas "irmãs" — árvores e corujas — não podem fazê-lo. Porque elas não sabem, como sabe a poeta, transformar seu sangue em tinta e servir-se dela para contar o que veem e testemunham. Ainda assim, há diálogo entre elas — a poeta e as plantas —, e, a partir desse diálogo, uma mediação voltada para o sereno se torna possível. Ao invés de dar voz aos seres mudos, emprestar a palavra *em si* — essa coisa particularmente humana — aos seres vivos desprovidos dela, vale mais colocar esses outros viventes [*les vivants*] no centro do poema.

[129] No texto de partida: « *Je reste à table d'écoute / une chouette remue ses pattes / un insecte s'étire / la sève, on entend la sève qui bouge, à moitié endormie / la main dessine l'arbre / le vent caresse / toutes ces vies furtives. / J'écris, pourquoi ? / C'est qu'elles ne savent pas se faire /* un sang d'encre ».

É válido ressaltar que a presença da figura da árvore não é exclusividade de uma das fases de Bancquart; assim como se faz presente em *VS* — que, como vimos, pertence a uma terceira fase de produção —, ela aparece de maneira constante em todas as outras fases de escrita da poeta. Em *VVJO*, isso se dá, por exemplo, através da imagem de uma semente:

> O homem sentado
> mãos cruzadas
> diante de uma semente quase imperceptível
>
> o homem
> com nada mais além da semente
>
> sua lenta insinuação no coração.
> Ele a imagina explodindo em árvore.
>
> As folhas se desdobram no ambiente
> que se dissolve
> lentamente
> em direção ao exterior do mundo.
>
> O homem no centro dos galhos
> perdendo sua sombra
> para a sombra da copa sobre as terras sem sono
>
> depois a chegada dos frutos
> e a maturidade dos frutos é como uma palavra antiga
> que,
> por muito tempo,
> o homem rejeitou.[130] (Bancquart, 1983, p. 92)

Pouco a pouco, em sua imaginação, o homem que encara a semente se vê "*au centre des branches / perdant son ombre / pour l'ombre de la cime sur les terres sans sommeil*", o homem se encontra no centro dos galhos, substituindo o tronco da árvore, perdendo sua sombra para a sombra da copa da planta. A linguagem humana também se modifica com a vinda dos frutos desse homem-árvore. Uma palavra antiga, por muito tempo negada pelo homem, regressa modificando a sua linguagem. O homem e o mundo vegetal unidos, como em um regresso às cosmopercepções que compreendiam o homem e o todo interligados, contrárias ao antropocentrismo que opõe homem e natureza. Nesse poema da primeira fase, portanto, homem e árvore não são apenas irmanados, vivem uma espécie de fusão, de vida interdependente. Ou,

[130] No texto de partida: « *L'homme assis / mains croisées / devant une graine très peu perceptible // l'homme / avec plus rien que la graine // son insinuation lente dans le cœur. / Il la songe éclatant en arbre. // Les feuilles se déplient dans la pièce / qui fond / lentement / vers l'extérieur du monde. // L'homme au centre des branches / perdant son ombre / pour l'ombre de la cime sur les terres sans sommeil // puis la venue des fruits / et la maturité des fruits est comme une parole ancienne / que / très longtemps / refusa l'homme* ».

pode-se dizer ainda, o homem do poema vive, de certo modo, uma metamorfose ovidiana: seu corpo humano lentamente transforma-se em árvore.

Ainda na mesma obra, outras vezes a árvore aparece como figura principal: "uma memória / abre sua casca ao adormecido" (Bancquart, 1983, p. 87) ou "não é tarde demais / para desaprender / o gosto das árvores" (p. 74), ou ainda "desejaríamos ter a sabedoria das faias" (p. 53) e "e se o som vegetal / emergisse em uma palma aberta / gritando histórias de árvores?"[131] (p. 51). Nos versos citados, por vezes as árvores são personificadas e, em outros momentos, é a poeta quem deseja adquirir características arbóreas. Esse desejo pode ser encarado sob uma ótica de crítica a uma construção social que, ao opor o homem e a "natureza", atribui a essa oposição uma lógica hierárquica no seio da qual o homem estaria acima da "natureza", seria o seu "dono". Assumindo um posicionamento crítico a tal pensamento, Bancquart escreve sobre uma "sabedoria das faias". Depreende-se, portanto, que, na poética bancquartiana, parte-se da premissa de que as árvores são seres dotados de saberes e de uma inteligência própria.

Isabelle Raviolo (2013) também discorre a respeito da importância da árvore na poética bancquartiana no capítulo *"Dire le corps "contre le silence des dieux". Marie-Claire Bancquart : une poétique de la verticalité"*. Para a autora, a poética da verticalidade empreendida pela poeta é centrada na busca por um equilíbrio que se fundaria através de duas figuras centrais, a da árvore e a de Ícaro (Raviolo, 2013). A verticalidade do corpo humano ereto "*tenu droit*", estaria, segundo a autora, atrelada pela poeta à verticalidade do tronco das árvores. Com sua presença vertical, as árvores teriam uma espécie de presença profética (Raviolo, 2013). Em resumo, na compreensão proposta por Raviolo, a árvore não somente é um elemento altamente simbólico na poética bancquartiana, como também "expressa todas as contradições internas ao vivo e, nelas, a exigência de um corpo que luta para persistir em vida: um corpo que se enraíza e se ergue para manter-se ereto, permanecer na terra e celebrar a vida [...]"[132] (p. 214). Em *DI*, volta a estar em jogo a linguagem, mas de uma forma diferente:

> Em latim
> todos os nomes de árvores são femininos.
>
> Dos ramos às raízes

[131] No texto de partida, respectivamente: « *une mémoire / ouvre son écorce au dormeur* » ; « *il n'est pas trop tard / pour désapprendre / le goût des arbres* » ; « *on se voudrait la sagesse des hêtres* » ; « *si les bruit végétals / émergeait dans un plat de paume / criant des récits d'arbres ?* ».

[132] No texto de partida: *« il exprime toutes les contradictions internes au vivant, et en elles, l'exigence d'un corps qui lutte pour persister dans la vie : un corps qui s'enracine et s'élève pour tenir droit, demeurer dans la terre et célébrer la vie (...) ».*

essa feminilidade
irriga a morna oliveira
cujo tronco ninfas habitam.

E com todo o seu corpo
o homem deseja
tronco contra tronco
sua íntima união amorosa.[133] (Bancquart, 2020, p. 42)

Nesse poema, trata-se de uma origem das palavras que nomeiam as árvores na tradição greco-latina. Por óbvio, uma tradição baseada em uma lógica binária, da qual Bancquart não busca se desvencilhar. De acordo com Bretin-Chabrol (2012), os nomes de árvore em latim são majoritariamente de gênero feminino, a pesquisadora acrescenta que "[é] tradição escolar justificar esse fenômeno de duas maneiras: a árvore seria percebida pelos romanos como um ser feminino porque dá frutos, ou porque abriga uma ninfa, divindade feminina"[134] (Bretin-Chabrol, 2012, p. 309). No poema, a segunda justificativa é adotada como paradigma, e as árvores adquirem feminilidade dos ramos à raiz, a ponto de seus troncos serem habitados por divindades ligadas à fertilidade.

O homem, em contrapartida, apesar de também ser formado por um tronco, "*tronc contre tronc*", deseja intensamente um enlace amoroso com o ser "feminino" que lhe é tão alheio. Como vimos, as árvores, na poética bancquartiana, são constantemente personificadas ou hibridizadas com o humano. Nesse poema, no entanto, algo diferente surge, uma vez que a árvore em questão não adquire uma característica humana qualquer, mas a feminilidade, assim como a árvore não é uma árvore qualquer, mas uma oliveira: árvore totêmica na Grécia antiga, muitas vezes relacionada à deusa Atena, a oliveira representava paz e prosperidade na cultura grega. Esse homem, então, desejando ligar-se a ela, desejaria possivelmente tais qualidades.

Esse poema pode fazer alusão ainda a um enlace após a morte, como muitas vezes a união entre o corpo humano, a terra e os vegetais surge nos poemas de Bancquart, sobretudo em *DI*. Essa junção dos restos mortais com o mundo vegetal, traz a ideia de que somos um com o todo. Mais uma vez, deixamos de lado a lógica antropocêntrica para dar espaço a uma espécie de cosmopercepção inclusiva, na qual estamos em uma relação igualitária com o cosmo.

Em conclusão, proponho que a metáfora da árvore, especialmente na poética de Bancquart, opera como um símbolo de transição entre a angústia e a violência da morte —

[133] No texto de partida: « *En latin / tous les noms d'arbres sont au féminin. // De ramure en racines / cette féminité / irrigue le tiède olivier / dont les nymphes habitent le tronc. // Et de tout son corps / l'homme désire / tronc contre tronc / leur étreinte amoureuse.* »
[134] No texto de partida: « *[i]l est de tradition scolaire de justifier ce phénomène de deux façons : l'arbre serait perçu par les Romains comme un être féminin parce qu'il porte des fruits, ou bien parce qu'il abrite une nymphe, divinité féminine* ».

compreendida como destino inevitável — e uma aceitação mais serena da condição de estar viva. Ao reconhecer a morte como um horizonte compartilhado, tanto por humanos quanto por árvores, a poeta parece sugerir a possibilidade de uma forma de serenidade diante do imprevisível, ancorada na consciência de uma pertença comum ao ciclo da vida. Recuperando o poema de *Anamorphoses*: a poesia do bordo e da grama é a uma poesia de preciosa paz, de resiliência.

***

A intimidade de Bancquart com a noção da mortalidade — humana e não-humana — muito provavelmente é a porta de entrada para reflexões ligadas a um movimento que gira em torno do "Antropoceno autoconsciente". O conceito de "Antropoceno autoconsciente" é cunhado pela pesquisadora e professora estadunidense, Lynn Keller (2017), que compreende não só o Antropoceno como o momento histórico em que vivemos, marcado pelo avanço das degradações causadas pela atividade humana na Terra, como também enxerga que há uma percepção por parte de pessoas escritoras norte-americanas que produzem a partir desse momento histórico de maneira autoconsciente. Apesar de sua pesquisa se limitar às análises de obras de autores e autoras norte-americanos, acredito que esse conceito possa ser expandido e gostaria de adotá-lo nesta tese.

Do ponto de vista da ecocrítica, Bancquart se insere em um espectro de escritores do mundo ocidental autoconscientes de que vivem (ou viveram) no Antropoceno e que, em alguma medida, lançam um olhar crítico sobre tais circunstâncias em seus escritos. Encaixá-la na categoria citada se dá através de três oposições: a da categoria da *nature writing* [escrita da natureza], a da ecopoesia e a da escrita da paisagem.

O nature writing é um gênero que surge a partir da tradição literária estadunidense, ele combina a descrição de locais considerados "selvagens" ou "nunca antes explorados" com incursões autobiográficas (Marino, 2023) e tem como um de seus principais representantes Henry David Thoreau. A oposição entre representação da natureza que aparece na poesia bancquartiana e a representação feita pelos escritores da *nature writing* salta aos olhos, não é necessário muito esforço para se dar conta de que a natureza que aparece em Bancquart é aquela de um mundo vegetal em convívio com o humano, há interação frequente entre o humano e o mundo natural em sua poesia.

Em "*Ainsi ce paysage*", por exemplo, vemos: "Onde o sonho de cidade à beira do mar / bruscamente falha / onde agora ele se transforma em habitações de baixo custo muito alinhadas." (Bancquart, 2014, p. 17). Nesse trecho, observa-se uma natureza avizinhada à urbanização, e é assim que normalmente ela aparece na poética bancquartiana, próxima dos centros urbanos. Não há, portanto, uma total romantização da natureza, uma busca pela natureza "selvagem", como era comum no gênero da *nature writing*, mas um olhar crítico às formas de urbanização que o nosso sistema adota atualmente. O poema continua: "pior: / em desprezíveis vagas para carros alinhadas diante dos edifícios. / No entanto / premente outrora / ele se estendia ele se ativava / o mar agora obturado com um imenso / estacionamento" (p. 17). Os dois últimos versos da estrofe criam uma imagem violenta, um mar — por óbvio, representando o mundo natural — encerrado, obstruído, quase que aprisionado, por um estacionamento. Essa imagem é qualificada pela poeta como *salie* [suja], termo que decidi traduzir por *manchada*.

Em outro poema contido no mesmo capítulo, lemos: "Cada pássaro, cada esquilo das árvores / possui seu por dentro / que bate por ele / unicamente / união-desunião do mundo" (p. 27). Além da natureza *manchada* pela urbanização desenfreada empreendida pelo homem, percebemos, nesse outro poema, a consciência clara que a poeta tem de que fomos apartados de nossos semelhantes. Os animais e as plantas parecem estar em sintonia para Bancquart. Eles estão unidos, os animais podem ser penetrados pelo vasto da paisagem: "Um vasto, um largo os penetram / com magnificência. / Eu os invejo" (p. 33). Os seres humanos, por outro lado, parecem apartados dessa união, o que, para a poeta, gera sofrimento. Ser privado da ligação íntima que possuem os outros seres com a natureza, com o seu ritmo, nos priva também da paz que essa união seria capaz de gerar, do sentimento de continuidade "[e]ntão se aproximam / égua e gato / que me emprestam um pouco de seu infinito" (p. 34).

Para Bancquart, o ser humano estaria, então, irremediavelmente unido à natureza por sua condição de ser mortal. Não há — ou deveria haver — oposição entre homem e "natureza", não há hierarquia entre os animais humanos e os não-humanos, entre os animais e os vegetais. No entanto, estamos também dolorosamente (e paradoxalmente) separados do mundo natural:

> […] Talvez
> como eles, sobre o infinito da cidade ou da relva
> eu possa abrir os olhos onde se estrelaria um espaço
>
> mas quanto tempo, mas em que esquecimento, por exemplo,
> dessa mulher cladestinamente poeta
> espancada até a morte por seu marido […] (Bancquart, 2014, p. 33)

A hipótese que se apresenta é a de que a separação em relação a ele ocorre, de forma rigorosa, em virtude da decisão de nos tornarmos seres "civilizados" e do desejo intrínseco a esse tipo de organização social — autodenominada como civilizada — de dominação sobre o Outro. Essa ruptura manifesta-se nas guerras travadas e na destruição disseminada. Embora essa elaboração não seja apresentada de maneira explícita no livro, ela se encontra sugerida de forma subentendida no referido poema.

A compreensão de ecopoesia, para dar continuidade, estaria ligada — segundo Mariana Marino[135], em pesquisa que relaciona estudos ecocríticos (Garrad, 2006) e a poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres — a uma ideia de "poesia ecológica", ou seja, "está historicamente atrelada à disseminação de informações acerca da crise ambiental instaurada pelo sistema capitalista global. Logo, pode ser definida a partir de uma produção poética mais contemporânea" (Marino, 2023, p. 57).

A produção de Bancquart também se opõe a essa categoria, em certa medida, por não demonstrar precisamente uma inquietação com a crise climática que assola este século. Há, em seus poemas, menção às ações humanas que colocam em risco o ecossistema, no entanto, essas menções não relacionam causa e consequências de forma direta. Há menção, igualmente, ao sofrimento sentido pelo humano ao perceber-se apartado de uma relação íntima com a terra e com os outros seres vivos, porém o causador desse sofrimento e dessa separação não é nomeado. Tal separação é dada, ademais, quase como que inata nos poemas, quase intransponível, a não ser através da poesia ou de algum tipo de ritual encantatório, como podemos notar em um outro poema de *MP*:

> Esta noite a lua está lascada
>
> fecharemos todas as aberturas da casa.
> entoaremos os encantamentos em voz baixa
>
> ao alvorecer iremos à beira do domínio
> para cochichar as palavras que tivermos escutado em resposta
>
> nos despojando talvez
> de um fardo muito pesado.
>
> Distante das águas negras
> apanharemos um pequeno inseto
> entraremos em seu domicílio secreto

[135] Escritora e pesquisadora radicada em Curitiba, Mariana Marino é graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Paraná – UTFPR (2014) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (2018). Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) na área de Estudos Literários, com pesquisa desenvolvida na linha de Literatura e outras linguagens. É membro do grupo interinstitucional que desenvolve pesquisa em Estudos Ecocríticos, Geco (UFPR/UTFPR).

nos tornaremos próximos da terra
com ele. (Bancquart, 2014, p. 23)

« *nous tutoierons la terre / avec lui* » são assim os derradeiros versos do poema em francês. "*Tutoyer*" é um verbo que impõe um grande desafio tradutório, sobre o qual comentarei mais à frente. A poeta deseja "*tutoyer*" [chamar de tu] a terra com o inseto. Esses versos evidenciam a familiaridade e a intimidade compartilhadas pela terra e pelos seres vivos não-humanos, segundo a compreensão da poeta. Assim como evidencia o desejo de Bancquart por partilhar dessa mesma intimidade. Mas o fato de o causador dessa separação não aparecer nos poemas é, para mim, um fator que distancia a produção poética bancquartiana da ecopoesia.

Feitas essas considerações, parece-me importante evidenciar que o uso da figura da árvore na poesia e, de forma mais geral, do reino vegetal como fonte de poeticidade não é exclusividade da poética de Marie-Claire Bancquart no decorrer do século XX — dentro do contexto da literatura escrita em língua francesa. Outros poetas da mesma época também se interessaram e abordaram esses temas na poesia francesa e/ou francófona, como é o caso de Anne Perrier (*Les Noms de l'Arbre*, 1989), de Philippe Jaccottet (em sua série de poemas intitulados "*Arbres I, II et III*"[136]) e Yves Bonnfefoy ("*Les Arbres*", *Ce qui fut sans lumière*, 1987), para citar somente alguns nomes.

A metáfora da árvore, na verdade, pode ser considerada um lugar-comum no imaginário dos poetas de língua francesa, não só os dessa segunda metade do século XX, como também os de gerações anteriores. Mais do que um tema, a árvore adentra esse imaginário literário com uma potência simbólica que remonta aos mitos gregos. Um estudo de fôlego (são mais de 1000 páginas) de Anne van Kakerken, *Arbres : du thème au symbole: étude de poétique générale et comparée*, apresentado como sua tese de doutorado em 1996, é bem-sucedido em demonstrar tal fato. Para um aprofundamento na história do tema na literatura de língua francesa, aconselho a consulta do estudo indicado. Nesta tese, não faz parte dos meus objetivos destrinchar a aparição desse tema em outras obras, e não haveria tempo hábil para isso. É suficiente, para os fins aqui almejados, mencionar que Bancquart, ao fazer uso de tal tema, inscreve-se em uma tradição.

A natureza vinculada a sua percepção enquanto paisagem ressurge na literatura francesa, sobretudo na poesia dos anos 1980, como uma forma de transgredir a divisão do campo poético entre lirismo e objetivismo. Ainda que se possam levantar algumas reservas quanto à concepção

[136] Os poemas mencionados podem ser lidos no *site*: https://www.poemes.co/philippe-jaccottet.html.

de paisagem proposta por Michel Collot[137] — sobretudo porque, apesar de seus esforços teóricos, sua abordagem por vezes parece extrapolar os limites do conceito de paisagem e aproximar-se da noção de natureza —, sua contribuição permanece relevante e merece ser considerada neste contexto.

A paisagem, segundo Collot (2005), permite aos poetas escaparem tanto de uma poesia descritivista, que se limitaria a listar componentes objetivos no mundo, quanto de uma efusão lírica que projetaria sobre o mundo uma percepção puramente subjetiva. Ela é, para o teórico, um objeto privilegiado do lirismo moderno que exprime uma emoção nascida da relação com o mundo e funciona menos como um espelho no qual o sujeito se contemplaria do que como um objetivo pelo qual o sujeito tenta se superar (Collot, 2005).

De acordo com o teórico francês, grandes poetas que colocaram a paisagem no centro de sua prática e de sua reflexão — e que, por isso, talvez tenham se sentido um tanto isolados nas décadas de 1960 e 1970 — obtiveram pleno reconhecimento nas duas décadas seguintes: é o caso, por exemplo, de Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet e Édouard Glissant. Mas o ato de colocar a paisagem no centro da prática poética não é o mesmo que fazer uma "poesia paisagística"; segundo Collot, para a maior parte desses poetas, a paisagem é "um ponto de passagem mais do que um ponto de ancoragem ou de fixação"[138] (Collot, p. 164). Nesse ponto, alinho-me ao pensamento do autor e tomo como exemplo a obra objeto desta pesquisa. No início de *MP*, nota-se bem a oposição mencionada por Collot. Somos convidados, enquanto leitores(as), a passar por Thérouanne, mas a poesia de Bancquart não se fixa ali. Poucas páginas depois estamos diante do mar ou de uma sacada parisiense.

Collot (2005) relembra que, "na poesia ocidental — em Petrarca, por exemplo —, a busca pela natureza correspondia a um movimento de dissidência do sujeito lírico, que, não encontrando mais seu lugar no espaço social, volta-se para a paisagem" (Collot, 2005, p. 170). Ou seja, a busca pelas paisagens naturais, pelo horizonte não-urbanizado, era inicialmente uma fuga. O "retorno à natureza" nesse período estava, portanto, mais ligado a uma marginalização do poeta, até mesmo a um exílio, do que a um enraizamento. No prefácio de *Rituel d'emportement*[139], Bancquart cita Platão: "é preciso lançar o poeta para fora da cidade"[140] (Bancquart, 2002, p. 9), alinhando-se, em alguma medida, a esse pensamento.

[137] Michel Collot (1952) é um poeta e crítico literário francês, especialista em poesia francesa moderna e contemporânea.
[138] No texto de partida: « *[le paysage] est un point de passage plus qu'un point d'ancrage ou de fixation* ».
[139] Doravante *RE*.
[140] No texto de partida: « […] *il faut le jeter hors de la cité, le poète* ».

Outro apontamento do autor é que, na contemporaneidade, a paisagem — e aqui uso "paisagem" por ser o que Collot utiliza, mas penso que estejamos mais próximos da função da "natureza" — oferece ao poeta um antídoto contra o excesso de imagens e informações de uma sociedade dominada pelo espetáculo e pela artificialidade. Mais do que imagem ou representação, ela se impõe como experiência sensível e concreta, capaz de romper com as mediações e restaurar o vínculo com o mundo material. Diferentemente dos espaços virtuais, a paisagem nos confrontaria com uma realidade por vezes árida em que estamos expostos aos riscos impostos pelas limitações de nossos corpos.

Ainda em consonância com o pensamento de Collot, a paisagem pode surgir como refúgio e espaço de recolhimento, oferecendo uma forma de escapar às pressões do mundo contemporâneo — aqui, por exemplo, pode-se notar mais um sutil deslizamento na tensão entre os conceitos, ficando a distinção entre "paisagem" e "natureza" esmaecida ou mesmo sobreposta. Para o autor, essa sensibilidade ecológica ampliada, comum a muitos poetas, vai além da defesa do meio ambiente para englobar, em sentido etimológico, a preocupação mais profunda com o modo de habitar o mundo. Nesse ponto, as reflexões de Collot dialogam com o pensamento de Pinson em *Habiter en poète* (1995), que ele cita diretamente em seu livro.

O restabelecimento de uma relação perdida com a natureza configura-se como oportunidade para reconstruir, a partir de novas bases, o vínculo social daquele que escreve. Essa habitação da qual falam os dois teóricos visa reaprender a agir e a construir de outro modo, levando em consideração as especificidades geográficas e culturais, em oposição à homogeneização promovida pelas técnicas contemporâneas de construção e comunicação. Trata-se de uma "ecologia simbólica", ao mesmo tempo ética e poética, "po-ética" [*poéthique*], segundo o termo cunhado por Michel Deguy e que será recuperado por Pinson em seu ensaio de 2020: *Pastoral — de la poésie comme écologie*, no qual o autor fala em uma "eco-po-ética" [*éco-po-éthique*][141].

Ainda de acordo com Collot (2005), habitar o mundo poeticamente constitui uma resposta à perda de sentido e ao desencantamento do mundo. Com o declínio das crenças religiosas — "[m]as você mesmo não é cristão. É verdade. E ainda assim, digo a mim mesmo que perdi algo como uma 'comunidade'"[142] (Bancquart, 2020, p. 73), pontuado por Bancquart em sua obra póstuma — e dos grandes ideais políticos, a esperança desloca-se do céu e da história para investir em um lugar terreno.

[141] Infelizmente, não pude ter acesso a essa obra e me limitarei a mencioná-la superficialmente neste trabalho.
[142] No texto de partida: « *Mais tu n'es pas chrétien toi même. C'est vrai. Pourtant je me dis que j'ai perdu quelque chose comme une 'communauté'* »

De acordo com Collot, os poetas, ao se afastarem de futuros utópicos que já não mobilizam, voltam-se para o horizonte da paisagem — ou, a meu ver, da natureza — como tentativa de reencontrar o mundo por meio da experiência do sensível e da simplicidade. Trata-se de um retorno a uma forma de encantamento diante do real, um olhar de admiração capaz de reconhecer a beleza imediata das coisas: "tu lenhosa, cabeça pesada de sementes, / que o acaso fez germinar em vaso na minha sacada, / eu te emaravilho, eu te esperanço"[143] (Bancquart, 2014, p. 80).

Por fim, a visão moderna do mundo, marcada pela ausência de perspectivas unificadoras, caracteriza-se pelo estilhaçamento e pela fragmentação. Em sua defesa à presença da paisagem na poesia contemporânea, Collot (2005) afirma que, ainda que, segundo os dicionários, a paisagem se limite a "mostrar" o que é visível — ou seja, uma "parte do país" —, ela oferece uma vista de conjunto, articulada à totalidade por meio do horizonte. Nesse sentido, a paisagem se configuraria, no entendimento do teórico, como um modelo de recomposição possível da imagem fragmentada do universo, permitindo ao sujeito distanciar-se da desordem dominante, própria de uma ordem instável e mutável, em que o cosmos se confronta incessantemente com o caos. Voltarei a isso logo mais. A paisagem seria, portanto, uma forma de reorganizar o mundo, ao mesmo tempo que um recurso de resistência.

Um ponto de distanciamento entre o pensamento dos estudos paisagísticos e a análise que proponho aqui é a relação não objetificadora que Bancquart busca manter com o reino vegetal. Ainda em seu prefácio a *RE*, ela afirma: "Quero dizer com 'nós': homens, animais, plantas, pedras, astros. O antropocentrismo me é estranho"[144] (Bancquart, 2002, p. 9). Ora, a concepção de paisagem implica necessariamente a visão da natureza enquanto "objeto", conforme afirma Berque: "[a paisagem] não reside apenas no objeto nem apenas no sujeito, mas na interação complexa entre esses dois termos"[145] (Berque, 1994, p. 5). A respeito da definição de paisagem, Collot adiciona:

> Ela [a paisagem] implica, no entanto, um sujeito. O local só se torna paisagem *in visu*; ele só se dá a ver como "conjunto" a partir de um ponto de vista, e o foco dessa visão só pode ser um sujeito. A paisagem se distingue assim da extensão objetiva,

[143] No texto de partida: « *toi ligneuse, tête lourde de graines, / que le hasard a fait germer en pot sur mon balcon, / je te merveille, je t'espérance* »
[144] No texto de partida: « *Je veux dire par « nous » : hommes, bêtes, plantes, cailloux, astres. L'anthropocentrisme m'est étranger* ».
[145] No texto de partida: « *[le paysage] ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes* ».

> geométrica ou geográfica. É um espaço percebido e/ou concebido, portanto irredutivelmente subjetivo.[146] (Collot, 2005, p. 13)

Ou seja, a paisagem só é possível em uma relação entre sujeito e objeto, na qual o humano (sujeito) sempre irá reduzir a natureza à condição de objeto. Tal lógica não condiz com a leitura que se faz da relação do humano com o não-humano neste trabalho, posto que, conforme compreendo, dentro da poética bancquartiana, não há hierarquia entre o humano e os reinos animal, vegetal e mineral.

Para melhor ilustrar outro ponto de distanciamento entre a poesia de Bancquart e o pensamento de Collot, gostaria de retomar um poema já mencionado aqui:

> A égua no prado, o gato na janela
> olham.
>
> Um vasto, um largo os penetram
> com magnificência.
>
> Eu os invejo.
>
> Talvez
> como eles, sobre o infinito da cidade ou da relva
> eu possa abrir os olhos onde se estrelaria um espaço
>
> mas quanto tempo, mas em que esquecimento, por exemplo,
> dessa mulher cladestinamente poeta
> espancada até a morte por seu marido
> em um Leste do mundo
> que
> não é mais
> o Oriente de lenda?
>
> Diante de nossos olhos
> apagam-se muitos outros olhares torturados.
> […] (Bancquart, 2014, p. 33)

Nesse poema, a paisagem é introduzida ao leitor através dos olhos de outros *sujeitos*. São a égua e o gato que olham. É através do olhar e do ponto de vista deles que o local se torna paisagem *in visu* (Collot, 2005). Somente na terceira estrofe surge a poeta, em relação com os animais que a precederam. A paisagem, no entanto, não se dá a ela com a mesma facilidade que se dá aos animais não-humanos. Na quarta estrofe, lê-se: "***sans doute*** (…) *je peux ouvrir des*

[146] No texto de partida: « *Il implique en revanche un sujet. Le site ne devient paysage qu'in visu ; il ne se donne à voir comme « ensemble » qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet. Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif* ».

yeux où s'étoilerait un espace". Ora, "*sans doute*" é um sinônimo de "*peut-être*" [talvez] ou "*probablement*" [provavelmente], e não indica uma certeza. Daí a tradução por "talvez".

Na quinta estrofe, desvela-se a razão da hesitação e da incerteza da poeta. Somente se fosse possível esquecer-se de uma mulher, clandestinamente poeta, espancada até a morte, é que seria possível ser "penetrada" pela paisagem. Ou seja, a paisagem em Bancquart não lhe permite "distanciar-se da desordem dominante", muito pelo contrário, a desordem e a violência são componentes imprescindíveis de sua poética. Não há, na poética bancquartiana, desejo por "reorganizar o mundo através da paisagem". Se a paisagem aparece em seus poemas, é justamente para dar lugar à desordem do universo, à violência presente na vida, para ceder espaço ao paradoxo. A poesia de Bancquart nunca é completamente serena ou contemplativa.

1.5.1 Ponderações antes de seguir

Com os apontamentos realizados até o momento, não pretendo sugerir que a obra de Bancquart deva ser interpretada sob um viés ecofeminista. Afinal, além de sua resistência a ser associada ao rótulo de feminista, não há tampouco indícios de um envolvimento direto de sua parte com a causa ecológica, como acabo de demonstrar. Contudo, é inegável que sua poética estabelece um diálogo com tais problemáticas, haja vista a relevância delas no contexto sócio-histórico das últimas décadas.

Reitero que as pautas feministas e ecológicas não constituem, de forma alguma, o núcleo duro da poesia bancquartiana. No entanto, como mulher inserida em um contexto histórico-social específico, ela não apenas reflete a respeito de sua condição, mas também deixa vestígios de suas elucubrações em sua obra poética. Sua experiência enquanto mulher branca, que viveu toda a sua trajetória inserida na sociedade francesa, dedicando-se à poesia durante a segunda metade do século XX e início do século XXI, é inevitavelmente atravessada por essas questões, quer de forma consciente, quer não. Além disso, sua existência foi marcada por outras variáveis, como a luta contra uma tuberculose óssea, por exemplo, e a internação, ainda criança, em um hospital que acolhia feridos da Segunda Guerra Mundial, fatores que também permeiam sua poesia.

Percebo que, embora não ocupem uma posição central em suas obras, tanto a questão ecológica quanto a questão feminista atravessam sua poética de forma relevante. Por esse motivo, considero que ambas merecem atenção no âmbito desta pesquisa. A visão crítica ao Antropoceno que a voz de Bancquart carrega e a sua tenacidade em levar a cabo o projeto de

forjar-se poeta em uma sociedade francesa patriarcal, insistindo sempre no desejo de ser lida por mulheres e homens, são de grande interesse para a atualidade. São de interesse até mesmo algumas contradições presentes em seu discurso, como o desejo de ocupar um lugar de prestígio que sempre foi reservado aos homens — a torre de marfim dos poetas franceses — escrevendo sobre mulheres (ainda que não só), sobre o corpo de uma mulher, e, ao mesmo tempo, sempre cautelosa — para não dizer amedrontada — em assumir o seu feminismo:

> Sem se passar por uma *feminazi*, uma mulher pode afirmar que essa liberdade (a ser sempre defendida) muito contribuiu para o desenvolvimento da poesia feminina na França! Experimente fazer uma lista das poetas notáveis do nosso passado: você encontrará Marie de France, Christine de Pisan, algumas da escola de Lyon, Marceline Desbordes-Valmore, Marie Noël… enfim, muito poucas…[147] (Le printemps des poètes, 2010, p. 9)

"*Pétroleuse*", termo adotado no texto de partida, é uma palavra pejorativa usada em francês para se referir a mulheres veementemente engajadas em causas progressistas ou ativistas de algum partido revolucionário. Originalmente, a palavra foi usada para nomear mulheres que, durante a Semana Sangrenta[148], foram acusadas de ter usado petróleo para iniciar incêndios na capital do país, contribuindo com as barricadas que tinham por objetivo bloquear o avanço das tropas de Adolphe Thiers. Por extensão, o termo acabou sendo usado para se referir também às sufragistas.

Ou seja, na citação acima, Bancquart faz uso do termo ao pleitear o direito de dizer, pura e simplesmente, que uma certa liberdade recém-adquirida pelas mulheres na sociedade francesa ajudou muito o desenvolvimento da poesia escrita por elas no país. Mas a própria estruturação desse discurso indica uma ausência de liberdade verdadeira, assim como a privação do direito pleno de *dizer*, pois, antes de iniciar sua afirmação ela sente a necessidade de pontuar: "sem se passar por uma *pétroleuse*, uma mulher pode afirmar que…", o que, de modo mais claro, é equivalente a dizer "sem ser tratada de forma misógina, uma mulher pode dizer que…". Esse modo restritivo empregado no início do enunciado indica que há coisas (muitas) que não podem ser ditas pelas mulheres sem que elas sejam tratadas de forma misógina como reprimenda, por

[147] No texto de partida: « *Sans passer pour une pétroleuse, une femme peut dire que cette liberté (toujours à défendre) a beaucoup aidé l'essor de la poésie féminine en France ! Essayez de faire l'appel des poètes femmes notables de notre passé : vous trouverez Marie de France, Christine de Pisan, quelques-unes de l'école de Lyon, Marceline Desbordes-Valmore, Marie Noël… enfin, bien peu…* ».

[148] Consequência do avanço das tropas do exército francês, a comando do governo de Adolphe Thiers, para frear uma insurreição popular ocorrida em 1871 que deu origem à Comuna de Paris. Tal evento acabou marcando a história dos movimentos de esquerda, o episódio foi responsável por um dos maiores polos de resistência ao Estado conservador de Napoleão III e à exploração industrial e campesina. A Comuna de Paris acabou massacrada, e o balanço final da batalha foi de cerca de 20 mil vítimas e 38 mil prisões.

mais que tenha havido alguns avanços nesse sentido e que hoje elas possam votar e publicar livros com seus nomes na capa, por exemplo.

Tudo isso para dizer que há, com frequência, nos pronunciamentos de Bancquart enquanto escritora, um receio de ser vítima de ataques misóginos e da redução de seu trabalho literário a um nicho. A poeta e o seu discurso, portanto, retratam muito bem o impasse em que se encontravam as mulheres escritoras na segunda metade do século XX. Bancquart escrevia para um público leitor de mulheres, mas não só. Isso é importante pois, ainda que seja valiosa a literatura escrita por mulheres para mulheres, ela — infelizmente — é restringida de uma forma que a literatura escrita por homens para homens (porque isso também existe, embora não falemos a esse respeito) não é.

Ponderações feitas, passemos a novas reflexões. O capítulo seguinte será centrado em discussões acerca de tradução. Destrincharei algumas teorias que ajudam a pensar de maneira mais eficaz a tradução de poesia, para que, no capítulo 3[149], desenvolvam-se as traduções dos poemas de *MP* e para que seus respectivos comentários possam ser tecidos no capítulo 4. Nada do que foi discutido até aqui se perderá, pois é necessário ter em mente que a tradução depende — e é devedora — da compreensão do projeto de escrita da poeta. Mas não só. A tradução também se faz através de técnicas e da compreensão de conceitos indispensáveis para a poesia de maneira mais abrangente, como é o caso, por exemplo, dos conceitos de *voz* e *ritmo*. Um projeto de tradução, além disso, é localizado histórica e politicamente, e, por isso, é importante elucidar como essa compreensão se dá e a quais correntes me filio neste projeto.

[149] A versão integral da obra traduzida não será disponibilizada no repositório da Universidade de Brasília, pois se encontra em processo de preparação para publicação editorial. Ainda assim, a não inclusão do texto completo não prejudica a compreensão nem o acompanhamento das reflexões desenvolvidas nesta tese, uma vez que estas foram construídas de modo a oferecer uma análise minuciosa e contextualizada da obra, possibilitando ao leitor apreender plenamente os aspectos discutidos, mesmo sem acesso, temporariamente, à tradução na íntegra.

2 PENSAR A TRADUÇÃO: UM FOLHEAR DAS CAMADAS BANCQUARTIANAS

Para este segundo capítulo, reservei as discussões de cunho prevalentemente teórico, voltadas para a análise do ritmo e, sobretudo, para as questões tradutórias. Lançando mão de tais discussões neste momento do texto, considero dispor de ferramentas para trazer, em seguida, os comentários de tradução muito mais bem localizados e instrumentalizados. Como foi dito anteriormente, convocar discussões desenvolvidas no campo dos estudos da tradução não exclui o uso das análises literárias feitas no capítulo anterior acerca da poética bancquartiana. Buscarei fazer com que as análises apresentadas na primeira parte desta tese e as teorias exploradas nesta segunda parte dialoguem entre si.

Como já foi apontado na introdução deste trabalho, faço uso das produções de teóricos como Henri Meschonnic (1982; 2010), Inês Oseki-Dépré (2019), Antoine Berman (1984; 2013), Álvaro Faleiros (2013), Émile Benveniste (1991), Olga Castro (2013; 2017), Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), Susan Bassnett (1992), Louise Von Flotow (1997), Alicia Suskin Ostriker (1986), entre outros. Mais uma vez, o intuito é fazer com que essas teorias dialoguem, na medida em que uma abordagem interdisciplinar considera que elas podem, de fato, se comunicar.

Este capítulo está dividido em duas seções principais (2.1 e 2.2), as quais se dividem, ainda, em subseções. A seção 2.1 é voltada para a compreensão da poesia e da tradução no pensamento meschonniqueano. Na subseção 2.1.1, reservo espaço para tratar particularmente das concepções do teórico acerca da tradução. Essa subseção conta com o item 2.1.1.1, no qual discuto tipologias tradutórias à luz do pensamento de Inês Oseki-Dépré e aponto a tipologia que será adotada neste trabalho, a saber a tradução-recriação. Na subseção 2.1.2, trago mais discussões acerca do sujeito e da subjetividade, conforme compreendidos por Meschonnic. Já na subseção 2.1.3 abordo, em especial, o ritmo na poesia, ainda de acordo com os apontamentos feitos por Meschonnic.

Na segunda seção (2.2) do capítulo, faço uma introdução ao pensamento das teorias feministas da tradução, relacionando-as à ideia de sujeito em Meschonnic. Encadeio essa discussão com uma reflexão, na subseção 2.2.1, acerca da posição da tradutora com relação à tradução de poesia no Brasil, apoiando-me em um trabalho feito por Mhereb (2022). Já na subseção 2.2.2, lido com a ideia de ritmo a partir da ética feminista da tradução, baseando-me no pensamento de Susanne de Lotbinière-Harwood. Em seguida, em 2.2.3, recupero a ideia do

corpo na tradução, tanto nas metáforas tradutórias mais difundidas mundialmente quanto nos Estudos Feministas da Tradução, ressaltando as oposições presentes nesses dois campos. Por fim, em 2.3.4, trago à discussão o conceito de Ostriker de tradução revisionista e sua aplicação à poética bancquartiana, mostrando, assim, como essas análises tradutórias corroboram igualmente a análise literária e vice-versa.

2.1 Poesia e tradução no pensamento meschonniqueano

Henri Meschonnic (1932-2009) foi um teórico de tradução e da linguagem, ensaísta, poeta e tradutor nascido em Paris, França. Estudioso das traduções da bíblia para o francês, Meschonnic marcou os estudos da tradução por seus aportes sobre a importância do ritmo na tradução e pela relevância dada ao sujeito em seu pensamento acerca das questões tradutórias. Seria difícil, portanto, contorná-lo neste trabalho que pretende, igualmente, dar ênfase ao ritmo e ao sujeito na poética de Marie-Claire Bancquart. Privilegiarei o pensamento de Meschonnic no que concerne ao ritmo e à tradução, mas é válido ressaltar que também ele foi poeta e que foi contemporâneo de Bancquart, ambos produzindo poesia durante o mesmo período em Paris.

Em *Critique du rythme* (1982), Meschonnic constrói uma argumentação em busca de não dissociar os diferentes registros discursivos: teoria da linguagem, teoria e crítica de poesia, pensamento filosófico, linguística, entre outros; todos se relacionam em seu pensamento crítico. O autor busca tecer uma teoria que perpasse e questione todos os registros mencionados em prol da ideia de um *sujeito*.

Poética do traduzir (2010) não parte de pressupostos muito diferentes, para o teórico, "traduzir contém uma poética e uma política do pensamento. Onde o estatuto do sujeito é capital" (Meschonnic, 2010, p. 16). Ou seja, a ideia de sujeito é central para a crítica do ritmo, assim como o é para a poética do traduzir, isso porque, para Meschonnic, não se deve traduzir a língua, e sim *o discurso*. A noção de discurso, portanto, bem como a de sujeito — e ambas estão entrelaçadas — são pilares do pensamento meschonniqueano.

O teórico afirma que, enquanto a noção de língua é antiga, contando com mais de 2 mil anos de capital de pensamento, a de discurso é recente. A noção de discurso só começa a ser elaborada nos anos 1930, sendo, assim, frágil e instável. Para o autor, essa é a maior invenção do século XX no pensamento da linguagem:

> O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física. No século XX, uma redescoberta da física da linguagem teve início com Jousse. A passagem da identidade a uma outra relação com a alteridade e

> a passagem da língua ao discurso encontram-se e agem uma sobre a outra na tradução. (Meschonnic, 2010, p. 16)

Ao se posicionar contrariamente a uma proposição de Jacques Derrida, Meschonnic aproxima o poema da tradução e afirma: "Falando do poema, falo também da tradução, já que é na enunciação do sujeito do poema que se faz a historicidade de um texto. O problema da tradução é de aí se afrontar" (Meschonnic, 2010, p. 20). A tradução deve, portanto, afrontar-se com a historicidade de um texto, que, por sua vez, aparece no poema através da enunciação do sujeito.

Contrário também às concepções em torno da ideia de *intraduzível* de Steiner (2005), Meschonnic afirma que é necessário transformar o traduzir através da alteridade e por meio do discurso. Para exemplificar seu pensamento, ele aborda a tradução de um trecho da Bíblia, seu principal objeto de pesquisa na tradução:

> Em Jonas, há duas maneiras de exprimir dizer a (*dire à*). Quando um personagem fala a um outro, é dizer a, mas quando Deus fala ao profeta para enviá-lo em direção a (*vers*) um certo lugar, dá-lhe uma missão, ele emprega uma outra preposição, não a preposição abstrata o mas a preposição concreta *el*, que quer dizer em direção a. E que é ainda uma palavra-valor da profecia, da missão. Nesse caso, traduzi por dizer em direção a (*dire vers*), não dizer a. Evidentemente, isto não é "francês". É o risco do discurso. (Meschonnic, 2010, p. 23)

Nesse trecho, o autor enfatiza a importância dada ao discurso em detrimento da sintaxe da língua de chegada. Para Meschonnic, traduzir o discurso implica um risco, e esse risco está ligado ao "perigo" de não soar "natural" na língua para a qual se traduz. Para melhor fundamentar seu argumento, o teórico volta-se para o caso da poesia. Segundo ele, a poesia é compreendida, na cultura francesa, como o contrário da prosa. Ele afirma que,

> [n]a concepção comum de linguagem, a poesia é ainda a figura privilegiada da oralidade: tudo se passa como se ela fosse "a outra" da prosa. É um efeito do signo: a poesia, colocada ao lado do irracional, da emoção, e a prosa, ao lado da razão. Tudo isto é solidário a um padrão ideológico que quer que o francês não tenha ritmo, seja a língua da razão, uma língua não poética, enquanto outras línguas seriam poéticas. Dificilmente podemos separar os saberes e as ideologias da língua. No entanto, é preciso fazê-lo se queremos traduzir um texto como um texto. E saber, também, o que é uma língua. A língua. Francesa. A estética é mais política do que quer parecer. (Meschonnic, 2010, p. 23)

A estética é política. E há uma política do traduzir, que, para ele, é a poética. Novamente, a estética é política, e traduzir essa estética exige uma política — a qual chamaremos, tomando de empréstimo a Meschonnic, de poética. Há, logo, duas camadas políticas em um texto traduzido, aquela da estética do texto de partida e aquela da poética do texto de chegada. O teórico não define precisamente o que compreende por estética, mas podemos depreender que

o seu uso do termo extrapola o entendimento de uma estética derivada da filosofia analítica, que opõe o puramente estético (prazer) ao senso ético.

Na obra *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*[150], Maria Silvia Cintra Martins (2022) trabalha com os dois conceitos, a estética e a poética, a partir do pensamento meschonniqueano. Para ela, a poética implica um valor, que a estética, paradoxalmente, elide. A poética estaria ligada a um valor, ao sujeito e a sua historicidade; enquanto a estética seria a-histórica, a ausência de valor não a atrapalhando em nada. No entanto, Meschonnic frisa a presença da política na estética, algo que compreendo como a presença desse valor, ainda que disfarçado, o que me leva a crer que, para o autor, talvez a estética esteja vinculada a valores comuns, compartilhados, que podem ser reproduzidos por outros pares, enquanto a poética não. Para Meschonnic, a poética é necessariamente subjetiva.

Por mais que essas reflexões ainda não sejam conclusivas, para fins de tradução, vamos levar em consideração que a estética do texto literário pressupõe uma política e que, consequentemente, é impossível para o tradutor ou para a *tradutora* literária, traduzir somente a língua. Considero que Meschonnic busca demonstrar, entre outras coisas, o caráter político e discursivo da tradução literária em *Poética de traduzir* (2010). São esses os aspectos aos quais nos ateremos, por enquanto.

2.1.1 Da tradução em particular

No capítulo "Traduzir a literatura" de *Poética do traduzir* (2010), Meschonnic traz às páginas de sua obra alguns dos conceitos mais discutidos da tradução. As noções de traição, de fidelidade, de boa ou má tradução são colocadas sob uma nova ótica: a de seu olhar crítico, que não busca explicações simplificadas, mas um aprofundamento das questões colocadas por cada uma dessas noções.

Para o autor, o adágio do *traduttore traditore* indica apenas que, há séculos, a tradução está presa a uma lógica binária em que se opõem o autor original ao tradutor, a língua de partida à língua de chegada, o autêntico ao suavizado, como dois mundos que não podem se sobrepor. O "bom" tradutor, nesse cenário, deve buscar o "natural" na língua de chegada. Esse objetivo de busca pelo "natural", no entanto, esconde um paradoxo, que, ao mesmo tempo, faz perdurar (Meschonnic, 2010). Nas palavras do próprio teórico:

[150] Obra organizada por Maria Silvia Cintra Martins, professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos e professora visitante no TRADUSP.

> O paradoxo é que ela cumpre e perpetua assim e sem o saber, o mito de Babel. Pois o natural procura suprimir a diferença das línguas, ele faz disso uma coisa a esconder, e esta diferença ocultada mantém a diversidade das línguas como o mal mítico da linguagem. Cada língua de chegada é, assim, ao mesmo tempo a ordem natural e a transcendência das particularidades. (Meschonnic, 2010, p. 30)

O paradoxo descrito pelo autor está ligado à ideia da supressão da diferença. Negar o outro sem levar em consideração as particularidades das diferentes línguas e discursos é o que fazem certas traduções, segundo Meschonnic. Para usar mais uma vez as palavras justas do autor: "A tradução transforma o outro no mesmo. A tradução é, então, aquilo que ela é muitas vezes, o etnocentrismo e a lógica da identidade — o apagamento da alteridade." (Meschonnic, 2010, p. 31). Na tradução proposta neste trabalho, pretendo ir na contrapartida dessa lógica, desejando valorizar o outro e as particularidades das línguas e dos discursos. Pode-se dizer que a valorização da alteridade é um dos fundamentos da poética tradutória adotada aqui.

Quanto à noção de fidelidade, para o autor, ela é uma historicidade que não se reconhece como tal. Seu argumento para chegar a essa declaração é de que não há nunca acesso direto ao texto, bem como não se tem acesso direto à linguagem. Temos acesso à linguagem sempre através das ideias que temos dela, ideias essas que são situadas historicamente. O elemento da historicidade, embora possa ser invisível para nós, não é transparente. Ademais, e esse é outro ponto levantado pelo autor, a linguagem é enganosa, escorregadia, muitas vezes insuficiente e confusa, porque é metafórica, polissêmica e genérica, não restando outra possibilidade às traduções senão a de serem más, pois partem da linguagem e estão localizadas no discurso.

A fidelidade, apesar das boas intenções que tenta conter em seu significado moralizante, é indiferente ao ritmo e à prosódia de um discurso. Portanto, coloca sobre o único plano da língua a pluralidade dos modos de significar (Meschonnic, 2010), fazendo com que passem despercebidas, ou até mesmo desconhecidas, as relações particulares entre cada discurso e sua língua. Enquanto há, no texto de partida, todas essas camadas de material a ser traduzido; há, no texto traduzido, sempre e independentemente do posicionamento do tradutor, incorporado à sua tradução, tudo o que ele (o tradutor) acredita que se pode ou não se pode dizer, seu entendimento do ilegível ou do que se pode dizer em tal língua, tudo isso passa e se inscreve na tradução. Cada tradução, portanto, é única, na medida em que lidamos com linguagens polissêmicas, discursos plurais e a fatalidade da escolha.

2.1.1.1 Tipologia tradutória escolhida

Em sua obra *Teorias e práticas da tradução literária* (2021), Inês Oseki-Dépré reserva uma seção do capítulo "Tradução e literatura" a Efim Etkind e as suas contribuições para a tradutologia. Intitulada "Por uma tipologia da tradução do verso", a seção se dedica a sintetizar as posições assumidas pelo teórico russo em sua obra *Un art en crise — Essai de poétique de la traduction poétique* (1982). De acordo com Dépré, Etkind se encontra — assim como Antoine Berman e Meschonnic — entre as posições teóricas descritivas e as prospectivas, além de ser o único teórico contemporâneo a preconizar a tradução do verso pelo verso na língua francesa (Oseki-Dépré, 2021).

A partir da apresentação de Oseki-Dépré é possível perceber, em Etkind, um posicionamento próximo ao dos irmãos Campos e de alguns outros teóricos da tradução no Brasil. Esses teóricos defendem a possibilidade de traduzir poemas privilegiando, a um só tempo, conteúdo e forma. Para o autor, há um problema com os tradutores franceses, que, apegados à "crise do verso", acabam não traduzindo poesia em formas poéticas adequadas. Nas palavras de Oseki-Dépré, o teórico identifica até mesmo um "fracasso" da tradução poética na França e o atribui a uma racionalização sistemática dos "originais" feita pelos tradutores do país.

Diante da constatação de que é necessário, ao verter um poema para outra língua, manter o sentido das palavras e as imagens, bem como os sons e a composição, caso contrário não sobrará nada do poema (Etkind *apud* Oseki-Dépré, 2021), Etkind decide propor uma tipologia das traduções e dos tradutores, e, dessa forma, distingue seis tipos de tradução poética: a tradução-informação; a tradução-interpretação; a tradução-alusão; a tradução-aproximação; a tradução-recriação; e a tradução-imitação. Todas elas calcadas em exemplos das traduções francesas.

A tradução-informação e a tradução-interpretação são mais ligadas a exemplos de traduções dos séculos XVIII e XIX, como as traduções francesas feitas dos textos de Schiller e Goethe ou as traduções de M^{me} de Staël em sua obra *Sobre a Alemanha* (1810). A tradução-informação está mais voltada a proporcionar uma ideia geral do texto de partida ao leitor, enquanto a tradução-interpretação combina-se com a paráfrase e a análise (caso de M^{me} de Staël). A tradução-alusão, por sua vez, alude — como indica o próprio nome — à forma original dos poemas, muitas vezes apresentando-a somente na primeira estrofe. No restante do texto, o tradutor espera que o leitor use a sua imaginação e termine o esboço. Etkind usa como exemplo a tradução do poema "Os passos do comandante", de Alexandre Blok, de 1967.

Na tradução-aproximação, segundo o autor, o tradutor parece estar convencido, antes mesmo de começar, de que não será capaz de traduzir o poema (Etkind *apud* Oseki-Dépré, 2021). Finalmente, chegamos à tradução-recriação; nesta, o conjunto do poema é recriado, conservando-se a estrutura presente no texto de partida. Essa é, particularmente, a tipologia que mais interessa para esta tese. Segundo Oseki-Dépré, Etkind acredita que não é possível traduzir sem perdas:

> A T-R (tradução-recriação) não é possível sem sacrifícios, sem transformações, sem adições: mas toda a arte do tradutor consiste precisamente em não fazer sacrifícios além do necessário, a tolerar as transformações apenas se elas permanecerem no âmbito preciso e restrito do sistema artístico em questão, a não fazer adições a menos que elas não ultrapassem as fronteiras do mundo estético do poeta. (Oseki-Dépré, 2021, p. 165)

Quando se trata de tradução, sobretudo da tradução de um poema — gênero textual que muitas vezes privilegia o uso de palavras polissêmicas, justamente para que a "ambiguidade fértil do poema"[151] possa acontecer —, fazer uma escolha implica sempre sacrifício. No entanto, é importante que o sacrifício conheça certos "limites", os limites de um acordo firmado com o projeto da poeta traduzida, com o sistema artístico dela, como salienta Etkind. A descrição de como deve ser feita uma tradução-recriação de poesia que aparece na citação é precisa e bem elaborada.

Para Etkind, uma "boa" tradução ou uma tradução "fiel"[152] é necessariamente subjetiva, dado que se trata da representação de uma "obra poética vista através de um temperamento" (Oseki-Dépré, 2021, p. 166), de uma personalidade — a saber, aquela do tradutor. Por isso mesmo, todos os fatores que atravessam essa personalidade — ou esse temperamento —, sejam eles identitários, sejam estados momentâneos, são importantes.

O teórico afirma que

> tudo conta, o gênero, a idade, o estado físico, o temperamento, a experiência vivida, se o tradutor está apaixonado, se tem ciúmes, se está alegre ou soturno, se está em seu país ou no exílio, se teve sucesso na vida. Um verdadeiro texto poético recebe sua coloração dessas nuances. (Etkind *apud* Oseki-Dépré, 2021, p. 166).

[151] Termo usado por Bancquart em entrevista concedida a John Stout. Ver : "*L'Énigme-poésie: entretiens avec 21 poètes françaises*", 2010, p. 19.

[152] Os termos que foram usados entre aspas nesta subseção são termos adotados pelo autor citado. Como considero que essas concepções de tradução binárias – "boa" ou "má", "fiel" ou "infiel – estejam ultrapassadas, não as adoto nesta tese.

Ou seja, a tradução — o resultado tradutório — é atravessada por todos esses fatores, assim como o tradutor. A suscetibilidade da tradução, como descrita acima, é um dos motivos pelos quais as questões de gênero são tão relevantes para os Estudos da Tradução. Além disso, aqui também se pode notar que o pensamento de Etkind — apesar do uso dos binarismos boa/má, fiel/infiel — se aproxima, em certa medida, do pensamento meschonniqueano pelo viés da subjetividade.

Por fim, a tradução-imitação é, para Etkind, uma espécie de usurpação do original em benefício próprio por parte de tradutores poetas. Nesse caso, os poetas se apropriam da obra a ser traduzida, para, a partir dela, criar uma obra pessoal. Assim, esses poetas-tradutores deixam de lado a estrutura e os sistemas de imagens do original para elaborar uma nova estrutura e adaptar sistemas como melhor lhes convier. O autor ainda conclui que, das traduções poéticas publicadas na França, na Bélgica, na Suíça e no Canadá, a tradução-recriação é a menos expressiva, não chegando a representar nem dois ou três por cento do total (Oseki-Dépré, 2021): "As T-INFO (tradução-informação) e as T-ALLUS (tradução-alusão) representam, em relação às outras, uma maioria esmagadora: esse fato sozinho atesta a profundidade da crise atual da tradução poética" (Etkind *apud* Oseki-Dépré, 2021, p. 169).

Podemos depreender disso que, para o autor, a tradução de poesia nos países citados acima vive uma crise, sendo, portanto, insuficiente ou não-satisfatória no que tem oferecido. Oseki-Dépré (2021) ainda relaciona essa crise ao verso livre, indicando que, se, para a poesia em si, o verso livre representou renovação, para a tradução, ao contrário, ele acabou por agravar uma crise que já estava avançada.

Como dito acima, a tipologia de tradução que me interessa neste trabalho é a tradução-recriação, que, conforme se pôde notar, leva em consideração a subjetividade dos sujeitos. Nesse ponto, a teoria de Etkind vai, em certa medida, de encontro à teoria meschonniqueana. Há subjetividade no texto de partida, como ele irá afirmar, se "é verdade que 'uma obra de arte permanece um pedaço de realidade visto através de um temperamento', então a tradução artística, sendo ela uma obra de arte, está sujeita à mesma lei: ela sempre representa 'uma obra poética vista através de um temperamento'" (Etkind *apud* Oseki-Dépré, 2021, p. 166). Há, igualmente, subjetividade (dupla) no texto traduzido, que irá tentar captar a subjetividade do texto de partida, acompanhada de sua historicidade, acrescentando a ele as suas próprias subjetividade e historicidade.

Digo que Etkind e Meschonnic se encontram "em certa medida", porque Etkind defende uma recriação refém da "equivalência", termo que considero problemático e que também é

criticado por Meschonnic. Para o teórico russo, o objetivo da tradução-recriação consiste em "[…] criar, não um decalque, não uma cópia, mas um equivalente. Um tal equivalente é conforme em seu conjunto ao seu original, embora se distinga dele por efeito das exigências de uma outra língua e de tradições nacionais e culturais diferentes" (Etkind, 1982, p. 15).

Em seu "A cadelinha de Baudelaire, na fronteira do traduzir" (2013), Álvaro Faleiros[153] se opõe igualmente ao que ele chama de "miragem da semelhança", referindo-se à equivalência em tradução. Em uma análise na qual mobiliza discussões propostas por Haroldo de Campos, Vizioli e Etkind, o autor aponta que:

> […] Junqueira […] ao traduzir Baudelaire, ou Vizioli ao, sistematicamente, transformar decassílabos ingleses em dodecassílabos, estão moldando o texto a sua sensibilidade, atribuindo-lhe valor; produzindo valências, mas não equivalência; do mesmo modo que Haroldo de Campos e Etkind, ao defender "iso-morfias" ou "equi-valências" seguem embebidos pela miragem da forma, da semelhança. (Faleiros, 2013, p. 115)

Ou seja, o que Faleiros quer dizer é que não há equivalências possíveis em uma transcriação poética entre-línguas. Segundo Antoine Berman[154] (2013), buscar equivalentes em uma língua de chegada significaria negar a estranheza de um outro modo de dizer, o que, politicamente, implicaria em uma escolha por negar a diferença existente entre as línguas e culturas, diferença essa que vem sempre impressa nos discursos. Em seu conhecido livro *A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo* (2013), Berman se posiciona da seguinte forma a respeito da equivalência em tradução:

> O caso dos provérbios pode parecer insignificante, mas é altamente simbólico. Ele revela toda a problemática da equivalência. Pois procurar equivalentes não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua (*sic*). Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original […], significa recusar fazer da língua para a qual se traduz "o albergue do longínquo", significa, para nós, afrancesar: velha tradição. (Berman, 2013, p. 21)

Para Berman, o provérbio é uma forma, assim como a poesia, e, para traduzi-lo, é preciso levar em consideração, assim como na tradução de poesia, seus elementos léxico-culturais e sua forma-provérbio, com suas aliterações, rimas, repetições, paralelismos (Ferreira[155], 2017). Por

[153] Faleiros é teórico da tradução e professor de Literatura Francesa da USP. É também tradutor, trabalhando com o par de línguas francês-português.
[154] Foi um filósofo, crítico literário e teórico da tradução. Foi também tradutor de alemão e espanhol.
[155] Em seu artigo "Traduzir *À Petites Pierres*, de Gustave Akakpo: a escrita heterogênea e a questão dos provérbios", publicado na *Revista Cadernos de Tradução*, v. 37, a professora e tradutora Alice Ferreira (UnB)

isso, tomo a liberdade de aproximar as duas formas de escrita para fins de discussão acerca da equivalência em tradução. Buscar a equivalência, para Berman, seria, então, buscar a supressão do outro, a transformação do outro no mesmo, a repetição do hábito que os tradutores das *Belles Infidèles* defendiam e que já havia sido dado como ultrapassado pelos Estudos da Tradução.

Se, portanto, não há equivalência em traduções que se queiram transcriações e que busquem respeitar e deixar à vista a *estranheza* provocada pela alteridade, há, por outro lado, valências, produção de valores (Faleiros, 2013), que vêm, necessariamente, acompanhadas de uma subjetividade do sujeito-tradutor. No mesmo artigo já citado, Faleiros propõe um questionamento das fronteiras do ato de traduzir, indagando, por exemplo, por que não considerar a interpretação, a imitação ou a alusão também como formas legítimas de tradução. Sem a intenção de aprofundar tal debate neste trabalho, proponho-me, antes, a refletir sobre a produção de valências a partir das traduções que serão apresentadas, em vez de buscar equivalências. Assim, a ideia de produzir, por meio da tradução, novas valências e recriar significâncias constitui mais um dos fundamentos sobre os quais se baseia a proposta tradutória de *MP*, de Marie-Claire Bancquart.

2.1.2 Do sujeito e da subjetividade

> A presença, sim. Se isso é uma adesão ao lirismo, bem, então sou lírica, sem nenhuma dúvida. Na medida em que se trata da presença do sujeito poético, que emerge das entranhas do "eu" e de seus ossos, mas que não é, no entanto, o "eu" da autobiografia. Um sujeito que se expressa em uma forma refletida, que questiona a palavra, se volta para o restante do mundo, fala nos outros corpos (animais, minerais, igualmente) e se dirige a outros "eus"[156]
>
> Marie-Claire Bancquart

Cristina Henrique da Costa[157], em seu artigo dedicado ao pensamento de Meschonnic em *Critique du rythme*[158], afirma, a respeito da ideia de sujeito, tão cara ao teórico, que "é porque o sujeito está na fonte dos discursos que ele necessariamente tem expressão em diversos

discute algumas questões tradutórias relacionadas à tradução dos provérbios. Na discussão, tanto Berman quanto Meschonnic são convocados.

[156] No texto de partida: « *La présence, oui. Si c'est là une adhésion au lyrisme, eh bien je suis lyrique, sans aucun doute. Dans la mesure pourtant où il s'agit de la présence du sujet poétique, qui sort bien des entrailles du "je" et de ses os, mais qui n'est pourtant pas le "je" de l'autobiographie. Qui s'exprime dans une forme méditée, qui s'interroge sur la parole, se tourne vers le reste du monde, parle dans les autres corps (animaux, minéraux tout aussi bien) et s'adresse aux autres "je"* ».

[157] Professora de Teoria Literária da Unicamp. O referido texto se intitula "Escutando a voz de Meschonnic" e foi publicado pela revista *Outra travessia*, da UFSC.

[158] Doravante *CR*.

gêneros" (Costa, 2013, p. 75). Assim como é difícil adentrar *o jato poético* das mais de setecentas páginas de *CR*, Costa afirma que o próprio discurso de Meschonnic é algo sobre o qual é necessário se debruçar cuidadosamente. Para ela, tal discurso sustém-se num esforço de crítica das ideias preconcebidas sobre a linguagem e a poesia (Costa, 2013). Ou seja, não estamos diante de um livro teórico — ao menos não da forma como estamos habituados. O movimento de escrita de Meschonnic se dá de forma espiralada, tecendo críticas de ideias e sobrepondo, a todo tempo, os diferentes registros conceituais a respeito de uma mesma palavra ou tema.

Para Costa (2013), ao fazer isso, Meschonnic põe em prática o seu próprio discurso, trabalhando em uma lógica que consiste em apontar que a linguagem é una, fazendo uso de uma linguagem única e contestadora dos demais gêneros. Desse modo, o teórico age de maneira coerente em relação ao objetivo fundamental de sua obra: provar que a linguagem é produção de sentido no discurso e que o discurso, seja qual for, é subjetivo.

Para entender melhor os termos *sujeito* e *subjetividade*, tornando-os mais claros e mais bem situados historicamente, estimo que seja interessante retomar Benveniste (1991). Benveniste foi um linguista francês considerado o principal representante do que se convencionou chamar de teoria da enunciação. Por muito tempo, os trabalhos do pesquisador foram ignorados por seus pares. Na linguística, até meados da década de 60, a enunciação não era tida como relevante, devido à larga aceitação dos trabalhos dos estruturalistas, cujo princípio de imanência excluía a pertinência do sujeito e dos mecanismos de sua enunciação (Flores[159], 2005).

Para Werner[160] (2006), nem o conceito de sujeito, unidade de ordem exterior da língua, nem o próprio Benveniste foram aceitos pela linguística da época, o autor teve que buscar lugar para expor suas ideias na filosofia, na psicologia e na sociologia. A autora prossegue afirmando que "Benveniste não é ignorado por desconhecimento: foi deliberadamente que a linguística estrutural barrou, na época, o caminho de acesso ao sujeito" (Dosse *apud* Werner, 2006, p. 401). Mais tarde, no entanto, com o passar do tempo e a superação do pensamento estruturalista, as ideias de Benveniste começaram a ser percebidas como formas de pensar a linguagem do homem moderno. Assim, pouco a pouco, a entrada do sujeito e do sentido passaram a ser admitidas e passou-se a reconhecer a enunciação como uma teoria linguística.

[159] Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nos últimos anos, suas pesquisas visaram desenvolver uma perspectiva antropológica de abordagem da enunciação.
[160] Professora titular do Colégio Politécnico da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Desenvolve atividades voltadas para os estudos semânticos e enunciativos.

Em seu ensaio — hoje amplamente conhecido — *Da subjetividade na linguagem*, escrito originalmente em 1958, Benveniste esboça sua teoria do sujeito buscando superar a concepção de linguagem enquanto instrumento de comunicação. "Única é a condição do homem na linguagem" (Benveniste, 1991, p. 287), é o que o diz o linguista francês, para ele, o homem torna-se sujeito através da linguagem. Buscar separar, então, o homem da linguagem, colocando-a enquanto mero instrumento de comunicação, seria opor o homem e a natureza. Para Benveniste, tal oposição não deve existir, já que o homem é um ser *de linguagem* (Werner, 2007).

É autodenominando-se *sujeito* através do uso do pronome pessoal "eu" que o indivíduo toma consciência de si. Benveniste ainda ressalta que, entre todas as línguas, de todas as épocas e regiões, podemos perceber que não há ausência dos ditos "pronomes pessoais", isso ocorre pois uma língua sem expressão da pessoa é inconcebível (Benveniste, 1991). Os pronomes pessoais são, portanto, a primeira forma pela qual a subjetividade se revela na linguagem, seguidos dos pronomes dêiticos, que também dependem diretamente do discurso e do *eu* que nele se enuncia.

São particularmente caras a esta tese tanto a definição de sujeito de Benveniste quanto a sua definição de discurso. Quanto a este último, o linguista afirma, no mesmo ensaio, que o *eu* acima mencionado refere-se sempre ao ato de discurso individual no qual é pronunciado. Logo, *eu* só pode ser identificado — e, por consequência, só existe — dentro de uma instância de discurso. Em outras palavras:

> É, portanto, verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo. (Benveniste, 1991, p. 288)

O *sujeito* benvenistiano — e meschonniqueano, já que Meschonnic se baseia em Benveniste — faz-se essencialmente na linguagem e pela linguagem. A subjetividade, outro conceito que usarei ao longo desta tese, se dá nos mesmos termos: intimamente relacionada à linguagem. Novamente dando espaço à escolha de palavras de Benveniste:

> A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade pelo fato de consistir em instâncias discretas. […] A instância do discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito e das quais apenas designamos sumariamente as mais aparentes. (Benveniste, 1991, p. 289)

Além da noção de sujeito e de subjetividade, o ensaio aqui referenciado também introduz a relação de alteridade na linguística. Em outro ensaio dedicado a Benveniste, Barthes (1988) afirma que o autor "[…] funda uma linguística nova, que não existe em nenhum outro autor […]: a linguagem da enunciação; a linguagem, e, portanto, o mundo inteiro, articula-se sobre essa forma: eu/tu" (Barthes, 1988, p. 182). Ou seja, o outro é uma condição para que exista o sujeito, assim como a linguagem. Para que o sujeito se constitua, ele precisa reconhecer o outro, reconhecimento que se dá em uma relação dialética e intersubjetiva do par eu-tu (Werner, 2007).

Em resumo, essas três noções: a de sujeito, a de subjetividade e a de alteridade na linguagem são importantes para a análise poética que faço neste trabalho, afinal o gênero literário trabalhado aqui — a poesia — se dá na linguagem e implica, necessariamente, um sujeito e um outro (ou, em outros termos, um par *eu-tu*). Além disso, a partir desse pequeno apanhado de conceitos, conseguimos entender melhor as definições de sujeito e de subjetividade utilizados por Meschonnic, tendo, assim, um referencial mais concreto para o uso das terminologias supracitadas.

2.1.3 O ritmo na poesia

> […] sinto muito fortemente o poema como uma série de "desobediências" à linguagem comum: surgimentos inesperados, aproximações, deslocamentos, distorções, rejeições da sintaxe usual, *pulsação rítmica*, concentração. E tudo isso varia de acordo com cada poeta e com o tempo. Uma análise do poema seguindo um modelo predefinido, seja qual for, especialmente se feita por pessoas pouco habilidosas, corre um grande risco de ignorar o caráter irredutivelmente indócil e individual do referido poema.[161]
>
> Marie-Claire Bancquart

Fazia-se necessário, antes de voltar-me à análise do ritmo na poesia, elucidar alguns conceitos basilares do pensamento meschonniqueano. Isso posto, passo então ao cerne das questões abordadas nesta tese. Meschonnic busca não separar o teórico do prático em se tratando de poesia, pensando em uma análise poética muito mais voltada ao campo dos *poemas feitos* que ao campo do que *os poemas fazem*, visto que a estratégia do sujeito, tão vital para os poemas, torna impossível definir algo como a Poesia (Costa, 2013). Logo, seria possível definir

[161] No texto de partida: « *Mais je sens très fortement le poème comme une série de "désobéissances" à la langue commune: surgissements inusités, approximations, décalages, distorsions, rejets de la syntaxe courante, pulsation rythmique, concentration. Et tout cela, différent selon chaque poète, et différent selon le temps. Une analyse du poème suivant un modèle donné, n'importe lequel, surtout si elle est faite par des demi-habiles, risquera fort de passer à côté du caractère irréductiblement indocile et individuel dudit poème* ».

uma voz poética, um ritmo próprio a um poema ou a uma poética, como veremos mais à frente, mas nunca a Poesia.

Ao falar dos poetas, por outro lado, o que Costa (2013) destaca é que nenhum poeta atinge qualquer conhecimento superior fora dos poemas e que o que eles operam é um "fazer alguma coisa à linguagem", produzindo significâncias ou ritmos subjetivos (Costa, 2013, p. 81). Ao "fazer alguma coisa à linguagem", o poeta está, ao mesmo tempo, fazendo algo *com* ou *para* o outro, já que, como vimos na seção anterior, ao falar do sujeito benvenistiano, o *eu* não existe sem o outro. Quanto a isso, Costa adiciona:

> Pelo mesmo caminho, ao definir a tarefa transformadora do poema (*fazer algo à linguagem*) através de sua observação crítico-empírica, está se afirmando sua dimensão subjetiva e histórica. Pois não há como o poema *fazer alguma coisa à linguagem* sem fazer algo à dimensão coletiva em posição de historicidade. (Costa, 2013, p. 81, grifos da autora)

Ou seja, o poeta ou a poeta está inserido(a) em um momento histórico e, ao enunciar algo, está fazendo algo à linguagem e, consequentemente, ao coletivo. Impossível, dessa maneira, afirmar que o mais importante em um poema seja a sua forma. Para Costa, primar pela forma acarreta uma hierarquização dos níveis de significação de um poema e anda ao lado de um hábito comum — mas pernicioso — de se atribuir abusivamente excepcionalidade aos poetas e aos filósofos.

Essas tendências, nas quais está em jogo o ideal de poeta excepcional e uma ideia de que existiria uma outra linguagem ou outra legibilidade da linguagem, algo como alguma *antilinguagem* (Costa, 2013), estão sempre a serviço de um único encobrimento do sujeito, e Meschonnic busca romper com essa forma de pensamento. Ainda segundo Costa, essa tendência deve ser veementemente contestada, e não se deve buscar a conservação desse modelo em teorias da modernidade. Ela acrescenta:

> Ou seja, a política do poeta excepcional é amiga da estrutura, ambas ocultando, por um processo de naturalização da linguagem, aquilo que, ao contrário, é no entanto a historicidade própria dos sujeitos discursantes, incapazes de falar por referência à língua como se ela fora alguma estrutura superior, sustentadora de seus signos. (Costa, 2013, p. 81)

Ao falar em signo, a autora enumera as estratégias típicas dessa política: primado do significante, primado da forma, primado do significado, verdade etimológica, realização de um gênero etc. (Costa, 2013). Essas formas de ler um texto poético ignoram o que Meschonnic busca a todo tempo privilegiar: o ritmo. Para perceber o ritmo de cada poema, é necessário que

façamos uma desmistificação da Poesia, e segundo a autora, a atividade poética é algo natural para o sujeito na linguagem, configurando uma historicidade própria de sujeitos discursantes.

É nesse ponto que se torna relevante retomar os ensinamentos de Émile Benveniste, fonte na qual Meschonnic buscou referência para definir o sujeito na linguagem. Para Benveniste, é *para* e *na* linguagem que o homem se constitui como sujeito, e, conforme aponta Costa, é a partir do autor que Meschonnic chega à conclusão de que não há origem do poema fora do poema, pois este é composto por um discurso subjetivo.

> […] O pensamento do fenômeno de produção de sentido pelo discurso, em posição de radical historicidade e sem vínculo com a natureza, libera para Meschonnic a questão do sentido poético de suas obsessões originárias: para ele, fora do poema enquanto discurso subjetivo, não há origem do poema. Em contrapartida, não existe servidão à língua, na medida em que o discurso não se esgota no signo, e manifesta em sua organização empírica muitos outros fenômenos sem os quais a linguagem humana permaneceria, como no signo, pura abstração. (Costa, 2013, p. 84)

Mas o que é o ritmo, afinal? O ritmo, dentro dessa compreensão, não é música nem compartilha nada com ela. Não é, tampouco, métrica e não define o gênero poético por oposição à prosa ou a outro gênero literário. O ritmo, para Meschonnic, é uma exclusividade da linguagem (Costa, 2013), é algo coextensivo ao discurso, como a própria subjetividade, é significância, está atrelado a valores próprios de um discurso. O próprio teórico o define da seguinte forma:

> Defino o ritmo na linguagem como a organização dos marcadores pelos quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (especialmente no caso da comunicação oral), produzem uma semântica específica distinta do sentido lexical e que chamo de *significância*: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas dele.[162] (Meschonnic, 1982, p. 261)

Ou seja, o ritmo está presente nas marcas da organização do discurso enunciado pelo sujeito e está atrelado à produção de "significância", conceito cunhado pelo próprio teórico sobre o qual falarei logo a seguir. O ritmo, o sentido e o sujeito estão em uma relação de inclusão recíproca (Pinson, 1995) e, por isso, ele (o ritmo)

> torna-se em Meschonnic a forma de organização do discurso movente e do que flui, sem totalização, origem, eternidade ou essência, num sentido coerente com seus primeiros empregos, mas, precisamente, independente dele: "*rythmos signifant littéralement manière particulière de fluer*". (Costa, 2013, p. 87)

[162] No texto de partida: *« Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul ».*

Nesse mesmo contexto argumentativo, surgem também novas definições dos conceitos de oralidade e de voz. Para o teórico, oralidade e escrita não são opostos. A oralidade não estaria ligada diretamente à fala. "A voz é o ritmo, o ritmo é a oralidade da voz" (Costa, 2013, p. 87). A oralidade seria, então, aquilo que organiza em ritmo qualquer produção de sentido, e a voz é sempre intersubjetiva (Costa, 2013). Se voz é ritmo, e a voz é intersubjetiva, logo também o ritmo o é. Trata-se de uma forma de organização do discurso que toma de empréstimo outras dicções, sendo, portanto, polifônica.

> […] todo poema põe em questão especificamente a noção do compreender, e logo, do ouvir a *voz*. Paralelamente, nenhuma antropologia nada dirá do presente e do futuro se não souber da capacidade imprevista da *voz*, posto que ela é oralidade, isto é, ritmo ou ainda: organização do discurso pelo sujeito – a quem cabe (e a ele só) modificar as regras de um discurso através daquilo que ele diz. (Costa, 2013, p. 88)

Podemos, então, compreender a voz como embebida de outros sujeitos, mas suscetível a modificações daquele que enuncia o discurso.

Ritmo, para Meschonnic, ainda engloba prosódia, organização vocálica e consonantal, bem como entonação. Para o autor, os componentes fônicos do ritmo acentual são, tradicionalmente, a intensidade, a duração e a altura. Elementos que, segundo ele, são variáveis de acordo com as línguas, mas que estão sempre presentes. O teórico destaca que, diferentemente da compreensão tradicional do ritmo acentual, é preciso levar em consideração, para fins de definição desse conceito, a prosódia. Há marcas em todos os níveis da linguagem que se destacam nessa busca pela *significância* meschonniqueana no texto: acentuais (sílabas tônicas ou átonas), prosódicas, lexicais e sintáticas. Para o autor a *significância*, mencionada em citação anterior, é:

> [c]ontra a redução usual do "sentido" ao lexical, [a significância] abrange todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, desencadeia séries. Assim, os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O "sentido" já não está mais nas palavras, lexicalmente. Em sua acepção restrita, o ritmo é o acentual, distinto da prosódia – organização vocálica e consonantal. Em sua acepção ampla, que é a que mais frequentemente emprego aqui, o ritmo engloba a prosódia. E, oralmente, a entonação. Organizando conjuntamente a significância e o significado do discurso, o ritmo é a própria organização do sentido no discurso. E, sendo o sentido a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso, no e por seu discurso. Assim, a definição do ritmo não pode mais ser exclusivamente fonética – muito menos métrica. Ela pertence ao discurso.[163] (Meschonnic, 1982, p. 217)

[163] No texto de partida: *« [c]ontre la réduction courante du "sens" au lexical, [la signifiance] est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le "sens" n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie - organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la*

A significância é mais ampla que o significado lexical, pois, além desse sentido atrelado ao léxico, ela engloba também o discurso. No trecho citado, o autor, além de definir o conceito de *significância*, também retoma a sua definição de ritmo. O ritmo, em uma acepção tradicional, encontrava-se dissociado entre os acentos (sílabas tônicas e átonas) e o número de sílabas, ou seja, a métrica. Meschonnic busca debater e, em certa medida, discordar do uso da métrica para estabelecer o ritmo na língua francesa. Como visto acima, a sua definição de ritmo não pode ser unicamente fonética ou métrica, ela é da ordem discursiva. Tal posicionamento é absolutamente inovador no campo da análise de poesia. Uma das formas que o teórico encontra para fundamentar a sua tomada de posição é recorrendo aos conceitos defendidos por Daniel Delas em *Poétique/pratique* (1977), texto no qual afirma:

> Uma sílaba acentuada é duas vezes mais *longa* que as sílabas que a precedem; a duração é o elemento essencial a ser levado em consideração em francês, língua na qual pode-se considerar os outros parâmetros (intensidade-altura) como secundários.[164] (Delas *apud* Meschonnic, 1982, p. 219)

Em francês, a intensidade e a duração coincidem na tônica, ou tempo forte do grupo rítmico, não da palavra. Mas, em geral, a tônica é "a ênfase de uma sílaba no interior de cada palavra" (Meschonnic, 1982, p. 218). Meschonnic ainda ressalta que o fato de intensidade e duração coincidirem na sílaba acentuada final do grupo rítmico em francês é algo que que se relaciona diretamente com o ritmo da língua, e não da métrica. A citação feita por ele mesmo em *CR*, reproduzida acima, ilustra a confusão. Segundo o teórico, essa equivalência é linguisticamente falsa, só sendo possível em uma avaliação métrica da língua e, ainda, quando essa métrica é uma métrica de pés, quantitativos ou acentuais.

Esse não é o caso do francês — língua na qual a contagem métrica não funciona através de pés, mas sim de sílabas. Portanto, no francês, a afirmação de Delas também é *metricamente falsa*, nas palavras de Meschonnic, dado que, nessa língua, uma sílaba acentuada (forte) não é necessariamente duas vezes mais longa que uma não-acentuada (fraca). Ou seja, é uma inadequação tomar os pés métricos de línguas como o inglês ou o grego como válidos para o

---

prosodie. Et, oralement, l'intonation. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. Ainsi la définition du rythme ne peut plus être uniquement phonétique – encore moins métrique. Elle est du discours ».

[164] No texto de partida: *« Une syllabe [sic] accentué est deux fois plus longue que les syllabes qui la précèdent ; la durée est l'élément essentiel à prendre en considération en français où l'on peut considérer les autres paramètres (intensité-hauteur) comme secondaires ».*

francês, como seria igualmente inadequado tomar tais medidas como válidas para o português, que se aproxima muito do francês em sua forma de metrificação.

Dando continuidade à discussão, Meschonnic também cita Georges Lote em *L'alexandrin français d'après la phonétique expérimentale* (1975), obra na qual Lote fala de um "ritmo total" que seria uma conjunção, ou antes uma combinação, da tônica do grupo de palavras francês com a ênfase que pode ser chamada de retórica (palavra escolhida pelo autor), ou ainda oratória, afetiva, emocional ou de insistência, como destaca Meschonnic (1982, p. 220). Essa segunda seria uma ênfase voltada à palavra, ainda que, normalmente, no francês, esse fenômeno se dê levando sempre em consideração um grupo de palavras.

Para fazer com que a especificidade do francês fique mais clara, Meschonnic lança mão de alguns exemplos do inglês, que possui uma tônica de insistência desacentuando e reacentuando palavras segundo a ênfase que se queira dar: *I **am speaking** to you*; *I am speaking to **you**; **I** am speaking to you*. Em cada um dos exemplos, a ênfase, isto é, o "acento", é colocada sobre uma palavra diferente dentro da mesma frase, o que faz com que o significado final — a intenção de cada frase — seja diferente.

Quanto ao acento rítmico no francês, Meschonnic, ao levar em consideração aportes de Lote e Morier, salienta que ele "fica localizado sobre a final do grupo" (Morier *apud* Meschonnic, 1982, p. 220). Portanto, na língua francesa, esse acento está ligado à posição na frase, e não à palavra isoladamente. Línguas que funcionam dessa forma são consideradas línguas de estrutura frasemática [*phrasématique*], em oposição a línguas de estrutura lexemáticas [*lexématiques*], como o inglês.

Pensar esses aspectos durante uma tradução de poesia é primordial; entender a rítmica da língua do texto de partida é uma tarefa obrigatória se desejamos, de alguma forma, recriar um poema na língua de chegada. Além disso, é igualmente importante pensar ritmos vocálicos e consonantais. A respeito disso, o que Meschonnic pontua é que a importância das consoantes dentro das estruturas poéticas tem mudado, assim como a relevância das vogais.

Segundo o autor, durante o período em que a rítmica foi essencialmente ligada à métrica — silábica no francês —, o elemento vocálico foi privilegiado, pois a vogal era considerada o elemento principal das sílabas poéticas (Lote *apud* Meschonnic, 1982). Com o tempo, a poesia passou a privilegiar a rítmica, em oposição à métrica, e, a partir de então, o valor das consoantes cresceu exponencialmente. Esse crescimento também permitiu notar, segundo o teórico, que, nos escritos do passado, havia um papel exercido pelo consonantismo, mas que fora ocultado ou minimizado pela estética clássica. Hoje, ao observarmos fenômenos de assonância e

aliteração nos poemas, podemos conjuntamente observar o papel de ambos — vogais e consoantes — na constituição rítmica de tais textos. Há preferência por um dos dois recursos estilísticos nos poemas analisados? Quais são as consequências rítmicas dessas escolhas? São perguntas que podemos buscar responder durante uma análise, por exemplo.

Aos ritmos já discutidos somam-se ainda os ritmos das pausas, das rupturas e das continuidades (Meschonnic, 1982), havendo também espaço para a entonação. A respeito desta última, o teórico lança mão do pensamento do escritor Antonin Artaud (1896-1948), que afirmava que as próprias palavras possuem uma capacidade de criar música de acordo com a maneira como são pronunciadas e independentemente de seus sentidos concretos, acrescentando ainda que essa música criada pelas palavras pode ir no sentido contrário ao da semântica delas, criando, abaixo da linguagem, uma corrente subterrânea de impressões, correspondências e analogias. Esse fenômeno que se dá em textos literários seria considerado a origem da tensão com o "irracional". A isso Meschonnic (1982) acrescenta:

> Considerar o ritmo na linguagem é também percebê-lo, como dizia Artaud, "sob a forma da Encantação". O ritmo-sujeito não é uma ideia clara, como o ritmo-regularidade. Ele mergulha demais no desconhecido para não relembrar [*sic*] aqui a frase de Artaud: "As ideias claras são, no teatro como em qualquer outro lugar, ideias mortas e acabadas".[165] (Meschonnic, 1982, p. 222)

A ida em direção ao desconhecido, ao imprevisível, e contra a regularidade e a previsibilidade tão familiares à métrica clássica se justifica quando notamos que a própria métrica está embebida de contradições e de incertezas:

> A métrica, domínio do mensurável, do completamente medido, portanto, das certezas, torna-se o vago das incertezas. Não se sabe mais o que se conta, o que não se conta, o que deve ou não ser contado. Se a variável é o número de acentos ou o número de sílabas não acentuadas. A evolução da poesia moderna não foi favorável à métrica. Esta, por sua vez, reagiu a isso. Termos em busca de sentido se multiplicaram: verso livre, *verset*, sem mencionar o poema em prosa. Isso porque o ritmo é, em si, não métrico.[166] (Meschonnic, 1982, p. 224)

[165] No texto de partida: *« Faire la part du rythme dans le langage, c'est le considérer aussi, comme disait Artaud, "sous la forme de l'Incantation". Le rythme-sujet n'est pas une idée claire, comme le rythme-régularité. Il plonge trop dans l'inconnu pour ne pas rappeler ici la phrase d'Artaud : "Les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées" ».*

[166] No texto de partida: *« La métrique, domaine du mesurable, du tout mesuré, donc des certitudes, devient le vague des incertitudes. On ne sait plus ce qu'on compte, ce qu'on ne compte pas, ce qu'il faut ou qu'il ne faut pas, compter. Si la variable est le nombre des accents, ou le nombre des syllabes inaccentuées. L'évolution de la poésie moderne n'a pas été favorable à la métrique. Celle-ci le lui a bien rendu. Des termes en quête de sens se sont multipliés : vers libre, verset, sans parler du poème en prose. C'est que le rythme est non métrique en soi ».*

Em resumo, ritmo não é métrica para Meschonnic. Ritmo e métrica não são a mesma coisa, embora possamos ser levados muitas vezes a pensar o contrário, influenciados pela ideia de que, considerando as tônicas e as sílabas não acentuadas, obtemos uma certa musicalidade previsível. Mas, se o ritmo residisse nas métricas já conhecidas, o surgimento do verso livre teria liquidado o ritmo na poesia; não seria possível encontrar rítmicas da poesia moderna em diante, e não falaríamos tampouco de ritmo em textos prosaicos.

> A rítmica não são os desvios da métrica. Não haveria nem ritmo, nem rítmica, se não houvesse sentido que corre seu risco. Assim, poderíamos quase dizer que cada escrita inventa seu ou seus ritmos. Inventam-se constantemente novos ritmos. Poucos metros são inventados. Um dos efeitos históricos da confusão entre ritmo e metro é visível no esforço das odes do século XVIII – que se encontra também em Hugo – para inventar formas estróficas. Mas uma forma estrófica nova não é necessariamente um ritmo novo, uma escrita nova. O academicismo também pode ser pindárico.[167] (Meschonnic, 1982, p. 224)

O autor reforça a ideia de que a compreensão de ritmo e métrica como sinônimos foi um equívoco histórico, lançando luz ao fato de que "cada escrita inventa seu ou seus [próprios] ritmos". De acordo com Pinson (1995), "desplatonizar" a noção de ritmo, na esteira de Benveniste, dissociando-a das noções de medida e regularidade, e reencontrar o sentido pré-socrático é, para Meschonnic, tornar possível uma ampliação da compreensão do ritmo, de modo que todo o texto poético seja apreendido como "acidentado" pelo ritmo singular de um sujeito. Longe de ser um simples suplemento do discurso, o ritmo lhe é coextensivo, assim como o é ao sujeito da enunciação. Na passagem abaixo, Meschonnic esboça o cerne da diferença entre métrica e ritmo: o contínuo e o descontínuo; o calculável e o incalculável; a previsibilidade e a imprevisibilidade.

> A métrica é, em si mesma, a previsão absoluta. O ritmo é imprevisível. Ele é o novo na escrita. Nesse sentido, é a própria representação do histórico na linguagem. Como a vida. O metro é descontínuo, quantificável, binário ou ternário. O ritmo é contínuo-descontínuo. Ele é uma passagem, a passagem do sujeito na linguagem, a passagem do sentido, e mais especificamente da significância, do fazer sentido, em cada elemento do discurso, até cada consoante, cada vogal. Por isso, o ritmo não é uma "fluidez", um "escoamento", como diz Bergson, que usa a analogia de uma "melodia que escutamos de olhos fechados". Se é um "fluxo", também é a estruturação em sistema do que ainda não é sistema, do que não conhece a si mesmo enquanto sistema, sendo aberto, o inacabado em curso. O ritmo, como o desejo, não é conhecido pelo

[167] No texto de partida: *« La rythmique n'est pas les déviations de la métrique. Il n'y aurait ni rythme, ni rythmique s'il n'y avait du sens qui court son risque. Ainsi on pourrait presque dire que chaque écriture invente son ou ses rythmes. Il s'invente sans cesse de nouveaux rythmes. On invente peu de mètres. Un des effets historiques de la confusion entre rythme et mètre est visible par l'effort des odes du XVIII siècle – qui se retrouve chez Hugo – pour inventer des formes strophiques. Mais une forme strophique nouvelle n'est pas nécessairement un rythme nouveau, une écriture nouvelle. L'académisme peut aussi être pindarique ».*

> sujeito da escrita. Esse sujeito não é seu mestre. Por isso, o ritmo ultrapassa a medida.[168] (Meschonnic, 1982, p. 225)

Depreende-se do trecho citado que, através do ritmo, o sujeito é capaz de modificar a própria língua, deixar traços de sua passagem por ela. O ritmo, para Meschonnic, é "uma passagem, a passagem do sujeito na linguagem, […] e mais especificamente da significância […] em cada elemento do discurso". Benveniste recorda que, antes do século V, a palavra *rhuthmos* (do verbo *rhein*, "fluir", em grego) designa uma maneira sempre particular de fluir (Pinson, 1995), a palavra nomeia, portanto, uma forma assumida por aquilo que é movente, móvel, fluido.

Qual é, então, o efeito desse "fluxo" que ainda não se reconhece como sistema para a análise poética? "O ritmo, como o desejo, não é conhecido pelo sujeito de escrita. Esse sujeito não é o mestre." O que Meschonnic quer dizer é que o ritmo deve ser visto pelo outro? Que ele só é conhecido *a posteriori*? Talvez o que o teórico queira dizer seja que cabe ao crítico e, ao mesmo tempo, ao tradutor — que também é crítico do texto que traduz — identificar o ritmo dos textos com os quais trabalha.

Nos poemas de Bancquart, para citar um caso preciso e de interesse maior desta tese, o ritmo desconhecido pelo sujeito de escrita se dá de diversas formas. Sejam elas: uma tensão sobre a sintaxe, marcas e figuras rítmicas, como a antítese, o paradoxo, a anáfora, as assonâncias, as aliterações etc. Cada uma dessas marcas, presentes no discurso da poeta, ultrapassa uma estruturação métrica "padrão", já conhecida e utilizada por uma tradição de poetas. Elas são características subjetivas de sua escrita, que podemos ou não buscar sistematizar, como ensejou Alain Bancquart em *Il y a trace de nous* (2020).

No ensaio "*De l'évolution du rythme dans les poèmes de Marie-Claire Bancquart, de Mais, 1969, à Terre énergumène, 2009*", Alain Bancquart observa, obra após obra, como o ritmo aparece e se transforma na obra de Marie-Claire. Inicialmente, segundo o autor, nas primeiras obras publicadas pela poeta — a saber, *Mais*, *Projets alternés*, *Proche* e *Cherche terre* —, o ritmo ainda é uma busca. Os poemas dessas obras, apesar de procurarem uma ruptura

[168] No texto de partida: *« La métrique est en elle-même la prédiction absolue. Le rythme est imprévisible. Il est le nouveau dans l'écrit. Il est, en ce sens, la représentation même de l'historique dans le langage. Comme la vie. Le mètre est discontinu, chiffrable, binaire ou ternaire. Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiance, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. Aussi le rythme n'est-il pas une "fluidité", l' "écoulement", comme dit Bergson, pour lequel il prend l'analogie d'une "mélodie que nous écoutons les yeux fermés". Si c'est un "flux", c'est aussi la structuration en système de ce qui n'est pas encore système, ne se connaît pas soi-même comme système, étant ouvert, l'inachevé en cours. Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître. C'est pourquoi le rythme dépasse la mesure ».*

com o alexandrino, ainda estão muito presos a essa forma clássica. Há uma certa instabilidade, os versos são muito longos e muito adjetivados, o que, para o autor, faz "pesar" o ritmo.

Aos poucos, os adjetivos vão se tornando mais raros. Os versos começam a apresentar maior variabilidade do ponto de vista de sua extensão, e surge uma primeira organização dos grupos de duração em *Habiter le sel*:

Et je dirai l'imagination des saccages
4 5 3 ½
les cris pas entendus
2 4
le monde
2
vidé comme un poisson et nous jetés
2 4 4
au rebut de tout signe
6
hors des limites
4
[…]
et je dirai le ciel comme une taie[169]
4 2 4
(Bancquart, A. 2020, p. 121. Grifos meus)

No poema citado, o autor analisa a duração de cada grupo rítmico dos versos grifados, ou seja, o primeiro e o derradeiro — justamente os versos anafóricos. É válido mencionar que, na oralidade, em língua francesa, não se separam todas as palavras, elas são agrupadas e conectadas na pronúncia. Pronuncia-se um grupo de palavras como se fosse uma palavra muito longa; o grupo rítmico, portanto, é o conjunto de palavras que se pronuncia de uma só vez, em um único fôlego.

No primeiro verso grifado, observam-se três grupos rítmicos: um primeiro grupo com duração média de 4 sílabas; um segundo mais duradouro, contando com 5 sílabas; e um último, mais breve, com 3 sílabas e meia. Em resumo, o verso comporta-se, do ponto de vista da duração de seus grupos, da seguinte forma: média, longa e curta duração.

[169] Como se trata de uma análise dos grupos rítmicos e de sua duração no texto de partida, de acordo com a rítmica particular da língua francesa, considerei que uma tradução não só seria inútil, como também atrapalharia o exemplo do fenômeno rítmico que se pretende ilustrar. Por tal razão, citarei apenas o texto de partida.

Já o último verso, que também possui três grupos rítmicos, apresenta um primeiro grupo com 4 sílabas, um segundo com 2, e um terceiro com 4 novamente. Ou seja, suas durações são: média, brevíssima e média. Para Alain Bancquart, há uma inversão dos pesos de duração no primeiro e último versos. Saímos de um verso com *média/longa/curta* duração para um verso com *média/brevíssima/média* duração. Segundo o autor, essa inversão denota uma "uma intenção — mais ou menos consciente — de estruturação"[170] (Bancquart, A., 2020, p. 122).

Em *Mémoire d'abolie*, esse esforço de estruturação continua presente tanto nos versos curtos quanto nos versos mais longos. Vejamos um outro exemplo:

Je me l'étalerai sur un espace de chaîne et de trace.
6 8 3
(Bancquart, A. 2020, p. 122)

Podem-se notar, nesse verso, dois grupos rítmicos mais longos e um terceiro bem curto. Além disso, destaca-se também o efeito da assonância, que ocorre por meio da repetição do fonema "a" nas sílabas mais fortes de cada grupo rítmico. Há também a presença de consoantes oclusivas nas sílabas fortes de cada grupo: [t], [p] e [t] novamente. Segundo Alain Bancquart (2020):

> […] as tônicas ritmam o verso internamente, atuando na terceira sílaba do primeiro e do terceiro grupo, e na quarta do segundo, o que cria uma falsa simetria bastante marcante (vale notar que todos os três acentos recaem sobre a letra "a"). Além disso, essa disposição também provoca uma variação no *tempo*[171], com uma aceleração no segundo grupo e um desaceleramento no terceiro.[172] (Bancquart, A., p. 122)

Revela-se pertinente ponderar sobre o fato de que o grupo rítmico mais longo — aquele que possui 8 sílabas — é também o grupo no qual há maior tendência de aceleração na pronúncia. Desse modo, embora seja o grupo rítmico de duração mais longa, seu andamento dever ser acelerado, enquanto o grupo rítmico mais curto dos três — o último — é marcado por um desaceleramento, segundo o autor.

Outro aspecto que emerge como ponto de interesse nos três versos analisados pelo autor é a aparição do pronome pessoal "eu". Essa forma de enunciação não é muito frequente nos

[170] No texto de partida: « […] *une volonté – plus ou moins consciente – de structuration* ».
[171] "*Tempo*", em italiano, é um termo usado na música que, em musicologia, está ligado ao tempo rítmico. O *tempo* é a duração de cada unidade do compasso e indica igualmente o andamento (a velocidade) com que se deve executar um trecho de música.
[172] No texto de partida: « […] *les accents rythment le vers de l'intérieur, ils interviennent sur la troisième syllabe du premier et du troisième groupe, et sur la quatrième du second, ce qui crée une fausse symétrie qui est très forte (à noter qu'ils interviennent tous les trois sur la lettre a). D'autant que cela crée aussi une évolution du* tempo, *avec un accéléré sur le second groupe, et un ralenti sur le troisième* ».

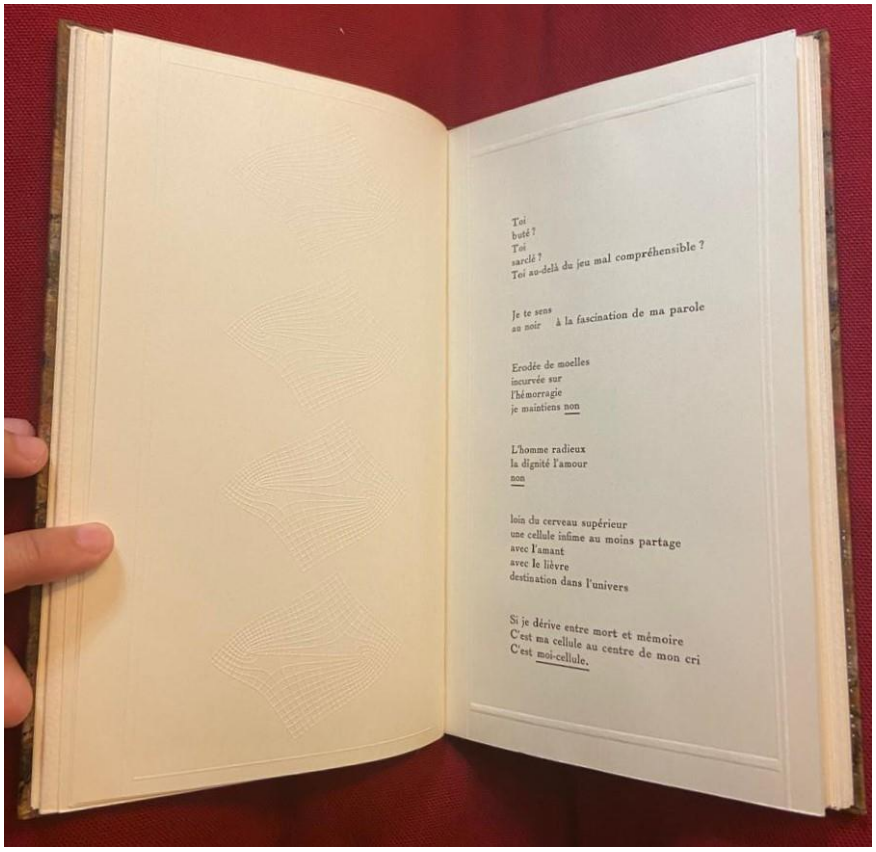
poemas de Marie-Claire Bancquart, ainda que figure em alguns poemas, como os exemplos acima mencionados podem atestar. Os pronomes pessoais são, como havia dito no item 2.1.2, a primeira forma pela qual a subjetividade se revela na linguagem, logo, são uma das formas de enunciação do sujeito. É dessa enunciação que decorre, segundo Meschonnic, a voz e, por consequência, o ritmo. Os esforços notados por Alain Bancquart são, portanto, as tentativas de constituição de uma voz da/pela poeta.

Ainda em diálogo com Meschonnic, Pinson (1995) afirma que "o ritmo está na origem de toda fala, ele opera na camada mais primitiva da linguagem, aquela que remete a uma dimensão do ser-no-mundo onde a fala é mais grito, gesto ou rito encantatório do que articulação de uma mensagem"[173] (Pinson, 1995, p. 231). Bancquart, em alguns de seus poemas de *MP*, aproxima a sua própria escrita desse "grito" mencionado: « *Je n'ai plus paroles* / *mais* / *un cri qui crève*" (Bancquart, 2014, p. 100), ou "*M'attend peut-être au détour de la vie* / *un murmure de branche, un cri de bête* » (p. 121).

Para Pinson, o ritmo é levado ao seu mais alto grau de sistematicidade na poesia. É nela que o sujeito, libertando-se dos "passos cadenciados" que lhe impõem as normas sociais de fala e da comunicação, é capaz de "inscrever-se ao máximo em seu discurso" (Pinson, 1995, p. 231). Mais precisamente, é através da poesia, *na* e *pela* obra poética, que o indivíduo pode acessar um estatuto de sujeito — que está necessariamente inscrito em um contexto histórico e social — ainda que de forma fragmentária. É dessa forma que a noção de ritmo permite pensar, segundo o autor, a subjetividade na fala e no texto literário.

Voix é o título de um livro de artista publicado por Bancquart, em parceria com o gravurista Marc Pessin, em 1979. A obra foi publicada pela editora *Le Verbe et L'empreinte* em um número de 150 exemplares, sendo considerada hoje uma obra rara. *Voix* conta com poemas de Bancquart intercalados por gravuras em alto-relevo de Pessin.

[173] No texto de partida: « *le rythme est à la source de toute parole, qu'il opère dans la couche la plus primitive du langage, celle qui renvoie à une dimension de l'être-au-monde où la parole est davantage cri, geste ou rite incantatoire qu'articulation d'un message* ».



Exemplar fotografado por mim em visita à BnF, em 2024. A obra pode ser acessada na seção de obras raras da biblioteca francesa.

Nessa obra, a poeta desenvolve uma outra técnica da qual passará a fazer uso: o jogo entre verticalidade/horizontalidade na composição das estrofes:

> Toi
> buté ?
> Toi
> sarclé ?
> Toi au-delà du jeu mal compréhensible ?
>
> Je te sens
> au noir à la fascination de ma parole[174] (Bancquart, 1979, não paginado)

Aqui, o grupo rítmico deixa de estar circunscrito ao verso. Há versos com uma só sílaba ou uma só palavra, ao mesmo tempo que aparecem também versos mais longos. Esse jogo entre versos supercurtos consecutivamente na estrofe, verticalizando-a, seguidos por versos mais longos e horizontais, constituem a técnica destacada por Alain Bancquart (2020). No último verso do

[174] Mais uma vez, como se trata de uma análise dos grupos rítmicos e de sua disposição no texto de partida, de acordo com a rítmica particular da língua francesa, considerei que uma tradução não só seria inútil, como também atrapalharia o exemplo do fenômeno rítmico que se pretende ilustrar. Por tal razão, cito apenas o texto de partida.

trecho citado, nota-se um branco entre "*au noir*" e "*à la fascination…*"; esse branco evoca o silêncio, a pausa que se faz necessária para o andamento do verso. O uso de brancos no interior do verso também constitui uma inovação em sua poética, se considerados os procedimentos de que a poeta faz uso nas obras anteriores.

Ainda em consonância com o que observa Alain Bancquart, é a partir de *OO* que o que era versificação se torna discurso. A horizontalidade se torna mais frequente nos poemas, de certo modo até mais frequente que a verticalidade, e o que poderíamos chamar de prosa poética começa a fazer parte da voz bancquartiana. É nessa mesma obra que, segundo o autor, aparece pela primeira vez algo que vai se tornar uma das marcas da voz da poeta: a *estranha ternura*[175]. De *OO* a *DFT*, a técnica vertical/horizontal é dominada e aperfeiçoada, juntamente com o ritmo dessa voz que já se constituiu. O discurso, carregado por essa *ternura estranha*, pela *serenidade inquieta* e por uma intimidade entre o homem e o bicho, o humano e o não-humano, é agora o que determina os procedimentos a serem acionados.

Daí em diante, os formatos de prosa poética e de versos livres se intercalam. A prosa pode se tornar mais proeminente, como em *Contrée du corps natal*, obra na qual um fenômeno de fusão entre "verso" e "prosa" acontece. Nessa fase, a voz tem uma tal força de expressão que a organização (da versificação) não é mais necessária para sustentar o discurso (Bancquart, A., 2020). Ou, em outros momentos, como em *Terre énergumène*, a versificação é dominante, explorando princípios de variações de densidade dentro dos próprios versos.

Independentemente da forma privilegiada, a voz de Bancquart se faz presente em cada um dos poemas subsequentes, marcada por uma maneira particular de fluir. Esse fluxo *sui generis* da linguagem constitui o ritmo de sua poesia, estruturado a partir de um discurso que lhe é próprio: as camadas, os intervalos, o antropoceno autoconsciente, a mitologia em sua materialidade, a morte, a habitação, o corpo-árvore e a terra natal, tudo isso compõe "a estruturação em sistema do que ainda não é sistema, do que não conhece a si mesmo enquanto sistema, sendo aberto, o inacabado em curso" (Meschonnic, 1982, p. 225) da qual fala Meschonnic (1982).

2.2 A tradução *como criação e como crítica* feminista

> Para ser criador, é preciso ousar trazer à tona as profundezas do poço interior; é necessário levá-las à luz. E tentar controlá-las. É

[175] No texto de partida: « *l'étrange tendresse* ».

> uma espécie de tomada de poder, de transgressão, que até hoje ainda não é bem aceita quando vem de uma mulher[176]
>
> Marie-Claire Bancquart

Se, para Meschonnic, toda estética é política, como vimos na seção anterior, é impossível para o tradutor ou *tradutora* literária, traduzir somente a língua. É preciso traduzir também o discurso, bem como o sujeito e a subjetividade presentes nesse discurso — e, se o sujeito só existe *na* e *pela* linguagem, então é necessário que estejamos atentos aos indícios presentes nessa linguagem. Um dos indícios deixados na linguagem são os indicadores de gênero presentes nas línguas, eles servem para indicar como se identifica aquele sujeito. Ou, em alguns casos, como ele se sente impelido a se identificar. Gostaria de partir desse ponto para introduzir alguns aportes dos Estudos Feministas da Tradução (EFT) nesta tese.

Os primeiros indícios do que se convencionou chamar de Estudos Feministas da Tradução surgiram entre 1970-80, emergindo em consonância com a segunda onda do feminismo por meio de tradutoras quebequenses — entre elas, Barbara Godard e Susanne de Lotbinière-Harwood. Na década seguinte, começam a surgir estudos mais sistematizados sobre tradução e gênero, ainda no Canadá. São eles: *Gender in translation*, de Sherry Simon (1996) e *Translation and gender*, de Luise von Flotow (1997). No Brasil, esses estudos demorarão a chegar, tendo como suas primeiras representantes Marie-France Dépêche Natalia (2000) e Rosvitha Friesen Blume (2010).

Em meados dos anos 70, os estudos da tradução também viviam a chamada virada cultural; os estudos descritivos começavam a questionar as teorias centradas em enumerar técnicas de substituição linguística, de modo que as novas abordagens inquiriam o papel de conceitos como fidelidade, equivalência e objetividade na tradução (Castro, 2017), como vimos na seção anterior com Meschonnic e Berman. A ideologia passa, desse momento em diante, a ser considerada um conceito importante no traduzir, deixando de ser vista como um desvio da objetividade e passando a ser entendida como um conjunto de valores e crenças, formando as interpretações e representações de mundo de cada pessoa que traduz.

Olga Castro vem desenvolvendo um trabalho muito relevante no campo dos Estudos Feministas da Tradução; atualmente vinculada à Universidade de Warwick, na Inglaterra, ela teve muitos de seus trabalhos traduzidos para diversas línguas, entre elas o português brasileiro. Em seu artigo "(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a

[176] No texto de partida: « *Il faut pour être créateur oser sortir le tréfonds du puits intérieur ; il faut l'amener à la lumière. Et tenter de le contrôler. C'est une espèce de prise de pouvoir, de transgression, qui n'est pas encore toujours très bien tolérée, de la part d'une femme* ».

uma terceira onda?"[177], a teórica espanhola afirma que, no momento em que o feminismo se aproxima dos Estudos da Tradução, as discussões acerca dos conceitos de fidelidade, equivalência e objetividade já haviam encontrado lugar e, ao menos em teoria, eram dados como superados.

O feminismo, por sua vez, já enxergava a realidade através do prisma da ideologia e da cultura, de modo que a aproximação desses dois campos era percebida como mutuamente enriquecedora. Tanto a tradução ganharia com as discussões levantadas pelo feminismo quanto o feminismo ganharia com as reflexões relacionadas à tradução na cultura. "Assim, os feminismos constataram que o fato de não subscrever de forma consciente uma ideologia particular em tradução implica aderir de forma inconsciente à ideologia dominante (patriarcal)" (Castro, 2017, p. 221). Portanto, não estar atento e não se posicionar com relação às questões de gênero em tradução implica ser um veículo de transmissão do discurso dominante.

Embora pareça um certo truísmo, reforçar a ideia de que a "neutralidade" é uma falácia interessada é preciso. Faz parte da ética nas pesquisas científicas destacá-la. Sinto-me, dessa forma, no dever de não compactuar com a ideologia dominante e me comprometo a refletir sobre as minhas escolhas tradutórias, tendo sempre em mente que estou traduzindo poemas escritos por uma mulher que, apesar de ter recebido certo reconhecimento por suas obras, ainda é invisibilizada em um sistema literário que privilegia o trabalho masculino. Desejo assumir, portanto, um posicionamento de tradutora consciente das questões de gênero e de como elas afetam os trabalhos das mulheres, seja o de autoras, seja o de tradutoras.

Ainda de acordo com Castro, "as tradutoras canadenses concebem a tradução como uma continuação do processo de criação e circulação de significados dentro de uma rede contingente de discursos" (Castro, 2017, p. 222). A contribuição da escola de tradutoras canadenses foi de extrema relevância e, ainda hoje, é notada e citada. As tradutoras canadenses insistiram na necessidade de refletir de maneira consciente acerca de elementos presentes nos textos a serem traduzidos antes de recriá-los, além de ter pleiteado uma visibilidade tradutória antes mesmo das discussões levantadas por Lawrence Venuti (1995) em *A invisibilidade do tradutor*. Por outro lado, Castro defende que os EFT devem buscar ampliar seus âmbitos de estudo e propor novas formas de interação com os feminismos, ou seja, devem buscar atualizar-se.

Em consonância com o que propõe Castro em seu artigo referenciado acima, sem perder de vista também a adoção que fiz dos conceitos de sujeito, significância e ritmo em Meschonnic, saliento algumas estratégias que são adotadas neste trabalho:

[177] Traduzido para o português pelo pesquisador e tradutor Bê RGB e publicado pela *TradTerm*, SP, 2017.

- evitar o uso de conceitos binários de tradução: traição/fidelidade; original/tradução-imitação; equivalência/não-equivalência etc.;
- dar espaço às teóricas da tradução em minhas análises, já que estas não têm tanto reconhecimento quanto os teóricos do mesmo campo.

Afinal, minhas pesquisas têm apontado até então que as tradutoras têm sido de fato as responsáveis por uma operação de resgate de poetas que tiveram/têm suas obras silenciadas pelo cânone patriarcal. Conforme Castro (2017) afirma:

> A partir da tradução, também se pode contribuir para a transformação do cânone literário contemporâneo, optando abertamente por uma recuperação dos trabalhos de autoras silenciadas, o que, por sua vez, enriqueceria grandemente o campo da tradução. […] porque suas obras são relevantes, embora essa relevância permaneça oculta por não se adequar aos critérios estipulados pelo cânone patriarcal. (Castro, 2017, p. 230)

Assim, muitas tradutoras e pesquisadoras contemporâneas têm operado no sentido de um resgate e de uma transformação do cânone e dos sistemas literários vigentes. Tomo, igualmente, esse objetivo como meu nesta tese. Isso posto, anuncio que, nas subseções que se seguem, trarei algumas contribuições de pesquisadoras da tradução para a tradução literária e para a tradução de poesia especificamente.

2.2.1 A tradutora na tradução de poesia

Em seu artigo "Gênero e divisão do trabalho de tradução: o caso da poesia traduzida do Brasil" (2022), Maria Teresa Mhereb[178] se serve do conceito de divisão sexual do trabalho para analisar o gênero da mão de obra tradutória no contexto editorial brasileiro. Essa divisão sexual do trabalho, como explica a pesquisadora, é tomada de uma perspectiva teórica materialista que busca decifrar as formas de organização social que tornam as mulheres subalternas e garantem as condições para a manutenção do patriarcado (Mhereb, 2022).

Nesse contexto, as mulheres ficam responsabilizadas, principalmente, pelo que se compreende como trabalho reprodutivo, "conceito frequentemente utilizado por feministas de

[178] Mhereb é doutora pela USP. É também co-coordenadora do Grupo de Estudos, Pesquisas e Ação em Feminismos, Gênero e Tradução da FFLCH-USP. Como tradutora, dedica-se especialmente a textos ligados à sociologia, política e meio ambiente. É integrante do Coletivo Sycorax, dedicado à tradução de obras feministas anticapitalistas, e do Coletivo Baubo de tradução feminista.

orientação marxista ou que se inserem em um debate crítico da conceituação de trabalho de Karl Marx" (Mhereb, 2022, p. 6). O trabalho reprodutivo pode ser compreendido como todo trabalho voltado para a reprodução e a manutenção da vida humana, como o trabalho de cuidado, por exemplo. Esse tipo de trabalho, geralmente executado de forma gratuita pelas mulheres nas culturas patriarcais, é invisibilizado e "socialmente considerado secundário em relação ao chamado trabalho produtivo (gerador de mais-valia)" (Mhereb, 2022, p. 6). Essa lógica do trabalho reprodutivo *x* produtivo, como Mhereb aponta mais à frente em seu artigo, será retomada nas metáforas usadas para representar a tradução. A partir de um ponto de vista binário, enquanto o trabalho de escrita, essencialmente criativo, seria produtivo, o da tradução, por consequência, seria meramente reprodutivo.

A pesquisa de Mhereb também aponta que, no Brasil, são as mulheres as maiores representantes da categoria de tradutores, com o expressivo número de mais de 70% de adesões nas três principais associações brasileiras da categoria (SINTRA, ABRATES e ABRAPT), compondo, assim, a maior parte da força de trabalho empregada na tradução no Brasil e tornando esse mercado altamente feminizado, o que não impede que se possa observar uma distribuição interna assimétrica dos trabalhos dentro do segmento (Mhereb, 2022, p. 2). O que seu estudo busca demonstrar a partir de uma coleta de dados de um recorte de quase 20 anos (de 2000 a 2019) é que, observando-se uma amostragem do que foi publicado de livros traduzidos em doze grandes editoras brasileiras, é possível "estabelecer relações entre gênero de quem traduz e gênero textual, […] relações estas que se assentam sobre uma hierarquia masculina, que, por sua vez, está ancorada na divisão sexual do trabalho" (Mhereb, 2022, p. 2).

Ou seja, trata-se de um estudo de caso que busca observar o fenômeno da poesia traduzida publicada por editoras nacionais com expressiva rede de produção e distribuição, como Cia das Letras, Editora 34, L&PM, Nova Fronteira, Perspectiva, Record e Rocco, para citar somente algumas, e que identifica, a partir dessa observação, dados passíveis de interpretação entre: gênero de quem traduz, gênero de quem escreve, país de origem de quem escreve e língua de partida das autoras e autores publicados. Irei me ater, neste trabalho, aos dados relativos ao gênero de quem traduz vinculado ao gênero textual traduzido; ainda que as outras variáveis também sejam interessantes e mereçam mais espaços de discussão, infelizmente não poderei fazê-lo aqui.

No que concerne ao gênero de quem traduz, o que Mhereb nos traz como dados é que uma maioria expressiva de mulheres atua no recorte do mercado editorial adotado:

> […] cerca de três mulheres para um homem atuando no mercado como um todo. Ocorre, no entanto, que a presença das mulheres na tradução de obras poéticas no setor das editoras estudadas é inversamente proporcional a essa composição, contando com uma mulher para cada quatro homens tradutores de poesia. (Mhereb, 2022, p. 10)

Ainda segundo os dados trazidos pela autora, cerca de 75% das obras traduzidas entre 2000 e 2019 publicadas pelas editoras analisadas foram traduzidas por homens. Outro aspecto importante observado por Mhereb é que a vasta maioria daqueles que publicam tradução de poesia são, também, poetas. Podemos nos perguntar de que modo esses dois dados se relacionam, mas a hipótese levantada pela pesquisadora em seu artigo já me parece responder a essa questão de maneira muito pertinente. Vejamos:

> Sustento a hipótese de que o entendimento socialmente aceito de que poesia deve ser traduzida por poetas, embora pareça à primeira vista ser descolado de questões de gênero, vincula-se à maioria de homens que assinam as traduções de poesia publicadas pelas editoras da amostra deste estudo. […] Ocorre que, se não é possível afirmar que há mais homens do que mulheres que escrevem poesia, verifica-se, historicamente, que a maioria das pessoas que *publica* sua própria poesia é homem (ver Milton, 2004), fechando-se uma espécie de causalidade viciosa: porque publicam mais sua própria poesia do que as mulheres, os homens são mais frequentemente reconhecidos como poetas e, nessa qualidade, terminam por publicar mais suas traduções desse gênero textual do que elas. (Mhereb, 2022, p. 12)

Ora, isso faz muito sentido, pois, se ser poeta funciona como pré-requisito para que uma editora possa contratar alguém para traduzir poesia, é evidente que o leque de opções de profissionais qualificados para realizar esse trabalho se restringe substancialmente. Embora tenhamos muitas poetas mulheres ganhando espaço no mercado editorial hoje, há alguns anos o cenário era dramaticamente diferente. Uma das tabelas elaboradas por Mhereb ilustram bem a conjuntura aqui descrita.

Tabela 1

1965–2004				2000–2019	
Tradutor.a		Nº de obras		Tradutor.a	Nº de obras
1	Paulo Visioli	12		Augusto de Campos	4
2	Augusto de Campos	11		Josely Vianna Baptista	4
3	Haroldo de Campos	7		Leonardo Fróes	4
4	Alberto Marscicano	5		Olga Savary	4
5	Décio Pignatari	4		Alberto Marscicano	3
6	Jorge Wanderley	4		Haroldo de Campos	3
7	Paulo Henriques Britto	4		João Moura Jr.	3
8	Péricles E. da Silva Ramos	4		Jorge Wanderley	3
9	José Paulo Paes	4		José Paulo Paes	3
10	Alípio Corrêa Franca	3		Rodrigo Garcia Lopes	3
11	Ivan Junqueira	3			

Fonte: Tabela elaborada por Maria Teresa Mhereb (MHEREB, 2022, p. 11).

Entre 1965 e 2004, quando um levantamento similar foi feito por John Milton (2004), nenhuma mulher tradutora foi identificada traduzindo poesia para as editoras selecionadas para o estudo. De 2000 a 2019, no novo levantamento realizado por Mhereb (2022), a situação tem uma ligeira melhora, pois conseguimos ver o nome de duas mulheres na lista. No entanto, o número está longe de ser o ideal, tendo em vista que são duas mulheres e oito homens, números ainda muito díspares. Por último, vale ressaltar também que tanto Josely Vianna quanto Olga Savary são poetas.

Outra questão levantada por Mhereb que merece ser trazida aqui diz respeito à metáfora de tradução de que falamos anteriormente. Para a pesquisadora, o predomínio de homens na tradução de poesia também nos convoca à observação de outros dois aspectos,

> [p]rimeiro, o elevado prestígio da poesia entre os gêneros literários, e também de sua tradução. Segundo, o fato de que a poesia não só concentra questões complexas ligadas à teoria e à prática da tradução, mas também coloca em xeque o próprio paradigma da tradução como (mera) reprodução. Desse modo, ao menos no setor editorial em questão neste artigo, setor que goza ele mesmo de prestígio no país, a tradução de poesia termina por ser identificada como tarefa preferencialmente não destinada às mulheres. (Mhereb, 2022, p. 12)

A tradução de poesia é vista, portanto, não como uma tradução comum, mas como uma forma de criação. Uma forma em que o "gênio" criativo está envolvido e que deve ser, na compreensão de uma sociedade patriarcal, desenvolvida por aqueles que produzem — os homens. Essas

constatações ainda podem nos levar a questionar sobre mais uma instância: a do gênero de poetas que têm seus livros traduzidos.

Infelizmente, o artigo de Mhereb — ainda que muito completo — não entra nesse mérito, mas é possível que haja também uma correlação entre o gênero de quem decide o que será traduzido, o gênero de quem traduz e o gênero do autor do texto de partida, já que uma das propostas dos EFT é justamente recuperar obras de mulheres que não receberam a devida atenção na época em que foram publicadas. A tradução é também uma instância de consagração de uma obra, e, como as mulheres poetas gozavam de um *status* muito aquém daquele atribuído aos homens poetas, não havia tanto investimento para que suas obras fossem traduzidas. Aliás, para algumas obras subversivas, o investimento, como bem sabemos, muitas vezes se deu no sentido contrário: buscando impedir até mesmo que fossem lidas em suas línguas de origem.

Essa é uma discussão muito cara a esta pesquisa e, embora eu não possa desenvolvê-la mais profundamente, pois não é esse o objetivo desta tese, pareceu-me importante tangenciá-la como uma forma de localizar de maneira precisa onde e em que contexto esta proposta de tradução se dá.

2.2.2 *Re-belle et infidèle*: o sentido do ritmo através de uma ética feminista de tradução

> Há "um ofegar" dentro do corpo, nos aponta a poeta, para traduzir o cansaço desse corpo que escreve, materializado nos poemas: estes frequentemente nos fazem ouvir esse sopro entrecortado por uma sintaxe fragmentada, uma alternância de versos longos e versos muito curtos, com apenas uma a três sílabas, criando um efeito de gradação ascendente ou descendente. As dobras e os meandros acidentados dos poemas, seus fluxos e refluxos, ajustam-se ao corpo físico debilitado, essa "lavanderia animal que vive em seu recolhimento"[179]
>
> Préta-De Beaufort ; Pierre Brunel

Em sua obra bilíngue *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin - The body bilingual : translation as a re-writing in the feminine* (1991), Susanne de Lotbinière-Harwood discute, no capítulo "*Le sens du rythme*", a importância do ritmo em traduções de textos escritos por mulheres. A teórica e tradutora afirma que a ação de uma tradutora feminista não se resume a estratégias de feminização do texto — do ponto de vista

[179] No texto de partida: « *"ça halète" à l'intérieur du corps, nous indique la poète, afin de traduire l'essoufflement de ce corps écrivant matérialisé par les poèmes: ceux-ci nous font souvent entendre ce souffle heurté par une syntaxe brisée, une alternance de vers longs et de vers très courts, d'une à trois syllabes seulement, dans un effet de gradation ascendante ou descendante. Les plis et méandres accidentés des poèmes, leurs flux et reflux s'accordent au corps physique défaillant, cette 'buanderie animale qui vit dans son repli* ».

formal, essa "feminização" pode ser, para exemplificar, a edição da marca de feminino em palavras que estão no masculino devido ao "neutro masculino" instituído nas línguas. Por exemplo, quando usamos "os homens" para nos referirmos aos seres humanos num geral ou quando dizemos "todos estão de acordo?", ao invés de usar o pronome indefinido "todas" ou "todas e todos", estamos usando esse "neutro masculino". Mas adotar uma postura de tradução feminista não consiste apenas em combater o uso desse "neutro", segundo autora.

Ainda de acordo com De Lotbinière-Harwood, na escrita das mulheres atravessadas pela modernidade, o ritmo representa uma das características mais proeminentes da inscrição da *voz* no texto, ou, para ser mais justa com as palavras da teórica, da *voz-mulher* [*voix-femme*] no texto. Para a teórica:

> O desejo que as autoras têm de transcrever o sopro do corpo falante na escrita provoca rupturas de sintaxe (a palavra "sintaxe" significa "ordem") e um trabalho, por vezes, radical sobre a pontuação, marca gramatical da respiração, para dar a ler escritos que comunicam sentido pelo som. Durante a tradução de *Héroïne*, Gail Scott me disse: "Neste romance, o ritmo é quase mais importante que o sentido". A tradutora deve emprestar os ouvidos ao texto-feminino para sentir nele (e fazer emergir) toda a sua emoção, e muitas vezes é a música das palavras que guiará à escolha final.[180] (De Lotbinière-Harwood, 1991, p. 42-43)

Para exemplificar mais uma vez a importância do ritmo nas obras de mulheres, De Lotbinière-Harwood recorre ao que disse uma das tradutoras de Clarice Lispector para o francês, a saber, Michelle Bourjéa. Em uma citação que a teórica faz de Bourjéa:

> Ler Clarice, traduzir Clarice, é sempre um convite urgente a viver de sua própria respiração, como ela mesma escreve. […] mas como traduzir esse respirar do texto, ou seja, seu movimento orgânico mais íntimo [?] […] Traduzir *Água Viva* é justamente viver dessa respiração no cerne mesmo daquilo que escapa a qualquer significado[181]. (Bourjéa *apud* De Lotbinière-Harwood, 1991, p. 43)

É interessante, sobretudo para nós brasileiras, perceber como Clarice foi recebida pelo público francófono. Bourjéa e De Lotbinière-Harwood não foram as únicas feministas do mundo francófono a escrever sobre Clarice, também Hélène Cixous se dedicou à escrita de

[180] No texto de partida: *« Le désir qu'ont les auteures de transcrire le souffle du corps parlant dans l'écriture provoque des ruptures de syntaxe (le mot syntaxe signifie « ordre ») et un travail parfois radical sur la ponctuation, marque grammaticale de la respiration, pour donner à lire des écrits qui communiquent du sens par le son. Pendant la traduction de Héroïne Gail Scott m'a même dit : « Dans ce roman, le rythme est presque plus important que le sens. » La traductrice doit prêter l'oreille au texte-femme pour en ressentir (et en faire ressortir) toute l'émotion, et souvent c'est la musique des mots qui conduira au choix final. »*

[181] No texto de partida: *« Lire Clarice, traduire Clarice, est toujours une pressante invitation à vivre de son propre souffle comme elle-même écrit. […] Mais comment traduire ce respirer du texte, c'est-à-dire son plus intime mouvement organique […] Traduire* Água Viva*, c'est justement vivre de cette respiration au cœur même de ce qui échappe à toute signification ».*

ensaios sobre a obra clariceana. Ainda mais fascinante é perceber como o ritmo da obra dessa escritora chama a atenção das teóricas e tradutoras de expressão francesa. "Traduzir o respiro do texto", "seu próprio fôlego", "viver dessa respiração no núcleo de tudo que escapa a qualquer significado" ou ainda, nas palavras de Cixous, "[n]ão quero falar sobre ela, quero ouvi-la escrever, quero *ouvir a música tensa, úmida e silenciosa de seus passos de escrita*" (Cixous, 2022, p. 46, grifos meus). O texto clariceano, como sabemos, é uma prosa-poética (Lima, 2008) e, talvez, por essa particularidade, possa ser considerado um texto com uma tendência maior à oralidade, como a poesia. Um texto para ser ouvido, "música" e "respiro", são as palavras que evocam recorrentemente o ritmo da obra de Clarice Lispector para as teóricas acima citadas.

Estar atenta, enquanto tradutora, ao que é dito e ouvido no texto de partida é o caminho para o qual aponta De Lotbinière-Harwood (1991):

> […] habituei-me, como tradutora, a ler o texto fonte em voz alta para captar seu sopro (a vida pulsante!) e depois a ler em voz alta minha tradução-em-curso, experimentando tal palavra, tal pontuação, tal formulação, até que "soasse" bem. Essa maneira de traduzir, privilegiando o ritmo, faz parte de uma estética literária específica. Eu diria até que o ritmo – como o corpo-mulher se move dentro do texto a ser traduzido – é um critério de beleza das traduções no feminino. É também a aplicação prática de uma ética feminista que toma como ponto de partida os sentidos e o sentido das mulheres.[182] (De Lotbinière-Harwood, 1991, p. 43).

A intenção de "captar o sopro" ou "a vida que vibra" em um texto se aproxima muito da proposta meschoniqueana de ritmo como "fluxo" ou "escoamento", "*rythmos signifant littéralement manière particulière de fluer"* ["*rythmos* significando literalmente uma maneira particular de fluir"] (Costa, 2013). Captar a maneira de uma escritora ou poeta em particular fluir, vibrar, soprar vida, essa é a proposta de Lotbinière-Harwood. Portanto, as duas vertentes teóricas aqui propostas não se excluem, ao contrário, coadunam-se para formar uma ética específica de tradução: uma ética feminista de tradução.

Susan Bassnett, teórica da tradução filiada à Universidade de Warwick, em seu ensaio *Writing in no man's land: questions of gender and translation*, publicado pelo periódico brasileiro *Ilha do desterro* (UFSC) em 1992, também discute o surgimento dos primeiros estudos feministas voltados para a linguagem e para a tradução e seu encontro com os estudos

[182] No texto de partida: *« […] j'ai pris l'habitude, comme traductrice, de lire le texte source à voix haute pour en saisir le souffle (la vie qui bat !), puis de lire tout haut ma traduction-en-cours, essayant tel mot, telle ponctuation, telle formulation, jusqu'à ce que ça « sonne » bien. Cette manière de traduire en privilégiant le rythme participe d'une esthétique littéraire spécifique. Je dirais même que le rythme – comment le corps-femme se déplace dans le texte à traduire – est un critère de beauté des traductions au féminin. C'est aussi la mise en pratique d'une éthique féministe qui prend comme point de départ les sens et le sens des femmes ».*

tradutórios que eram revolucionados pela virada cultural. São objetos de sua reflexão, igualmente, as metáforas da tradução. As tendências machistas e misóginas dessas metáforas são desveladas no ensaio, a partir de um diálogo com a teórica canadense Lori Chamberlain, em seu celebrado *Gênero e a metafórica da tradução* (1988).

Nesse mesmo ensaio, Bassnett interligará De Lotbinière-Harwood, os irmãos Campos e o Movimento Antropofágico brasileiro, apontando que o tradutor "não-modesto" (Godard, 1990) — ou seja, aquele que não quer ser "invisível" no texto — *fisicaliza* o processo de tradução, trazendo-o ao corpo e às metáforas com o corpo. Em uma citação de Augusto de Campos feita pela teórica, lê-se:

> A minha maneira de amá-los [os escritores] é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. (Campos *apud* Bassnett, 1992, p. 69)

Campos faz referência especialmente a Fernando Pessoa nesse trecho, tendo-o citado diretamente momentos antes em sua própria argumentação. "Deglutir" o texto de partida, "entrar na pele" do fingidor (ou do poeta). Todas essas metáforas estão ligadas ao corpo, assim como a tradução do texto de mulheres para De Lotbinière-Harwood está intimamente ligada ao corpo, à respiração do corpo. Mas "entrar na pele" daquele ou daquela que se traduz é também não ser ele ou ela. Não ser quem finge, porém estar em relação com ele ou ela. Ou seja, a pessoa que traduz está presente no texto todo o tempo, ela não é modesta nem transparente, mas uma presença física real no texto traduzido (Bassnett, 1992).

Essa presença leva Bassnett a propor uma nova metáfora de tradução, buscando substituir as velhas e sexistas metáforas já existentes e tão difundidas. A sua proposta busca escapar de termos como inadequação, traição, estupro, penetração, fidelidade ou infidelidade e, segundo ela, é idealista como parece: *uma teoria orgástica da tradução*. Com essa metáfora, a teórica busca fundir elementos que giram em torno da mutualidade, do prazer, da troca e do respeito, assim como considero que deve ser uma relação tradutória: prazerosa para a tradutora, mas de respeito com o texto de partida e com a poeta ou autora.

Dessa forma, temos mais algumas camadas de uma ética feminista de tradução, a de um ritmo ligado ao corpo e a de um corpo em si, de um corpo-escritor — ou de um *bicho-escritor* [*bête-écrivante*[183]], como colocou Bancquart —, implicado por um segundo corpo, o corpo-

[183] O termo aparece em um poema da obra *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents,* 2005, p. 120.

tradutor. De alguma forma, como coloca Campos, esses corpos buscam ocupar o mesmo espaço: o espaço do poema. Nessa busca, farei os esforços que estiverem ao meu alcance para tentar recriar em português brasileiro o "sopro entrecortado" dos poemas bancquartianos, recriar a sua sintaxe fragmentada, a alternância de versos longos e versos muito curtos, bem como o efeito de gradação ascendente ou descendente provocado por tais alternâncias. "As dobras e os meandros acidentados dos poemas, seus fluxos e refluxos" (Préta De-Beaufort e Brunel, 1996, p. 47), serão, na medida do possível, reajustadas a um novo corpo e a uma nova língua durante a reescrita desses poemas.

2.2.3 As camadas do corpo por se fazer traduzir

> Para mim, em suma, escrever em poesia é algo grave, como se diz de uma doença, um acometimento grave.[184]
>
> Marie-Claire Bancquart

> Se a tradição literária delegou às mulheres poetas a expressão dos afetos – paixão amorosa ou amor materno –, de Safo a Louise Labé, de Marceline Desbordes-Valmore a Anna de Noailles, o gesto moderno de exploração lírica, reivindicado igualmente pelas poetas mulheres, concedeu um lugar poético à existência do corpo e, assim, questionou a intimidade do sujeito em sua proximidade máxima consigo mesmo, em uma dimensão concreta que atravessa o enfrentamento das próprias condições da existência, chegando até a morte como consciência insuperável. A obra de Marie-Claire Bancquart insere-se nessa linha de exploração do vivo, permeada pela vontade de desprender-se de si mesma para oferecer uma palavra de energia, ainda que proveniente de um corpo em sofrimento[185]
>
> Corinne Bayle

Como pude destacar na subseção anterior, o corpo aparece como uma metáfora importante seja para a escrita de mulheres ("o sopro", "a respiração"), seja para as práticas tradutórias ("deglutir", "habitar a pele do outro" etc.). Muitas escritoras feministas, entre elas Hélène Cixous, pleitearam uma escrita do corpo como uma forma de tentar definir a escrita de mulheres. Para Louise Von Flotow (1997), a relação entre gênero e tradução começa também

[184] No texto de partida: « *Pour moi en somme, écrire en poésie, c'est grave, comme on dit une maladie, un attachement grave* ».

[185] No texto de partida: « *Si la tradition littéraire a laissé aux femmes poètes l'expression des affects, passion amoureuse ou amour maternel, de Sappho à Louise Labbé, de Marceline Desbordes-Valmore à Anna de Noailles, le geste moderne d'exploration lyrique, revendiqué à part égale par les poètes femmes, a donné une place poétique à l'existence du corps et a ainsi interrogé l'intimité du sujet au plus près de soi, en une dimension concrète, qui passe par l'affrontement des conditions mêmes de l'existence, jusqu'à la mort comme conscience indépassable. L'oeuvre de Marie-Claire Bancquart s'inscrit dans cette veine d'exploration du vivant, innervée par la volonté de s'arracher à soi-même pour offrir une parole d'énergie, fût-elle venue d'un corps souffrant* ».

através de certas metáforas; ela irá citar a definição que Marguerite Duras dá de uma "literatura feminina", como ainda se chamava na época a escrita das mulheres:

> Acredito que a "literatura feminina" seja uma escrita orgânica, traduzida a partir do escuro, da escuridão. As mulheres estiveram na escuridão por séculos. Elas não conhecem a si mesmas. Ou apenas de forma limitada. E quando as mulheres escrevem, elas traduzem essa escuridão… Os homens não traduzem. Eles partem de uma plataforma teórica que já está em vigor, já elaborada. A escrita das mulheres é realmente traduzida do desconhecido, como uma nova forma de comunicação, em vez de uma linguagem já formada[186] (Duras *apud* Flotow, 1997, p. 12).

Nesse trecho, Duras faz uma clara analogia entre a escrita de mulheres e a tradução, metaforizando a escrita. Para a escritora, a linguagem corrente — e sobretudo escrita — aparece como uma língua estrangeira, para a qual seria necessário traduzir seus pensamentos antes de colocá-los sobre o papel. Essa analogia é interessante para nos fazer perceber como ainda se sentiam as escritoras da primeira metade do século XX no cenário da literatura e dentro da própria língua.

Em seguida, Flotow nos traz exemplos de como o corpo feminino entra na literatura das escritoras da década de 70, e de como essa aparição de partes do corpo feminino impunha desafios tradutórios entre o francês e o inglês, por exemplo. A sexualidade e o erotismo femininos passam a ser descritos através do ponto de vista de mulheres e tornam-se um dos lugares de experimentação favoritos da escrita feminista. As escritoras procuraram e desenvolveram um vocabulário para partes censuradas ou denegridas da anatomia feminina e tentaram criar uma escrita erótica que agradasse às mulheres, ao invés de ser voltada para o público masculino (Flotow, 1997).

Segundo a teórica, as escritoras de língua francesa foram particularmente inovadoras nesse sentido. Mas traduzir palavras como "*cyprine*", utilizada por Nicole Brossard (1987), por exemplo, não foi tarefa fácil para as tradutoras. Em francês, a palavra significa secreções sexuais femininas (De Lotbinière-Harwood, 1991) e já existia há algum tempo, segundo as autoras, ocorrendo em *Les Fleurs du Mal* (1857), de Baudelaire, e na obra de escritoras lésbicas feministas da década de 1970 (Flotow, 1997). De Lotbinière-Harwood foi a tradutora da obra de Brossard e comentou que, em inglês, não havia palavra que pudesse sintetizar o mesmo significado, a não ser o termo "*wet*", que, na verdade, significa "molhada".

[186] No texto de partida: *"I think 'feminine literature' is an organic, translated writing translated from blackness, from darkness. Women have been in darkness for centuries. They don't know themselves. Or only poorly. And when women write, they translate this darkness… Men don't translate. They begin from a theoretical platform that is already in place, already elaborated. The writing of women is really translated from the unknown, like a new way of communicating rather than an already formed language".*

O corpo feminino, portanto, se inscreve de diferentes formas na literatura e, por conseguinte, na tradução, seja através de metáforas, seja a partir de suas próprias especificidades, muitas vezes não nomeadas na língua, pois eram tidas como algo a não ser representado, algo a denegrir ou a censurar, ou ainda, em último caso, eram representadas por homens de maneira misógina. Como vimos no capítulo anterior, o corpo e a corporalidade são temas primordiais na poesia de Marie-Claire Bancquart. Diferentemente de muitas escritoras que se afirmavam feministas, não há uma predileção pela temática do erotismo ou da sexualidade em Bancquart, no entanto, como veremos, esse corpo fisiológico ainda está inscrito nas das categorias de gênero e carrega suas marcas, especialmente na linguagem.

Em uma entrevista cedida ao pesquisador canadense John Stout, filiado à Universidade de Dalhousie, Bancquart se pronuncia a respeito de seu posicionamento político:

> Eu não sou feminista no sentido em que se entendia o termo na França em 1970. Talvez isso se deva ao fato de eu ter encontrado meu marido, que não é absolutamente antifeminista e que me considera completamente como sua igual. Talvez se deva ao fato de eu ter seguido uma carreira que é uma carreira universitária absolutamente normal para um homem também. Portanto, não vejo por que eu faria distinções. As antologias de poesia feminina me causam, se quiser, um certo desconforto, que seria dissipado no dia em que pudéssemos publicar uma antologia de poesia masculina ao lado de uma antologia de poesia feminina. Você me entende![187] (Bancquart, 1996[188], p. 107).

É pela negativa da frase inicial de seu discurso, "*je ne suis pas féministe*", que Bancquart se declara, na verdade, feminista. Talvez não com o mesmo engajamento das feministas da década de 70, como ela mesma especifica, mas se identificando com algum dos muitos feminismos existentes desde então. Seu posicionamento pode ser, em alguma medida, até mesmo polêmico nos dias de hoje, mas ele deve ser visto e compreendido dentro de seu contexto histórico.

A resposta que ela dará à pergunta seguinte dessa entrevista é ainda mais interessante. John Stout, buscando problematizar sua resposta esquiva, questiona a poeta sobre seus poemas cujos títulos são "Mulheres" ou palavras no feminino, como "*dormeuse*" ou "*amoureuse*", e, ainda, poemas em que encontramos certas personagens femininas ou figuras mitológicas de mulheres — especialmente Eurídice, que volta pelo menos quatro ou cinco vezes em poemas

[187] No texto de partida: *« Je ne suis pas féministe au sens où on l'entendait en 1970 en France. Peut-être est-ce dû à ce que j'ai rencontré mon mari, qui n'est absolument pas anti-féministe et qui me considère absolument comme son égale. Peut-être est-ce dû à ce que j'ai fait une carrière qui est une carrière universitaire tout à fait normale pour un homme aussi. Donc, je ne vois pas pourquoi je ferais des différences. Les anthologies de la poésie féminine me causent, si vous voulez, un certain malaise qui serait dissipé le jour où on pourrait publier une anthologie de la poésie masculine à côté d'une anthologie de la poésie féminine. Vous me comprenez ! ».*

[188] A entrevista foi publicada na Dalhousie French Studies, em 1996, e está presente também (mas com ligeiras mudanças) na obra *L'Énigme-poésie: entretiens avec 21 poètes françaises,* já mencionada anteriormente.

diferentes. Stout lança a pergunta: “Esses poemas são de contestação?” (Bancquart, 1996, p. 107), ao que Bancquart responde:

> Quer dizer, nascemos em um sistema que é o sistema da língua francesa. *Quando você fala no masculino, teoricamente fala para todos. Quando você fala no feminino, cria uma particularidade. Durante muito tempo, hesitei.* E frequentemente escrevi poemas com “*on*” ou “*nous*”. Continuo escrevendo, aliás. *E então, disse a mim mesma: "Mas, veja, sou eu que tomo a palavra. Sou uma mulher, falo no feminino. E, portanto, escrevo no feminino. Escrevo no feminino, simplesmente. Se é que posso dizer, isso é natural para mim.* Não gostariam que eu escrevesse no masculino! Então, escrevo no feminino[189] (Bancquart, 1996, p. 107, grifos meus).

Na resposta dada pela poeta, podemos observar o processo de tomada de consciência de seu gênero e do lugar desse gênero na língua. Quando ela assume “*pendant longtemps, j’ai hésité*”, ela conta de um percalço enfrentado por todas as mulheres que trabalham com a escrita — e também das que não trabalham com ela diretamente: é preciso tempo para compreender a sua condição no sistema patriarcal e tomar a decisão de qual posição assumir diante disso. Trata-se de tomar uma decisão, escolher um posicionamento, seja ele combativo ou de resignação.

Bancquart afirma ter escolhido escrever no feminino, embora, como podemos observar em alguns poemas, ela adote o masculino para se referir ao seu ofício de poeta: “*Poète, il murmure les mots / comme un ancien petit garçon*” (Bancquart, 2014, p. 138). Por que não feminizar essa figura fetichizada do poeta[190]? Por que não falar da poeta quando se pretende tratar do caráter de um(a) artista da palavra? Em seguida, ela acrescenta:

> Quanto aos personagens da mitologia, sim, há Eurídice. Mas não há tantos outros. E quase sempre Eurídice aparece em relação a Orfeu. Quase nunca sozinha, não é? E vou lhe dizer por quê. *Porque na mitologia, assim como na linguagem, fico incomodada com o fato de que as mulheres, devido a estruturas sociais que perduraram por muito tempo, muito frequentemente têm um papel secundário, um papel passivo ou o papel de abandonadas (como Ariadne e Teseu, por exemplo).* Consequentemente, *é bastante difícil para mim tomá-las como heroínas, porque eu considero mais um sistema de agência no mundo.* Escrevi, por exemplo, recentemente, toda uma série sobre o Minotauro. Então, falei do Minotauro, de Teseu, e falei de Pasífae, mas como odiando seu marido e amando o touro. *Foi tudo o que a mitologia me permitiu fazer. Afinal, lido com mitologias que são mitologias de*

[189] No texto de partida: *« C'est-à-dire que nous sommes nés dans un système qui est le système de la langue française.* Lorsque vous parlez au masculin, vous parlez théoriquement pour tout le monde. Lorsque vous parlez au féminin, vous faites une particularité. Pendant longtemps, j'ai hésité. *Et j'ai souvent écrit des poèmes avec des "on" ou des "nous". Je continue d'ailleurs*. Et puis, je me suis dit : « Mais voyons, c'est moi qui prends la parole. Je suis une femme, je parle au féminin. Et donc j'écris au féminin. J'écris au féminin, tout bêtement. Si je peux dire, c'est normal chez moi. *Vous ne voudriez pas que j'écrive au masculin ! Donc, j'écris au féminin ».*

[190] Para um aprofundamento no debate que concerne ao uso das palavras “*poète*” (m.), “*poète*” (f.) ou “*poetèsse*” em francês, ler o artigo “*Le mot ‘poétesse’ dans les dictionnaires, ou la tentation de l’épicène (XVIe-XVIIe siècles)*”, de Anne Debrosse, disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2014_num_78_1_3361.

> *predominância masculina. E, quando quero escolher um personagem ativo, sou obrigada a escolher um homem.* É assim.[191] (*Bancquart,* 2014, p. 138, grifos meus)

Dessa vez, Bancquart parece mais combativa em seu discurso. Ela diz se incomodar com o fato de que, na mitologia, assim como na língua, com frequência as mulheres têm um papel secundário. Esse papel de passividade, segundo a poeta, se deve às estruturas sociais vigentes. Em decorrência disso, ela diz ter dificuldade em trabalhar com personagens míticas mulheres como suas heroínas, pois prefere papéis de agência[192].

Essa falta de agência das personagens mitológicas mulheres, portanto, seria o que a impediria de ter predileção pelas figuras femininas. "*Quand je veux prendre un personnage actif, je suis obligée de prendre un homme*", essa frase é de uma violência notável, pois ela indica que, no imaginário greco-latino dos grandes mitos, não há a possibilidade de atribuir agência às mulheres. Ainda que existam exceções, essa é a marca deixada pelo universo mitológico em Marie-Claire Bancquart até 1996. Em 2007, ela publica *Verticale du secret*, obra na qual a deusa egípcia Ísis ocupa o lugar de agência reivindicado pela poeta para a recriação dos personagens mitológicos adotados por ela (discorrerei acerca disso em detalhes mais à frente).

Escrever com um corpo e um ponto de vista de mulher, afiliando-se à tradição greco-latina — ainda que seja para *re-criar* certos mitos —, é ter que encarar todas essas contradições existenciais; e Bancquart não se furta a ter que lidar com tais contradições, ela escreve diretamente do seio da contradição. Apesar de não ser uma insurgente e desejar, na verdade, se adequar aos padrões literários exigidos pelo sistema literário canônico — cujas regras de funcionamento são ditadas pelos homens —, Bancquart exige ocupar um espaço de poder com sua escrita. O uso dos mitos, por exemplo, atesta uma ambição por ocupar uma alta posição

---

[191] No texto de partida: « *Quant aux personnages de la mythologie, oui, il y a Eurydice. Mais, il n'y en a pas tellement d'autres. Et, il y a presque toujours Eurydice par rapport à Orphée. Presque jamais toute seule, n'est-ce pas ? Et je vais vous dire pourquoi.* Parce que dans la mythologie, comme dans la langue, je suis gênée par le fait que les femmes ont, à cause de structures sociales qui sont demeurées pendant longtemps, que les femmes ont très souvent soit un rôle secondaire, soit un rôle de passivité, soit un rôle d'abandonnées *(supposons Ariane et Thésée). Par conséquent,* ça m'est assez difficile de les prendre comme héroïnes parce que moi, je considère plutôt un système d'activité dans le monde. *J'ai écrit, par exemple, toute une série sur le Minotaure, dernièrement. Alors, j'ai parlé du Minotaure, de Thésée, et j'ai parlé de Pasiphaë, mais comme détestant son mari et aimant le taureau.* C'est tout ce que la mythologie me permettait de faire. Enfin, j'ai affaire à des mythologies qui sont des mythologies à prédominance masculine. Et quand je veux prendre un personnage actif, je suis obligée de prendre un homme. *C'est comme ça ».*

[192] A agência pode ser entendida aqui como a capacidade do ator de realizar ações. Para um aprofundamento maior na discussão acerca do termo, consultar: SOUZA, Karine. *Dans le Jardin de L'ogre*: erografia feminina e o sujeito-mulher em narrativas de adultério. 2021. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de letras da Universidade federal do Paraná, Curitiba, 2021.

dentro do sistema literário, dado que o mito pertence à "alta" cultura e é "transmitido" ao longo dos tempos pelas autoridades religiosas, literárias e educacionais (Ostriker, 2022) dentro da cultura patriarcal.

Desejar ocupar esse lugar reservado culturalmente aos homens — como exercer o ofício de poeta — sem desejar, ao mesmo tempo, desmantelar a estrutura patriarcal, é completamente paradoxal. Por outro lado, talvez o raciocínio que tenha levado Bancquart ao seu posicionamento seja o de que é necessário adentrar a estrutura para ser capaz de implodi-la.

Não há uma concessão de espaço à poesia bancquartiana pela via do que se compreendia como "a expressão dos afetos", da paixão romântica ou do amor maternal, como era costume se fazer na tradição literária francesa dos séculos passados e como foi feito com Louise Labbé ou Marceline Desbordes-Valmore, por exemplo. O gesto moderno de exploração poética reivindicado pelas poetas, Bancquart inclusa, conferiu centralidade à presença do corpo e, dessa forma, desafia a intimidade do sujeito em sua maior proximidade consigo mesmo, em uma dimensão tangível que abarca o enfrentamento das próprias condições de existência e a morte como destino universal (Bayle, 2020).

Portanto, à revelia da poeta, sua poesia se deu também através do corpo, mas de uma forma muito particular de escrita do corpo. "A obra de Marie-Claire Bancquart se insere nessa veia de exploração do vivo, inervada pela vontade de se afastar de si para oferecer uma palavra enérgica, ainda que ela venha de um corpo em sofrimento." (Bayle, 2020, p. 77). Escrever com o corpo, sobre o corpo e apesar do corpo, essa era a tarefa que se impunha Marie-Claire Bancquart.

A escrita em sua obra é corporificada, "a escrita se vive pelo corpo e no corpo"[193] (Narracci, 2022, p. 2). Trata-se, nas palavras de Caroline Narracci[194], de uma escrita que une os diferentes corpos: o corpo biológico, composto de órgãos e células; o corpo que escreve, composto de palavras; o corpo do poema; e o de cada elemento que compõe o mundo. Nesse "folheamento", nessa adição de camadas, o corpo se divide ainda em dois: um corpo orgânico que é preciso tornar habitável e um corpo carceral que se identifica com a imobilidade da árvore.

O interior do corpo, em sua dimensão física, fisiológica, compõe outra camada de desdobramento, sobretudo por seu caráter enigmático, que faz pensar no enigma da própria existência. Assimilar a escrita a uma doença que pode acometer o corpo do animal escritor — retomando a ideia de "*la bête-écrivante"* —, assim como falar do ato de escrita como uma

[193] No texto de partida: *« l'écriture se vit par le corps et dans le corps ».*
[194] Narracci é pesquisadora filiada ao laboratório Lis da Universidade de Lorraine, na França, publicou o artigo "*Marie-Claire Bancquart : le corps mort-vivant*", *Il Pietrisco*, n. 1, 2022, ao qual me reporto.

espécie de instinto animalesco, faz pensar no que diz Corinne Bayle[195] em seu texto "*Marie-Claire Bancquart, la maladie du poème*":

> Não se trata apenas da presença do corpo no poema, mas de uma visão do poema, tal como ele se expressa através do corpo, revelado, de certa forma, pela doença. Essa poderia ser uma chave particular dessa poesia: o poema que surge em sua materialidade na página, com sua estranheza a ser percorrida ou transposta, o poema desvinculado de seu criador, que existe com uma vida individual, fazendo ressoar uma voz própria em um corpo próprio.[196] (Bayle, 2020, p. 78)

Essa voz própria advém de um corpo que carrega suas marcas. Tal corpo foi marcado por como ele foi lido socialmente, ou seja, como um corpo de mulher, mas também por todas as injunções a que estava submetido durante o período histórico em que viveu. Doenças, guerra, abandono, isolamento, o que podia ou não tocar, o que podia ou não comer. As doenças, ainda que saibamos, através da biografia, de sua gravidade e impacto na poesia de Bancquart, poucas vezes são nomeadas nos poemas. Observando a forma sucinta que ela ocupa na poesia bancquartiana, Bayle (2020) acrescenta:

> Essa presença-ausência da doença convida a refletir sobre o que se pode chamar de "a doença do poema", como *uma ética da lucidez*, um dever de escrever, em oposição à doença de amor cega, por tanto tempo associada às mulheres poetas.[197] (Bayle, 2020, p. 78, grifos meus)

A voz bancquartiana é, portanto, uma voz lúcida, lacerante, comprometida com a escrita do corpo, mas de forma a subverter o que se costuma preconizar como escrita de um corpo feminino. Não há concessão ao belo, senão atrelado ao trágico, sempre associado ao que a realidade tem de mais visceral.

Retomando o trecho já citado de Marguerite Duras, "as mulheres estiveram na escuridão por séculos. Elas não conhecem a si mesmas. Ou apenas de forma limitada. E quando as mulheres escrevem, elas traduzem essa escuridão"[198], ao traduzir essa escuridão expressa em forma de poemas por Bancquart, desejo tentar fazer eco aos ímpetos de autoafirmação de uma

---

[195] Corinne Bayle é professora na Escola Normal Superior de Lyon, especialista em poesia dos séculos XIX e XX e nas relações entre poesia e pintura.

[196] No texto de partida: « *Il ne s'agit pas seulement de la présence du corps dans le poème, mais d'une vision du poème, telle qu'elle se dit à travers le corps, révélée en quelque sorte par la maladie. Ce pourrait être une clé particulière de cette poésie : le poème qui surgit dans sa matérialité sur la page, avec son étrangeté à parcourir ou à franchir, le poème délié de son créateur, qui existe d'une vie individuelle, faisant résonner une voix propre en un corps propre* ».

[197] No texto de partida: « *Cette présence-absence de la maladie invite à réfléchir sur ce que l'on peut appeler "la maladie du poème", comme une éthique de la lucidité, un devoir d'écrire, au rebours de la maladie d'amour aveuglante, si longtemps réservée aux femmes poètes* ».

[198] Ver item 2.2.3.

escrita feita por um corpo que carregava marcas de gênero e que performava feminilidade dentro de uma sociedade pautada por leituras binárias. Afinal, para a tarefa que me imponho nesta tese, penso que também seja importante traduzir com o corpo. A feminização de algumas palavras que tenham que fazer concordância com a palavra poeta, por exemplo, será feita nas traduções.

Tomo essa decisão pautada no funcionamento da língua que falamos no Brasil, concordamos os substantivos que indicam profissões com o gênero dos sujeitos que as desempenham e, por isso, não vejo razão para não fazê-lo quando se trata de um ofício como o de poeta. Mas também porque, embora, por vezes, algumas injunções socioculturais e linguísticas a fizessem vacilar, Bancquart também acreditava que: "veja, sou eu que tomo a palavra. Sou uma mulher, falo no feminino. E, portanto, escrevo no feminino. Escrevo no feminino, simplesmente. Se é que posso dizer, isso é natural para mim"[199]. Essa é a conclusão da poeta e ela me parece bastar para justificar tal escolha tradutória.

2.2.4 A criação revisionista ou *Ísis, a deusa dos mil nomes*

Da década de 1970 para cá, o movimento feminista na literatura vem buscando resgatar as personagens mitológicas de mulheres e atribuir-lhes agência[200]. Esse movimento foi denominado como movimento de criação revisionista (em inglês, *revisionist mythmaking*). Em seu texto "Ladras da linguagem: Poetas mulheres e a criação revisionista de mitos"[201] (2022), Alicia Suskin Ostriker — poeta e ensaísta norte-americana — fala sobre a criação poética de poetas mulheres nos Estados Unidos das décadas de 60 e 70 e sobre como as tendências adotadas por elas podem carregar em si um poder de ressignificar o que a sociedade compreendia/compreende como masculino e feminino.

A poesia escrita pelas mulheres desse período definitivamente impactou a cultura ocidental e abriu caminhos para reinterpretar o que é possível como "identidade" para as mulheres na atual sociedade ocidentalizada. Esses caminhos se dão através da linguagem, mas, sobretudo, através dos mitos na análise de Ostriker. É a partir de criação revisionista de alguns

[199] Ver item 2.3.3.
[200] "A agência, no domínio dos estudos feministas, é entendida como a capacidade do sujeito-mulher de agir em função de seus próprios interesses. São levadas também em consideração as capacidades deste indivíduo de se autodeterminar, de tomar decisões por si mesmo e de agir, portanto, de modo autônomo" (Souza, 2021).
[201] O texto foi originalmente publicado em 1986, nos Estados Unidos sob o título: "*The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*", no livro *Stealing the Language: the Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press. A tradução que utilizei neste trabalho foi feita pela pesquisadora e tradutora feminista Emanuela Siqueira.

mitos fundadores da sociedade ocidental que as poetas norte-americanas oferecem um meio significativo para redefinir quem são as figuras que representam as mulheres na sociedade e, por consequência, na cultura do ocidente em si.

Ostriker aponta que, em um primeiro momento, a mitologia pode parecer um terreno inóspito para escritoras, assim como nos havia sinalizado Marie-Claire Bancquart em entrevista cedida a John Stout. Nos mitos, encontramos sempre figuras de deuses e heróis conquistadores, destemidos, elevados em pensamento e espiritualidade, enquanto para representar as mulheres, encontramos as sexualmente perversas Vênus, Circe, Pandora, Helena, Medeia e Eva, ou as virtuosamente passivas Ifigênia, Alceste e Maria (Ostriker, 2022, p. 7).

Na visão da autora, é por conta desses mitos — e ela se refere, sobretudo, aos mitos greco-latinos e ao mito cristão — que somos levadas a acreditar que a mulher deve ser, necessariamente, um "anjo" ou um "monstro". Tais representações são muito negativas, unidimensionais e prejudiciais para as mulheres. Mas como modificar essa visão se esses mitos continuam sendo ensinados em nossas escolas e têm suas representações reproduzidas em desenhos animados, filmes de entretenimento e toda sorte de dispositivos culturais?

As poetas e pensadoras feministas das décadas de 60 e 70 reconheciam a importância dos mitos em nossas sociedades, logo não se tratava, para elas, de desejar acabar com a presença deles. Para Ostriker (2022), o que as poetas norte-americanas fizeram foi "desconstru[ir] simultaneamente um 'mito' ou 'história' anterior e constru[ir] uma nova possibilidade que a inclui e não exclui" (Ostriker, 2022, p. 9). A criação revisionista dos mitos, portanto, se dá através dessa ótica de retomada: retomar personagens já existente nos mitos, figuras aceitas por uma cultura, e recriá-las. Adicionar camadas de complexidade a determinadas personagens, observá-las a partir de um novo ângulo, através de um *female gaze*[202]. Nas palavras de Ostriker (2022):

> [O]u seja, a personagem ou narrativa será apropriada para fins alterados; o velho recipiente preenchido com vinho fresco, inicialmente satisfazendo a sede da poeta individual, mas enfim tornando possível uma mudança cultural. Figuras históricas e quase históricas como Napoleão e Safo são, nesse sentido, míticas, assim como contos populares, lendas e escrituras sagradas. Tal como os deuses e deusas da mitologia clássica, *todo esse material tem um poder duplo.* Isso existe, ou parece existir, de forma objetiva na esfera pública, e consequentemente *confere à escritora o tipo de autoridade indisponível a alguém que escreve "meramente" do eu privado.* O mito pertence à "alta" cultura e é "transmitido" ao longo dos tempos pelas autoridades religiosas, literárias e educacionais (Ostriker, 2022, p. 9, grifos meus).

[202] Conferir a obra de Iris Brey, « *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran* », 2020.

Nesse trecho, além do movimento de apropriação feito pelas poetas, Ostriker destaca a importância dos mitos para a escrita — não só para a escrita de mulheres, mas para estas em especial —, pois é através da recuperação desse material de duplo poder que se concede legitimidade à escrita das mulheres. O mito, inscrito em uma dimensão do que se compreende como "alta" cultura, concede autoridade àquela que escreve e, dessa forma, acaba tendo um papel duplamente importante para poetas mulheres: além de operar como veículo através do qual as poetas conseguem subverter a representação das mulheres na cultura, ele também outorga certa legitimidade à poesia das mulheres escritoras.

Ostriker cita como exemplos de representantes desse movimento escritoras como Margaret Atwood, Adrienne Rich, Sylvia Plath, Alta, Rachel DuPlessis, entre outras. Todas elas se envolveram com a criação revisionista, cada uma a sua maneira. Como vimos na citação anterior, essa *re*criação pode estar voltada à mitologia grega ou não. Ela pode se voltar também para narrativas bíblicas ou históricas, desde que essas estejam suficientemente enraizadas no imaginário popular. Outro aspecto válido de se ressaltar é que nem sempre os poemas revisionistas se limitam necessariamente a estratégias de rebeldia e reviravolta (Ostriker, 2022, p. 13), e, nesse sentido, talvez Marie-Claire Bancquart possa ser considerada uma poeta que produziu uma forma recriação revisionista no contexto francês.

Bancquart escreve não só poemas sobre Eurídice e outras figuras da mitologia grega, como também poemas sobre Jesus, esse último aparecendo em um de seus poemas como um carpinteiro de 66 anos que anda de mãos dadas com o neto. Em *Explorer l'incertain*[203] (2010), a poeta afirma: "Aqui, eu escrevo sobre uma tradição. […] Eu falo de 'Jesus' e não do 'Cristo', porque não atribuo ao personagem, que admiro em sua natureza terrena, um papel de redentor"[204] (Bancquart, 2010, p. 19). Nesse comentário, a poeta parece muito consciente da apropriação que faz em seu poema e do consequente caráter revisionista presente nessa criação. Ela se apropria de um personagem mítico negando a ele uma de suas características da narrativa "clássica", a saber, seu caráter redentor, e adicionando a sua narrativa uma continuidade geracional nova, posto que Jesus, na narrativa que conhecemos, morre aos 33 anos sem ter tido filhos ou netos.

Ou seja, ainda que não tivesse conhecimento (ou talvez tivesse, não se pode dizer com certeza) do que as poetas norte-americanas estavam fazendo do outro lado do oceano, Bancquart fazia algo muito parecido na França. Nenhuma delas, é claro, conhecia o termo "criação

[203] Doravante *EI*.
[204] No texto de partida: « *Ici, j'écris sur une tradition. […] je parle de " Jésus", et non du "Christ", parce que je ne donne pas au personnage, que j'admire dans sa nature terrestre, un rôle de rédempteur.* »

revisionista", cunhado por Ostriker mais tarde, mas todas podem ser lidas como autoras que trabalharam com textos nesse espectro de criação. Talvez, para as poetas,

> o cerne da criação revisionista de mitos est[eja] no desafio e na correção dos estereótipos de gênero encarnados no mito. Portanto, o revisionismo, em sua forma mais simples, consiste em ataques rápidos e certeiros às imagens tradicionais e às convenções sociais e literárias que as sustentam. (Ostriker, 2022, p. 12)

Outro exemplo de ataque às imagens tradicionais e às convenções sociais em Bancquart é o uso do mito isíaco. Como já foi dito no capítulo 1 desta tese, precisamente na subseção 1.3.2, intitulada "Habitar a estratificação", Ísis simboliza, segundo crenças ligadas à mitologia egípcia, uma figura associada à proteção dos mortos, ao restauro das almas que partem para o submundo e à manutenção da vida após a morte.

No entanto, na tradição francesa — em especial em poetas como Nerval e Bonnefoy — , a deusa egípcia aparece como uma figura velada. A personificação de uma deusa velada que representava a natureza foi cunhada ainda durante o período helenístico, com Ártemis, que passa a ser confundida ou fusionada com Ísis entre os séculos XVI e XIX (Hadot, 2006). Essa forma de representação de Ísis, voltada à ideia de uma natureza provedora, privilegia aspectos que aproximam a deusa de uma figura materna. É possível que a Ísis nervaliana tenha feito emergir em Bonnefoy, poeta que se assumia influenciado por Nerval, uma figura de Ísis concessora de um dom por excelência que é, para o poeta, o dom da linguagem (Narracci, 2020).

Em um ensaio intitulado "*La poétique de Nerval*", presente em *La Vérité de la parole*, Yves Bonnefoy presta homenagens ao poeta romântico que afirma ser, junto a outros três nomes, "o tetragrama" da poesia francesa, "onde todo pensamento se perde, mas também se reencontra"[205] (Bonnefoy, 1988, p. 69). O poeta, tradutor e crítico, coloca Nerval ao lado de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud e afirma ainda que a leitura da obra nervaliana foi um dos seus encontros mais antigos e decisivos.

Les Filles du feu e *Aurélia*, dois escritos em prosa de Nerval, parecem ter marcado particularmente Bonnefoy, que cita trechos dessas obras diversas vezes em seu ensaio. Essas citações chamam ainda mais atenção por revelarem um interesse particular pela figura da deusa Ísis. Retomando a metáfora isíaca do véu utilizada por Nerval em *Aurélia*, Bonnefoy ressalta a busca pelo real, inerente ao empreendimento poético. Mas, para além dessas referências isíacas

[205] No texto de partida: *« où toute pensée se perd, mais aussi bien se retrouve ».*

e suas metáforas possíveis, Bonnefoy enfatiza a relação com a mãe, que "sempre falta, de uma forma ou de outra, nos inícios de uma vida"[206] (Bonnefoy, 1988, p. 59).

É a ideia de uma mãe ausente que erige a análise de Bonnefoy e que, de certo modo, apresenta-se transfigurada em sua própria poética. Para Narracci (2020), Ísis é o "avatar da mãe real para ambos os autores, de 'deusa ausente' em Nerval, se torna uma figura da impotência materna em Bonnefoy"[207] (Narracci, 2020, p. 336). Apesar do enfoque que estou dando para a influência de Gérard de Nerval sobre Yves Bonnefoy, este último não foi, evidentemente, o único a receber influência do autor romântico. Em seu ensaio "*Gérard de Nerval et Yves Bonnefoy : une poétique de la simplicité*" (2001), Bonhomme demonstra que Pierre Jean Jouve, por exemplo, foi outro poeta do século XX que bebeu da mesma fonte:

> Jouve, fascinado, depois de Nerval, pela mulher perdida e pelo soneto de Ártemis: "Aquela que eu amei sozinha ainda me ama ternamente / É a Morte ou a Morta… […]", também sente a mulher como a morta, a abolida, a desaparecida. A mulher é aquilo de que ele se separa constantemente sem conseguir renunciar a essa separação. Ele estabelece a Ausência-Presença da pessoa amada, perdida, em relação precisa com Nerval: "creio ter realizado um pouco a operação de Gérard de Nerval, e com menos risco que ele: a coalescência entre diferentes feminilidades que acabam por determinar um único ser mítico que as encerra todas". Sob o nome de Ísis, ela é celebrada no livro *Mélodrame*, que em 1957 gerou uma nota de leitura de Yves Bonnefoy, como a deusa nutridora, Mãe e princípio de todas as coisas.[208] (Bonhomme, 2001, p. 184-185)

Em Nerval, tanto a mãe quanto as diferentes mulheres amadas ao longo da vida de seus personagens são representadas por Ísis. Em Jouve, segundo o que nos foi demonstrado por Bonhomme, operação similar ocorre: ele estabelece a ausência-presença da pessoa amada a exemplo de Nerval, buscando a fusão de diferentes feminilidades e acreditando poder determinar um único ser mítico que as englobe todas. Em Bonnefoy a operação se complexifica, uma vez que Ísis não é apenas a representação da impotência materna, mas extrapola aquilo que ele havia aprendido em Nerval para fazer com que

> Ísis se op[onha], segundo Patrick Née, à mãe edípica; ela é a presença esperada além da falta, a plenitude aguardada da linguagem que realiza o que a mãe real, sozinha,

[206] No texto de partida: *« manque toujours, plus ou moins, aux commencements d'une vie ».*
[207] No texto de partida: *« [l']avatar de la mère réelle chez les deux auteurs, de "déesse absente" chez Nerval devient figure de l'impuissance maternelle chez Bonnefoy ».*
[208] No texto de partida: *« Jouve fasciné, à la suite de Nerval, par la femme perdue et par le sonnet d'Artémis : "Celle que j'aimai seul m'aime encore tendrement / C'est la Mort-ou la Morte… […]", ressent lui aussi la femme comme la morte, l'abolie, la disparue. La femme c'est ce dont il se sépare sans cesse sans pouvoir renoncer à s'en séparer. Il pose l'Absence-Présence de l'être aimé, perdu, en relation précisément avec Nerval : "je crois avoir fait un peu l'opération de Gérard de Nerval, et avec moins de risque que lui : la coalescence entre des féminités différentes arrivant à déterminer un seul être mythique qui les enferme toutes". Elle est, sous le nom d'Isis, célébrée dans le recueil* Mélodrame *qui a suscité en 1957 une note de lecture d'Yves Bonnefoy, comme la déesse nourricière, Mère et principe de toutes choses ».*

> não pôde fazer em sua missão de educadora da linguagem. A egípcia permite atravessar a perda da mãe real para reencontrar em Ísis a educadora mítica e o elo com a língua perdida da Unidade: "E eu compreendi – de repente também – que ela se chamava 'O Egito'. Sobre isso, toda a minha tristeza se dissipou"[209] (Bonhomme, 2001, p. 185).

Portanto, Bonnefoy supera as questões edípicas relacionadas às representações isíacas em Nerval e Jouve. Em Bonnefoy, Ísis representa a deusa educadora, o dom da linguagem, e seu véu, nesse último, passa a simbolizar a ruptura da harmonia entre os elementos do mundo e a palavra (Narracci, 2020). Ísis carrega as origens da linguagem, da qual o poeta se separa por conta do véu posto entre eles. A linguagem, portanto, desune; o mundo torna-se "o enigma", para Bonnefoy, as insuficiências da linguagem são um sofrimento, e há uma convicção de que ela nos afasta do real.

Isso posto, temos, nos poetas citados, uma Ísis que encarna seja questões edípicas, ilusões que aprisionam os sujeitos em seus desejos narcisistas e devaneios platônicos, seja, ainda, uma Ísis educadora, portadora das origens da linguagem, mas que se esconde por trás de um véu, negando ao poeta o acesso à "verdade" ou ao "real".

Em Bancquart, por outro lado — e é sobretudo essa representação que interessa ao presente estudo —, Ísis não encarna a natureza, ela não é mais compreendida como uma mulher inacessível, cujos segredos são recobertos por um manto ou um véu. Não entramos nas searas de um psiquismo obscuro que recalca distorções edípicas em representações como as que Michel Brix[210] aponta a propósito da fascinação do narrador de *Voyage en Orient* de Nerval pelas mulheres veladas do Cairo: "por trás do véu da esposa, o homem busca descobrir o rosto original, o da mãe" (Brix, 1997, p. 242). Ísis deixa, pois, de representar somente o arquétipo da mulher idealizada: mãe, esposa, provedora e protetora.

Em *VS*, a Ísis bancquartiana aparece como uma mulher que descansa, uma amiga cujo rosto é dado a ver. Esse rosto aparece somente "um pouco borrado", mas não por um véu, e sim por ter sido buscado no fundo da memória:

> **Ísis sempre**
>
> Vila *caussenard*[211] extinta.

[209] No texto de partida: *« Isis s'oppose, d'après Patrick Née, à la mère oedipienne, elle est la présence espérée au-delà du manque, plénitude attendue du langage qui réalise ce que n'a pu faire, à elle seule la mère réelle, lors de sa mission d'institutrice du langage". L'Égyptienne permet de traverser la perte de la mère réelle pour retrouver en Isis l'éducatrice mythique et le lien à la langue perdue de l'Unité : "Et je compris - d'un coup moi aussi - qu'elle s'appelait «L'Égypte». Sur quoi toute ma tristesse se dissipa". »*

[210] Michel Brix, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du xixe siècle ».*

[211] *Caussenard* é um adjetivo que se refere aos Causses, regiões de planaltos calcários na França.

Muros em ruínas
que se juntam à pedra.
Como habitantes, tufos
de lavanda e de tomilho, negociando com os vincos calcários do solo.

Bem perto, outra vila, erguida sem homens pela
rocha:
muros, bancos um pouco erodidos, mesas irregulares.

Inversão de reinos. A chuva
pacientemente construiu a giz esta casa
para a mulher que repousa
após sua travessia pelo planalto.

Nós a imaginamos, essa amiga, com o rosto
apenas um pouco borrado, vindo do fundo da memória
com um sorriso antigo.

Ela costura palavras como juntamos tecidos
e nos oferece um saco de poemas

outra vez, ela parte
por entre dois buxos.[212] (Bancquart, 2019, p. 237)

Em Bancquart, Ísis é, ela própria, poeta. Ela "costura palavras" e oferece um "saco de poemas", percorre tranquila sua vila e tem como vizinhos tufos de lavanda e de tomilho, buxos e pedras. Ísis não esconde nada, pelo contrário, entrega, partilha. Seu rosto, ao invés de misterioso e enigmático, performa um sorriso familiar, um sorriso "antigo". Talvez como Safo, Ísis domine as técnicas da linguagem; mas nesse poema, acima de tudo, Ísis já não representa um ideal feminino calcado no complexo edípico, ela é uma figura capaz de inspirar amizade.

É possível, na verdade, aproximar a figura de Ísis da representação da própria poeta, como aponta Sylvestre Clancier em "*L'énigme intacte et Isis toujours*" (2013). Citando um outro poema de Bancquart no qual se lê "venha, deus. Eu te dou a mão"[213], o autor revela como Bancquart se descobre na postura da própria deusa: Ísis que estende a mão ao seu irmão, marido e amante, Osíris (Clancier, 2013, p. 423).

Ainda em *VS*, apenas cinco páginas antes da primeira parte do longo poema que leva o título do capítulo — *Isis toujours*, citado há pouco —, há um outro poema longo, seccionado em várias partes, que se intitula "*Feudataire des riens*". Ele me parece mais um poema salutar

[212] No texto de partida: **Isis toujours** *« Village caussenard défunt. / Murs en ruines / qui rejoignent la pierre. / Comme habitants, des touffes / de lavande et de thym, en négoce avec les plis calcaires du sol. // Tout proche, un autre village, dressé sans hommes par / la roche : / murs, bancs quelque peu érodés, tables irrégulières. // Renversement des règnes. La pluie / a patiemment construit de craie cette maison / pour la femme qui se repose / après son parcours du plateau. // Nous l'imaginons, cette amie, au visage / seulement un peu brouillé, venant du fond de la mémoire / avec un sourire ancien. // Elle coud des mots comme on assemble des étoffes / elle nous tend un sac de poèmes // elle repart / entre deux buis.* ».

[213] No texto de partida: "*Viens, le dieu. Je te donne la main ».* O verso intitula toda uma seção de « *Dans le feuilletage de la terre ».*

para compreender a manobra que Bancquart opera no capítulo dedicado a Ísis. Vejamos sua primeira parte:

Feudatária dos nadas

Mulheres,
nossas roupas com bolsos tão raros

um, às vezes, no qual se encontra um recibo de caixa eletrônico
um bilhete vencido
alguns grãos
de um caule que foi ramo de lavanda

nada que indicasse nossa identidade, nossa morada
hermético apanágio dos homens-com-bolsos
que imprimem
na intimidade ainda não nu à nua
chaves, carteiras amassadas, cadernos, cheques,
em troca de nossos
anônimos
anéis e colares.

Nosso recibo vinha de um cartão hoje vencido,
nossa lavanda, será que era na Itália ou em uma varanda?

Tudo isso fugaz, devorado,
como nosso belo gênero, nosso belo (mas secundário)
sexo feminino,
quando dizem: "todo homem é mortal"

ou "o homem está no topo da escala dos seres",
nos resta remexer em uma bolsa
(assim como na imagem
do nosso íntimo oco, *a origem do homem*).
Misturadas encontramos ali algumas provas de vida,
chaves e cartões, mais, como presente, em um caderno
uma chuva de questionamentos sobre
o sangue, o sentido, a discordância.[214] (Bancquart, 2019, p. 232-233)

Comecemos pelo título. Feudatária é, segundo o dicionário Priberam, aquela que paga o feudo. Em outras palavras, o feudatário, dentro do sistema feudal, era aquele que devia pagamentos ao senhor feudal. Para ir um pouco mais longe, em uma definição do século XVII disponibilizada pelo Robert[215], o feudatário ou vassalo era aquele que "mantinha o título de fé e homenagem,

[214] No texto de partida: **Feudataire des riens** « *Femmes, / nos vêtements aux poches si rares / une parfois, où traîne un reçu de distributeur / un ticket périmé / quelques grains / d'une tige, qui fut brin de lavande / anonymes bagues et colliers. / Notre feu venait d'une carte aujourd'hui périmée / notre lavande, était-ce en Italie ou sur un balcon ? / Tout cela fugitif, dévoré / comme notre beau genre, notre beau (mais deuxième) / sexe femelle / quand on dit "tout homme est mortel" / ou "l'homme est au sommet de l'échelle des êtres", / il nous reste à fouiller dans un sac / (tout de même à l'image / de notre intime creux, l'origine de l'homme). / Pêle-mêle nous y trouvons quelques preuves de vie, / clés et cartes, plus, en cadeau, dans un carnet / une pluie d'interrogations sur / le sang, le sens, la discordance.* ».

[215] FEUDATAIRE. *In :* **Dictionnaire Le Robert En ligne.** [*S. l.*], c2025. Disponível em: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/feudataire#furetiere. Acesso em : 27 set. 2025.

um senhorio, um direito no feudo dependente de um Senhor dominante"[216]. Ao se intitular "feudatária dos nadas", a poeta, portanto, afirma-se devedora, dependente e, em última instância, deve pagar tributos a esses "nadas". Mas o que ou quem são os nadas referidos no título do poema e com os quais a poeta sente-se em dívida? Para tentar responder a essa questão, passemos ao poema.

O poema se inicia com ênfase a um dado aparentemente banal: a raridade de bolsos nas roupas comumente usadas pelas mulheres. Isso que parece um pequeno detalhe irrelevante, mas que é posto sob holofotes na primeira estrofe, transcende o literal e funciona como uma metáfora para a privação simbólica e material das mulheres em contextos patriarcais, como as próximas estrofes vão indicar. Os bolsos, associados à funcionalidade e à prática de carregar objetos essenciais, são aqui "herméticos e apanágio dos 'homens-com-bolsos'", que detêm o controle sobre os "instrumentos de identidade" — chaves, carteiras, cadernos e cheques.

A oposição entre os "homens-com-bolsos" e as mulheres que utilizam anéis e colares "anônimos", na terceira estrofe, reflete uma crítica estrutural à forma como as divisões pautadas no gênero se dão em nossa sociedade patriarcal: enquanto os homens têm a posse e o controle da materialidade, pois são portadores dos bens, documentos e do poder decorrente disso, às mulheres resta a posse de objetos decorativos, desprovidos de funcionalidade prática. O poema, assim, aponta uma crítica ao apagamento simbólico das mulheres no mundo material e público; o sétimo verso revela o poder simbólico atribuído aos objetos citados: "nada que indicasse nossa identidade, nossa morada".

Na segunda estrofe, abre-se uma exceção para a total carência de bolsos das mulheres. Talvez elas tenham direito a um bolso, não mais do que isso, e alguns objetos são listados como itens que podem caber nesse bolso. O "recibo de caixa eletrônico", o "bilhete vencido" e um "caule que foi ramo de lavanda", todos objetos carregados por essas mulheres e que possuem uma única coisa em comum: sua efemeridade. Eles não apenas aludem ao caráter passageiro da vida e das memórias, mas também refletem a precariedade das "provas de vida" femininas. Diferentemente dos instrumentos duradouros dos homens (representados por cadernos e chaves), os vestígios femininos são fugazes, "devorados", sugerindo uma luta pela permanência e pela legitimação no plano existencial e histórico — e, por extensão, podemos pensar também no plano literário.

A lavanda, representante do reino vegetal e talvez símbolo de memórias de infância da poeta, evocando os campos de lavanda do Sul da França, reforça essa ideia de transitoriedade.

[216] *Ibidem*.

Afinal, não resta senão o caule do que um dia foi um ramo de lavanda, seu perfume desaparecido, a lembrança torna-se assim precária. Daí a pergunta que busca resgatar a origem daquele ramo consumido: "será que era da Itália ou de uma varanda?". Tal questionamento pode explicitar tanto o caráter nebuloso da memória, quanto o da própria identidade do sujeito, dado que aquele poderia ser o objeto que estaria mais próximo de sugerir a sua origem, na ausência de documentos. Compreende-se, assim, que se trata de uma forma de representar a condição das mulheres na sociedade patriarcal, pois suas produções estão sujeitas a uma contínua erosão no plano histórico, intelectual e cultural.

Relembro que Évelyne Lloze[217], em sua investigação intitulada "*Remarque sur la place des femmes en poésie (XIXe-XXe siècles)*" ["Observação sobre o lugar das mulheres na poesia (séculos XIX e XX)"], pontua que, quando se trata de integrar a criação poética feminina no campo cultural e intelectual, a história literária parece atingida por uma espécie de amnésia, sobretudo no contexto da literatura francesa. Apesar desse "fenômeno de esquecimento", que seria melhor nomeado como um projeto de invisibilização e de apagamento, alguns poucos nomes de mulheres são conservados pela memória coletiva e encontram espaço na história literária francesa, ainda que não seja no panteão canônico. A respeito disso, Lloze tece a seguinte observação:

> […] trata-se de eleger uma autora em função de sua conformidade a uma imagem e a clichês que assimilam "uma escrita de mulher", poderíamos assim dizer, a um lirismo sentimental, apaixonado, próximo da confissão, mas cheio de pudor e de discrição; ou a um lirismo da natureza que desejamos adornado de ingenuidade ou de desabafos enternecidos… [218] (Lloze, 2021, p. 368).

Lloze exemplifica tal fenômeno com a poeta Marceline Desbordes-Valmore, que, segundo ela, incarna a contragosto os pressupostos de um *ideal feminino* ou do que deveria ser, aos olhos da crítica e da história literária, a "poesia feminina":

> […] palavra ternamente elegíaca, íntima, sensível, clássica e, às vezes, até mesmo extremamente convencional e, sobretudo, sem ambição, uma vez que ela não ousa comparar seu canto senão àqueles do humilde grilo ou aos da "colheita frugal" da

[217] Évelyne Lloze foi professora de literatura francesa na Universidade de Saint-Étienne. Autora de uma tese sobre a humildade na poética de Reverdy, Bonnefoy, Jaccottet e Dupin, além de organizadora de diversas obras sobre poesia e teatro contemporâneos. Lloze participa da 73ª edição da Revista *Nu(e)* com um ensaio que investiga o lugar das mulheres na poesia francesa.

[218] No texto de partida: *« […] il s'agit à chaque fois d'élire une autrice en fonction de sa conformité à une imagerie et à des clichés qui assimilent "une plume de femme", pourrions-nous dire, à un lyrisme sentimental, amoureux, proche de la confession, mais plein de pudeur et de discrétion, ou à un lyrisme de la nature que l'on souhaite paré de naïveté ou d'épanchements attendris… ».*

cigarra…[219] (Lloze, 2021, p. 369).

O dito "eterno feminino", ou a "essência feminina", de que fala Lloze, compõe também o perfil de Anna de Noailles — chamada na *Belle Époque* de "musa dos jardins" ou "musa da horta" —, que, segundo a autora, se adequou à mesma categorização, à mesma "capacidade" de obedecer a um molde pré-definido e, portanto, recebeu o mesmo tipo de reconhecimento que Marceline Desbordes-Valmore. Há então, para Lloze, um movimento de adequação aos padrões sociais e ao que se espera da produção de mulheres presente nas obras — e também no comportamento — daquelas que entram para a história literária; quer se trate de uma interiorização dos clichês que limitam a poesia de mulheres, quer de uma escolha consciente.

Essas poetas, é importante para o intuito desta argumentação salientar, sempre são relacionadas a um lirismo sentimental, algo próximo ao confessional, ao íntimo na literatura, à sensibilidade, a uma forma "recatada", pouco inventiva, aos temas domésticos, e, uma das coisas mais importantes aqui, à natureza. Como vimos nos dois poemas citados de Bancquart, a presença da natureza é crucial. É a natureza que cerca Ísis, e nossa feudatária possui um ramo de lavanda consumido no bolso. Em resumo, as características listadas acima levavam a uma interpretação de que a poesia escrita por mulheres era uma poesia menor, poesia do irrelevante, dos "nadas", "nadas" aos quais Bancquart faz referência no título de seu poema.

Ser feudatária dos "nadas" é, de certa forma, ser feudatária desses nomes obliterados da história literária francesa. Nomes que, paradoxalmente, também não se encontram mencionados por Bancquart, mas que, seja de sua concordância ou não, fazem parte de sua herança poética. Ser devedora, em literatura, é também herdar algo. Os poetas prestam homenagens, ou sentem-se devedores de algum outro poeta que os precedeu, justamente quando herdaram algo de seus predecessores. Bancquart herdou o título de poeta dessas outras mulheres — ou melhor, herdou a possibilidade de reivindicar esse título para si independentemente de seu gênero.

"Feudatária dos nadas" sintetiza, portanto, a condição da mulher como herdeira de um legado que, embora marcado por privações e por um caráter de precariedade ligado ao que é efêmero, ainda carrega um potencial de resistência e reinterpretação. Apesar dos indícios do legado dessas poetas serem fugazes e terem sido devorados por uma história literária que não atribuiu a elas o devido valor, a última estrofe do poema traz uma fagulha de esperança: "como presente, em um caderno / uma chuva de questionamentos sobre / o sangue, o sentido, a

[219] No texto de partida: *« parole tendrement élégiaque, intime, sensible, classique et même parfois extrêmement conventionnelle, et surtout sans ambition puisqu'elle n'ose comparer son chant qu'à ceux de l'humble grillon ou qu'à la « récolte frugale14 » de la cigale… »*

discordância". Seria uma chuva de questionamentos da própria "feudatária"? Ou questionamentos de um outro sujeito que lhe teria concedido o direito de leitura? O regresso ao título indica que, em algum momento, essa mulher desprovida de bolsos e, por consequência, de identidade e de um passado, conseguirá ao menos um pedaço de papel no qual poderá começar a escrever a sua própria história, ainda que ela seja constituída de apagamentos.

A problematização das hierarquias de gênero que podemos ver nesse poema, como fica evidente no trecho "nosso belo gênero, nosso belo (mas secundário) sexo feminino", corrobora uma ironia contida nas formulações bancquartianas que questionam a visão tradicionalmente redutora do feminino ao belo — mas secundário — e questionam igualmente a assunção da criação de mulheres como uma criação menor — esteticamente apreciável, mas socialmente marginalizável.

A referência à frase "todo homem é mortal" e a oposição ao "homem no topo da escala dos seres" explicita, igualmente, uma crítica tanto ao androcentrismo quanto ao antropocentrismo, que perpetuam a ideia de que a história e a cultura são moldadas exclusivamente pela perspectiva masculina. É nesse contexto que Ísis reaparece: sob uma perspectiva feminina, sob um olhar feminino, rodeada pelos tufos de lavanda que poderiam ser roseiras (como em *Les roses de Saâdi*[220]) e oferecendo a poesia como herança. Ísis, em uma vila erguida "sem homens pela rocha", é representante da continuidade e do legado feminino. Seu "sorriso antigo" reforça essa ideia de ancestralidade, sugerindo que, mesmo em meio ao esquecimento e à ruína, há um elemento humano e feminino capaz de resistir e de criar.

Resgatando a imagem da mulher partindo por entre dois buxos do poema isíaco, gostaria de pensar igualmente a escolha dos buxos. O buxo é um arbusto, ou árvore de pequeno porte, frequentemente utilizado no paisagismo europeu, com folhas pequenas, ovais e perenes — pois não caem durante o inverno — que lhe conferem um aspecto sempre-verde. Tradicionalmente, devido a seu aspecto perene, o buxo é associado à imortalidade e à longevidade[221]. A menção a essa planta específica no poema sugere, portanto, que a mulher (Ísis) não desaparece completamente, mas permanece viva no espaço natural e simbólico que habita. Como ela pode representar, no referido poema, a própria memória da escrita de mulheres e de seu poder

[220] Poema de Marceline Desbordes-Valmore, disponível em: https://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/?p=1356.

[221] Consagrado na Antiguidade a Hades e a Cibele, o buxo foi símbolo funerário e de imortalidade, porque permanece sempre verde. Esse significado relaciona-se com o uso do buxo no dia de Ramos nos países nórdicos (no lugar das palmas preferidas em países quentes) e com o costume de plantar ramos de buxo sobre os túmulos. Para saber mais consultar: *Dicionário de símbolos*: *mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, publicado no Brasil pela José Olympio em 2001, p. 680.

criativo, sua partida por entre os buxos não é um fim, mas um movimento contínuo de transformação e de permanência.

O procedimento adotado por Bancquart no capítulo de *VS* dedicado a Ísis, portanto, consiste em operar uma inversão de paradigmas dentro da linhagem poética da qual a poeta faz parte. Na contramão daquilo que fizeram Nerval e Bonnefoy, Bancquart retira Ísis do lugar de musa, de ídolo resplandecente, inacessível e intocável, retira-a do lugar de objeto essencial do discurso poético, pois, conforme afirma Lloze (2021),

> […] se as mulheres aparecem ausentes enquanto sujeitos criadores, de forma correlata, a mulher é, evidentemente, uma figura central no domínio da escrita poética, imagem ou ídolo radiante, reinando verdadeiramente como "objeto" essencial do discurso poético.[222] (Lloze, 2021, p. 363)

Retirando Ísis desse lugar de objeto, a poeta a coloca no lugar de sujeito. A Ísis bancquartiana não é mãe ou mulher-objeto de uma paixão amorosa, ela não tem um papel pré-definido em relação ao "eu", não é motivo de culto, não é um "outro" desencarnado. Ísis tem um rosto familiar nos poemas de Bancquart, tem pernas para caminhar, braços abertos, possui aspectos muito humanos, possui um corpo, e nisso ela se diferencia, e até mesmo se opõe, às Ísis de Nerval e Bonnefoy, mas também às figuras de mulheres diversas evocadas por poetas homens.

Nesse sentido, é possível dizer que a abordagem bancquartiana do mito isíaco se insere na lógica da criação revisionista dos mitos. A poeta retoma uma personagem mítica com longa história nas culturas e na própria poesia francesa, figura canônica por excelência, e a recria. Atribui a Ísis características humanas que, de certa forma, ela foi perdendo ao longo do tempo, com suas novas representações na literatura; atribui a ela, ainda, a habilidade de criadora e reforça seu pertencimento ao gênero feminino. Desse modo, Bancquart não só outorga legitimidade a sua própria escrita, como subverte a representação das mulheres dentro do sistema literário/poético. Ou seja, opera exatamente aquilo que Ostriker nomeou como uma estratégia de criação revisionista.

***

Embora a subseção 2.2.4 pareça ligeiramente deslocada neste capítulo, o encadeamento das ponderações tornou essa discussão mais pertinente neste ponto do que no capítulo 1,

[222] No texto de partida: *« […] si les femmes apparaissent absentes en tant que sujets créateurs, corrélativement, la femme est à l'évidence une figure centrale du domaine de l'écriture poétique, image ou idole rayonnante, régnant véritablement en tant "qu'objet" essentiel du discours poétique ».*

sobretudo por seu caráter mais denso, que exigia um desenvolvimento mais extenso. Em 1.3.3, o interesse de Bancquart pelo mito isíaco já é tangenciado; ali, contudo, tratava-se, mais precisamente, de usar um dos poemas em que Ísis aparece para abordar a técnica de estratificação empregada pela poeta. Desenvolver, simultaneamente, a questão relativa à recriação dos mitos pareceu-me pouco viável e até mesmo um desvio excessivamente longo, que nos afastaria do foco da seção.

Aqui, no entanto, após abordar os estudos feministas da tradução e as metáforas de escrita com o corpo, pareceu-me totalmente natural prosseguir com essas reflexões de cunho crítico, ainda que, à primeira vista, possam destoar ligeiramente do tom do capítulo. Digo isso porque, ao se observar com atenção, continua-se tratando de questões ligadas ao sujeito e ao seu discurso, conforme as compreensões apresentadas no início do capítulo, a partir das discussões sobre os escritos de Benveniste e Meschonnic. O poema isíaco, por exemplo, oferece um novo ponto de vista sobre essa figura mítica, atribuindo-lhe uma dimensão humana. Já o poema da "Feudatária dos nadas" propõe um ângulo inequivocamente feminino, conduzindo a uma reflexão complexa sobre as relações e as organizações sociais humanas.

Na obra *Poetas mulheres que pensaram o século XX*, Regina Przybycien (2007) — em capítulo dedicado a Wislawa Szymborska — afirma algo que também é válido para pensar a poética bancquartiana. Ela observa: "em muitas das produções de autoria feminina, a mulher deixa de ser objeto exemplar do mito, utilizado como lição, ou objeto estético que serve para ser contemplado, para assumir a posição de sujeito do discurso […]" (Przybycien, 2007, p. 111). Bancquart torna-se, portanto, sujeito de seu discurso poético também por meio da criação revisionista. Assim, reforça-se a pertinência da inserção da subseção 2.3.4 neste capítulo. Ademais, por se tratar de um estudo com vocação interdisciplinar, considerei que não haveria problema em manter a disposição tal como se apresenta.

Em conclusão, após percorrer algumas das teorias tradutórias consideradas pertinentes para este estudo — como as teorias da tradução do ritmo, do discurso, das significâncias e da criação de valências; indicar a tipologia tradutória com a qual trabalharei — a tradução-recriação; e apresentar os diferentes componentes da ética e da poética tradutórias adotadas neste projeto — a tradução do ritmo ligado ao corpo, o corpo de um "bicho-escritor", implicando, igualmente, a presença de um corpo-tradutor no texto traduzido; passarei, sem mais tardar, à tradução de *MP*.

3 PALAVRAS-CHAVE [*MOTS DE PASSE*] — A TRADUÇÃO

Breve comentário sobre a disposição da tradução

Esta tradução se organiza em partes correspondentes às que aparecem na versão francesa da obra, editada e publicada no ano de 2014 pela editora Le Castor Astral. São 6 partes, cada uma possui um título que virá em destaque acima do quadro contendo os poemas. Ao lado do título em francês, separado por uma barra (/) virá o título traduzido.

Os poemas versificados estão dispostos de forma bicolunada nos quadros abaixo, com o texto de partida (em francês) à esquerda e, à direita, o texto traduzido em português brasileiro. Colchetes em aberto ([) foram usados para sinalizar a continuação de um verso na linha seguinte, quando a formatação em colunas gera uma quebra de linha antes do fim verdadeiro do verso. Os grifos e demais sinais aparecem na versão francesa e são reproduzidos, tal como figuram no texto de partida, na tradução.

Quanto aos poemas em prosa, esses foram colocados abaixo dos quadros de cada capítulo, dispostos na página deste arquivo exatamente como no livro: alinhados à esquerda. As traduções aparecem imediatamente abaixo de seus respectivos poemas. Deixá-los livres na página, fora de quadros, contribui para uma melhor visualização da horizontalidade do poema, técnica importante para a poeta.

Ademais, optou-se por tirá-los dos quadros porque, apesar de serem poemas predominantemente em prosa, alguns deles possuem quebras de verso. No quadro bicolunado seria difícil distinguir quando a quebra de linha é devido à disposição da página e quando ela é intencional. Marquei espaços dentro dos quadros de cada capítulo com um asterisco (*) para indicar onde viriam os poemas em prosa na sequência do livro, assim, caso se queira ler todos os poemas na ordem da edição original, basta descer até o fim do quadro a cada asterisco e depois regressar ao mesmo ponto.

Ainsi ce paysage / Assim esta paisagem

Diffusion non autorisée

4 OS COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

4.1 O que é uma tradução comentada?

Antes de iniciar a última etapa desta tese, faz-se necessária uma contextualização da forma textual adotada neste capítulo final, isto é, os comentários de tradução. O questionamento sobre o que vem a ser uma tradução comentada não é anódino; prova disso é o trabalho desenvolvido por Marie-Hélène Torres[223] em "Porque e como pesquisar a tradução comentada?" (2017) que tem como intuito justamente esclarecer o funcionamento desse "gênero acadêmico-literário" (p. 15), como define a própria autora.

A tradução comentada surge, muito provavelmente, com alguns dos primeiros trabalhos tradutórios. Ao estudar a história da tradução, nota-se que as traduções dos textos sagrados eram acompanhadas de comentários feitos por seus tradutores, como demonstra Ballard[224] (1992). Ainda que seja um gênero textual muito antigo, sua importância na pesquisa acadêmica tem aumentado nos últimos anos. Para Torres (2017), o fato de a tradução comentada ser cada dia mais estudada e pesquisada pela academia se deve ao caráter muito particular desse gênero que, além do "exercício da tradução em si, trabalha com a crítica e a história da tradução e promove uma autoanálise por parte do tradutor-pesquisador acerca da tradução na sua relação com o comentário" (p. 15).

As características do comentário de tradução em sua integralidade influenciaram não só a forma adotada neste capítulo 4, tais aspectos tiveram uma importância também na escolha da estrutura da tese como um todo; visto que o capítulo 1 é voltado, em partes, à crítica literária, e o capítulo 2 aos conceitos derivados da história da tradução e de suas teorias. Tal estruturação permite que seja possível, nesta última instância, a autoanálise por parte da tradutora-pesquisadora aqui implicada acerca da tradução em sua relação com o comentário que começa a ser tecido. Portanto, o comentário de tradução "explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores" (Torres, 2017, p. 15) e acaba por estruturar a tecitura do texto que acompanha a tradução.

A forma do comentário pode variar, não há exatamente uma rigidez nesse sentido. O comentário pode vir em forma de nota de rodapé, pode vir em forma de paratextos, antecedendo

[223] Marie-Hélène Torres é professora aposentada da UFSC e pesquisadora em Estudos da Tradução. Atua nas áreas de teoria, história e crítica da tradução, com ênfase na circulação literária entre Brasil e França.
[224] Em sua obra intitulada *De Cicéron à Benjamin – Traducteurs, traductions, réflexions* (1992) Ballard comenta sobre as traduções e comentários de traduções da Bíblia feitos, por exemplo, por São Jerônimo e que remontam ao século IV d.C..

a tradução como um prefácio ou sucedendo-a como um posfácio. Ela pode ainda aparecer sob a conformação que se apresenta nesta tese, como um capítulo de um trabalho acadêmico dedicado aos comentários de tradução. Pode tornar-se um ensaio ou notas ensaísticas, como as de Ana Cristina César em "Crítica e tradução" (2016). Em suma, não é exatamente a conformação extrínseca que vai determinar o que é o comentário de tradução, mas alguns de seus aspectos intrínsecos. Passemos a eles.

Torres (2017) elenca cinco aspectos que, segundo ela, definem o gênero *tradução comentada*. Em primeiro lugar, destaca-se o caráter autoral, que se pauta no fato de que o mesmo sujeito assume tanto a autoria da tradução quanto do comentário que a acompanha, o que confere unidade à abordagem interpretativa. Outro traço fundamental é o caráter metatextual, pois a tradução aparece inserida integralmente no corpo do comentário, tornando-se objeto direto de análise — trata-se, portanto, de um texto que abriga outro texto. A esse aspecto soma-se o caráter discursivo-crítico, que aponta para a intenção de explicitar o processo tradutório. A tradução comentada busca revelar as escolhas, estratégias e caminhos adotados pela pessoa tradutora, além de ressaltar os efeitos ideológicos, políticos e literários dessas decisões. Subjaz igualmente ao gênero, o caráter descritivo, uma vez que o comentário parte sempre de uma tradução já existente. Essa abordagem permite observar tendências tradutórias e refletir sobre suas implicações ideológico-políticas, como afirma a autora. Por fim, o gênero assume também um caráter histórico-crítico, na medida em que a análise da tradução contribui para a teorização sobre a atividade tradutória, alimentando tanto a história da tradução quanto a história da crítica que a ela se dedica.

No que se refere a esta tese, ao considerá-la em sua totalidade, observa-se que todos os traços fundamentais anteriormente enumerados e descritos encontram-se efetivamente presentes em sua constituição. A autora da tradução é também a responsável pelos comentários que a acompanham, e a tradução, por sua vez, está inserida no corpo desses comentários, resultando no metatexto a que se refere Torres. Os aspectos discursivo-crítico e descritivo são inerentes ao próprio exercício do comentário, como será possível constatar nas seções a seguir. Do mesmo modo, o caráter histórico-crítico se revela intrínseco ao *savoir-faire* do comentário, uma vez que a história da tradução alimenta essa prática e, assim se espera, será por ela retroalimentada.

Por fim, cumpre destacar uma observação relevante: "não dá para comentar e analisar tudo" (Torres, 2017, p. 19). Considerando que o objeto de tradução desta tese é uma obra composta de mais de 100 poemas, impôs-se a necessidade de privilegiar certos poemas em

detrimento de outros. Essas escolhas foram orientadas pelos objetivos delineados nos capítulos anteriores e, naturalmente, pelos desafios próprios do processo tradutório.

4.1.1 Critérios histórico-críticos

Antes de se iniciarem os comentários relativos ao processo tradutório, faz-se necessário retomar, de forma mais concisa, os conceitos apresentados no capítulo 2 desta tese, articulando-os a alguns exemplos gerais das estratégias de tradução adotadas ao longo deste trabalho. Berman (2013) sustenta que o objetivo do tradutor não deve ser o de "facilitar" a leitura, mas sim o de tornar o texto acessível sem atenuar sua complexidade, preservando sua legibilidade para o público da obra traduzida. Nesse sentido, a intervenção na estrutura dos poemas, na tradução aqui proposta, foi deliberadamente mínima. Evitei, por exemplo, a inserção de pontuação que pudesse facilitar a compreensão das orações intercaladas, uma vez que tais marcas estão ausentes nos poemas do texto de partida.

Nessa mesma direção, Britto (2012) argumenta que traduções excessivamente facilitadoras e domesticadas deixam de ser traduções propriamente ditas, configurando-se, antes, como adaptações do texto de partida. Ademais, segundo o autor, ao conservar a estranheza presente no texto de partida, o tradutor permite ao leitor uma aproximação mais autêntica com o autor da obra. Esse respeito pelo *estranho* do texto de partida passa por identificar na posição das palavras na língua em que o texto foi primeiramente escrito, o que deve ser mantido. Não só o sentido das palavras deve ser observado em um poema, mas também, e talvez principalmente, a disposição delas.

Complementando essa abordagem, retomo Meschonnic (2010) que ressalta a importância da aplicação do princípio segundo o qual se deve "traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado" (p. 31), reiterando o compromisso ético e estilístico com as marcas singulares do texto de partida. A escolha de palavras não muito usuais para determinados contextos na língua de partida do texto não devem ser atenuadas na tradução por palavras usuais na língua de chegada. Há exemplos disso nas traduções que proponho para os poemas de Bancquart. A palavra "*tremblé*", por exemplo, que poderia ter sido substituída por "*tremblement*", muito mais comum em francês para a função de substantivo, é uma palavra *marcada* no sentido meschonniqueano do termo e deve ser traduzida como tal. Outra situação em que esse princípio se mostra importante é no momento de traduzir marcas da oralidade nos poemas.

Reforçando o compromisso assumido no capítulo 2 desta tese, traduzir o marcado pelo marcado é também valorizar o *outro* e as particularidades das línguas e dos discursos. Como já foi dito, essa é a poética tradutória assumida nesta pesquisa, uma poética que sugere o acolhimento do estrangeiro na cultura de chegada, como propunha Berman (2013). O mesmo teórico critica a noção de *equivalência* em tradução, que, para ele, seria o contrário do acolhimento do estrangeiro. Buscar a equivalência seria igual a buscar a supressão do outro, a transformação do outro no mesmo (ver subseção 2.1.1.1 – Tipologia tradutória escolhida). Meschonnic (2010) também se posiciona com relação ao conceito de *equivalência* em tradução, para ele tal noção é "tão frouxa quanto a fidelidade" (p. 36).

Tendo o que foi apresentado em vista, optei por adotar o conceito de *valência* cunhado por Faleiros (2013). Com isso, busco evitar a defesa da concepção isomórfica, da busca por uma espécie de "espelhamento perfeito" entre os textos escritos em diferentes línguas, perspectiva que, conforme afirma o autor, não passa de uma miragem. A *valência*[225], por outro lado, tende a deixar à vista a *estranheza* provocada pela alteridade e, por consequência, engendra uma produção de valores pelo sujeito-tradutor.

A busca por uma recriação de valores, *valências*, tem ligação direta com a recriação de *significâncias* (Meschonnic, 1982), que, por sua vez, está intimamente ligada à noção de sujeito e subjetividade. Tais conceitos já foram longamente discutidos no capítulo 2, como o encadeamento das discussões e problematizações exigia, aqui, é suficiente perceber como todos estão imbricados no que chamamos de discurso.

Segundo Meschonnic (1982), a ideia do ritmo-sujeito — a concepção de que o ritmo está ligado ao sujeito e é indicado por seu discurso — não é tão clara, *a priori*, como a ideia já bem aceita de ritmo-regularidade — ou seja, ritmo pautado pela métrica. A sua definição de ritmo não é unicamente fonética ou métrica, ela é da ordem discursiva. Por sua vez, a *significância* "abrange todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, libera séries" (Meschonnic, 1982, p. 217) e "organizando conjuntamente a significância e o significado do discurso, o ritmo é a própria organização do sentido no discurso" (Meschonnic, 1982, p. 217).

Dessa forma, a tentativa de recriar o ritmo-sujeito bancquartiano, com as características subjetivas de sua escrita — as quais busquei sistematizar no capítulo 1 —, fundamentam outro

[225] Britto (2012) também cunha um termo para substituir *equivalência*, chegando à *correspondência*. Apesar de não o adotar neste trabalho, achei que seria válido mencionar. A respeito da *correspondência* o autor afirma: "[...] um termo bem mais modesto e realista; e chamou a atenção pelo fato de que traduzir não é uma operação realizada sobre sentenças, estruturas linguísticas, mas sobre textos, que envolvem muito mais do que simplesmente aspectos gramaticais" (p. 19-20).

aspecto importante deste projeto de tradução. Esforcei-me por observar as múltiplas marcas presentes no discurso da poeta, como as diversas "'desobediências' à linguagem comum: surgimentos inesperados, aproximações, deslocamentos, distorções, rejeições da sintaxe usual, *pulsação rítmica*, concentração" (Bancquart, 2010, p. 18), tensionamentos da sintaxe, marcas e figuras rítmicas como a antítese, o paradigma, a anáfora, as assonâncias, as aliterações etc.; e, ao traduzir, orientei meus esforços para criar possíveis *valências* para cada uma dessas marcas na língua de chegada.

Feito todo esse percurso, ainda parecia ausente uma dimensão fundamental desse ritmo-sujeito e, consequentemente, de seu discurso no presente trabalho. Evidenciadas também por indícios presentes no próprio discurso, as marcas de gênero[226] — caracterizadas por indicadores de gênero nas línguas — não apenas integram a constituição do discurso, como também atuam como forças de ordem social capazes de moldá-lo. Portanto, não seria possível recriar um ritmo consubstancial a um sujeito sem levar em consideração tal aspecto de sua composição. Essas últimas constatações nos levam, em certa medida, às implicações ideológico-políticas da tradução aqui proposta.

4.1.2 Implicações ideológico-políticas presentes nos critérios histórico-críticos

> Manipular o texto como mulher na tradução implicaria substituir o tradutor modesto e apagado. Em seu lugar, estaria uma participante ativa na criação de significado, que propõe uma análise condicional. Sua abordagem é marcada por uma provisoriedade contínua, consciente do processo, com atenção autorreflexiva às práticas. A tradutora feminista ostenta, sem modéstia, sua assinatura em itálico, em notas de rodapé – até mesmo em um prefácio.[227]
>
> **Barbara Godard**

Conforme o que foi discutido no capítulo 2, constata-se que as teorias feministas inseridas desde o seu princípio no prisma ideológico-cultural, são retomadas através de reflexões analíticas e propostas de intervenção sobre os fenômenos da tradução. Esse conjunto de reflexões e propostas decorrentes de um encontro entre as teorias feministas e os estudos da tradução nos permite falar em uma tradutologia feminista como uma área dentro da tradutologia (Castro; Spoturno, 2020).

---

[226] O termo gênero deve ser entendido aqui como termo usado para se referir às construções sociais e culturais de masculinidades e feminilidades.

[227] Trecho retirado do texto "*Theorizing feminist discourse/translation*" de 1989, presente na obra *Translation, Semiotics, and Feminism; Selected Writings of Barbara Godard*, p. 26. No texto de partida: "*Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning, who advances a conditional analysis. Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface*".

Por mais que o uso de uma terminologia como essa incite a buscar uma única definição ou forma de prática da tradutologia feminista que possa ser considerada universal ou capaz de abranger todos os seus possíveis campos de estudo, essa é uma busca vã. Por vivermos em um mundo plurilíngue no qual os fluxos linguísticos, culturais, sociais, políticos e econômicos têm sido mediados pela tradução ao longo dos séculos, essa definição única e universal não existe. Contudo, para que possamos ter um ponto de partida "é útil conceber a tradutologia feminista como a aplicação de uma perspectiva feminista à tradutologia, a qual estará inevitavelmente determinada pelo contexto temporal, espacial e socio-histórico em que se desenvolve" (Castro; Spoturno, 2020, p. 13).

Afinal, a tradução, assim como a produção de conhecimento, é uma prática situada temporal, espacial e socio-historicamente. Toda produção de conhecimento está ancorada em contextos sociais e culturais específicos, sua circulação se dá por meio de códigos linguísticos — que também são construídos e estabelecidos dentro de contextos sociais, políticos e culturais próprios a cada língua. A escolha do que traduzir, por exemplo, e a partir de que língua-fonte, para qual língua-alvo, tudo isso é atravessado por tais variáveis, e não deve ser ignorado.

Por tal razão, considero válido ressaltar mais uma vez que as ideias apresentadas aqui refletem, de maneira inescapável, vivências individuais e os lugares que ocupo dentro de estruturas sociais, acadêmicas e científicas. Atuando a partir de instituições localizadas em espaços de poder geopolítico, as perspectivas aqui apresentadas são atravessadas por condicionantes históricas e interdisciplinares que moldam o modo como penso, escrevo e traduzo (Castro; Spoturno, 2020).

A título exemplificativo, este texto foi majoritariamente escrito a partir de um país do Sul global (o Brasil), pensado por uma mulher brasileira com uma vivência marcada por uma educação fundamentalmente pública e brasileira, com um curto período de contato com a educação e pesquisa francesas. Por outro lado, a maior parte dos textos estudados e utilizados para embasar esta pesquisa, são provenientes do Norte global ou escritos em línguas consideradas como línguas francas vindas do Norte global, como o francês e o inglês. Tal fato pode ser justificado pelo caráter do objeto de pesquisa: poemas escritos em francês, por uma poeta francesa. Mas isso nos leva a um outro ponto que é a escolha desse objeto.

A escolha por pesquisar a obra de uma poeta francesa não se deu por encantamento romantizado com determinada poética, ou pela necessidade de abordar um tema específico, ou mesmo por uma estratégia de tradutora que teria visto neste livro, antes mesmo de começar a pesquisa, um potencial sucesso editorial no Brasil. Nenhum desses pontos realmente constituiu

um dos critérios para a escolha da poeta no momento de desenvolvimento do projeto de pesquisa. Durante esse período, tendo em vista a minha trajetória acadêmica já voltada aos estudos críticos feministas durante o mestrado, desejava encontrar uma poeta que escrevesse em francês, mas que não necessariamente fosse nascida ou residente na Europa. No entanto, esse desejo foi frustrado por desafios surgidos justamente a partir das dinâmicas de espaços de poder geopolítico: na época e a partir do Brasil, não pude encontrar, para adquirir ou emprestar, livros de poetas mulheres de outras regiões geográficas que não a Europa. A dificuldade de acesso se dá por um problema de distribuição e de oportunidades de publicação. As poetas martinicanas ou guadalupenses, por exemplo, até conseguem publicar, mas acabam publicando em editoras pequenas com menor capacidade de distribuição dessas obras internacionalmente. São as grandes editoras, como a Gallimard, por exemplo, que operam uma distribuição de títulos em nível internacional.

As obras do gênero poesia, além disso, acabam não sendo o foco da modalidade de publicação digital adotada por algumas editoras, o que facilitaria o acesso a exemplares estando no continente sul-americano. As bibliotecas universitárias, geralmente, não contam com uma variedade enorme de obras de literatura contemporânea e seu acervo desse recorte temporal acaba privilegiando aquilo que é mais lido, mais uma vez, o gênero romanesco. Uma vez que se tratava de um projeto de pesquisa de doutorado que visava propor a tradução de uma obra ainda inédita, dentro desse recorte de gênero e de tempo mencionados, não ter acesso às publicações da poeta por quem eu me interessava parecia um obstáculo intransponível. Não me restava outra opção senão adotar uma poeta já validada — e, por consequência, com sua obra melhor distribuída — no que se compreende como a capital literária universal (Casanova, 2002), ou seja, Paris.

Fazer pontuações como essas não me isenta de ter realizado pesquisas com muito esmero e de ter me esforçado para entregar o melhor trabalho que pude acerca da poética bancquartiana, ainda que reconheça os problemas dessa difusão e revalidação do trabalho de uma poeta já "consagrada" literariamente. Torná-la conhecida também no Brasil, ainda que não corrobore com uma agenda decolonial, faz parte de uma práxis feminista limitada por aqueles contextos mencionados anteriormente: o temporal, espacial e socio-histórico. Apontar tais questões não faz, ademais, com que eu não reconheça o valor da poesia aqui estudada, esses apontamentos funcionam apenas como uma forma de situar geopoliticamente esta pesquisa, trazendo questionamentos acerca da questão da distribuição das obras literárias produzidas por pessoas (sobretudo mulheres) que se encontram em espaços não-hegemônicos.

Isso posto, reforço que este trabalho enseja, ainda que com suas limitações, contribuir para um mundo no qual tenhamos cada vez mais uma nova práxis política, privilegiando uma abordagem interseccional[228] que leve em consideração fatores como os de classe, raça e gênero na literatura e na tradução. Em prefácio à obra *Feminist Translation Studies — Local and Transnational Perspectives* (2017), Patrícia Hill Collins pontua um fator muito importante acerca da tradução:

> Dentro da política de um mundo em processo de descolonização, a tradução é a cola que catalisa novos conhecimentos que, potencialmente, fundamentam uma nova práxis política. Assim, quando se trata de ativismo intelectual, aprimorar as habilidades de tradução constitui tanto um importante desafio intelectual quanto uma necessidade política (p. 12).

As difusões, trocas e debates em torno do feminismo só são possíveis em uma escala internacional, contribuindo para a construção do que Castro (2020) chama de feminismos transnacionais, graças à tradução. A tradução é uma ferramenta de poder que deve ser vista enquanto tal, daí a importância de tomar decisões estratégicas sobre o que deve ser traduzido, se deve ser traduzido e, ainda, como as coisas podem ser traduzidas.

Convém ainda, dentro desta seção, elucidar as diferenças existentes entre três conceitos que costumam ser confundidos. São eles, os Estudos Feministas da Tradução (EFT), já apresentados e discutidos nesta tese, o feminismo tradutológico e as práticas de tradução feminista.

Começarei pelos EFT. Como visto no capítulo 2, os EFT constituem uma área dentro dos Estudos da Tradução que tem sua prática, análise e reflexões pautadas por uma perspectiva feminista. O que quer dizer que essa área busca lançar um olhar feminista sobre o fenômeno tradutório, bem como sobre seus e suas agentes, analisando suas práticas e os fatores políticos em que estão envolvidas. Segundo Matos[229] (2022), "a perspectiva de Estudos Feministas da Tradução [...] expande uma consciência exclusivamente gendrada para uma consciência interseccional e heterogênea sobre a construção de significados além das fronteiras" (p. 25).

---

[228] O termo é definido por Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) da seguinte forma: "A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas" (Tradução de Rane Souza, s/p).

[229] Naylane Araújo Matos é professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), doutora em Estudos da Tradução pela UFSC, com pesquisa premiada pela CAPES. Atua nas áreas de tradução feminista, crítica literária e pedagogias decoloniais, coordenando projetos sobre literatura e feminismos latino-americanos.

Já o feminismo tradutológico está mais voltado à elaboração teórica por parte dos feminismos enquanto corrente ideológica acerca do fenômeno da tradução. Aqui, o conceito de tradução pode ser compreendido de forma ampliada, assumindo um sentido metafórico que contempla a tradução cultural. Dito de outro modo, e ainda de acordo com Matos (2022), "a tradução transbordaria os limites linguísticos de transferência de significados, sendo compreendida em termos de ato de enunciação" (p. 26). Há, de certa maneira, uma mudança de ramos do saber entre esses dois campos conceituais.

Com relação às práticas de tradução feminista, é possível retornar ao campo de tradução interlinguística. De maneira geral, tais práticas consistem em intervenções nos textos traduzidos circunstanciadas por um contexto ideológico e inspiradas em uma escrita abertamente feminista de autoras da década de 1970 no Canadá. Essa relação íntima entre as práticas de escrita e tradução buscava desestabilizar discursos misóginos e direcionar proposições para uma cultura literária feminista (Matos, 2022). Ainda com relação a essas práticas de tradução, recorro às afirmações de Flotow (1991):

> Existem inúmeras estratégias utilizadas na tradução feminista, discutirei apenas três aqui — suplementação, uso de prefácios e notas de rodapé, e o que se chama de "sequestro" (*hijacking*). Basta dizer, como introdução breve, que a tradutora feminista, seguindo o exemplo das autoras feministas que traduz, concedeu a si mesma a permissão de tornar seu trabalho visível, discutir o processo criativo em que está envolvida, colaborar com as autoras e, ao mesmo tempo, desafiá-las[230] (p. 74).

As tradutoras feministas, portanto, desde o início combatiam a ideia da invisibilidade do tradutor. Ao mesmo tempo que faziam com que seu trabalho se tornasse visível, intencionavam discutir o processo de tradução, deixar marcas de suas reflexões no texto traduzido e do trabalho criativo inerente à atividade de tradução. Dessa forma, como vimos no capítulo 2, não só contribuíam para um pensamento que resultaria no que hoje conhecemos como os EFT, como adiantavam um debate atualmente presente nos Estudos da Tradução e que é atribuído a Lawrence Venuti (1995).

Com relação às estratégias ou práticas mencionadas por Flotow no trecho citado, cada uma delas pode ser sintetizada da seguinte forma:

[230] No texto de partida: "*There are numerous strategies used in feminist translation of which I will discuss only three here — supplementing, prefacing and footnoting, and "hijacking." Suffice it to say as a brief introduction, that the feminist translator, following the lead of the feminist writers she translates, has given herself permission to make her work visible, discuss the creative process she is engaged in, collude with and challenge the writers she translates*".

• Suplementação[231] — consiste no uso de estratégias de compensação linguística, conscientemente feministas, utilizadas por quem traduz em busca de "remediar" as perdas inevitáveis devido às diferenças presentes entre as diversas línguas. Tal prática constitui, segundo a autora, uma "ação voluntarista" sobre o texto;

• Prefácios e notas de rodapé[232] — tradutoras/es refletem sobre seu trabalho em prefácios e ressaltam sua presença ativa no texto através de notas de rodapé. Essas são estratégias de tradução que visam não só elucidar escolhas feitas durante o processo tradutório, como também deixar uma assinatura, uma marca de *coautoria*[233] na tradução;

• Sequestro[234] — consiste em lançar mão de estratégias de intervenção e apropriação mais ostensivas e de caráter político nos textos. Nessa prática, por exemplo, tradutoras optam por fazer "correções" subvertendo ocorrências de misoginia e sexismo na linguagem, por exemplo, e/ou feminizando-a. Ou seja, há uma *feminização* ou adição de um *female gaze* do/no texto-alvo pela tradutora de forma deliberada. Essa estratégia é inspirada em uma tradução feita por Susanne De Lotbinière-Harwood[235], como menciona a autora em seu artigo.

Longe de concorrer com — ou anular — as estratégias tradutórias desenvolvidas por autores que foram mencionadas anteriormente, como a recriação de *significâncias*, e a busca por *valências* nas línguas envolvidas no trabalho de tradução de um texto, as estratégias e práticas de tradução feminista as complementam. Afinal, elas vão ao encontro das ideias bermanianas e meschonniqueanas de manutenção das estranhezas do texto (e da língua) de partida, e buscam comunicar os múltiplos significados de determinadas construções ou vocábulos na língua de chegada.

Em resumo, as práticas feministas de tradução diferem dos EFT, que, por sua vez, diferem também da tradutologia feminista. Neste trabalho, detenho-me sobre os dois primeiros. Os EFT, principalmente, fundamentam as análises da poética bancquartiana, em intersecção com a crítica literária feminista. São exemplos disso, as estratégias de observação e recriação do ritmo cunhadas por De Lotbinière-Harwood (1991) na escrita de mulheres, a escrita e tradução vivida *no* e *pelo* corpo, e a criação revisionista (Ostriker, 1986), às quais dedico seções específicas deste trabalho no capítulo 2.

---

[231] Em inglês "s*upplementing";*
[232] Em inglês "*prefacing and footnoting";*
[233] Em tradução do mesmo texto feita por Ofir Bergemann De Aguiar e Lilian Virginia Porto, lemos: "[A tradutora] é mais do que uma tradutora convencional; é a **cúmplice da autora**, mantém **a estranheza do texto-fonte e busca**, ao mesmo tempo, **comunicar seus múltiplos significados** que, de outra forma, estariam 'perdidos na tradução'" (Flotow, 2021, p. 501, grifos meus).
[234] Em inglês "*hijacking".*
[235] Ver: De Lotbinière-Harwood, Susanne. "*Preface to Letters from Another*". Letters from Another, Brossard, Nicole, Toronto: Women's Press, 1990.

Já as práticas feministas de tradução, que diferem dessas estratégias analíticas, pois são mais voltadas às intervenções feitas diretamente no texto a ser traduzido, são usadas neste trabalho como recursos que visam solucionar problemas ou dificuldades tradutórias impostas pelo texto em seu aspecto formal. Isso não quer dizer, no entanto, que as adoto nesta proposta de tradução assim como elas foram descritas por Flotow (1991). Primeiramente, com relação à produção de prefácio e notas de rodapé, é possível afirmar que este comentário de tradução cumpre, embora com um outro formato, uma função equivalente à de um prefácio ou, ao menos, de um paratexto que acompanharia a tradução. Já as notas de rodapé, como veremos logo, se fazem presentes de maneira tradicional na tradução aqui proposta.

Quanto à prática de *suplementação*, tento mesclá-la à *valência*. Quando a segunda é possível, quer dizer, quando não há contexto que implique questões de gênero no poema, uso-a. Se há, por outro lado, uma palavra ou expressão que me pareça exigir uma compensação linguística com viés feminista, a *suplementação* é posta em prática.

E, por último, no que concerne ao *sequestro*, opto por um uso muito limitado dessa estratégia. Decidi intervir com a feminização de pouquíssimos termos dentro dos poemas bancquartianos, é a o caso da palavra "poeta", que, por si só, levanta debates que ultrapassam os poemas e com relação aos quais me sinto impelida a me posicionar, tanto enquanto tradutora quanto enquanto pessoa que também exerce o ofício de poeta. Justifico a feminização do termo na seção ligada aos aspectos específicos da tradução, subseção "A marca de gênero e a feminização de alguns termos" (4.5.1).

4.2 **O projeto de tradução**

O projeto de tradução apresentado neste trabalho se norteia, então, por alguns critérios. Um dos primeiros critérios encontra-se no título da própria tese: "Em direção à serenidade inquieta — uma tradução comentada de *Mots de passe* (2014), de Marie-Claire Bancquart". O que é a "serenidade inquieta" e como traduzi-la? À primeira parte dessa pergunta, espero ter respondido ainda no capítulo 1, quando analiso a poética da autora e saliento como, ao longo de sua trajetória, a angústia e a revolta vão, pouco a pouco, cedendo espaço a uma serenidade do vivo em que ainda há espaço para a inquietação e para a incompreensão dos mistérios. À segunda parte, respondo nas próximas subseções, enumerando quais foram as diversas estratégias adotadas para tornar possível essa tradução e, portanto, demonstrando *como* ela se tornou, de fato, possível.

O segundo critério que pauta esse projeto, como explicitado há pouco, é o critério histórico-crítico que marca também o lugar em que se dá a tradução. O terceiro, por consequência, é o posicionamento ideológico-político adotado pela pessoa que fez a tradução. Esses critérios, juntos, compõem uma ética tradutória a ser seguida que vem sendo frisada desde o início deste trabalho. Não fosse a ética adotada nesta pesquisa, certamente a tradução da obra *Mots de passe* para o português brasileiro seria completamente diversa.

Um quarto critério que merece ser citado é o da decisão por tentar manter o tom de uma escrita poética quase coloquial, com uma linguagem simples, acessível, sem muitos vocábulos rebuscados ou floreios na tradução. Especialmente em *MP*, Marie-Claire Bancquart utiliza uma linguagem límpida, sem arcaísmos, despojada, onde se misturam fauna e flora, convidadas por um "*je*" que deseja aproximar-se da terra, tornar-se íntima dela, "*la tutoyer*" (Bancquart, 2014, p. 23).

As estruturas sintáticas existentes na obra demonstram as marcas de oralidade que constituem os poemas. Percebe-se que a poeta trabalha com o "efeito de oralidade" (Britto, 2012, p. 101) por meio da simplicidade da estrutura sintática de certos versos e pela escolha lexical presente nos mesmos. Para Britto (2012), a tradução deve provocar no leitor do texto de chegada o mesmo efeito de oralidade causado no leitor do texto de partida. Uma das marcas de oralidade na formação sintática de versos ou frases em português brasileiro é a omissão do pronome "sujeito" da frase ou verso.

Em *MP*, temos a primeira pessoa do singular representada sob as formas "*je"* ou "*j'"* — pronome pessoal e sua abreviação — que aparecem 88 vezes ao longo da obra. Em seguida, temos o "*il(s)"* e "*elle(s)"*, terceiras pessoas, que aparecem cerca de 65 vezes; os pronomes "*on*" e "*nous*" têm uma frequência de 17 e 61 vezes, respectivamente. A omissão frequente desses pronomes na tradução é, portanto, uma estratégia adotada para tornar a linguagem mais fluida e próxima da oralidade no português do Brasil. Uma outra marca de oralidade é a omissão do pronome reflexivo, ainda segundo Britto (2012), podemos dizer: "'O João casou-se' ou 'O João se casou', mas cada vez mais dizemos simplesmente: 'O João casou'" (p. 102). Esses são somente alguns exemplos de como o quarto critério é posto em prática na tradução, outros exemplos poderão ser vistos nos quadros que apresento mais à frente neste capítulo.

Tendo apresentado os critérios utilizados para compor este projeto de tradução, falarei, a seguir, de outros aspectos tradutórios relevantes. Para que seja possível abordar diversas questões de maneira compreensível, optei por organizar os comentários em seções e subseções. A primeira seção se intitula "Traduzindo *MP*: aspectos gerais", na qual tratarei sobre questões

tradutórias ligadas ao título, aos títulos das partes ou seções de *MP*, à tradução de nomes próprios e de cidades, às marcas de oralidade, e às figuras de linguagem como a anástrofe. A cada um desses tópicos está reservada uma subseção.

A seção seguinte, "Traduzindo *MP*: aspectos formais", disporá sobre as soluções tradutórias ligadas à estrofação, pontuação, disposição dos versos nas páginas e notas de rodapé. A última seção, "Traduzindo *MP*: aspectos específicos", se concentrará nas problemáticas suscitadas pelas marcas de gênero, pelo ritmo, pela intertextualidade e por outros casos não categorizáveis. Passemos, então, aos comentários que se iniciam com os aspectos gerais.

4.3 **Traduzindo *Mots de passe*: aspectos gerais**

Neste item, exponho aspectos gerais da tradução da obra, elucidando processos e justificando certas escolhas. Falo, a seguir, do título, títulos das partes ou seções da obra e dos nomes próprios e de cidades encontrados nos poemas. Além disso, desenvolvo um pouco mais o tópico dedicado às marcas de oralidade no texto de partida.

4.3.1 Título

Mots de passe foi o título da obra adotado em sua primeira edição e publicação no ano de 2014. Alguns dos poemas que compõem a coletânea foram publicados novamente mais tarde, em 2019, na antologia *Toute minute est première* também editada pela editora Le Castor Astral. A antologia foi traduzida para o inglês sob o título *Every minute is first* (2024), logo, parte dos poemas de *Mots de passe* também possui, desde 2024, uma tradução para o inglês feita por Jody Gladding. O título da obra de 2014, no entanto, não consta na antologia traduzida, apenas cerca de nove de seus poemas.

Traduzir títulos é sempre uma tarefa complexa, traduzir o título de uma obra de Marie-Claire Bancquart talvez carregue em si um peso ainda mais significativo. Bonhomme (2024), em um artigo intitulado "*Voyage à travers les titres de Marie-Claire Bancquart*" publicado na revista literária *Europe*, ressalta que os títulos de Bancquart possuem uma "tensão estruturante":

> [os títulos] me pareceram, por sua tensão estruturante, como verdadeiros marcos que fazem dessa poética singular um ritual de sepultamento, um rito fúnebre iniciático, portador de um segundo nascimento, sempre aceitando a morte, mas como que para melhor afirmar a vida (p. 202).

A tensão mencionada por Bonhomme é resultante de uma condensação extrema, característica não somente de títulos de obras literárias, como de versos na poesia. É plausível, portanto,

considerar os títulos de obras de poesia como uma parte compositiva da poética ali apresentada. Os títulos das obras de Bancquart, além de manifestadamente polissêmicos, complexos, imagéticos, provocadores, entre uma outra série de adjetivos que poderiam qualificá-los, carregam conceitos próprios da poética bancquartiana, como é o caso de *Dans les feuilletage de la terre, Anamorphoses, Rituel d'emportement* ou, ainda, de *Verticale du secret*. Não é diferente com *Mots de passe*, os jogos da poeta com a palavra "*mots*", que poderia ser traduzida como "palavras" em português, não se restringem a essa obra.

Em *MO(R)T,* obra artística que foi apresentada originalmente sob a forma de um carretel de madeira realizado em colaboração com Jean-Noël László em 2010, Bancquart faz um jogo com as palavras "*mot*" e "*mort"*. O poema foi impresso em letras maiúsculas com tinta vermelha sobre papel de cor creme, em uma única linha da esquerda para a direita, seguindo o sentido horizontal no qual o papel se desenrola. Lido durante o colóquio internacional de Cerisy-la-Salle consagrado à poeta em setembro de 2011, MO(R)T ainda não havia sido incluído em coletânea até 2020. Em *De l'improbable — précédé par MO(R)T*, a obra enfim ganha uma forma adaptada à impressão em formato de livro, sua disposição em uma única coluna prosseguindo de uma página à outra permite obter, na sucessão das páginas do livro, um efeito semelhante ao da bobina. Nessa obra, a poeta propõe, dentre outras coisas, uma reflexão sobre a origem da palavra "*mot*", que, segundo ela, deriva do latim "*mutus*". Em latim, "*mutus*" significa "mudo", o que implicaria à palavra e à poeta, de acordo com sua reflexão, uma duplicidade de mutismo fundamental: "*a letra retorna à terra, coisa entre outras, mortais e doces*"[236] (Bancquart, 2020, p. 87).

Tendo isso em vista, no título *Mots de passe*, torna-se difícil ignorar a presença da palavra "*mots*", pois sua figuração talvez seja mais fundamental do que o próprio significado do sintagma. "*Mots de passe*" significa "senha" em francês e assim poderia ser traduzido, caso pudéssemos ignorar tudo o que foi dito até então a respeito da poética e dos conceitos bancquartianos. Como o cenário em que esta tradução se apresenta é o oposto, e como busco, na verdade, colocar à vista todo o contexto em que se insere tal título, precisei buscar outras soluções tradutórias.

"Palavras-passe" surgiu como uma das primeiras opções para solucionar essa dificuldade tradutória, muito colada ao francês, tal tradução seria totalmente aceitável em português de Portugal. Afinal, no país de Saramago, usa-se justamente a expressão "palavra-passe" para designar uma "senha" utilizada para proteger uma conta, por exemplo. Mas esse

[236] No texto de partida: "*la lettre retourne vers la terre, chose parmi d'autres, mortelles et douces"*.

não é o caso no Brasil e "Palavras-passe" mais parece uma tradução colada demais ao texto de partida do que uma solução criativa.

Em seguida, não pude deixar de pensar em "Palavras-chave", mas logo me veio a acepção acadêmica do termo à memória: palavras usadas para identificar elementos correlatos ou que pertençam à mesma área de interesse ou termos que sintetizam ideias centrais de um texto, conforme descreve o dicionário Priberam de língua portuguesa. Decidi, por ora, que essa não seria a melhor tradução para o título da obra.

Pensei, então, em mudar a ordem das palavras dentro do sintagma: "Chave de palavras". Mas achei que, do ponto de vista rítmico, essa opção também não era satisfatória. "Palavras-senha" me ocorreu igualmente, mas pareceu pouco convincente, senão redundante para o contexto brasileiro. "Palavras que abrem passagem", outra possibilidade que não só alongava demais o título, como também parecia muito explicativa. Optei, em dado momento, por deixar o tempo fazer seu trabalho, guardando em um cantinho da mente essa demanda, na expectativa de que alguma conversa, em um dia qualquer, pudesse me fornecer a chave para a resolução desse problema.

Lá pelo meio do último ano de doutorado, voltei à opção "Palavras-chave" e tomei a decisão de analisar melhor esse sintagma, já que nada tinha conseguido me levar em outra direção. Durante pesquisas, foi possível perceber não só o caráter polissêmico do termo, como também sua atual capacidade de "renovação", dado que ele tem sido usado em áreas novas do conhecimento. Em linguagem de programação, a "palavra-chave" é **"**uma palavra ou identificador que tem um significado especial para a linguagem de programação. O significado das palavras chave (*sic*) varia largamente de uma linguagem de programação para outra" (Wikipédia).

Para mecanismos de pesquisa, a "palavra-chave" pode ser qualquer termo usado em uma busca *online*, seja uma única palavra ou uma frase longa. Menos recentes são as duas primeiras acepções fornecidas pelo dicionário Priberam de língua portuguesa: 1. Termo que sintetiza as ideias ou temas centrais de um texto; 2. Palavra que identifica determinado elemento ou o seu conteúdo. Já segundo o Dicionário Online de Português[237], "palavra-chave" pode ser uma "palavra que descomplica, elucidando o significado de uma situação, circunstância: inovar é a palavra-chave quando se discute competitividade", caracterizando assim o uso mais coloquial da expressão.

[237] PALAVRA-CHAVE. *In :* **Dicionário Dicio**: [*On-line*]. Disponível em: https://www.dicio.com.br/palavra-chave/. Acesso em 01 out. 2025.

Diante desse levantamento de informações, a reafirmação da polissemia do termo e a constatação de que a acepção que causava desconforto — aquela relacionada ao contexto acadêmico — sequer era a mais comum na língua, optei por reconsiderar seu uso. Em poesia, ademais, é possível e até desejável "corromper" o sentido "comum" de certas palavras e/ou expressões. Observar termos a partir de uma nova perspectiva e tentar, a partir disso, fazer um novo uso da língua consiste, justamente, em uma das estratégias usadas por algumas poetas, como é o caso de Adília Lopes ou Ana Martins Marques, para citar somente dois exemplos.

Beneficiar-se da polissemia das palavras para desestabilizar o uso quotidiano da língua, ao menos dentro do contexto de um livro, é uma dos recursos da poesia; torcer o significado de certos termos para, assim, alcançar o efeito poético desejado, conforme a poeta mesma descreve "[...] sinto muito fortemente o poema como uma série de 'desobediências' à linguagem comum: surgimentos inesperados, aproximações, deslocamentos, distorções, rejeições da sintaxe usual, pulsação rítmica, concentração" (Bancquart, 2010, p. 18), são ações que representam uma das ferramentas dessa linguagem.

Após tais reflexões, retomei a ideia de usar "Palavras-chave" como título para a versão brasileira da obra. Para Rónai:

> "O título é uma unidade completa em si, e tem que transmitir uma mensagem e um impacto, no conjunto de suas poucas palavras. Pode acontecer, porém, que a tradução exata do título não seja eufônica, fique ambígua ou inexpressiva ou, até, nem dê sentido. Nestes casos, muitas vezes por insistência do editor, o tradutor altera parcial ou completamente a denominação do livro" (2012, p. 122).

Penso que, utilizando essa tradução, além de fazer com que o título pareça atrativo para um público leitor diverso, com uma espécie de "promessa" ou de "revelação" que poderia ser aguardada nas palavras contidas no livro, palavras que serviriam como chave para adentrar um espaço reservado, protegido; ainda mantenho a unidade de sentido metalinguística presente no texto de partida. A presença da palavra "*mots*" ou "*palavras*" era inegociável nesse título e, a meu ver, essa foi a maneira mais atrativa, eufônica e expressiva de mantê-la no título em português.

4.3.2 Títulos das partes ou seções

Os seis títulos das partes que compõem a obra não ofereceram, em especial, dificuldades relevantes em seus processos de tradução. Há pequenos pontos, somente, que merecem comentários breves. Em "*Ainsi ce paysage*", paisagens do norte da França são apresentadas ao

longo da seção e, por isso, na tradução, optei pelo demonstrativo "esta" ao invés de "essa". A paisagem ainda será mencionada no discurso, não temos uma explicação prévia do que virá.

Em "*Nous espérons, nous implorons*", a questão da marca de oralidade reaparece. Escolhi, também nesse título, omitir os pronomes pessoais (*nous*) por uma questão de coerência e de sonoridade. Em "*C'est en travaux*", mais uma vez, ressalta-se um registro informal, com uma expressão de uso comum em situações do quotidiano. Essa frase pode, com efeito, ser usada em diversos contextos e poderia, tendo em vista cada um desses contextos, ser traduzida de uma forma diferente, vejamos alguns deles.

É bastante comum notar tal frase em placas nas ruas da França, ela aparece em locais físicos (ruas, prédios), anunciando que aquele espaço "está em obras" (1) – essa é uma primeira opção de tradução, e a que escolho, como comentarei mais à frente, para a proposta final. A frase poderia ainda ser traduzida como "está em construção" (2) – abrangendo tanto um sentido literal, quanto figurado. Em um contexto mais abstrato ou voltado aos projetos intelectuais, uma boa tradução seria "está em andamento" (3). Em casos ainda mais específicos de reformas de casas, por exemplo, poderíamos lançar mão da construção "está em reforma" (4). Para textos, ideias ou planos "está em processo de elaboração" (5) seria, igualmente, uma opção de tradução.

Analisando o contexto em que a frase se encontra, a princípio, somente a opção 4 não seria considerada uma tradução satisfatória. No entanto, para a tradução proposta neste trabalho, eu possuía um dado a mais: o poema do qual o verso que dá nome à seção é retirado. Vejamos:

> Étroites
> Les rues s'arpentent, se ressassent
>
> au-dedans de nous
> c'est *en travaux*. Interdit d'avancer.
>
> Plus tard nous écrirons de mots
> qui sauront mieux imiter la tendresse (p. 102).

O vocábulo "ruas" e a construção "*interdit d'avancer*" fornecem uma compreensão mais precisa do contexto discursivo do poema. Ademais, "*en travaux*" aparece grafado em itálico, conferindo uma ênfase ao uso da expressão. Vejamos agora os dois versos que, não fosse o uso do *enjambement*, comporiam uma única unidade de sentido enquanto frase: "*au-dedans de nous / c'est* ***en travaux***", fica claro que o uso da expressão "*en travaux*" é deslocado de seu contexto. Mais uma vez, Bancquart realiza uma de suas "desobediências" à linguagem comum, e o faz intencionalmente. Tal tática compõe, portanto, o seu discurso, logo, deve aparecer na tradução.

Isso posto, a opção 1 — "está em obras" — torna-se uma das mais interessantes, já que ela mantém o estranhamento presente no texto de partida, a marca, por assim dizer, das

desobediências à linguagem comum exercidas pela poeta. Essa opção de tradução é igualmente a que melhor se encaixa no campo semântico presente nas duas primeiras estrofes do poema citado e, dado que o título surge a partir de um de seus versos, a escolha por essa opção tradutória para dar nome ao capítulo torna-se, assim, justificada.

4.3.3 Nomes próprios e de cidades

Com relação à aparição de nomes próprios nos poemas, pode-se dizer que a ocorrência é baixa em *MP*. Aparecem, sobretudo, nomes bíblicos e de personagens da mitologia grega — como Acteon —, tais personagens já possuem uma tradução bem consolidada na literatura e não ofereceram grandes desafios à tradução. Acteon, Maria (a mãe de Cristo) e o apóstolo João, tiveram seus nomes traduzidos assim, conforme já os conhecemos. Um outro personagem cujo nome já possui uma tradução consolidada é o imperador do sacro império romano-germânico, conhecido na França como "*Charles Quint*", Carlos V, em português.

Um dos raros nomes próprios comuns a aparecer é o sobrenome da própria poeta: Bancquart. Em um poema em prosa presente na primeira parte do livro, a poeta fala sobre a origem do nome de família de seu esposo, adotado por ela após o casamento: "É um nome que você recebeu de um desconhecido, há alguns séculos. Única informação precisa: ele possuía uma carroça com bancos. // Quanto mim, esse nome, tomei-o, furtei-o" (p. 13). Assim como nomes de poetas mais conhecidos no Brasil, e que também aparecem na obra, como René Daumal, André Breton ou Paul Celan, não houve nenhuma alteração na grafia dos nomes no processo de tradução, os mantive exatamente como são escritos em francês.

Já no que concerne aos nomes de cidade, nota-se como principais ocorrências nos poemas cidades como Paris, a fictícia Atlântida, Hiroshima, Nagasaki e Thérouanne. Paris já se tornou um nome consolidado e não há mudanças do ponto de vista ortográfico entre o francês e o português para nomear a cidade. Thérouanne, um antigo centro de artesanatos romano com cerca de 1.700 anos, é, hoje, considerada outra cidade componente do território francês; diferentemente de Paris, Thérouanne não tem um nome consolidado em português, nem uma grafia aportuguesada que facilite a sua pronúncia ou torne-a mais familiar para os falantes de português brasileiro. Em ocorrências[238] tradutórias encontradas, nota-se uma tendência por manter o nome da cidade com sua grafia original. Optei por fazer o mesmo, já que se trata, no poema em que ela aparece, de uma apresentação da história da cidade.

[238] Ver: https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/antigo-centro-de-artesanato-romano-e-encontrado-em-therouanne-na-franca.phtml#google_vignette

Com relação a Hiroshima e Nagasaki, trata-se de um caso semelhante ao da tradução de Paris. Já possuímos, historicamente, uma tradução e uma grafia bem consolidadas para nomear tais cidades com o alfabeto latino, não faria sentido, nesse contexto, não a adotar. Atlântida, embora seja uma cidade fictícia, também possui a sua importância histórica e uma tradução bem consolidada, a qual adoto na tradução do poema em que aparece.

4.3.4 Marcas da oralidade

Como já mencionado, Bancquart faz uso de um certo "efeito de oralidade" (Britto, 2012) em seus poemas, seja através da simplicidade da estrutura morfossintática de certos versos, seja pela escolha lexical presente nos mesmos. Há, além desses aspectos, outros pontos que poderão ser observados nos quadros que proponho neste subitem.

Antes de analisar os excertos, devo, no entanto, salientar a diferenciação de alguns tipos de marcas de oralidade. Para Britto (2012), existem três tipos dessas marcas nos textos: a fonológica, cuja ocorrência marca a pronúncia *per se*, implicando redução de vocábulos de maneira não prevista pela gramática normativa da língua, substituição de sons etc.; a lexical, que marca coloquialidade do registro, e, no contexto poético, aparece através da escolha de um léxico de uso mais comum e menos rebuscado; e a morfossintática, que marca desvios de concordância nominal e verbal, de conjugação verbal, de colocação pronominal, entre outros. Em Bancquart, não veremos exemplos da marca fonológica, somente as duas últimas estão presentes em sua poética.

A marca de oralidade de caráter lexical se faz presente em *MP* de maneira mais diluída, observa-se pela repetição de termos como "*les bêtes*" para se referir aos animais, por exemplo, ao longo de todo o livro. A palavra "*bêtes*" poderia ser substituída, em algumas ocorrências, por "*animaux*", "*créatures*" ou até mesmo pelos nomes específicos de cada animal. No entanto, a poeta opta pelo uso, à exaustão, da palavra mais informal, marcando assim um registro menos elevado em seu discurso.

Com relação às marcas de caráter morfossintático, que se repetem em diversos poemas, destaco a presença de diálogos interiores, com indagações e réplicas no interior dos poemas; e, igualmente, a "*mise en relief*[239]", tão comum na oralidade da língua francesa. Vejamos exemplos dessas questões nos quadros apresentados a seguir:

[239] O termo "*mise en relief*" pode ser traduzido por "dar ênfase", e consiste em uma técnica linguística utilizada para destacar ou sublinhar uma parte específica de uma frase a fim de atrair a atenção para esse trecho. Isso geralmente é feito deslocando a palavra, ou o grupo de palavras, para uma posição incomum na oração. Essa técnica pode ser usada para dar ênfase a certas informações consideradas importantes em dado contexto.

Quadro 1– Comparação *MP*

Mots de passe, p. 32	Tradução minha
Devant moi s'étend comme une mer une terre labourée noire après noire à petites vagues. **Ce que j'aime**, **ce sont** ces draps sombres en va-et-vient dans l'étendue. **Et moi, je** ne jetterai pas sur eux des pierres pour les convertir en êtres humains. Non. Je caresserai leurs crêtes de tous mes doigts. Pour finir, je m'allongerai dans leur vaste, profonde [odeur et voluptueusement je me souviendrai d'Ulysse au terme de ses voyages.	Diante de mim estende-se como um mar uma terra lavrada preto sobre preto em ondinhas. **Gosto mesmo é desses** lençóis escuros em vai-e-vem na vastidão. E **eu, eu** não atirarei pedras neles para convertê-los em seres humanos. Não. Acariciarei suas cristas com todos os meus dedos. Para terminar, me deitarei em seu vasto, profundo [aroma e voluptuosamente me lembrarei de Ulisses no fim de suas viagens.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Tanto no verso que se inicia por "*Ce que j'aime, ce sont...*", quanto no que começa com "*Et moi, je...*", temos exemplos da técnica linguística chamada de "*mise en relief*" em francês. No primeiro exemplo, temos a fórmula clássica: "*C'est / ce sont + [mot/groupe de mots sur lequel on insiste] + pronom relatif".* Na segunda, temos a retomada de um elemento, aquele a que se quer dar ênfase, e a duplicação desse elemento na frase através de um pronome, nesse caso específico trata-se do pronome tônico "*moi*". Na tradução, optei por "Gosto mesmo é disso..." para recriar a primeira ênfase e mantive a repetição do pronome pessoal para a segunda.

Um outro elemento digno de comentário na tradução desse poema é a troca do adjetivo "*petites*" pelo diminutivo em "-inha" em português brasileiro. É muito comum, sobretudo em nossa oralidade, o uso dos diminutivos para nos referirmos a um objeto ou elemento que seja pequeno. Quando queremos dizer que temos um "caderno pequeno" em mãos, dizemos um "caderninho", um "irmão pequeno", torna-se um "irmãozinho", logo, "ondas pequenas" soam melhor — e aproximam-se mais do efeito de oralidade — como "ondinhas" em português brasileiro.

Em seguida, gostaria de destacar exemplos das indagações em forma dialogada no interior dos poemas. De difícil classificação no texto poético, o fenômeno da interpelação encontra-se mais presente, e já consolidado como categoria, nos textos em prosa. O monólogo e o diálogo são, por exemplo, dois modos de expressão regularmente identificados e definidos — no âmbito das tipologias textuais — a partir de sua ocorrência na prosa, sobretudo em textos dramáticos. O monólogo pode ser compreendido como uma variante do diálogo,

caracterizando-se como um diálogo interiorizado, no qual o locutor se desdobra em dois, o emissor do discurso e o receptor dele.

Nos dois poemas que aparecem nos quadros 2 e 3, é possível imaginar que há um diálogo interior da poeta consigo mesma. A presença dos pontos de interrogação e dos travessões, sinais de pontuação tradicionalmente usados para reportar um discurso direto em textos literários, são indícios do que chamarei, doravante, de "diálogo interior".

Quadro 2 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 37	Tradução minha
Le présent ? <u>Mais</u> il se dérobe à peine nommé. **Le futur ?** — Sa charrue nous racle déjà dans la [terre. Reste à fausser un peu les pierreries du passé, pour les mettre *à son cœur* (comme on dit : mettre une lorgnette *à sa vue*) … et parer notre vieille histoire d'un éclat d'une pureté à nous éblouir.	**O presente? <u>Ah</u>, ele se esquiva** assim que nomeado. **O futuro?** — Sua charrua nos raspa já na terra. Resta falsear um pouco as pedrarias do passado, para colocá-las *à maneira de seu coração* (como se diz: pôr uma lente cor-de-rosa diante *de [sua visão*) ... e adornar nossa velha história com um brilho com uma pureza a nos ofuscar.

Fonte: elaborado pela autora (somente os negritos e sublinhados são meus, o itálico já estava presente no texto de partida).

Ainda que esses diálogos sejam imaginados, como, aliás, quase todos os diálogos presentes em textos ficcionais, eles carregam em si mais uma marca de oralidade presente nos poemas de *MP*. Privilegiando a fluidez do texto, comentarei aqui apenas o aspecto do "efeito de oralidade" presente no poema do quadro 2, deixando para comentar sobre outras particularidades de sua tradução no item dedicado aos "casos não categorizáveis" (Ver item 4.5.4).

Quadro 3 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 50	Tradução minha
[…] **… Et si nous voulions caresser** **un corps aimé par son dedans ?** **— Chimère.** Il est masqué en exil de lui pareil au nôtre.	[...] **... E se quiséssemos acariciar** **um corpo amado por seu lado de dentro?** **— Quimera.** Está escondido em exílio de si tal como o nosso.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Levando em consideração o apontamento de Meschonnic, que indica que o marcado deve ser traduzido como marcado, e o não-marcado como não-marcado; ou seja, a forma desviante, e o

não-marcado — a forma padrão —, devem ser traduzidas respectivamente da maneira como são apresentadas no texto de partida. Adicionando ainda o que Britto (2012) defende: "a boa marca de oralidade é aquela que provoca um efeito de verossimilhança sem chamar demais a atenção para si própria" (p. 101). Gostaria de retomar, então, algo presente no primeiro verso do quadro 2 e introduzir questões semelhantes que aparecem nos quadros 4 e 5.

Nos três casos, concedi a mim mesma permissão para buscar, no português brasileiro, formulações que expressassem o que estava no texto de partida, mas de uma maneira comum em nossa língua de chegada. Fiz isso justamente me pautando no argumento de que há marca de oralidade nos versos destacados, ou seja, há presença de um discurso "marcado", ou "desviante" no texto de partida e que precisa aparecer também de forma "marcada" no texto de chegada, mas cumpre destacar que "marcado" não quer dizer incompreensível ou estrangeirizado.

Para que haja verossimilhança no texto em português brasileiro, fez-se necessário o uso de marcas da oralidade de nossa própria língua na tradução dos poemas. Em "*Le présent ? **Mais** il se dérobe*", escolhi traduzir o "*mais*" — que não expressa o que comumente expressa a conjunção adversativa que seria sua equivalente em português (o *mas*), mas, na verdade, funciona como uma espécie de interjeição de surpresa[240] no verso em questão — pela interjeição "ah". Em português brasileiro, o termo "ah" é muito utilizado na língua falada para expressar sensações e emoções, pode significar alegria, admiração, alívio, dor, tristeza, surpresa, indignação, entre outras coisas. No verso de que trato aqui, interpreto que o "*mais*" carrega ares de resignação, como em uma conversa de antigos conhecidos, que há muito não se veem e que, ao se reencontrarem, tentam atualizar-se de suas próprias vidas com resignação. O "ah", portanto, é uma interjeição eficiente para expressar tal emoção em nossa língua.

Vejamos, agora, os quadros 4 e 5 e as expressões em negrito.

Quadro 4 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 56	Tradução minha
L'atome soudain surgi dans l'actualité ? **Eh quoi**, ils étaient oubliés, les cadavres sans peau les aliments inconsommables les gènes désormais difformes ? Si bien prouvés depuis tantôt trois quarts de siècle... — Justement, justement...	O átomo de repente surgido na atualidade? **Como assim**, estavam esquecidos, os cadáveres sem pele os alimentos inconsumíveis os genes agora disformes? Tão bem comprovados há quase três quartos de século...

[240] Para saber mais sobre as possibilidades de sentido e uso do "*mais*" em francês, consultar: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/mais

L'eau a coulé sur leur mémoire. Nous avons préféré des souvenirs plus improbables pour nous. […]	 — Justamente, justamente... A água correu sobre a memória deles. Preferimos lembranças mais improváveis para nós. […]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Quadro 5 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 34	Tradução minha
Moins souvent les morceaux d'une paix. Alors s'approchent jument et chat qui me prêtent un peu de leur infini, quand d'eux à moi il ne devient pas triste. La jument blanche qui fouettait le ciel de sa queue la vieille chatte qui adopta le petit d'une morte, l'âne qui prenait course dans le pré à la vue d'une lointaine offre de carotte veillent **mieux que château, mieux que chapelle** sur le souvenir de notre voyage passé […]	Menos frequentemente os pedaços de uma paz. Então se aproximam égua e gato que me emprestam um pouco de seu infinito, quando deles a mim ele não se torna triste. A égua branca que açoitava o céu com seu rabo a velha gata que adotara o filhote de uma morta, o asno que desatava a correr pelo prado ao avistar de uma longínqua oferta de cenoura zelam **melhor que castelo, melhor que capela** pela lembrança de nossa viagem passada [...]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Começo pela expressão "*Eh quoi*", presente no primeiro verso da segunda estrofe do quadro 4. Marca indiscutível de oralidade, em francês a expressão é usada para denotar surpresa, indignação, ou uma interrogação com uma nuance de um desses dois sentimentos, de acordo com o dicionário Larousse[241]. No poema, a última opção é a aplicável, trata-se de uma interrogação que mescla surpresa e indignação. Para recriar tal nuance em português brasileiro, pensei na expressão "como assim", que pode justamente expressar surpresa ou indignação, ou até mesmo ambas as emoções de uma só vez, quando colocada em uma frase interrogativa. Além disso, "como assim" também é uma marca de nossa oralidade.

No quadro 5, gostaria de analisar a construção em negrito da última estrofe citada: "*mieux que château, mieux que chapelle*". Ao longo do poema é possível notar alguns indícios da adoção de um tom ligeiramente informal, o uso de "*alors*", é um deles, a ausência de artigo precedendo os substantivos na comparação "*mieux que château, mieux que chapelle*" é outro. Normalmente, em construções como essa na língua francesa os substantivos são precedidos por

[241] Ver: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/eh/28086

um artigo, para recriar essa *marca* na língua de chegada e manter o ritmo do verso em português mais próximo do ritmo do verso em francês, renunciei ao uso da preposição "de". Na língua portuguesa, de acordo com a gramática normativa, as comparações eram geralmente introduzidas pela locução conjuncional "do que". Atualmente, gramáticas mais atualizadas já aceitam que possa ocorrer somente o "que", como ilustra a Nova Gramática do Português Contemporâneo de Celso Cunha e Lindley Cintra (2017). Logo, optei por traduzir a construção omitindo a preposição "de" antes do "que".

4.3.5 Anástrofe ou "inversão de sintagma nominal pesado"

Passo, agora, a uma outra questão que merece ser discutida de forma detalhada. Em francês, o pronome reflexivo precedendo o verbo é a norma, o que não é tão comum é que ele venha desacompanhado de um pronome pessoal do caso reto ("pronome sujeito", para a gramática francesa) ou de um nome próprio em função de sujeito no registro escrito. Pode ocorrer, no entanto, uma inversão dos elementos da oração, o sujeito sendo deslocado para depois do verbo. Esse tipo de deslocamento não é tão comum na língua, podendo se tratar de uma figura de estilo.

O fenômeno de inversão dos elementos da oração também pode ser definido, em casos específicos, como "inversão de sintagma nominal pesado" [*Inversion de syntagme nominal lourd (ISNL)*]. Nos termos de Riegel et al. (p. 139), "trata-se [...] da tendência de colocar depois do verbo os sujeitos volumosos". À parte uma aparente restrição que não cabe a mim discutir neste trabalho e a dificuldade de definir com precisão os qualificadores "pesado" ou "volumoso", essa é a única condição imposta a esse tipo de inversão: nem o tempo, nem o modo de conjugação verbal interferem.

Vejamos um exemplo desse tipo de inversão em um dos poemas de *MP* apresentado no quadro a seguir:

Quadro 6 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 20	Tradução minha
Comme un évanoui pourrait entendre des paroles — mais lointaines, reliées par des intermèdes : coups, musiques inattendues, de même je regarde à travers les rideaux **s'effilocher** quelques nuages sur la terre de printemps. **M'apparaît** tout à coup la grande douceur du paysage [parsemé de vents légers, d'eaux en ruisseaux	Como um desfalecido poderia escutar as falas — mas longínquas, ligadas por interlúdios: batidas, músicas inesperadas, da mesma forma olho através das cortinas **dissiparem-se** algumas nuvens sobre a terra de [primavera. **Me aparece** de repente a grande doçura da paisagem

[…] Une sorte de bonheur me traverse.	[salpicada de ventos leves, d'águas em ribeiras […] Uma espécie de felicidade me atravessa.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Na penúltima estrofe do trecho citado no quadro acima, pode-se notar que o verso se inicia com um verbo pronominal e que, como é a regra em francês, o pronome reflexivo precede tal verbo. Essa aparição do verbo pronominal encabeçando a frase — sem estar anteposto por um sujeito — chama atenção. Dando prosseguimento à leitura do verso, logo notamos que não se trata de uma ausência de sujeito na frase, mas do fenômeno que acabo de citar mais acima: uma "inversão de sintagma nominal pesado". "*La grande douceur du paysage parsemé de vents légers, d'eaux en ruisseaux*" configura, penso eu, um sujeito volumoso. Já no caso do verso imediatamente anterior, o sujeito "*quelques nuages*" posposto ao verbo "*s'effilocher*" não me parece, necessariamente, um sujeito volumoso. Não obstante, a poeta opta mais uma vez pela posposição do sujeito ao verbo, por isso, considero que tais inversões configuram mais uma figura de estilo do que forçosamente um respeito às regras gramaticais. Para fins de tradução, resta avaliar se tal fenômeno também existe em português e se deve-se manter, neste caso, a próclise ou não.

De acordo com estudos como o de Eloisa Pilati[242] (2016), intitulado "Sobre a ordem verbo-sujeito no português brasileiro: 30 anos em mirada crítica", não há nada que impeça tal inversão no português brasileiro. Na verdade, encontram-se ocorrências desse fenômeno na língua há muito tempo, apesar de, segundo pesquisas, a ordem Verbo-Sujeito ser menos frequente do que a ordem Sujeito-Verbo e ocorrer principalmente com verbos intransitivos, podendo ser licenciada com verbos transitivos, dentro de contextos específicos de baixa ocorrência (Pilati, 2016). Alguns dos exemplos apresentados pela autora apontam para ocorrências no registro oral da língua, como em: "E fica gostoso a maçã"; "Mas como eram burras essas pessoas" e "Hoje a [*sic*] noite, por exemplo, vem depois uma amiga minha". É válido ressaltar que não há, no estudo citado, nada que aponte para uma maior ocorrência desse fenômeno no registro oral da língua, havendo também vários exemplos de sua manifestação na escrita. Por outro lado, é importante a observação dos fatores aplicada ao contexto no qual convocamos a discussão.

[242] É professora de Linguística na UnB, líder do grupo de pesquisa "Novas perspectivas para a língua portuguesa na sala de aula" (UnB/CNPQ).

No poema, os verbos com os quais a inversão ocorre são verbos pronominais. E isso implica, além da questão do registro (formal ou informal) e da questão da possibilidade da inversão sintagmática, um problema gramatical específico do português, que é o lugar do pronome átono. O uso da próclise ao invés da ênclise, no português brasileiro, poderia ser uma espécie de paralelo para uma marca da oralidade morfossintática do francês. No Brasil, a ênclise é, sobretudo, usada em um registro escrito que visa respeitar as regras da gramática normativa. Em casos de um registro escrito informal, como em textos de Whatsapp ou até de postagens *online*, os falantes de português brasileiro raramente optam pelo uso da ênclise. Em textos literários, até pouco tempo atrás o mais comum era que se respeitassem as regras normativas da língua. Cada vez mais, no entanto, autores e poetas contemporâneos buscam desafiar as regras pré-estabelecidas e lançam mão do uso de marcas da oralidade, ou seja, do uso da próclise, ainda que em inícios de verso (que podem ser considerados como uma sentença, do ponto de vista gramatical) esse uso seja considerado "incorreto" pela gramática normativa.

Na tradução que proponho para o poema em discussão (ver quadro 6), decidi fazer uso tanto da próclise — em dois momentos distintos —, quanto da ênclise na primeira ocorrência de verbo pronominal. Justifico essa variação de usos por duas razões: com relação às próclises, o objetivo com seu uso é de equilibrar a elocução ou tom do poema, que não é elevado, nem informal; já com relação à ênclise, optei por usá-la por uma questão de sonoridade. Quando lemos o poema em voz alta, torna-se mais fácil e melódico pronunciar "dissiparem-se algumas nuvens" do que "se dissiparem algumas nuvens", talvez pela própria posição do sujeito no verso.

Resolvida a questão de colocação dos pronomes átonos na tradução, com as devidas justificativas, tornou-se possível manter os sujeitos pospostos aos verbos na tradução. Optei pela inversão por desejar manter o estranhamento presente no poema na língua de partida. Como vimos na discussão suscitada acima, essa inversão também não é comum em francês e faz parte do estilo adotado pela poeta.

Tomo como exemplo de ocorrências de inversões sujeito-verbo no português, desta vez dentro de um uso propriamente poético, as traduções de poemas de Yves Bonnefoy feitas por Mário Laranjeira. Na tradução intitulada "Obra poética", publicada em 1998 pela editora Iluminuras, com o apoio da Fapesp, observa-se a presença recorrente da figura de estilo conhecida como anástrofe[243]:

[243] A anástrofe (ou inversão) é uma figura de estilo (também conhecida como figura de linguagem), ou seja, um recurso utilizado na linguagem oral e/ou escrita com o objetivo de aumentar a expressividade da mensagem. Segundo o site Norma Culta: "a anástrofe se refere a uma inversão leve da ordem normal das palavras numa frase,

Quadro 7 – Comparação Bonnefoy

Obra poética - IX (p. 31)	Tradução de Mário Laranjeira (1998)
[...] **Autour de cette pierre le temps bouillonne**. D'avoir touché cette pierre : les lampes du monde tournent, l'éclairage secret circule.	[…] Em torno dessa pedra **ferve o tempo**. De ter tocado essa pedra: **giram as lâmpadas do mundo, circula a luz secreta.**

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Laranjeira (1998), diferente do que proponho — que é manter as inversões já existentes no texto de partida —, opta por inserir inversões que não estão presentes nos poemas de partida em sua tradução. No trecho citado do poema IX, a única inversão presente na versão francesa aparece em "*[a]utour de cette pierre le temps bouillonne*", ao invés da ordem direta "*le temps bouillonne autour de cette pierre*". Nota-se que o único deslocamento da sentença é o do sintagma preposicional que indica um lugar, "*autour de cette pierre*", não há, portanto, inversão de sujeito-verbo. Já na tradução, lê-se: "Em torno dessa pedra ferve o tempo", não só o sintagma preposicional vem no início da frase, como há, também, uma inversão verbo-sujeito.

O mesmo ocorre em "giram as lâmpadas do mundo, circula a luz secreta", que, no verso francês, aparece na ordem direta sujeito-verbo: "*les lampes du monde tournent, l'éclairage secret circule*". A escolha pelo uso da anástrofe não se restringe a esse único poema na tradução de Laranjeira (1998), há uma recorrência desse estilo ao longo da obra. Na página 29, por exemplo, o tradutor opta por: "[...] sempre triunfa o movimento dos lábios" para "*toujours le mouvement des lèvres triomphe"*; na página 35, "[...] Sangrava o frio nos teus lábios" para "*Le froid saignait sur tes lèvres*"; na página 45, "[...] *Parée pour une fête dans le vide*" torna-se "Para uma festa no vazio ornada". Não é minha intenção avaliar se esses versos ilustram práticas tradutórias alinhadas a uma abordagem específica ou se se mostram inadequadas segundo uma outra perspectiva. Fugiria do escopo deste trabalho fazer uma crítica de tradução. Faço uso dos exemplos trazidos apenas para demonstrar como essa figura de estilo — a anástrofe — é, de certo modo, de uso comum em textos poéticos, assim como para salientar que optar por seu uso não vai necessariamente em direção a uma estrangeirização da tradução e, no caso específico de Bancquart, nem em direção a uma domesticação do texto.

4.4 **Traduzindo *Mots de passe*: Aspectos formais**

ocorrendo essa inversão predominantemente por antecipação de uma palavra que complementa outra palavra, ou seja, em palavras correlativas". Consultar: https://www.normaculta.com.br/anastrofe-ou-inversao/

Assim como no item anterior, gostaria de esclarecer outro aspecto do processo de tradução, voltando-me agora para alguns elementos da "forma" do poema e justificando certas escolhas feitas nessa etapa. Embora o termo "aspectos formais" não seja o mais preciso, ele se torna adequado aqui, já que os comentários que farei dizem respeito à estrutura do texto poético. Tratarei da pontuação, da disposição dos versos na página e das notas de rodapé. Não darei ênfase aos "aspectos formais" no sentido clássico do termo — aquele relacionado à metrificação, estrofação, classificação de rimas etc. —, sobre os quais falarei apenas brevemente, pois há pouco a ser dito.

Por se tratar de poemas compostos em verso e de suas respectivas traduções, a análise do texto poético, quando excessivamente compartimentada, perde, em grande medida, sua eficácia. Ainda que eu proponha uma divisão temática ao longo destes comentários, essa segmentação se justifica unicamente por uma necessidade organizacional, com o objetivo de facilitar a exposição dos tópicos abordados. Mesmo assim, torna-se evidente que diversos aspectos do poema se entrelaçam, como é o caso da pontuação e do ritmo — tratados em seções distintas unicamente com a finalidade de tornar este texto mais fluido e acessível à leitura. Os diferentes elementos do poema, sejam de ordem formal ou temática, articulam-se de modo a formar um todo orgânico na poesia em verso livre. O que torna a separação entre forma e conteúdo não apenas difícil de estabelecer, mas também, em muitos casos, ambígua e pouco produtiva.

É importante compreender, portanto, que os chamados aspectos "formais" são apresentados de maneira separada apenas com o intuito de permitir uma reflexão mais precisa sobre as estratégias de tradução adotadas em relação a determinados elementos recorrentes ao longo dos poemas. Em síntese, este item 4.4 é destinado a um exame mais aprofundado da pontuação, da disposição dos versos na página e do uso das notas de rodapé.

4.4.1 Estrofes

Os poemas versificados de *MP* apresentam versos de extensões bastante variadas, sem a adoção de um padrão fixo ao longo da obra. As estrofes também oscilam em sua extensão, sendo possível, contudo, identificar uma média predominante: a maioria delas varia entre monósticos (estrofes de um único verso) e sextetos (estrofes de seis versos). Apenas algumas poucas estrofes ultrapassam esse número, chegando, por exemplo, a compor oitavas. No que diz respeito às rimas, pode-se afirmar que desempenham um papel pouco relevante na construção poética da obra, aparecendo em momentos pontuais como em rimas internas.

Conforme já indicado, não foi realizada, nesta tradução, uma abordagem pautada na metrificação.

4.4.2 Pontuação

A pontuação em *MP* é pautada muito mais pelo ritmo que a poeta deseja imprimir nos poemas do que por regras de pontuação gramaticais. Em uma primeira observação rápida e superficial, o que se pode notar é que todos os poemas se encerram com ponto final, exceto aqueles que terminam com interrogação ou reticências, ou seja, observa-se que há uma unidade bem delimitada em cada poema. A pontuação é, portanto, omnipresente na obra, não há nenhum poema que não seja pontuado, logo, nota-se uma coesão nesse sentido. É possível igualmente perceber a presença de vírgulas — em menor ocorrência que os pontos finais —, interrogações, dois pontos, reticências, travessões e exclamações também são usados, em maior ou menor proporção.

Em um segundo momento, se observamos os poemas e o emprego dessa pontuação de maneira mais demorada, notamos alguns detalhes pouco usuais:

> De guerre en guerre**.**
>
> Il accueille toujours**.**
>
> Posé sur les dalles
> il ne le prend pas de haut. (p. 11, grifos meus)

No trecho do poema citado, nota-se a presença de ponto final após um sintagma nominal no primeiro verso; em seguida, um ponto final após uma oração completa no segundo verso; e a ausência de vírgula entre o terceiro e quarto versos, entre a proposição participial e a oração principal. A construção "*Posé sur les dalles*" é uma *proposition participiale* (oração participial), funcionando como circunstância de lugar, estado ou modo. A norma gramatical do francês escrito costuma exigir vírgula para separar esse tipo de construção da oração principal. A ausência da vírgula ali é, portanto, marcadamente estilística.

Retornando ao início do poema, o verso "*De guerre en guerre"*, composto sem a presença de um verbo, funciona como uma elipse de um enunciado mais amplo, que o leitor é convidado a reconstruir (como, por exemplo: "*on va de guerre en guerre*" ou "*il passe de guerre en guerre*"). O ponto final serve para isolar e dar ênfase a esse fragmento. Isso cria um efeito de suspensão ou de destaque dramático e, ao mesmo tempo, transmite uma ideia de ciclo ou repetição contínua. O que quer dizer que a pontuação participa do jogo discursivo do poema, marcando igualmente o seu ritmo.

Como a pontuação é, a um só tempo, marca discursiva e rítmica, não se deve "corrigi-la" ou "modificá-la" durante o processo de tradução. E, mais uma vez, cabe lembrar que parte da conduta adotada neste projeto de tradução vai em direção a uma tradução do "marcado pelo marcado" e do "não-marcado pelo não-marcado". O mesmo raciocínio é válido para o uso de maiúsculas e minúsculas, que acompanha, justamente, a pontuação. Isso posto, aponto que busquei não modificar a pontuação do texto de partida, recriando-a no texto de chegada assim como ela aparece no poema em francês, sempre que possível. Tal decisão tradutória pode gerar algum estranhamento no leitor, pois vírgulas ou pontos aparecem eventualmente em lugares em que não as colocaríamos normalmente no português. Entretanto, justifico o seu emprego justamente por se tratar de um conjunto poético, em que a pontuação exerce mais do que uma função gramatical.

4.4.3 Disposição dos versos na página: recuo, espaçamento, alinhamento

A disposição dos poemas na página não é completamente homogênea na obra, isso porque parte dos poemas de *MP* possui um formato híbrido: alguns versos redigidos em prosa — com uma pontuação mais "clássica" e distribuição do texto "justificada" —, outros versos curtos ocupando menos da metade da página. Há também poemas totalmente escritos em prosa, ocupando a página inteira, como é o caso do poema sem título que figura na página 21 da obra. Poemas em prosa ou poemas híbridos aparecem na primeira metade da obra, sobretudo na parte denominada "*Ainsi ce paysage*".

Os demais poemas aparecem na disposição mais comum atualmente: alinhados à esquerda na página. Os versos bancquartianos intercalam-se entre longos e curtos (trata-se da verticalização x horizontalização da qual falo no capítulo 2) e os espaçamentos encontram-se normalmente entre as estrofes. Na página 88, nota-se uma disposição especial, espaçamentos em branco antes do início dos últimos versos ocupam a linha:

Il surveille en survol
cet homme évoquant des fables
dans une baraque en planches
perdue
    au milieu
        d'un Nord extrême.

Esse tipo de recuo não é notado em outros poemas da obra. Embora não seja um recurso muito utilizado por Bancquart em *MP*, os brancos da página, muitas vezes compreendidos como

"silêncios" na poesia, são considerados, para fins de tradução, igualmente como marcas rítmicas. Logo, mantenho essas marcas exatamente como aparecem no texto de partida.

4.4.4 Notas de rodapé

Não há ocorrências de notas de rodapé na obra publicada em francês. Portanto, todas as notas às quais me refiro neste subitem são necessariamente notas de tradução (N.T.).

O uso das notas de rodapé em traduções de poesia é ainda menos consensual do que o uso de notas de rodapé em traduções de prosa. Para o mercado editorial, especificamente, tudo indica que esse uso é desaprovado. Como se trata, *a priori*, de uma tradução com finalidade acadêmica, não me alongarei no que pode ser notado dentro do comportamento editorial. Concentrarei meus esforços em justificar o uso das notas de tradução de acordo com a ética e poética tradutória adotadas neste projeto.

Rónai propõe que as notas do tradutor sejam empregadas quando a falta delas tornar o texto pouco claro para leitores de outra nação (Rónai, 1976). Já Godard (1989) e Flotow (1991) defendem o uso das notas como uma espécie de assinatura da tradutora, ou seja, como uma forma de atribuir visibilidade à pessoa que traduz o texto. As tradutoras feministas buscam, assim, destacar sua presença ativa no texto através das notas de rodapé; seu uso, além de servir como opção estratégica para a solução de um problema tradutório, é também uma forma de deixar uma assinatura, uma marca de *coautoria* na tradução.

Tendo em vista esses posicionamentos, optei pelo uso das notas de rodapé. No entanto, por sua presença em poemas ser pouco usual, mantive o número de ocorrências reduzido ao mínimo. Ao finalizar a tradução e as revisões, somente seis das notas de tradução se mantiveram. Duas delas aparecem em um poema em prosa no qual surgem os termos "*Massif central*" [Maciço central] e "*Languedoc"* (ver nota 222, p. 176 desta tese), ambos relacionados a regiões da França, mas as origens dessas duas palavras são diferentes e isso impacta diretamente em suas respectivas traduções (ou não-traduções).

O "maciço central" é uma denominação que surge a partir da geologia, mais precisamente dos estudos de conformações geológicas de um lugar, de modo que a região pode ter não somente esse nome, mas receber igualmente outros nomes ligados à divisão de regiões administrativas. O "Maciço central" francês engloba as regiões Auvergne-Rhône-Alpes, Occitanie, Nouvelle-Aquitaine, Bourgogne-Franche-Comté[244]. Fala-se em maciço central igualmente na região do Espiríto Santo do Brasil, por exemplo. O termo "maciço", em geologia,

[244] Para mais detalhes, consultar: https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Massif_central/132176

é usado, portanto, para se referir a uma grande massa montanhosa ou grupo compacto de montanhas conectadas formando uma porção independente de uma cordilheira (Infopédia[245]).

Já a região Languedoc é uma região histórica do sul da França, que corresponde atualmente, de forma aproximada, à parte central e oriental da Occitânia. Seu nome vem da expressão "*langue d'oc*" — em oposição à língua d'*oïl*, duas formas diferentes de dizer "sim" —, que designava a língua occitana medieval. Ou seja, dentro da toponímia, os termos Languedoc e Maciço central diferem-se: o primeiro está relacionado à língua falada em determinado território, o segundo à geologia de uma região topográfica.

Um outro fator que pode ser levado em consideração para fins tradutórios, é que o aportuguesamento de nomes de cidades e regiões francesas tem caído em desuso, quase não usamos mais "Bordéus", por exemplo, para nos referir à Bordeaux. Mantive-me, desse modo, alinhada a essa lógica ao não aportuguesar Languedoc. Enquanto "Maciço central", por ser uma designação de região ligada à geologia, encontra maior número de ocorrências na forma usada em português e, por isso, essa forma é adotada.

Em suma, não há tradução para Languedoc, apenas uma grafia aportuguesada — "languedoque" — que não é muito utilizada. Ademais, trata-se, nesse caso, de um topônimo associado a um patrimônio linguístico e cultural específico, outro motivo pelo qual sua preservação se justifica na tradução. Conservá-lo é, de certa forma, acolher uma particularidade da história e cultura dessa região específica da França. Dito de outra forma, consiste em um acolhimento do estrangeiro, nos termos de Berman.

Desse modo, as diferenças relacionadas à origem dessas palavras acabam por determinar a abordagem utilizada na tradução. "Maciço central" é traduzido, enquanto "Languedoc" não. Como o poema não dá mais detalhes a respeito dessas duas regiões, me senti impelida a fazer duas N.T. que, a um só tempo, poderiam fornecer uma orientação ao leitor brasileiro que, de modo geral, não está familiarizado com esses nomes ou regiões; e, além disso, explicar a decisão tradutória por manter o "*Languedoc*" e traduzir o "*Massif central*".

A terceira nota sobre a qual desejo comentar refere-se a uma tradição folclórica também associada a uma região do sul da França. A "*chasse au dahu*", como explicado na própria nota (nota 225, p. 194 desta tese), consiste em uma suposta caça realizada nas regiões montanhosas dos Alpes durante o inverno. Nela, jovens são desafiados a capturar um animal lendário, o

[245] Ver definição geológica de "maciço": https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/maci%C3%A7os

"*dahu"*. Diversas instruções são fornecidas para garantir o sucesso da caçada, entretanto, o que os participantes não sabem e tampouco lhes é revelado, é que o animal, na verdade, não existe.

O conhecimento dessas informações incide diretamente sobre a compreensão do desfecho do poema. Uma possível solução tradutória seria recorrer a uma brincadeira similar valendo-se de um animal presente no folclore brasileiro, como, por exemplo, uma "caça à mula sem cabeça". Contudo, essa domesticação contrariaria a ética tradutória que norteia este projeto. Por isso, optei por incluir a nota, de caráter explicativo, mas cuja leitura considero indispensável para a plena compreensão do texto poético.

As demais notas diferem daquelas que acabam de ser mencionadas e possuem, entre si, um caráter semelhante, no sentido de que funcionam também como "assinaturas" de tradução — conforme a compreensão de Godard (1989) e Flotow (1991). Decidi acrescentar notas nos poemas em que feminizei alguns termos na tradução. Assim, as intervenções mais ostensivas, quando ocorrem, serão duplamente assumidas. De modo que, ainda que o leitor não tenha acesso ao texto em francês, ele saberá que houve uma intervenção da tradutora naquele poema.

A primeira nota desse tipo é aquela referente à tradução de "*Mediterrannée*" através de acréscimo de "a água do Mediterrâneo" (Ver nota 224, presente no capítulo 3). Em seguida, aparecem mais duas notas, ambas relacionadas à possibilidade de — e ao esforço consciente para — manter a palavra "poeta" como um substantivo comum de dois gêneros. Comento melhor as operações tradutórias realizadas nesses três casos e suas motivações no item "A marca de gênero e a feminização de alguns termos" (item 4.5.1).

4.5 **Traduzindo *Mots de passe*: Aspectos específicos**

Neste item, abordarei aspectos que constituem, possivelmente, os desafios mais complexos enfrentados durante a tradução de *MP*. São eles, as marcações de gênero na linguagem presente nos poemas (com feminização ou não de alguns termos), o ritmo e a intertextualidade. Esses temas foram previamente discutidos nos capítulos 1 e 2; neles, tratei de abordar tais questões de maneira mais teórica. A proposta, agora, é retomar esses temas a partir de uma perspectiva prática, evidenciando como eles se manifestam concretamente no exercício tradutório.

4.5.1 A marca de gênero e a feminização de alguns termos

Neste subitem, proponho refletir sobre como o posicionamento que adoto nesta tese — o de uma tradutora não modesta, que se faz presente no texto traduzido — incide diretamente sobre os resultados da proposta apresentada. Reafirmo minha participação ativa na construção de significados ao longo do processo tradutório, bem como a adoção de uma análise condicional, isto é, fundamentada tanto nos estudos que desenvolvi anteriormente sobre a poética bancquartiana, quanto na consideração de seu posicionamento frente a questões como o feminismo.

Embora procurasse escapar de categorizações para a sua poesia — como a de "poesia engajada", por exemplo — e relutasse em ser vista como "uma poeta engajada" ou "uma poeta feminista", o discurso bancquartiano, por vezes ligeiramente conservador, ocasionalmente deslizava para a inserção cuidadosa, quase sub-reptícia, de sutis feminizações da linguagem. Em seu prefácio a *RE*, por exemplo, ela marca:

> Tentar falar, e se possível fazer sentir, segundo esse desvio essencial em relação a um uso paralisante da linguagem e da existência, um poeta não pode nada além disso. Mas seu arrebatamento é insubstituível. Ele **(ela)** grita para suscitar outros gritos. E também outros amores, outras alegrias diante das coisas. Ele muda, sem dúvida, não a vida, mas as relações com a vida[246] (Bancquart, 2002, p. 08, grifos meus).

A feminização do termo "poeta" se dá, no texto, a partir da tímida inserção, entre parênteses, do pronome "ela". A presença desse pronome feminino, ainda que entre parênteses, diz muito. Ele poderia simplesmente ter ficado oculto, mas Bancquart se sentiu impelida a colocá-lo ali. A poeta sentiu a necessidade de se incluir, enquanto *sujeito-mulher*, dentro de seu discurso sobre o papel das pessoas-poetas.

A abordagem de tradução aqui empregada é marcada pela provisoriedade contínua das traduções, com diversas reformulações ocorridas ao longo do percurso e sustentada por uma atenção autorreflexiva às práticas tradutórias adotadas (Godard, 1989). Essa autorreflexão é intimamente vinculada à poética bancquartiana, ao conhecimento crítico de suas obras e de seu discurso.

Dessa forma, gostaria de concentrar-me, em um primeiro momento, na presença de marcas de gênero nos poemas de *MP*. Embora grande parte dos poemas não seja escrita em primeira pessoa, alguns o são e, nesses casos, observa-se o uso deliberado da marcação de

---

[246] No texto de partida: *"Essayer de parler, et si possible de faire sentir, selon ce décalage essentiel avec un usage paralysant de la langue et de l'existence, un poète ne peut rien d'autre. Mais son emportement est irremplaçable. Il **(elle)** crie, le cri, pour susciter d'autres cris. Et aussi d'autres amours, d'autres joies devant les choses. Il change, non sans doute la vie, mais les rapports avec la vie*".

gênero feminino por meio da flexão gramatical, especialmente com a adição do sufixo *-e*. A seguir, apresento alguns exemplos que ilustram esse recurso linguístico:

Quadro 8 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 75	Tradução minha
Un arbre en travers de mon corps me maintient droit**e** en vêtement d'écorce et chair ici ou là un peu usé, troué. […]	Uma árvore atravessada em meu corpo me mantem ereta em vestimenta de casca e carne aqui ou acolá um pouco puída, furada. [...]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Quadro 9 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 84	Tradução minha
— Où vas-tu, petite vieille ? — Je m'en vais promenant mon chien qui à douze ans est bien plus vieux que moi. Il va mourir tantôt, je serai seul**e**. Et je pense à la dureté primordiale inscrite au fronton de nos temps.	— Aonde vai você, velhinha? — Eu vou indo levando meu cachorro que aos doze anos é bem mais velho do que eu. Logo ele vai morrer, ficarei sozinha. E penso na dureza primordial inscrita no frontão de nossos tempos.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

No quadro 08, o adjetivo "*droite*" carrega a marca de feminino indicada em francês pelo sufixo *-e*. No quadro 09, o vocativo "*petite vieille*" e o adjetivo "*seule"* também carregam marcas de feminino, no caso de "*seule*" e "*petite*", repete-se o mecanismo de "*droite*". Já em "*vieille*" o mecanismo de feminização da palavra abrange o segundo "l", sendo *-le* o sufixo adicionado ao masculino da palavra "*vieil*". Em português, optei por traduzir "*seule*" por "sozinha", ao invés de usar o sinônimo "só", justamente para destacar o feminino, marca já presente no texto de partida.

Quadro 10 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 71	Tradução minha
D'autres paroles tracent une chirurgie express jusqu'au cœur l'écorchent sans qu'on ose le dire ainsi pour moi le mot : *enfance* racle et pénètre. Comment crierais-je que j'ai mal en écoutant les presque unanimes lamentos sur la belle douce	Outros dizeres traçam uma cirurgia expressa até o coração o esfolam sem que se ouse dizer assim para mim a palavra: *infância* raspa e penetra. Como eu gritaria que sinto dor escutando os quase unânimes lamentos sobre a bela doce

innocence, à jamais envolée ? On exclurait ma dissonance. ... Tout juste l'on admet que je reste un peu éloigné**e** [des choristes.	inocência, para sempre perdida? Excluiriam minha dissonância. ... No máximo admitem que eu permaneça um [pouco afastada dos coristas.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Já no poema do quadro 10, o adjetivo "*éloignée*" carrega, igualmente, a marcação de gênero com a adição do *-e* final. O adjetivo qualifica a voz poética, o "eu" que aparece no poema. Esse "eu" sente-se excluído, dissonante. Ao observar o poema como um todo, assim como o lugar onde ele está colocado na obra, percebe-se que se trata de um poema metalinguístico: o poema fala do fazer poético e da relação das(os) poetas com a língua e com as palavras. Um termo específico é centralizado no poema, ele aparece grafado em itálico. A *infância*, substantivo comum e tema recorrente na poesia, é uma palavra da qual a poeta não gosta.

Em razão da recorrência desse tema na poesia como um todo, Bancquart questiona os discursos convencionalmente idealizados sobre a infância. A voz poética expressa um ímpeto de gritar de "dor escutando os quase unânimes lamentos" que tratam da infância como um momento idílico da existência, doce e inocente, para o qual se deseja sempre voltar. Para ela, ao contrário, a palavra "*enfance*" [infância] é algo que fere, "raspa e penetra", é uma experiência dolorosa, traumática. Mas sua dor não encontra lugar no discurso comum, ela se sente dissonante, excluída do coro. Os coristas podem, logo, ser compreendidos como os demais poetas, aqueles que cantam sobre a saudosa infância, os que compõem seus lamentos, suas odes.

Ao expressar sentimentos de dissonância, inadequação e exclusão, Bancquart inscreve-se no poema simultaneamente como poeta e como mulher, evidência linguística reforçada pelo uso do adjetivo flexionado no feminino. Trata-se de um dado significativo que merece ser aprofundado na leitura de outros poemas da obra. A seguir, proponho a análise de dois trechos que, embora localizados já na parte final do livro, estabelecem um diálogo direto com o fragmento que acaba de ser comentado. São também poemas de natureza metalinguística, nos quais o fazer poético é tematizado de modo explícito. Vejamos:

Quadro 11 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 138	Tradução minha
Poète, il murmure les mots comme un ancien petit garçon suspicieux envers les adultes qui saluent, raisonnent... Leurs mots il les prend doucement, comme des œufs.	Poeta, murmura palavras como uma antiga criancinha desconfiada dos adultos que cumprimentam, raciocinam... As palavras deles as toma suavemente, como ovos.

Il les mire. Certains sont couvis à jamais. D'autres tournent le temps vers l'heure incertaine, l'herbe [mouillée, vers l'homme vieilli parvenu à son visage qui n'a plus de temps pour mentir.	As olha. Algumas estão goradas para sempre. Outras giram o tempo em direção à hora incerta, à relva [molhada, à pessoa envelhecida chegada ao seu rosto que já não tem tempo para mentir.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

O poema começa com a palavra "*poète*" que, no francês, é um substantivo comum de dois gêneros. Seu uso no feminino, no entanto, é carregado de embates. Para melhor esclarecer as escolhas tradutórias que faço, acredito que valha um pequeno desvio com o intuito de situar o leitor desta tese a respeito do debate que envolve o uso da palavra "*poète*".

No artigo "*Le mot « poétesse » dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVI-XVIIe siècles)*" [A palavra "*poétesse*" nos dicionários, ou a tentação ao epiceno (séculos XVI-XVII)], Anne Debrosse (2014) analisa o uso do termo "*poétesse*" e sua evolução nos dicionários franceses entre os séculos XVI e XVII, assim como apresenta uma análise das acepções do termo em dicionários contemporâneos. A autora discute como a língua francesa, a partir da Renascença, passou por um processo de masculinização, o que afetou a formação e aceitação de substantivos femininos, especialmente para profissões como a de poeta. A autora demonstra a ambivalência e contradição que cercam o termo "*poétesse*" nos dicionários ao longo do tempo, variando de termo neutro a pejorativo, e explora as possíveis razões para essa hesitação, incluindo a influência de outras línguas e a própria resistência da sociedade patriarcal em considerar mulheres como autoras/criadoras com o mesmo nível de legitimidade atribuído aos homens. A discussão trazida no artigo também aborda a sobrevivência única da palavra "*poétesse*" em comparação a outras com formação similar que caíram em desuso.

O uso do termo "*poète*" para se referir a uma mulher surge como uma opção que conquista muitos adeptos ao longo do tempo, a escolha do termo possibilita aos falantes evitar os problemas que implica a palavra "*poétesse*". Seu uso, portanto, carrega um peso histórico e cultural complexo na língua francesa, influenciado por debates sobre a feminização, a norma linguística e a posição das mulheres na sociedade. Segundo Debrosse (2014), o uso de "*poète*" no feminino não é um fenômeno restrito à modernidade. Segundo o *Dictionnaire historique de la langue française* citado pela autora, "*poétesse*" teria caído em desuso no início do século XVIII, por volta de 1723, devido a uma conotação negativa. Nesse momento, "*une poète*" foi

adotado como forma de substituição. Essa forma foi considerada "conforme aos critérios da feminização" na época, antes de haver um retorno ao uso do masculino "*poète*" em 1817.

Atualmente, tanto o termo "*poète*" no masculino, quanto "*poète*" feminizado através de determinantes, são usados para se referir às mulheres poetas. Com relação ao primeiro uso, defensores buscam justificativa na falaciosa "neutralidade" do masculino para a preferência por usar a forma masculina "*poète*" também para mulheres. Essa forma é especialmente promovida por instituições como a Academia Francesa e está ligada à visão contestável de que o gênero masculino seria o gênero não-marcado ou "neutro" na língua francesa, capaz de representar tanto homens quanto mulheres.

Analisando acepções em alguns dos dicionários contemporâneos, a autora sustenta que há, ainda hoje, divergências sobre a conotação de "*poétesse*", muitas vezes considerada pejorativa. Em contraste, "*poète*" no masculino não possui conotação negativa intrínseca à palavra, apesar de funcionar como um mecanismo de exclusão dentro da própria linguagem. Alguns dicionários, como o *Nouveau Petit Robert* (2012), ao alertar contra o uso de "*poétesse*" como pejorativo, sugere: "*On dira plutôt : Cette femme est un grand poète*". Maurice Grevisse (1998) concorda que "*poétesse*" tende a ser pejorativo e que "*[o]n dit plutôt femme poète ou simplement poète au masculin et, de plus en plus souvent, au féminin*". Já o dicionário Larousse *online* nota que "*une poète*" é "menos empregado que *poète n. m.* (para falar de uma mulher) ou *femme poète*". No entanto, ele também diz que "*poétesse*" é de uso "normal".

Em suma, o uso de "*poète*" para mulheres tem uma longa história como alternativa a "*poétesse*", impulsionado em diferentes períodos pela tentativa de evitar a conotação negativa da segunda palavra, assim como pela visão da forma masculina como "universal/neutra", ou por argumentos baseados na recorrência de uso de termos. Embora gramáticos e dicionários tenham debatido a questão ao longo dos séculos, a forma "*une poète*" existe e é mencionada como sendo usada de maneira até mais frequente que "*poétesse*" em alguns contextos atuais. A questão reflete o debate contínuo sobre como marcar (ou não) o gênero na língua para profissões e títulos, não há, em conclusão, consenso ou resposta certa para essa questão, apenas formas de se posicionar criticamente.

Em português, a disputa entre os termos "poeta" e "poetisa" possui história semelhante. Ainda hoje há quem tente defender e recuperar o uso do termo "poetisa", como a poeta portuguesa Adília Lopes, mas nos círculos de poetas mulheres brasileiras, por exemplo, o termo está em desuso. Dessa maneira, posiciono-me, enquanto pessoa que também realiza o ofício, a favor do uso do termo "poeta" — que já vem sendo utilizado sistematicamente ao longo deste

trabalho —, e encerro esse não tão curto parêntese para retornar à análise das escolhas tradutórias feitas para a tradução do poema presente no quadro 11.

Tendo em vista que o uso de "*poète*" como substantivo masculino também é empregado em francês para se referir a poetas mulheres, parto do pressuposto de que se trata deste uso da palavra no poema analisado. Essa pessoa "*poète*" a quem se refere Bancquart pode ser uma mulher ou um homem, pois em francês, como foi visto, há uma tendência à adoção do masculino "universal/neutro" nos discursos. Apesar de Bancquart afirmar em entrevistas (ver capítulo 2) que escreve "no feminino", sua escrita ainda apresenta muitas tendências de adoção do "masculino neutro", sobretudo quando envolve o ofício de poeta.

Como foi dito anteriormente, os poemas dos quadros 10 e 11 dialogam entre si. No poema do quadro 11, a alusão à infância é retomada no trecho "*comme un ancien petit garçon*", nele um paralelo é traçado entre a relação da poeta e a de uma criança com as palavras; ambas apresentando a mesma curiosidade diante delas. Poeta e criança murmuram as palavras como uma forma de apreendê-las, observam-nas como se as vissem ou escutassem pela primeira vez. E algumas dessas palavras as acompanham até o fim da vida, "giram o tempo" até a chegada de um rosto maduro, envelhecido, diante do espelho.

Optei, portanto — como se observa no quadro 11 —, por uma feminização sutil de determinadas palavras do poema. Utilizo o termo "sutil" por não se tratar, estritamente, da técnica de *highjacking*, mas antes de uma escolha — inegavelmente inspirada pelo *highjacking* de Lotbinière-Harwood — orientada por uma espécie de apagamento do chamado "masculino neutro", que visa a substituição da suposta "neutralidade" por termos semanticamente equivalentes. Exemplos disso são as palavras "criança" e "pessoa". O uso desses termos não implica, necessariamente, a feminização dos referentes, mas busca tornar a linguagem mais inclusiva.

Quadro 12 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 139	Tradução minha
Poète. Nomade au pays d'écrire. Et pourquoi pas tueur à cent visages ? Impuni de la mémoire, assembleur de montagne et [d'estuaire, d'exil et de biographie serrés dans un mouchoir de [vigne,	Poeta. Nômade no país da escrita. E por que não homicida de mil faces? Impune da memória, congregante de montanha e [estuário, de exílio e biografia apertados em um lenço bordado,

marginalise, envoie des signes, prends au piège les [eaux folles, plume les autruches du venez-y voir ! Jamais dans ton dedans tu ne trouveras grâce pour l'immobile.	marginaliza, envia sinais, captura em armadilha as [águas loucas, despluma os avestruzes que querem aparecer! Nunca no teu por dentro encontrarás graça para o imóvel.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Nesse outro poema, que sucede o do quadro 11 em *MP* e encerra a obra, preenchendo sua última página, reaparece a palavra "*poète*". A poeta aqui é descrita como nômade dentro do "país da escrita". Esse verso rejeita a ideia de estabilidade ou de enraizamento, o fazer poético parece tornar-se um território fluido, onde não há morada definitiva. A figura descrita no poema ainda se recusa a responder à justiça da memória, talvez porque lida com ela de modo livre, a criação poética não lhe parece algo que tenha compromisso instituído com a verdade dos fatos.

Na quarta estrofe, a descrição da figura de vate ainda evoca o ato de colecionar fragmentos, de um recombinar artesanal das coisas do mundo. A poeta seria, portanto, aquela que trabalha com uma matéria ao mesmo tempo bruta — montanha, estuário — e íntima — exílio, biografia. E o poema segue com descrições pouco usuais, até chegar a uma interpelação: "*Jamais / dans ton dedans / tu ne trouveras* […]", esse "*tu*" que surge nos últimos versos faz pensar em uma carta endereçada a uma jovem poeta, faz pensar ainda em uma espécie de arte poética endereçada a alguém que deseja habitar a terra poeticamente.

Isso posto, mais uma vez considero que os poemas de *MP* tendem à inclusão em sua abordagem, uma vez que a voz poética é, ela própria, uma voz de uma poeta mulher. Assim como na tradução do poema presente no quadro 11, busquei um apagamento do chamado "masculino neutro" para as duas palavras que apresentam o gênero masculino em francês (sublinhadas no quadro). Optei por traduções não-masculinizadas para esses termos, como "homicida" e "congregante".

Recorrentemente, adota-se o neutro masculino como escolha tradutória de forma quase compulsória, sem que se examine de forma crítica suas implicações ideológicas e discursivas. Questionar essa normatividade, especialmente no âmbito da tradução literária, revela-se uma estratégia fecunda, na medida em que permite problematizar as estruturas linguísticas excludentes e refletir sobre seus efeitos na recepção de uma dada obra. Especialmente nas traduções, essa escolha automatizada do masculino como suposto universal muitas vezes ignora nuances importantes do texto de partida, empobrecendo sua expressividade e particularidade. Nos textos literários, que tendem a circular mais amplamente e a ocupar espaços simbólicos de

prestígio, o cuidado com tais decisões ganha ainda mais relevância, pois as escolhas tradutórias muitas vezes influenciam diretamente a maneira como os leitores se relacionam com as vozes, os corpos e os lugares representados.

Ao optar, por exemplo, por uma forma feminina em vez de seguir o padrão masculino genérico, a tradutora não apenas explicita uma postura ética e política diante da linguagem, mas também cria deslocamentos que podem enriquecer a leitura. Tais escolhas não se reduzem a um gesto de engajamento político, elas abrem caminho para uma escuta mais sensível às tensões de gênero presentes — ou ausentes — no texto de partida e para a construção de novas possibilidades de representação. Com um mercado editorial cada vez mais atento à diversidade, tais decisões têm o potencial de ampliar o alcance da obra, tornar sua leitura mais inclusiva e desafiar as convenções linguísticas que moldam, em certa medida, a nossa percepção de mundo.

Nesse sentido, optar por formas femininas ou inclusivas em tradução não deve ser visto como uma interferência arbitrária, mas como uma ação consciente que questiona o universalismo normativo de algumas línguas e reivindica a inclusão discursiva da pluralidade de vozes e corpos historicamente silenciados. No prefácio à edição traduzida de sua obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), a teórica e artista multidisciplinar Grada Kilomba observa que, na língua portuguesa[247], muitos termos permanecem ancorados em um discurso colonial e patriarcal, o que os torna particularmente problemáticos (p. 14). Ao intervir no plano discursivo, a tradução literária torna-se também um espaço de disputa simbólica, capaz de tensionar normas e de reconfigurar o modo como compreendemos quem pode ou não representar a "verdadeira condição humana" (Kilomba, 2019).

Suplementação

Muitas pessoas tradutoras já se depararam com desafios relacionados à incompatibilidade de gênero das palavras na transposição do francês para o português — dificuldade que, por vezes, também emerge durante o processo de aprendizagem de uma dessas línguas como segunda língua, dada a recorrência dessa particularidade. Tais desafios se intensificam significativamente quando se trata de textos literários que exploram jogos sonoros ou ambivalências linguísticas, como ocorre, por exemplo, com os homófonos "*la mer*" e "*la*

[247] O mesmo é válido para a língua francesa, já que Kilomba escreve um prefácio muito parecido – especialmente no que tange a essa discussão – para a edição francesa da mesma obra, publicada em 2021 pela editora Anacaona na França.

mère". Em francês, "mar" (*mer*) e "mãe" (*mère*) são vocábulos com grafias distintas, mas de pronúncia idêntica; a confusão aumenta quando eles são acompanhados do artigo definido (*la*) justamente porque "mar", na língua francesa, é também um substantivo feminino.

Em um poema de *MP* intitulado "Atlantes", o mar Mediterrâneo aparece como personagem e é descrito da seguinte forma: "*la protectrice, / la poissonneuse, / la guerrière* [...]", literalmente: "a protetora, / a piscosa, / a guerreira [...]". Seria possível traduzir esses versos simplesmente masculinizando os adjetivos que qualificam o mar Mediterrâneo, já que o mar é masculino em português. No entanto, como adoto uma abordagem feminista da tradução neste trabalho e que, mais do que uma descrição simples de um mar, trata-se de uma descrição poética que visa atribuir a ele uma espécie de identidade antropomorfizada, achei que seria importante manter a marcação do feminino presente no texto de partida. Vejamos o quadro 13:

Quadro 13 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 42	Tradução minha
Atlantes […] … une grande île soudain engloutie après avoir été prospère, puis déchue… Pour eux, les Grecs, il n'existait que Méditerranée, la protectrice, la poissonneuse, la guerrière parfois, mais dans ses limites. Au-delà : gouffre vertical, franchissement [d'épouvante, […]	**Atlantes** […] ... uma grande ilha de repente engolida depois ter sido próspera, torna-se decadente... Para eles, os gregos, existia apenas [a água do Mediterrâneo, a protetora, a piscosa, a guerreira às vezes, mas em seus limites. Além dela: precipício vertical, travessia de pavor, […]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

No trecho do poema citado, destaco a consciente escolha tradutória por manter a marcação do feminino na versão em português. Para isso, adotei uma estratégia de *suplementação*, recorrendo deliberadamente a um recurso de compensação linguística: "a água do Mediterrâneo", em lugar da forma mais direta "o Mediterrâneo". Trata-se de uma escolha assumidamente feminista, que busca, conforme propõe Flotow (1991), "remediar" as perdas que seriam inevitáveis devido às diferenças estruturais e semânticas presentes entre as línguas francesa e portuguesa. Adicionei, como forma de sinalizar essa "intervenção" no texto, uma nota de tradução explicando as diferenças entre as línguas e destacando a escolha tradutória feita.

Nesse contexto, a expressão "a água do Mediterrâneo" se inscreve em uma estratégia de suplementação compensatória, restituindo, de forma indireta — com a inserção de novos elementos no verso —, a marca de feminino presente no texto de partida. Ainda que o substantivo "água" desloque o foco momentaneamente da entidade geográfica para um elemento associado a ela, tal escolha preserva o gênero feminino e mantém ativa a possibilidade de atribuir à entidade traduzida as características antropomorfizadas que lhe são designadas pela poeta. Essa operação tradutória não apenas evita uma perda significativa de sentido, mas também reforça uma leitura atenta e politicamente engajada do texto.

A escolha de tradução feita para esse trecho dialoga com os princípios de uma tradução feminista, conforme sugerido por Flotow (1991), e busca reinscrever o discurso e a simbologia no poema traduzido. A suplementação aqui não é meramente técnica, é também ideológica e poética, afirmando que a tradução pode funcionar como um espaço de recriação crítica, especialmente quando confrontada com assimetrias estruturais entre as línguas de partida e de chegada que engendram, consequentemente, assimetrias simbólicas.

4.5.2 O ritmo

Traduzir o ritmo bancquartiano implica, inevitavelmente, uma investigação do discurso em questão, como busquei fazer ao longo dos capítulos 1 e 2. Uma vez que a serenidade inquieta foi definida como um equilíbrio de contrários, como uma aceitação da *violenta vida* com todos os desafios que ela acarreta, ou ainda, como uma "habitação inquieta da vida"; na medida em que o próprio fazer poético é a maneira de "fazer habitar" autenticamente o mundo, a poeta celebra a terra, a concretude de sua existência — "acolhendo o céu", no sentido pinsoniano, os sinais divinos, e, por conseguinte, a sua própria morte. Tendo compreendido todas essas questões que acabam de ser mencionadas, o que seria traduzir a serenidade inquieta? Pode-se dizer, após todas as discussões trazidas ao longo dos dois primeiros capítulos desta tese, que traduzir a serenidade inquieta em Bancquart é traduzir precisamente o seu discurso. E, portanto, traduzir o ritmo desse discurso.

A "ternura estranha" a que se referia Alain Bancquart (2020), nada mais é do que a marca do discurso da poeta. O autor observa o domínio progressivo da alternância entre verticalidade e horizontalidade, acompanhada por um ritmo já bem estabelecido e reconhecível. A partir de então, é o discurso — impregnado por essa ternura incomum, por uma serenidade

inquieta e pela íntima relação entre espécie humana e animal, entre o humano e o não-humano — que passa a orientar os procedimentos compositivos da obra.

Como visto no capítulo 2, o ritmo presente na poética de Bancquart encontra-se, sobretudo, nas significâncias de seu discurso. O fluxo da linguagem bancquartiana constitui o ritmo da poesia estudada aqui: as camadas, os intervalos, o antropoceno autoconsciente, a mitologia em sua materialidade, a morte, a habitação, o corpo-árvore e a terra natal, compõem o inacabado em processo que busco conhecer com o presente estudo. Além da manutenção do discurso investigado, há marcas textuais — estruturais, mais especificamente — em *MP* que mereceram atenção durante o processo de tradução. Reservei a elas um espaço através desta seção.

Pode-se dizer, sem trair os postulados de Meschonnic, que a manutenção do ritmo também reside no esforço por manter a pontuação do texto de partida, por exemplo, seus espaçamentos e recuos, que indicam o "respirar" ou o "fôlego" do texto de que falavam De Lotbinière-Harwood (1991) e Cixous (2022). Nesse sentido, torna-se relevante retomar o que já foi dito no item 4.4.2 deste capítulo, reservado a tratar justamente da pontuação na obra. Isto é, a pontuação é também marca discursiva e rítmica, por isso não busco "corrigi-la" ou "modificá-la" durante o processo de tradução.

Em alguns poemas de *MP* a pontuação determina as pausas necessárias no interior dos versos, indica suas cesuras. Para demonstrar o procedimento, trago mais um quadro comparativo:

Quadro 14 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 18	Tradução minha
Ailleurs, qu'est-ce que c'était, ce territoire en jachère ? […]	Noutro canto, o que seria, esse terreno em calmaria? […]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

No quadro 14, gostaria que fossem observadas, a princípio, as vírgulas empregadas no trecho. Primeiro comento as que estão presentes no trecho em francês, o advérbio "*ailleurs*", quando em início de frase, deve vir isolado por vírgula, como aparece no texto. Já em "*qu'est-ce que c'était, ce territoire en jachère ?*" nota-se uma frase interrogativa com estrutura enfática, primeiro temos "*qu'est-ce que*" indicando o caráter interrogativo da frase, depois o pronome "*ce*" e o verbo "*être*" no pretérito imperfeito, seguido por "*ce territoire en jachère*" funcionando como um aposto ou reformulação do pronome "*ce*" que já aparecia antes da vírgula, conforme mencionado. Essa segunda parte da estrutura pode ser percebida como um elemento explicativo

ou resumidor. Formulações do tipo são comuns na língua francesa, carregam marcas de oralidade como a repetição, e destacam o tom coloquial adotado no texto.

Reformulações como: "*Qu'est-ce que ce territoire en jachère était* ?" ou "*qu'était ce territoire en jachère* ?" possuem uma estrutura mais direta e de tom menos coloquial, que poderiam, naturalmente, ser adotadas no texto se o discurso ali usado assim exigisse. No entanto, a poeta optou justamente pela estrutura com repetição e ênfase, dotando o verso de um tom reflexivo ou retórico. Ademais, as partes separadas por vírgulas podem ser compreendidas também como grupos rítmicos dentro da frase em francês, marcando, intencionalmente, a forma como o verso deve ser lido. Como salientado diversas vezes, desejo fazer a manutenção do tom adotado no discurso da poeta e, por isso, precisei fazer algumas escolhas difíceis no momento de traduzir esse trecho.

Trata-se do primeiro verso de um poema escrito em prosa. Em uma tradução inicial, propus: "Em outro sítio, o que era esse território em pousio?", nesse primeiro momento, estava preocupada em manter o sentido das palavras utilizadas, a equivalência do tempo verbal, a correção na pontuação do português brasileiro e, também, mas com uma boa dificuldade, a repetição dos sons finais de cada grupo rítmico "*ailleurs-c'était-jachère*" com "sítio-território-pousio". A tônica de cada palavra em português, assim como a ausência de vírgula marcando uma das pausas, tornava impossível a proximidade rítmica e sonora dos versos.

Decidi, então, renunciar à equivalência em favor de uma *valência* tanto de sentido quanto de tempo verbal, de modo que os sons pudessem tornar-se mais eufônicos no verso em português. "Era" tornou-se "seria"; "pousio" tornou-se "calmaria"; "sítio" foi substituído por "canto" e "território" por "terreno". Além disso, decidi manter as vírgulas exatamente no lugar em que elas aparecem no texto de partida, forçando o leitor do texto de chegada a fazer uma pausa entre o segundo e o terceiro grupo rítmicos. Ainda que essa segunda vírgula seja estilística e dispensável de acordo com a gramática normativa do português, ela torna-se justificada no contexto poético, com a função de estabelecer uma pausa que enfatiza o ritmo do verso.

Passando a um próximo tópico ligado ao ritmo bancquartiano de modo mais abrangente, gostaria de destacar a manutenção da disposição dos versos na página. Como acabo de comentar a respeito de um poema escrito em prosa, é importante dizer que me preocupei em manter as quebras de linha feitas no texto de partida, inclusive nos poemas escritos em prosa, já que alguns deles possuem quebras de linhas pouco usuais. Não fiz escansão de versos, já que se trata de uma obra composta em versos livres que, consequentemente, não seguem uma métrica regular. Não obstante, me esforcei para seguir a mancha gráfica dos poemas na edição francesa, fazendo

com que a estratégia de verticalização/horizontalização também se fizesse perceptível nos versos em português.

Um último aspecto que merece ser mencionado nesta seção é a presença de figuras de linguagem como as aliterações.

Quadro 15 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 40	Tradução minha
Ah, les lignes tordues des « l » que je viens d'écrire. Elles disent la mauvaise langue de la souffrance. […]	Ah, as linhas enroladas dos "l" que acabo de [escrever. Elas dizem a maldosa língua da aflição. […]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

Meschonnic foi um dos autores que destacaram a importância das consoantes na estrutura poética dos versos livres, perspectiva que se mostra particularmente pertinente ao trecho do poema citado no quadro 15. Nele, observa-se que a poeta recorre à aliteração de forma metalinguística, chamando a atenção do leitor para a técnica empregada. Deixar de considerar esse recurso na tradução implicaria a perda de um aspecto expressivo fundamental da composição dos dois versos comparados. Ainda que não tenha sido possível reproduzir com exatidão as repetições nas mesmas posições e com os mesmos termos, procurei manter sete ocorrências da consoante "l" nos dois versos traduzidos.

Quadro 16 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 54	Tradução minha
[…] mais frissons félons elles m'entourent, ces formes, elles me leurrent […]	[…] mas frêmitos furtivos elas me rodeiam, essas formas, elas me enganam […]

Fonte: elaboração e grifos da autora.

No quadro 16, novamente percebe-se o uso do recurso aliterativo através do emprego das consoantes fricativas no par "*frissons félons*", seguido, no verso seguinte pela palavra "*formes*". Inicialmente, pensei que "*frissons félons*" pudesse ser algum tipo de expressão idiomática consolidada na língua francesa. Investigando, não pude encontrar ocorrências. O segundo passo foi buscar o sentido literal da combinação, cheguei a uma tradução que ainda não considerava a aliteração e que ia em direção a sons sibilantes: insidiosos arrepios. Em outro momento, tentei encontrar uma forma que levasse em consideração a aliteração e não se distanciasse tanto do

sentido: tremores traiçoeiros. Dessa vez, obtive um som aliterativo, mas com consoantes oclusivas. A terceira opção a que cheguei manteve as aliterações fricativas e produziu certa valência de sentido. "*Frissons*", que eu traduziria inicialmente como "arrepios", tornou-se "frêmitos"; e "*félons*", que poderia ser "traiçoeiros", acabou sendo traduzido como "furtivos".

Com isso, penso ter acrescentado uma camada adicional de trabalho tradutório voltada à preservação do ritmo presente na obra em francês. Esse esforço se soma às demais estratégias discutidas ao longo desta seção, reforçando a proposta de uma tradução sensível não apenas ao conteúdo semântico do poema, mas também aos seus efeitos sonoros e formais. Ao considerar aspectos como a aliteração, a pontuação e a disposição dos versos, buscou-se manter, tanto quanto possível, a complexidade do texto de partida, respeitando sua estruturação inerente à voz e discurso poéticos.

4.5.3 Intertextualidades

Os mitos

Pode-se afirmar que as mitologias aparecem como intertexto[248] na poética de Bancquart. A obra da poeta nutre-se e dialoga explicitamente com narrativas, figuras e arquétipos provenientes de mitologias diversas, integrando-os ao cotidiano e à história. Vimos exemplos dessas operações com os poemas dedicados a Ísis, por exemplo, mas eles não são os únicos. No capítulo intitulado "*Du lyrisme au mythe, une poésie de l'énigme*" (2013), Gabriel Grossi[249] explora o lirismo, o mito e o enigma na obra de Marie-Claire Bancquart. O autor examina como Bancquart utiliza elementos de mitos, como Ícaro ou a Torre de Babel, para aprofundar reflexões a respeito da experiência humana em um contexto de descontinuidade temporal. A análise proposta no texto destaca ainda a forma como a poeta une o cotidiano e o atemporal das narrativas míticas, explorando a fragilidade e grandiosidade simultâneas da existência humana.

Para Grossi, a figura de Ícaro é uma das mais relevantes em *DFT*. Ele é associado à condição humana, à sua vulnerabilidade e à sua queda, mas também à ideia de voo e das tentativas de se lançar em direção ao enigma. É um personagem que permite a ligação entre o mítico e o cotidiano, entre o vertical e o horizontal. Em Bancquart, Ícaro não é mais puramente o personagem mítico, mas se torna uma figura concreta, "*rendu au sol*" [devolvido ao chão], "já caído, Ícaro não tem outra aventura a não ser aquela universal, de todo homem, a aventura

[248] Consultar Julia Kristeva em « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* », Critique, avril 1967 e Gérard Genette em « *Palimpsestes* », 1982.
[249] Gabriel Grossi é pesquisador e doutor em Letras pela Université Côte d'Azur, onde defendeu em 2015 a tese *La Basse Continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, sob orientação de Béatrice Bonhomme.

de viver"[250] (Grossi, p. 444). A partir dessas aproximações entre o mito e a história, entre a condição humana e a condição de alguns deuses, entra em curso uma reestruturação do caos interior e uma percepção de unidade entre o "eu" e o mundo, de modo que o próprio corpo da poeta se torna, ele também, um mito (Grossi, 2013).

O mito e o cotidiano, a figura mítica abordada em seu aspecto mais concreto, são pontos de que já falei ao longo deste trabalho e que não se restringem à obra mencionada. Para Bancquart, é a partir do concreto que as mitologias se tornam *poetizáveis*. Em seu prefácio a *RE*, a poeta enfatiza:

> [...] Tão mitológicos para mim, que não sou crente, e tão portadores de sentido [quanto os deuses da mitologia grega], são o Deus da Bíblia ou Jesus. Vemos que todos esses personagens são ao mesmo tempo mensageiros do solene e muito cotidianos: Jesus marceneiro, Ícaro derretendo a cera para suas asas, Orfeu escutado pelo ouriço e pelo asno, Édipo com os pés inchados. Eles contêm em si essa "compactação" das coisas humildes com a plenitude, que é para mim tão essencial na poesia[251] (Bancquart, 2002, p. 11).

Esse comentário assemelha-se muito a um outro enunciado alguns anos antes na antologia *Elles* (1995) organizada por Martin Sorrel e já citado outra vez nesta tese. Pode-se ilustrar melhor essa "compactação" da qual fala a poeta com um de seus poemas. Em *MP* uma das figuras míticas convocadas é Acteon:

Quadro 17 – Comparação *MP*

Mots de passe, p. 44 e 45	Tradução minha
Actéon Le « Tacheté », chien au flair sans pareil, tout d'abord sentit que la chair de son maître se modifiait, depuis le plus intime du corps, depuis le sang qui adoptait une composition étrange, non plus humaine tout à fait, pas encore de bête. Une race égarée dans l'autre. Bientôt l'équivoque fumet de ce corps tourne au tout à fait sauvage. Bientôt se précipitent les autres chiens de meute comme aimait leur maître Actéon : une attaque éperdue, puis la mêlée canine sur un cerf, l'égorgement cruel.	**Acteon** O « Pintado », cão de faro sem igual, primeiro sentiu que a carne de seu dono se modificava, desde o mais íntimo do corpo, desde o sangue que assumia uma composição estranha, já não inteiramente humana, nem ainda de bicho. Uma raça extraviada na outra. Logo o equívoco aroma daquele corpo se torna totalmente selvagem. Logo se precipitam os outros cães de caça como amava o dono Acteon: um ataque desenfreado, depois a luta canina sobre um cervo,

[250] No texto de partida: "*Déjà tombé, Icare n'a plus d'aventure que celle, universelle, de tout homme, l'aventure de vivre*".
[251] No texto de partida: "*Tout aussi mythologiques pour moi qui suis incroyante, et tout aussi porteurs de sens, le Dieu de la Bible ou Jésus. On voit que tous ces personnages sont à la fois messagers de solennel, et très quotidiens : Jésus menuisier, Icare en train de faire fondre la cire pour ses ailes, Orphée écouté par le hérisson et l'âne, Œdipe aux pieds gonflés. Ils contiennent en eux cette « compaction » des choses humbles avec la plénitude, qui est pour moi si essentielle à la poésie*".

L'odeur d'homme tout à fait dissipée, le meute blesse avec avidité cette peau d'Actéon lentement envahie de poil. Le premier coup de dent fut donné par le « Blanc », le préféré du maître. Puis ce fut mêlée flamboyante, déchirante, sur un pelage qui maintenant enrobait presque tout à fait un animal aux quatre pattes nerveuses, ramure portée haut sur un visage encore humain. Il implorait vainement par son nom, mais d'une voix rauque, méconnaissable, chaque bête jadis dressée par lui. Dans la douceur d'un début d'automne, quand le feuilles sentent si bon — mais, furtivement déjà, la pourriture. Sous les yeux sans pitié de la déesse, qui, pour la première fois, avait été surprise dans sa nudité par un homme. Toute puissance divine se voile ou se venge. En vain s'égaille la meute, loin de ce cadavre de bête, à la recherche des retours au logis, des caresses et des récompenses. Puis revient. Reconnaît soudain que les pleurs de ces yeux de cerf sont pleurs humains, sont pleurs du maître. Ils gémissent, les chiens. Ils lèchent le museau sans vie. Ils ne lamentent pas seulement leur erreur, mais l'horreur qui pèse sur toute créature, homme, bête dressée, bête sauvage. Proche du secret. Séparée de lui, sans remède.	o degolamento cruel. O odor de homem dissipado por completo, a matilha fere com avidez essa pele de Acteon lentamente invadida por pelos. A primeira dentada fora dada pelo "Branco", o preferido do dono. Depois foi luta flamejante, pungente, em uma pelagem que agora recobria quase totalmente um animal de quatro patas nervosas, chifres erguidos no alto de uma face ainda humana. Ele implorava inutilmente chamando pelo nome, mas com uma voz rouca, irreconhecível, cada bicho outrora adestrado por ele. Na brandura de um começo de outono, quando as folhas cheiram tão bem — mas, já furtivamente, a podridão. Sob os olhos impiedosos da deusa, que, pela primeira vez, havia sido surpreendida em sua nudez por um homem. Toda potência divina se vela ou se vinga. Em vão a matilha se dispersa, longe desse cadáver de bicho, em busca do retorno ao lar, dos afagos e das recompensas. Depois volta. Reconhece de súbito que os prantos daqueles olhos de cervo são prantos humanos, são prantos do dono. Eles gemem, os cães. Lambem o focinho sem vida. Não lamentam apenas o engano, mas o horror que pesa sobre toda criatura, homem, bicho adestrado, bicho selvagem. Próxima do secreto. Separada dele, irremediavelmente.

Fonte: elaborado pela autora.

Na mitologia grega, Acteon era filho de Aristeu, que, por sua vez, era filho de Apolo. Exímio caçador, Acteon foi criado pelo centauro Quíron, como contam as narrativas míticas. Um dia, ao caçar pela floresta, se deparou com a deusa Ártemis nua, ela estava acompanhada de ninfas, banhando-se em um lago. Ártemis, descontente por ter sido vista sem suas vestes, molhou as mãos e aspergiu água no caçador, transformando-o em um cervo. Desprovido de suas características humanas, Acteon foi então perseguido pelos seus próprios cães de caça que acabaram matando-o.

No poema, é narrada a cena em que o dono sofre uma metamorfose e é perseguido e morto pelos seus cães. Esse momento, esse curto *intervalo* apenas aludido pelas narrativas que recuperam o mito[252], é o instante "no qual [a] poeta sonha em se infiltrar" (Bancquart, 2002, p. 11). A carne, o sangue, o aroma, a pele lentamente recoberta de pelos, diversos aspectos muito concretos do processo de metamorfose de Acteon em um animal são nomeados. Em seguida, a luta, o desespero e, por fim, a morte. Aqui, não é necessariamente a busca de Acteon ou dos cães que se confunde com a busca humana em seu cotidiano. Nem mesmo o engano, ou o

[252] Consultar "Metamorfoses" de Ovídio, em tradução do latim, com introdução, notas e glossário de Rogrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

sentimento de vulnerabilidade, experiências que também compartilhamos com os animais. Mas o horror de encontrar-se separado do ser amado pela morte, pelo segredo da morte, pelo desconhecido que ela resguarda.

Joqueviel-Bourjéa (2024) fala em "méta*mort*phoses" [meta*morte*foses] na obra bancquartiana, como se as mudanças metamórficas estivessem, de certo modo, ligadas à própria continuidade da vida: "O 'mundo das metamorfoses' em Bancquart é o próprio vivo em ação, fora e dentro do corpo, corpo-mundo no qual os reinos se hibridizam"[253] (Joqueviel-Bourjéa, 2024, p. 3). Além de ressaltar a identificação de Bancquart com Ovídio, a autora aponta que toda a obra da poeta impõe a questão do "*devenir-animal*" [tornar-se animal] (ver capítulo 1 desta tese, item 1.4.1.2).

O uso do termo "*bête*" é especialmente significativo. Ele não é neutro: carrega uma ambiguidade que combina simplicidade, ternura e, ao mesmo tempo, um certo estranhamento. Optar por "*bête*" em lugar de "*animal*", segundo Joqueviel-Bourjéa, não remeteria a categoria de animal genérica — que poderia, inclusive, englobar a categoria humana em biologia —, mas ao *Outro* animal, aquele que rompe fronteiras ontológicas e simbólicas. Assim, a metamorfose na obra de Bancquart não é apenas transmutação de um estado físico a outro, mas atravessamento de limites impostos por uma cultura que reprime essa mistura, ou mesmo aproximação, dos reinos.

Por esse viés, o texto de Joqueviel-Bourjéa sugere que, na poesia bancquartiana, a metamorfose é um gesto de desobediência — um ato poético que recusa as barreiras herdadas de um pensamento antropocêntrico e cristão. Ao fundir o corpo humano e o "bicho", Bancquart nos convida a pensar os corpos como territórios híbridos, nos quais a animalidade não é vinculada à degradação, mas sim ao reencontro com uma dimensão mais primária da vida, comum e compartilhada pelos seres.

Os poetas mitificados

Em outros poemas, no lugar dos nomes de deuses do Olimpo, encontram-se nomes do panteão literário francês: Gérard de Nerval, René Daumal, André Breton, ou ainda menções indiretas aos nomes de Mallarmé e Chrétien de Troyes. Observemos o poema abaixo:

Quadro 18 – Comparação *MP*

[253] No texto de partida: "*Le "monde des métamorphoses" chez Bancquart, c'est le vivant même à l'oeuvre hors et dans le corps, corps-monde en lequel s'hybrident les règnes".*

Mots de passe, p. 65	Tradução minha
Ô livres ! René Daumal mettait en garde André Breton, qui risquait, disait-il, de figurer un jour dans les manuels d'histoire littéraire, et non dans la seule enviable histoire, celle des cataclysmes. Mais à présent, les manuels sont cataclysme et renaissance. Dans l'oubli général des littératures, ils rappellent, obsédants, des paroles de jour en jour plus mortelles : l'absente de tout bouquet, les trois gouttes de sang sur la neige et le destin de Perceval, la très chère était nue, et tout le reste, tout le reste de notre mystérieuse marche au milieu des mystères. Ô manuels, pourvu que des têtes de mort sur vos couvertures ne vous signalent pas bientôt comme d'usage très dangereux !	Ó livros! René Daumal alertava André Breton, que corria o risco, dizia ele, de aparecer um dia em manuais de história literária, e não na história verdadeiramente desejável, a dos cataclismas. Mas agora, os manuais são cataclisma e renascimento. No esquecimento geral das literaturas, eles relembram, obsessivos, as palavras cada dia mais mortais: a ausente de qualquer buquê, as três gotas de sangue na neve e o destino de Perceval, a queridíssima estava nua, e todo o resto, todo o resto de nossa misteriosa caminhada em meio aos mistérios. Ó manuais, tomara que caveiras em suas capas não rotulem vocês em breve como de uso perigosíssimo!

Fonte: elaborado pela autora.

Ter seu nome gravado na história e suas palavras imortalizadas, talvez seja esse o desejo inconfesso de muitos poetas. Por meio de cataclismas ou não, aqueles que tiveram seus nomes escolhidos, correm, segundo o poema, o risco do esquecimento geral ou até mesmo de serem rechaçados pela sociedade. Em contrapartida, os manuais de ensino surgem como essa derradeira fonte de esperança, relembrando formulações mallarmaicas ou a narrativa de Perceval.

Do ponto de vista tradutório, o desafio imposto por esse poema, além da exigência de conhecimento dos intertextos adotados, foi a escolha de como traduzir a formulação de Mallarmé. No poema de Bancquart, o verso aparece da seguinte forma: "*l'absente de* ***tout*** *bouquet*" (grifos meus). Na obra *Divagations* (1897) de Mallarmé, o mesmo trecho tem outra conformação: "*l'absente de* ***tous*** *bouquet*" (p. 251, grifos meus). A mudança sutil pode ter sido proposital ou não, não há como saber. O que se pode fazer, enquanto tradutora atenta, é tentar ressaltar essa mudança, ainda que não se possa acessar sua motivação.

Para recriar a mudança sutil no verso traduzido, busquei identificar como o verso de Mallarmé tem sido traduzido para o português. Encontrei menções ao verso em sites, artigos e em edição assinada por Fernando Scheibe com seguinte conformação: "a ausente de todos os buquês" (Mallarmé, 2010, p. 167). Decidi, para que houvesse a marcação da mudança no poema de Bancquart, traduzir "*de tout*" por "de qualquer". Assim, o verso tornou-se "a ausente de qualquer buquê", diferenciando-se igualmente da tradução possivelmente mais difundida no Brasil da formulação mallarmaica.

4.5.4 Outros casos não categorizáveis — breves comentários

Neste item falarei de alguns problemas tradutórios que foram "problemas isolados" e que, por isso, não puderem entrar em uma "categoria" como os demais desafios já comentados até aqui.

Alguns termos são naturalmente polissêmicos nas línguas, ainda que muitas vezes o caráter polissêmico de uma palavra varie de uma língua à outra, o que engendra o problema da "equivalência". Essa característica torna a tradução de algumas palavras desafiadora, sobretudo quando estamos tratando de um contexto poético. A palavra "*bête*" do francês é um bom exemplo disso, sua tradução pode variar de acordo com o contexto; "*bête*" pode ser "bicho", "besta", "bobo", "criatura" ou até "fera" (como em "*La belle et la bête*"). Fenômeno parecido se dá com o termo "*herbe*", que pode ser traduzido como "erva", "mato", "relva", "grama", "gramínea", "urze", "capim". Assim como o termo "*parole*", que, a depender do contexto, pode ser "letra" — como em letra de uma canção [*parole d'une chanson*] —, mas também pode ser "fala", no sentido de discurso, ou mesmo "palavra".

No último poema do capítulo "Esperamos, imploramos" de *MP*, optei por traduzir "*parole*" como "dizeres". Nesse caso específico, estava dividida entre os termos "palavra" e "fala", no sentido de discurso. Como já havia traduzido "*mot*" como "palavra" e sentia que ali era importante que houvesse uma diferenciação entre os dois, "palavra" deixou de ser uma opção. "Fala" também não me pareceu uma tradução adequada para o que aparecia no poema. Já "dizer" enquanto substantivo[254] exprime: "expressão, dito; estilo; maneira de se exprimir", sendo ainda mais específico do que a "fala". Os "dizeres" podem ser ainda um modo de pensar exposto por algo ou por alguém, como "os dizeres cristãos", por exemplo. No poema em questão, a palavra "infância" e tudo que a circunda fazem parte desses "dizeres" dos quais a poeta deseja de afastar.

Nas traduções dos poemas, me coube a tarefa de traduzir de acordo com o contexto em que as palavras se apresentavam e, por isso, muitas vezes a mesma palavra em francês encontra traduções diferentes em dois poemas da mesma obra. Uma padronização na tradução de certas palavras implicaria perdas significativas nas traduções. As palavras "*bête*" e "*herbe*", por exemplo, foram as que mais apresentaram variações em suas traduções.

***

[254] Ver dicionário Priberam de língua portuguesa, entrada disponível em: https://dicionario.priberam.org/dizeres

Outro caso que merece atenção é o do poema apresentado no Quadro 2 deste capítulo. Para evitar um grande desvio na discussão que estava em curso naquele momento do texto, deixei para comentar brevemente o terceiro parágrafo do poema e sua tradução nesta subseção. Se voltarmos ao quadro, observaremos a presença do trecho "*mettre une lorgnette à sa vue*" que provém da expressão "*voir par le petit bout de la lorgnette*" e significa ter uma visão limitada, uma visão estreita das coisas. Ou, ainda, considerar apenas uma parcela de um problema ou de uma situação, exagerando sua importância em detrimento do restante. Logo, o trecho do verso consiste em uma derivação de uma expressão idiomática. Apesar de existir uma tradução para "*lorgnette*", a de "lornhão", traduzir somente essa palavra não solucionava o problema da expressão como um todo.

A expressão originou-se por volta do século XIX[255], o lornhão designava um instrumento ótico que permitia ver com mais detalhes as coisas afastadas, como um binóculo, mas de um olho só. O instrumento era usado em grandes teatros pelos espectadores que se sentavam afastados, nos balcões nobres, e queriam ver mais de perto o que se passava no palco. Essa visão aumentada, no entanto, era parcial, não podia abarcar toda a extensão da cena teatral.

A partir desses dados, achei que seria interessante encontrar uma *valência* para a expressão, pois, ao mesmo tempo era importante que se mantivesse o sentido da expressão idiomática em francês e a sua relação com a visão. Optei por traduzi-la como "pôr uma lente cor-de-rosa diante *de sua visão*", essa opção também apresentaria uma derivação de expressão idiomática existente no português: "ver a vida com uma lente cor-de-rosa"[256]; além disso, ela manteria o paralelismo existente no poema entre "*visão*" e "*coração*", grafado em itálico pela poeta.

***

Em um dos poemas em prosa do capítulo "Está em obras", surgiu um outro problema tradutório ligado a um jogo feito pela poeta a partir da origem etimológica da palavra "luto" em francês. Originada a partir da palavra latina "*dolor*", "*deuil*" em francês tem uma formação,

[255] Ver: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/lorgnette/

[256] Apesar de não ser *equivalente* à expressão francesa, "ver a vida com uma lente cor-de-rosa" no português brasileiro significa enxergar a vida de forma otimista, ignorando os aspetos negativos e focando nos pontos positivos. Em francês também existe a expressão "*voir la vie en rose*", exatamente com o mesmo sentido. Isso não foi ignorado, entretanto, por falta de uma expressão que estivesse mais próxima semanticamente e que fizesse igualmente referência ao aspecto visual evocado, foi preciso adotar algo ligeiramente diferente do que está no texto de partida. Considero não haver uma perda tão relevante assim, já que ver somente o lado positivo das coisas também é, de certo modo, ter uma visão "parcial".

uma origem diferente da palavra "luto" em português, embora ambas tenham declinado do latim. Traduzir o poema passou, necessariamente, por uma pesquisa etimológica da origem dessas palavras e tornou-se um desafio maior devido ao paralelo traçado no poema entre "*deuil*" e "dolo".

Para resolver o problema, além de ter feito a pesquisa mencionada, foi necessário fazer um acréscimo na tradução. Explico melhor: em francês, temos "*Mot issu de dolor, souffrance. […] Il n'est pas, ce Deuil, le jumeau du Dol, qui désigne une fraude à caractère juridique. Le dol trompe quelqu'un*" (Bancquart, 2014, p. 100); na tradução, fazia-se necessário falar da origem da palavra "luto", que é proveniente da palavra latina "*luctus*" e não "*dolor*", muito embora *luctus* também signifique dor, tristeza ou aflição. O trecho do poema traduzido ficou assim: "Palavra oriunda de *luctus*, *dolor*, dor. […] Ele não é, esse Luto, o gêmeo do Dolo, que designa uma fraude de caráter jurídico. O dolo engana alguém".

"*Luctus - dolor* — dolo" considerei que o português permitiria, feita a devida adição da palavra *luctus*, preservar o jogo etimológico do latim presente no poema. Luto vem de *luctus*, mas seu campo semântico ainda está ligado a *dolor*. "Dolo" que em português também deriva do latim "*dolus*", mantém a ideia do engano premeditado pela poeta.

4.6 **Relato sobre o processo de tradução**

A tradução de *MP* — assim como ela se apresenta no capítulo 3 — precisou de todo o período de curso do doutorado para ser finalizada, ou seja, cerca de 4 anos de trabalho. O processo foi iniciado com a leitura prévia de alguns poemas presentes na revista *Nu(e)*, volume 73, e com a tradução deles. Em seguida, foi feita a leitura da obra completa, acompanhada pela transcrição dos poemas para o formato digital e editável. A partir desse material transcrito em formato de arquivo Word, a tradução da obra completa tornou-se possível. Elaborei um texto bicolunado, com o texto de partida à esquerda e os espaços para trabalhar nas traduções à direita. Posteriormente, várias revisões desse material foram feitas.

O primeiro ano de doutorado foi dedicado a cursar as disciplinas obrigatórias, à leitura de diversas obras teóricas e à reflexão sobre uma melhor definição do objeto de pesquisa. Esse primeiro ano foi importantíssimo, pois tive a oportunidade de conhecer a obra de dezenas de outras poetas francófonas, expandindo o meu conhecimento da produção poética feita por mulheres ao redor do mundo. Fiz a primeira tradução de alguns poucos poemas de *MP* ainda durante o primeiro ano, anotando informações relevantes e pontos que haviam causado dificuldade.

No ano seguinte, além do aprofundamento nas leituras, fichamentos e elaboração do texto que viria a ser o texto de qualificação do projeto de tese, também me preparei para tentar a bolsa sanduíche. As portas que se abriram a partir da concessão dessa bolsa foram fundamentais para esta pesquisa. Na França, não só tive acesso a todos os textos críticos sobre a obra bancquartiana citados nesta tese, como também aos próprios livros da poeta, muitos dos quais eu ainda não havia lido devido às dificuldades de acesso enfrentadas por estar no Brasil. Dou destaque à indicação da obra *Explorer l'incertain* por minha coorientadora, Béatrice Bonhomme, pois a obra norteia a compreensão da arte poética bancquartiana; outra obra muito importante foi *Rituel d'emportement*, com a qual tive contato na BNF e cujo prefácio também foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Foi só no terceiro ano de doutorado que a primeira versão de tradução completa de *MP* se consolidou. A partir de então, iniciei um longo processo de revisão, concentrando-me em diferentes elementos a cada etapa. A primeira revisão consistiu em identificar erros de digitação, erros de concordância — em resumo, erros de toda sorte. Logo, a primeira revisão caracterizou-se como uma espécie de revisão textual mais abrangente. A segunda revisão, feita com a participação do grupo de pesquisa do qual faço parte, o grupo de Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas (LEDrac)[257], não alcançou todos os poemas e foi uma revisão de tradução voltada a identificar dificuldades tradutórias relacionadas a expressões idiomáticas, por exemplo, e buscar resolvê-las com a colaboração de vários colegas.

A terceira revisão consistiu em aprimorar a recriação do tom discursivo da poeta nos poemas traduzidos. Foi feita uma leitura mais atenta à presença ou ausência de marcas de oralidade, para que essa questão pudesse ser ajustada de acordo com o que estivesse marcado no texto de partida. O português utilizado, portanto, não seria aquele rigorosamente adequado às normas gramaticais, com ênclises por toda parte, com marcas de oralidade amplamente ausentes, mas o contrário. As marcas de oralidade deveriam se fazer presentes no texto de chegada e o português deveria ser um português levemente despojado.

A quarta revisão ainda teve como objetivo aprimorar a fluidez da tradução em língua portuguesa do Brasil. Em um primeiro momento, preservei muitas das estruturas sintáticas do francês como estratégia de aproximação inicial dos poemas, buscando captar a voz poética sem que ela se perdesse no processo tradutório, ao mesmo tempo em que procurava atribuir sentido às diferenças estruturais entre as duas línguas. Nessa etapa, a leitura em voz alta revelou-se

[257] Para maiores detalhes sobre a composição e atuação do grupo, ver link do diretório de pesquisa: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/44721

fundamental para superar a aproximação excessiva da sintaxe francesa, assim como as observações atentas e generosas de minha orientadora brasileira — Maria da Glória Magalhães dos Reis —, que contribuíram de forma decisiva para o refinamento do texto final.

A quinta revisão, feita já durante o processo de escrita dos comentários de tradução, teve foco na pontuação, que, como foi dito, marca a entonação e o ritmo do texto escrito. O sistema de pontuação dos dois idiomas não difere tanto, mas mais uma vez, foi de extrema importância dar-se conta daquilo que era estilo da poeta e trabalhar para não apagar essas marcas no texto de chegada. Ainda durante essa etapa de revisão, busquei observar as marcas de feminização e a ausência delas. A reflexão sobre o que feminizar e quando — em quais poemas essa técnica atuaria de acordo com a ética tradutória adotada na pesquisa — se deu de forma concomitante com a revisão dos poemas.

Uma sexta revisão, esta mais restrita a alguns poucos poemas, ocorreu durante um dos encontros do curso de "Aprimoramento em tradução literária 2025", oferecido pela Casa Guilherme de Almeida (SP) e mediado pelo editor Jiro Takahashi[258]. O curso consistiu em comentar, debater e aprimorar, a cada encontro, uma tradução de um texto literário diferente, proposto por cada um dos participantes. Éramos cerca de quinze tradutores de vários estados do Brasil. Os encontros se deram em sábados intercalados, no período da tarde, por meio da plataforma Zoom. No dia 20 de setembro de 2025, debatemos, a partir de uma seleção proposta por mim, a tradução de alguns dos poemas deste projeto. Esse encontro foi muito proveitoso não apenas por ter sido um espaço em que pude debater, com outros tradutores, as escolhas feitas durante o processo de tradução de *MP* e receber deles sugestões que me levaram, mais uma vez, a refletir acerca do fazer tradutório; mas também por ter sido um momento em que pude experienciar a primeira espécie de "recepção" — ainda que parcial — da tradução. A seleção fornecida aos colegas contava com cerca de dezoito poemas (dispostos em dez páginas), mas nosso debate conseguiu alcançar apenas quatro deles. Afinal, os encontros tinham duração pré-estabelecida de duas horas e, felizmente, as discussões e os retornos sobre os poemas foram entusiasmados e generosos.

A reunião nos permitiu, então, debater sobre o título proposto para a tradução — um dos desafios de que trato neste capítulo e a respeito do qual ainda sentia a necessidade de escutar a opinião de outros leitores brasileiros. Com o grupo, também não houve consenso absoluto, mas

[258] Jiro Takahashi teve uma relevante passagem pelo mercado editorial brasileiro, tendo atuado em algumas das maiores editoras do país. O editor e professor também foi responsável pela criação de uma coleção lançada em 1973 pela editora Ática que obteve grande sucesso e é conhecida pela maior parte dos brasileiros, a coleção Vaga-Lume.

foi interessante perceber que, sim, o título mantido funcionava. Discutimos ainda a presença e a manutenção de aliterações nos textos, além das infinitas possibilidades de soluções tradutórias para algumas palavras, cabendo sempre a uma justificativa robusta determinar a escolha final. Por fim, fui tomada por uma alegria imensa ao notar o interesse e a exaltação com que aquele público recebeu a poesia de Bancquart. Senti-me ainda mais convicta de que seus poemas possuem as "palavras-chave" para adentrar o mercado editorial brasileiro e encontrar um novo público-leitor.

A elaboração das tabelas comparativas ao longo do processo de escrita deste capítulo também desempenhou um papel similar ao de uma etapa de revisão das escolhas tradutórias, permitindo reavaliar sua consistência em relação à poética adotada. A identificação de certos fenômenos nos poemas e a argumentação em favor das estratégias utilizadas muitas vezes revelaram incoerências com os princípios inicialmente defendidos. Esses momentos de dissonância funcionaram como instâncias produtivas de revisão crítica, abrindo espaço para o repensar de determinadas decisões e impulsionando a busca por soluções mais coerentes com os objetivos tradutórios do trabalho.

Por último, mas não menos importante, houve o cotejo com as traduções de alguns poemas da obra disponíveis em inglês. Em *Every minute is first* (2024), Jody Gladding nos oferece a tradução de 8 poemas de *MP* para a língua inglesa. A observação desses oito exemplares revela o cuidado da tradutora norte-americana com o ritmo do discurso poético. No entanto, em alguns momentos pode-se notar algumas mudanças na pontuação da tradução para o inglês. No primeiro poema da série retirada de *MP*, por exemplo, o ponto final que encerra o poema em francês desaparece na tradução inglesa. É difícil discernir com exatidão se por uma escolha da tradutora ou por algum problema ocorrido durante o processo de edição.

Em um outro poema, há uma questão semântica que salta aos olhos. Observemos as traduções no quadro abaixo:

Quadro 19 - Comparação *MP*

Mots de passe, p. 16	*Every minute is first*, p. 50	Tradução minha
Ce tremblé va loin sur la mer effet de la lumière ? troupe immense d'oiseaux en fuite ? Contre le doute on pose tout près de soi la potée de fleurs orange	That trembling goes far out to sea effect of the light? huge flock of birds escaping? To counter doubt one sets	Esse tremor vai longe mar adentro efeito da luz? enorme revoada de pássaros em fuga? Contra a dúvida coloca-se bem pertinho de si o jarro de flores laranja

l'ici et maintenant **arrête** le regard.	close by the pot of orange flowers the *here and now* **to block** the view.	*o aqui e agora* **detém** o olhar.

Fonte: elaboração e grifos da autora.

O verbo "*arrêter*" do francês é polissêmico: pode significar tanto interromper, impedir, quanto reter, parar, ou fixar, como em "*arrêter le regard sur un détail*", por exemplo. No verso "*arrête le regard*", o verbo está flexionado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, e é transitivo direto. Na tradução para o inglês, a tradutora opta por substituir "*arrête"* por "*to block*", ou seja, por um verbo não flexionado. "*To block the view*" comporta também uma outra mudança, não é mais o olhar "*le regard*" que sofre a ação, mas a visão "*the view*". A tradução para o inglês enfatiza a interrupção visual, mas com um leve desvio de sentido: "*block the view*" implica uma obstrução física, como se algo impedisse o sujeito de ver além; enquanto "*arrêter le regard*" pode implicar tanto impedir de ver quanto fixar o olhar, capturar a atenção. Há uma ambiguidade presente no verso do poema bancquartiano, que na tradução para o inglês se perde. Assim, a versão de Jody Gladding pode ser considerada um pouco mais interpretativa, talvez até limitadora, pois escolhe um dos possíveis sentidos e abandona a ambiguidade poética do texto de partida.

Em minha proposta de tradução, mais à direita no quadro 19, opto por traduzir a estrofe da seguinte forma: "*o aqui e agora* / **detém** o olhar". O verbo em português está flexionado igualmente na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo, e em transitividade direta. Essa escolha tradutória conserva a ambiguidade do verbo francês, "detém" pode significar tanto interromper o movimento do olhar quanto capturá-lo, fixá-lo em algo próximo. Essa opção mantem a tensão entre o olhar que se dispersa e o momento presente que o ancora, ela também preserva a cadência da estrofe em francês: duas unidades sintáticas curtas e equilibradas.

Depreende-se da observação desse cotejo entre diferentes traduções de um mesmo poema que o cotejo de traduções constitui um exercício valioso para o aprimoramento crítico e estilístico da pessoa tradutora, permitindo-lhe tomar maior consciência de suas escolhas tradutórias, avaliar alternativas expressivas e aperfeiçoar a escuta poética dos textos literários. Ao confrontar versões distintas de um mesmo texto, a pessoa tradutora pode ampliar sua compreensão dos recursos e limites do idioma de chegada com o qual trabalha, de modo que possa refinar sua capacidade interpretativa e desenvolver uma postura ética diante da multiplicidade de sentidos presentes no texto de partida. Trata-se, assim, de uma prática

formativa que favorece não apenas a elaboração de traduções mais consistentes, mas também a construção de uma voz tradutória sensível ao gesto poético primeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de começar novamente por um verso. Nada mais justo, em um trabalho dedicado à poesia, do que permitir que ela se infiltre em todos os espaços: "não há língua que não seja resto daquilo que no princípio foi alucinado pela ossatura" (Becker, 2025, p. 22). O trecho, que figura na epígrafe desta tese, é de autoria de Mar Becker, uma das vozes mais representativas da atualíssima poesia brasileira. O poema integra seu livro "Noite devorada" (2025), que acaba de ser publicado pela editora Círculo de Poemas.

Ao ler o poema de Becker, não pude evitar que o pensamento corresse imediatamente em direção à poética de Bancquart. Talvez essa seja uma das manias que desenvolve uma pesquisadora quando está muito envolvida com sua pesquisa — além de sonhar com a escrita ou despertar no meio da noite pensando em como finalmente terminar um parágrafo que insiste em ser reescrito: acaba por relacionar, inevitavelmente, quase tudo o que lê ao tema da pesquisa. Brincadeiras à parte, o poema de Mar Becker — também interessada, mas por outras razões, pelos ossos humanos, por possíveis doenças relacionadas a eles e por mulheres de ossos longos — acaba, de forma quase acidental, estabelecendo um diálogo inesperado e belo com a poética bancquartiana.

Repensando, talvez essa relação seja menos acidental do que se pode conceber em um primeiro momento. Ao dizer que não há língua, a não ser o que resta daquilo que foi, inicialmente, alucinado pela ossatura, o poema aproxima a fala do corpo. Ele aproxima a poesia, a voz, da composição corpórea da poeta, de seus ossos. Conforme analisado no capítulo 1 desta tese, destaca-se a relevância desse estrato do corpo na poética de Bancquart. Nela, os meandros acidentados do poema ajustam-se ao corpo físico debilitado, isto é, aos ossos fragilizados. Os ossos porosos da menina enferma, imobilizada, preveem, *alucinam* a sua voz vindoura. Seus ossos constituem, portanto, a origem mesma de seus poemas.

A poesia tem sua origem no corpo e, para Becker, retorna a ele: "a palavra quando dita em voz baixa, ou só sugerida em leitura labial, ela deve ser o fim dessa escalada por criaturas cada vez mais inespessas" (p. 22). A palavra poética, essa palavra em sussurro, devolve ao corpo sua espessura, suas dores, seus fluídos, suas batalhas internas, seus lutos. Escutar o poema atentamente possibilita, então, perceber que poesia e corpo andam juntos. Permite ainda notar que, com o corpo e suas mudanças, suas limitações, seus sofrimentos, a poesia também se modifica.

As criações literárias andam lado a lado com a ciência (e aqui falo das ciências exatas e biológicas, que, em um jargão popular, passaram a ser as únicas denominadas como ciência), é o que tentam demonstrar Leda Cartum e Sofia Nestrovski no podcast "Vinte mil léguas"[259]; ambas pesquisadoras e poetas, as roteiristas do programa refletem sobre a relação entre a ciência e a escrita literária. Em um dos episódios dedicados às descobertas darwinianas, elas falam sobre o tempo geológico. O tradutor de "A origem das espécies" para o português — o professor da USP, Pedro Paulo Pimenta — comenta, em entrevista cedida ao programa, que o tempo geológico não é linear como costumamos imaginar o tempo dentro de uma concepção histórica ou cronológica. A isso, Sofia acrescenta que para o pensamento uniformitarista "só o tempo poderia explicar a existência das diferentes camadas do solo, só o tempo poderia explicar os fósseis, [...] o tempo explica as montanhas. O que a geologia faz é nos tirar da escala humana do tempo" (Nestrovski, 2020).

Bancquart trabalha muito com o conceito de estratificação, de sobreposição de camadas nos poemas. Uma das compreensões às quais ela recorre para explicar sua visão do poema como um espaço de acúmulo de camadas é justamente a geologia. Penso que, em sua poesia, ela convida igualmente a nos retirarmos da escala humana do tempo, a poeta tenta nos provocar a vertigem da grandeza do tempo, do "tempo profundo" que é o tempo geológico. Aproveitando, mais uma vez, as palavras de Sofia "a imensa história do planeta é contada pelo acúmulo de historiazinhas" (Nestrovski, 2020). É a partir desse acúmulo de conhecimento que Bancquart constrói seus poemas, reproduzindo, como em uma *mise en abîme* a sobreposição de camadas da existência, mas desta vez no âmbito do texto.

Por via da exploração do corpo, do interior do corpo, como faria uma anatomista, a poeta reconstrói mundos. Conta-se que Balzac chamara Georges Cuvier — um anatomista naturalista e paleontólogo do final do século XVIII — de "o grande poeta de sua época", o "poeta dos mundos perdidos", afinal ele teria sido capaz de reconstruir mundos com o branco dos ossos fossilizados e de dar vida a esses elementos. À sua maneira, Marie-Claire Bancquart desempenha o papel de poeta previsto por Balzac, ela recria a infância perdida através dos ossos porosos que um dia preencheram o espaço de seu corpo. Mas não só, a infância constitui apenas um dos mundos aos quais a poeta foi capaz de dar vida. Através da voz alucinada pela sua ossatura, ela recriou mundos nos quais humanos podiam novamente sentar-se à mesa de escuta e observar "o vento acariciar todas as vidas furtivas" (Bancquart, 2019, p. 242), inclusive as

[259] Podcast de divulgação científica realizado pela revista Quatro Cinco Um em parceria com a livraria Megafauna, e com apoio do Instituto Serrapilheira. Sua primeira temporada, a qual me refiro aqui, foi dedicada ao percurso de Darwin até a elaboração de sua obra mais famosa, o livro "A origem das espécies".

não-humanas. Há, em suma, um movimento de busca por um retorno a "não-compartimentação" do saber na poesia de Bancquart, um desejo por reecontrar o momento em que as ciências humanas, exatas e biológicas não eram vistas como totalmente apartadas como nos parecem hoje.

***

Após o percurso realizado, pode-se dizer que o laborar desses poemas muito provavelmente vai enriquecer o panorama dos estudos literários e da literatura de expressão francesa traduzida no Brasil, posto que a tradução se revela — conforme disse Gayatri Spivak (2005) em seu discurso de aceite de um prêmio de tradução — como o "mais íntimo ato de leitura" (p. 56). O ato afetuoso de aproximar-se do outro através da tradução contribui não só para uma recepção, em acepção mais restrita de "recepção literária" do termo, como em um sentido de hospitalidade cultural, assim como foi preconizado por Berman (2013).

A partir de uma ética feminista da tradução, o pressuposto da escuta atenta do outro, da compreensão de uma nova poética, de uma nova forma de dizer — embora nunca totalizante —, implica uma atenção crítica. Esta pesquisa propôs, portanto, uma primeira leitura crítica e tradutória aprofundada de *MP* de Marie-Claire Bancquart em português brasileiro. Ao articular análise literária, teorias da tradução e perspectivas feministas, o trabalho buscou evidenciar uma poética em constante evolução, estruturada pela tensão entre corporalidade, temporalidade e habitação do mundo.

Ao retraçar as transformações formais e temáticas da escrita bancquartiana, a tese defende a ideia de uma "serenidade inquieta" como marca discursiva constitutiva de um ritmo, aqui compreendido à luz dos pensamentos de Meschonnic e de De Lotbinière-Harwood, como foi várias vezes salientado. A recomposição desse ritmo em outra língua foi, portanto, um dos desafios da atividade tradutória objetivada nesta tese.

Nesse encontro de épocas, mundos, pensamentos, mitos e lugares — assim como nos processos de tradução que atravessam essas experiências e modos de compreendê-las —, emerge uma questão fundamental: "nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida" (Spivak, 2005, p. 58). Reforça-se, assim, a relevância deste trabalho como veículo de uma voz que busca alcançar outros espaços. Enseja-se, então, que esta pesquisa se constitua como uma ponte de diálogo e, ao mesmo tempo, permaneça aberta a revisões e reconsiderações.

Espera-se, ainda, que as reflexões aqui desenvolvidas possam ser retomadas, debatidas, criticadas e aperfeiçoadas em diálogo constante com os estudos de literatura francesa no Brasil, a tradução de poesia e os feminismos em tradução. Este trabalho também procura integrar, ainda que de forma modesta, a fortuna crítica francesa, por meio do resumo substancial em anexo e dos artigos e trabalhos de divulgação publicados em francês que dele resultaram.

Entre as limitações inerentes a esta tese, destaca-se a impossibilidade de abarcar em profundidade a totalidade da obra poética de Bancquart, bem como a necessidade de realizar escolhas pontuais dos poemas traduzidos e comentados. Tais restrições, contudo, abrem caminho para futuras pesquisas, seja em torno de outros livros da poeta, da recepção de sua obra nos contextos francófono e lusófono, do diálogo entre sua produção e a de outras mulheres poetas contemporâneas, ou ainda de estudos comparatistas que coloquem em perspectiva sua poesia e a de autores que ela reconhecia como influências maiores, como Henri Michaux, André Frénaud e Pierre Dalle Nogare.

Por fim, este trabalho espera contribuir para uma melhor compreensão da obra de Marie-Claire Bancquart, inaugurando sua recepção crítica e tradutória no contexto brasileiro e, ao mesmo tempo, enriquecendo os campos dos estudos literários, tradutológicos e feministas por meio de uma abordagem assumidamente interdisciplinar. Pela tradução e pelo comentário de *MP*, busca-se não apenas fazer ressoar uma voz poética singular, mas também ampliar os horizontes da reflexão sobre o que significa, hoje, habitar o mundo como poeta mulher.

Retomando o poema de Wislawa Szymborska (1923-2012) — poeta que recebeu o Prêmio Nobel em 1996 — também utilizado como epígrafe desta tese, desejo reforçar a recusa da ilusão de neutralidade que atravessa minha pesquisa. Já nos primeiros versos, "somos filhos da época / e a época é política" (Szymborska, 2011, p. 77), a poeta polonesa situa o sujeito histórico como atravessado pelo tempo e por suas tensões. O poema enumera os múltiplos aspectos da existência humana que carregam em si marcas políticas: o corpo, a linguagem, o silêncio, o espaço geográfico e até mesmo os poemas que procuram evitar um discurso abertamente político.

Ao afirmar que "versos apolíticos também são políticos", o poema rompe com uma concepção idealista da arte — aquela que colocaria a poesia, por exemplo, acima ou fora das relações de poder, das ideologias e dos conflitos sociais. Daí decorre que a tentativa de se manter à parte da política constitui, paradoxalmente, uma tomada de posição política. O silêncio, como ressalta a poeta, também fala: "[tudo] o que silencia tem um eco / de um jeito ou de outro político".

Essa reflexão revela-se fundamental para pensar a relação entre poesia e feminismo. Mesmo os poemas que não tematizam diretamente o corpo da mulher, o patriarcado ou as desigualdades de gênero, estão inscritos em uma cultura atravessada por questões políticas. A linguagem e, por consequência, a poesia não podem ser consideradas inocentes. Toda escolha de palavras, de formas, de temas ou de silêncios carrega em si uma maneira de ver e de habitar o mundo. Conforme afirma Jacques Rancière (2009): "O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação 'natural' pelo poder das palavras" (p. 59).

Assim, a poesia escrita por mulheres, mesmo quando não é abertamente engajada, já constitui um deslocamento: a escrita poética marca a sua presença em um espaço que lhes foi historicamente negado. Sempre em consonância com o pensamento de Rancière (2017), "a escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão (*sic*) entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições" (p. 8). Desse modo, o simples fato de uma mulher escrever e publicar poemas é, em si, um gesto político, pois rompe com estruturas de silêncio e exclusão. Quando tal poesia aborda os temas do cotidiano, do corpo, da experiência sensível — como tantas poetas já o fizeram e ainda o fazem —, ela desafia as hierarquias do que é considerado digno de ser poeticamente nomeado.

Em contrapartida, ler poesia como uma prática política não significa reduzi-la a um panfleto, mas reconhecer que toda criação artística é histórica e socialmente situada. Isso também é válido para as produções científicas. No prefácio da primeira antologia de poemas de Szymborska publicada no Brasil, intitulada "Poemas", e lançada em 2011 pela Companhia das Letras, Regina Przybycien — tradutora da obra — tece alguns comentários que podem revelar-se pertinentes em nosso contexto.

A tradutora brasileira observa que, embora não seja possível qualificar Szymborska como feminista, existe, de maneira incontestável, uma perspectiva feminina na escrita de seus poemas. Ora, parece-me que não poderia ser diferente, pois — assim como no caso de Bancquart — Szymborska foi mulher e habitou um corpo percebido, queira-se ou não, como feminino pela sociedade em que viveu. A tradutora prossegue afirmando que "mais que a adoção de uma temática feminista, é o sujeito da enunciação, identificado em vários poemas como uma mulher, que define um ponto de vista feminino" (Przybycien, 2011, p. 16). Trata-se aqui de uma observação ainda mais pertinente se lida à luz das reflexões propostas por

Meschonnic e Benveniste, para os quais o sujeito da enunciação está inscrito histórica e socialmente no mundo — o que implica, por conseguinte, o gênero.

Em suma, reforço que não há escapatória: tanto Bancquart quanto Szymborska foram filhas de sua época, e a época era política. Mesmo que o trabalho dessas poetas privilegiasse uma forma de distanciamento em relação aos debates sociais em curso na época, e mesmo que tenham escolhido não expor abertamente suas posições políticas — em um gesto que, por sua vez, também pode ser lido como político, na tentativa de evitar que suas poesias fossem relegadas a um nicho —, seus poemas não deixam de ser forçosamente políticos. Essa reflexão prima pela desconstrução da ideia de que existiriam espaços de *apoliticidade*, seja na vida cotidiana ou nas produções humanas, como a poesia ou a ciência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus principal

BANCQUART, Marie-Claire. **Mots de passe**. Pantin: Le Castor Astral, 2014.

Outras obras literárias de Bancquart

BANCQUART, Marie-Claire. **Cherche-terre**., France: Saint-Germain-des-Prés, 1977.

BANCQUART, Marie-Claire. **De l'improbable**. Paris: Arfuyen, 2020.

BANCQUART, Marie-Claire. **Toute minute est première.** Pantin: Le Castor Astral, 2019.

BANCQUART, Marie-Claire. **Every minute is first**. Tradução de Jody Gladding. Canada: Milkweed, 2024.

BANCQUART, Marie-Claire. **Explorer l'incertain**. Coaraze: L'amourier, 2010.

BANCQUART, Marie-Claire. **La Paix saignée: précédée de Contrées du corps natal**. France: Obsidiane, 1999.

BANCQUART, Marie-Claire. **La Vie, lieu-dit**. France: Obsidiane; Noroît, 1997.

BANCQUART, Marie-Claire. **Opéra des limites**. Mayenne: José Corti, 1988.

BANCQUART, Marie-Claire. **Opportunité des oiseaux**. Paris: Belfond, 1986.

BANCQUART, Marie-Claire. **Partition**. Paris: Belfond, 1981.

BANCQUART, Marie-Claire. **Proche**. Paris: José Corti, 1972.

BANCQUART, Marie-Claire. **Rituel d'emportement**. France: Obsidiane; Le Temps qu'il fait, 2002. (Les Analectes).

BANCQUART, Marie-Claire. **Terre énergumère et autres poèmes**. Paris: Gallimard, 2019.

BANCQUART, Marie-Claire. **Une femme sans modèles**. Paris: Éditions de Fallois, 1999.

BANCQUART, Marie-Claire. **Voix**. France: Le Verbe et l'Empreinte, 1979.

BANCQUART, Marie-Claire. **Votre visage jusqu'à l'os**. France: Temps Actuels, 1983.

BANCQUART, Marie-Claire. **Avec la mort, quartier d'orange entre les dents.** Sens : Obsidiane, 2005.

BANCQUART, Marie-Claire. **With Death, an Orange Segment Between Our Teeth**. Tradução para o inglês de Wendeline A. Hardenberg. Asheville, NC: Orison Books, 2023.

Obras críticas de Bancquart

BANCQUART, Marie-Claire. **La poésie en France : du surréalisme à nos jours**. Paris: Éditions Ellipses, 1996.

BANCQUART, Marie-Claire (Dir.). **Poésie de langue française 1945-1960**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

Outras obras literárias

BECKER, Mar. **Noite devorada**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2025.

GIRAUDON, Liliane; DELUY, Henri. **Poésies en France depuis 1960 : 29 femmes, une anthologie**. Paris: Éditions Stock, 1994.

LOPES, Adília. **Aqui estão as minhas contas: Antologia poética.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagations**. Paris: E. Fasquelle, 1897. Consulta feita na Gallica. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p/f265.item.r=divagations%20mallarm%C3%A9# Acesso em: 09 jun. 2024.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

NASÃO, Públio Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução do latim de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguim-Companhia das Letras, 2023.

SZYMBORSKA, Wistawa. **Poemas.** Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Obras críticas e/ou teóricas

BALLARD, Michel. **De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions**. [S.l.]: Septentrion, Presses Universitaires, 1992.

BANCQUART, Alain. **Il y a trace de nous**. Paris: Éditions Delatour France, 2020.

BARTHES, Roland. **Le Bruissement de la langue** - Essais critiques 4. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASILE, Elena; KARPINSKI, Eva C. (Orgs.). **Translation, semiotics, and feminism: selected writings of Barbara Godard**. Edited by Eva C. Karpinski and Elena Basile. New York: Routledge, 2022.

BENVENISTE, Emile. **Problèmes de linguistique générale, tome 1.** Paris : Gallimard, 1976.

BENVENISTE, Emile. **Problema de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3. ed. Campinas, SP: Ed. Pontes, 1991.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain**. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique**. Paris: Gallimard, 1984.

BERQUE Augustin, CONAN Michel, DONADIEU, Pierre et al. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Augustin Berque dir., Seyssel, Champ Vallon, coll. « pays / paysages », 1994.

BISHOP, Michael. **Contemporary French women poets: volume 1 –** *from Chedid and Dohollau to Tellermann and Bancquart*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1995.

BISHOP, Michael. **Earth and Mind: dreaming, writing, being – nine contemporary French poets**: *Yves Bonnefoy, Jacqueline Risset, Salah Stétié, Vénus Khoury-Ghata, Tahar Ben Jelloun, André Velter, Marie-Claire Bancquart, Jean-Claude Pinson, Jacques Dupin*. Boston: Brill Rodopi, 2018.

BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Ed. Copiart, 2013.

BONHOMME, Béatrice. **Gérard de Nerval et Yves Bonnefoy: une poétique de la simplicité**. In: LANÇON, Daniel (Org.). *Yves Bonnefoy et le XIXe siècle: vocation et filiation*. Actes du colloque international de Tours (14–16 novembre 2000). Tours: Université François Rabelais de Tours, 2001. p. 179–194.

BONHOMME, Béatrice. **Les grands thèmes de la poésie contemporaine française des années 1950 à 2020**. In: DOTOLI, Giovanni; FRANCO, Bernard; MEDINA ARJONA, Encarnación; SELVAGGIO, Mario (Dirs.). *Les thèmes de la poésie contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2023. p. 7-103.

BONHOMME, Béatrice. **Marie-Claire Bancquart: l'énigme du temps**. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). *Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013. p. 27-41.

BONHOMME, Béatrice. **Voyage à travers les titres de Marie-Claire Bancquart**. In : *Revue Europe*. v. 102. Edição dedicada a Pierre Morhange e à Marie-Claire Bancquart, p. 162–257, jun./jul./ago. 2024.

BONNEFOY, Yves. **La vérité de parole**. [1988] 2017. Paris: Mercure de France. Édition électronique.

BONNEFOY, Yves. **Obra poética**. Tradução e organização de Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 1998.

BREY, Iris. **Le regard féminin : une révolution à l'écran**. France: Éditions de L'Olivier, 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tradução literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRIX, Michel. **Les déesses absentes : vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval**. Paris: Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle », [s.d.].

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso e controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, UFMG, 2011.

CASAJUS, Dominique. **Qu'alla-t-il faire au Caire ? Le voyage en Orient de Gérard de Nerval**. In: POULLION, François; BENSA, Alban. *Terrains d'écrivains: littérature et ethnographie*. Forcalquier: Anacharsis, 2012. p. 67–104.

CASANOVA, Pascale. **La République mondiale des Lettres.** Paris : Points, 2008.

CASANOVA, Pascale. **A República mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASSIN, Barbara. **Éloge de la traduction : compliquer l'universel.** Paris : Fayard, 2016.

CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução: complicar o universal**. Tradução de Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (Orgs.). **Feminist translation studies: local and transnational perspectives**. New York; London: Routledge, 2017.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAMBERLAIN, Lori. **Gender and the metaphorics of translation**. In: *Signs*, v. 13, 1988, p. 454-472.

CHAMBERLAIN, Lori. **Gênero e a metafórica da tradução**. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas, SP: FAPESP; UNICAMP, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.** Paris : Rober Laffont, 1969.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CINTRA, Lindley; CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

CIXOUS, Hélène. **L'heure de Clarice Lispector**. Paris : Des femmes, 1989.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022 (Epub).

CIXOUS, Hélène. **Le rire de la Méduse : Manifeste de 1975.** Paris : Gallimard, [1975] 2024.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

CLANCIER, Sylvestre. **La poésie de Marie-Claire Bancquart ou l'énigme intacte et Isis toujours**. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). *Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013. p. 413–424.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Preface: On translation and intellectual activism**. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (Orgs.). *Feminist translation studies: local and transnational perspectives*. New York; London: Routledge, 2017.

COLLOT, Michel. **Paysage et poésie : du romantisme à nos jours**. Paris: José Corti, 2005.

DE LOTBINIERE-HARWOOD, Susanne. **Preface to Letters from Another**. In: BROSSARD, Nicole. *Letters from another*. Toronto: Women's Press, 1990.

DE LOTBINIERE-HARWOOD, Suzanne. **Re-belle et infidèle : la traduction comme réécriture au féminin**. Montreal: Les éditions du remue-ménage; Women's Press, 1991.

ERGUN, Emek; CASTRO, Olga. **Pedagogies of feminist translation: rethinking difference and commonality across borders**. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (Orgs.). *Feminist translation studies: local and transnational perspectives*. New York; London: Routledge, 2017.

FLOTOW, Louise von. **Translation and gender: translation in the "era of feminism"**. Manchester/Ontario: St. Jerome Publishing; Ottawa Press, 1997.

FLOTOW, Luise von. **Traduzindo mulheres: de histórias e retraduções recentes à tradução "queerizante" e outros novos desenvolvimentos significativos**. Tradução de Tatiana dos Santos. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, 2013.

FLOTOW, Luise von; FARAHZAD, Farzaneh. **Translating women: different voices and new horizons**. London; New York: Routledge, 2017.

FLOTOW, Luise von; KAMAL, Hala (Orgs.). **The Routledge handbook of translation, feminism and gender**. London; New York: Routledge, 2020.

GARRAD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora UnB, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIRAUDON, Liliane. **Lettre**. In : OLIVIER, Aurélie (Org.) Ouvrage collectif. *Lettres aux Jeunes Poétesses*. Paris : L'Arche éditeur, 2021. p. 47-51.

GODARD, Barbara. **Theorizing feminist discourse/translation**. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London: Pinter, 1990. p. 89-96.

GREVISSE, Maurice. **Le français correct**. Rééd. 1998. [1. ed. 1973], art. 537.

GROSSI, Gabriel. **Du lyrisme au mythe, une poésie de l'énigme**. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). *Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013. p. 442–453.

HADOT, Pierre. **Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature**. Paris: Gallimard, 2004.

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza**. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

KELLER, Lynn. **Recomposing ecopoetics: North American poetry of the self-conscious Anthropocene**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2017.

KILOMBA, Grada. **Mémoires de la plantation : épisodes de racisme ordinaire**. Traduit de l'anglais par Paula Anacaona et Inès Duflot. Paris: Éditions Anacaona, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Traduzido do inglês por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. **Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman**. *Critique*, avril 1967.

LE PRINTEMPS DES POÈTES (Org.). **Couleurs femmes : poèmes de 57 femmes**. Préface de Marie-Claire Bancquart. Paris: Le Nouvel Athanor; Le Castor Astral; Le Printemps des Poètes, 2010.

LUGONES, María. **Colonialidade e gênero**. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra (Org.). **Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem**. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2022.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme : anthropologie historique du langage**. Paris: Éditions Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris : Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

NÉE, Patrick. **La poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Tradução de Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB, 2021.

PINSON, Jean-Claude. **Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine**. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude. **Écrire "en bel âge". Qui voyage le soir: le De senectude de Marie-Claire Bancquart**. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). *Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013. p. 43-59.

PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude. **Posfácio.** In : BANCQUART, Marie-Claire. *De l'Improbable*. Paris : Arfuyen, 2020.

PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude. **Prefácio**. In: BANCQUART, Marie-Claire. *Terre énergumère*. Paris : Gallimard, 2019.

PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude; BRUNEL, Pierre (Dirs.). **À la voix de Marie-Claire Bancquart**. Paris : Le Cherche Midi, 1996.

PRZYBYCIEN, Regina. Prefácio. In: SZYMBORSKA, Wistawa. **Poemas.** Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRZYBYCIEN, Regina ; GOMES, Cleusa (Orgs). **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Autores: Eliane Robert Moraes [et al]. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible : esthétique et politique.** Paris : La fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

RAVIOLO, Isabelle. **Dire le corps "contre le silence des dieux". Marie-Claire Bancquart : une poétique de la verticalité**. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). *Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013. p. 209-242.

RIEGEL, Martin; PELLAT, Jean-Christophe; RIOUL, René. **Grammaire méthodique du français**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução vivida**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SORRELL, Martin. **Elles: a bilingual anthology of modern French poetry by women (1995)**. Exeter, UK: University of Exeter Press, 1995.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

STOUT, John C. **L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises.** Amsterdam; New York, NY: Editions Rodopi B.V., 2010.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Por que e como pesquisar a tradução comentada?** In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução*, v. 2. Fortaleza: Editora Substânsia, 2017. p. 15-35.

VAN KAKERKEN, Anne. **Arbres : du thème au symbole : étude de poétique générale et comparée**. 1996. Thèse (Doctorat en Littératures) – Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 1996.

VENUTTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London: Routledge, 1995.

ZAIDENWERG, Ezequiel. **A tarefa do tradutor (de poesia)**. Tradução de Simone Petry. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

Artigos

BASSNETT, Susan. Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução. Tradução de Naylane Matos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 1, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n1p456 Acesso: 14/09/2025.

BASSNETT, Susan. Writing in no man's land: questions of gender and translation. **Ilha do Desterro**, n. 28, UFSC, 1992, p. 63–73. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8751. Acesso em: 3 dez. 2022.

BAYLE, Corinne. Marie-Claire Bancquart, la maladie du poème. **Revue NU(e)**, Besançon, v. 73, p. 359–381, jun. 2021. Disponível em : https://poezibao.typepad.com/poezibao/2021/06/revue-nue-n-73-po%C3%A8tes.html Acesso em: 04/03/2022.

BERMAN, Antoine. "Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot)". **Po&sie**, v. 37. Paris: Librairie classique Eugène Belin, 1986.

BISHOP, Michael. Contemporary women poets. **Studies in 20th Century Literature**, v. 13, n. 1, art. 10, 1989. Disponível em: http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1228. Acesso em: 7 ago. 2024.

BRETIN-CHABROL, M. Des arbres au féminin: la nymphe, les fruits, et le grammairien. In: **Dossier: Serments et paroles efficaces (1)**. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.2778. Acesso em: 15 fev. 2025.

BRIX, Michel. Gérard de Nerval et la nuit « noire et blanche ». **Impromptu**, n. 54, 1 juin 2024. Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponível em: https://www.arllfb.be. Acesso em: 17/07/2025.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? **TradTerm**, São Paulo, 2017. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. Disponível em: https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563 Acesso: 14/09/2025.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, M. L.; FLOREZ VALDEZ, M. B.; BARBOZA, B. R. G. Feminismos e tradução: apontamentos conceituais e metodológicos para os estudos feministas transnacionais da tradução. **Cadernos de Tradução**, [S.l.], v. 42, n. 1, p. 1–59, 2022. DOI: <10.5007/2175-7968.2022.e81122>. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/81122. Acesso em: 29 fev. 2024.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María Laura. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una tradutología feminista transnacional. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción,** v. 13, n. 1, 2020.

COELHO, I. L.; MARTINS, M. A. Padrões de inversão do sujeito na escrita brasileira do século 19: evidências empíricas para a hipótese de competição de gramáticas. **Alfa: Revista de Linguística**, São José do Rio Preto, v. 56, n. 1, p. 11–28, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1981-57942012000100002.

COSTA, Claudia. As publicações feministas e a política transnacional da tradução: reflexos do campo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/dGNpLSy7GyXcMGCSGGxHdWf/?lang=pt. Acesso em: 4 abr. 2023.

COSTA, Cristina Henrique da. Escutando a voz de Meschonnic. **Outra Travessia**, UFSC, n. 15: poesia: a voz e a escuta, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p75 Acesso em: 16 jul. 2025.

DEBROSSE, Anne. Le mot "poétesse" dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVIe–XVIIe siècles). **Réforme, Humanisme, Renaissance**, n. 78, 2014, p. 7–29. DOI: https://doi.org/10.3406/rhren.2014.3361. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2014_num_78_1_3361.

DÉPÊCHE, Marie-France. A tradução feminista: teorias e práticas subversivas: Nísia Floresta e a Escola de Tradução Canadense. **Textos de História**, Brasília, v. 8, n. 1, 2000.

FALEIROS, Álvaro. A cadelinha de Baudelaire, na fronteira do traduzir. **Revista Criação & Crítica**, [S.l.], n. 11, p. 111–119, 2013. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/61337. Acesso em: 16 jul. 2025.

FERREIRA, A. M. A. Traduzir À Petites Pierres de Gustave Akakpo: a escrita heterogênea e a questão dos provérbios. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC, v. 37, n. 3, p. 71–91, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p71. Acesso em: 25 out. 2023.

FLORES, Valdir do Nascimento. Porque gosto de Benveniste? **Desenredo**, Passo Fundo, RS, v. 1, n. 2, jul./dez. 2005, p. 127–138. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184793 Acesso em: 16 jul. 2025.

FLOTOW, Luise von. Feminist translation: contexts, practices and theories. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v. 4, n. 2, 1991. Disponível em: https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037094ar.pdf Acesso: 14/09/2025.

FLOTOW, Luise von. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 41, n. 2, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/75949 Acesso: 14/09/2025.

FONSECA, Luciana Carvalho; SILVA, Liliam Ramos da; SILVA-REIS, Denys. Apontamentos basilares para os estudos da tradução feminista na América Latina. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción**, v. 13, n. 2, 2020. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/4992/499272738002/html/ Acesso: 14/09/2025.

GODARD, Barbara. Theorizing feminist discourse/translation. **Tessera,** v. 6, 1989. Disponível em: https://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/23583 Acesso: 14/09/2025.

GRACE DE ALMEIDA, Danielle. Char, Michaux e as questões da poesia. **Texto Poético**, [S. l.], v. 16, n. 30, p. 184–199, 2020. DOI: 10.25094/rtp.2020n30a651. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/651 Acesso em: 27 ago. 2025.

JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie. « Icare heureux après sa chute » (Marie-Claire Bancquart). **Elfe XX-XXI** [en ligne], n. 14, 2024. Publicado em: 15 nov. 2024. Acesso em: 21 nov. 2024. Disponível em: http://journals.openedition.org/elfe/7853. DOI: https://doi.org/10.4000/12ots.

LLOZE, Evelyne. Remarque sur la place des femmes en poésie (XIXe–XXe siècles). **Revue NU(e)**, Besançon, v. 73, p. 359–381, jun. 2021. Disponível em : https://poezibao.typepad.com/poezibao/2021/06/revue-nue-n-73-po%C3%A8tes.html Acesso em: 04/03/2022.

MATOS, Naylane Araújo; GUERINI, Andréia. Resenha de Feminist Translation Studies: local and transnational perspectives. **Revista de Letras**, [S.l.], v. 1, n. 39, 2020. DOI: <10.36517/2525-3468.rdl.v1i39.2020.61412>. Disponível em: https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/61412. Acesso em: 7 abr. 2025.

MHEREB, M. T. G. Gênero e divisão do trabalho de tradução: o caso da poesia traduzida no Brasil. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 11, n. 2, p. 1–19, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/41365. Acesso em: 25 jun. 2023.

NARRACCI, C. « La déesse sous le voile. De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy ». **Revue Nerval**, n. 4, 2020, p. 335–352. Paris: Classiques Garnier. DOI: https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10516-9.p.0335.

NARRACCI, Caroline. Marie-Claire Bancquart: le corps mort-vivant. **Il Pietrisco, Poetry as the 'Verb Incarnate'**, 2024. ISSN 2635-165X. Disponível em: https://pietrisco.net/Il-Pietrisco-Journal/Journal-Issues/ Acesso em: 16 jul. 2025.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. (Des)figurações do feminino na poesia contemporânea. **Texto Poético**, [S.l.], v. 20, n. 41, p. 152–170, 2024. DOI: <10.25094/rtp.2024n41a1066>. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/1066. Acesso em: 16 jul. 2025.

OSTRIKER, Alicia Suskin. Ladras da linguagem: poetas mulheres e a criação revisionista de mitos [1986]. Tradução de Emanuela Siqueira. Belo Horizonte: **Edições Chão da Feira**, 2022. Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno141/ Acesso em: : 11 ago. 2023.

PILATI, Eloisa. Sobre a ordem verbo-sujeito no português brasileiro: 30 anos em mirada crítica. **Revista Linguística**, UFRJ, v. 12, n. 2, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/5474.

RANCIÈRE, Jacques. Politiques de l'écriture. **Cahiers de recherche sociologique**, (26), 19–37. https://doi.org/10.7202/1002340ar. Disponible sur : www.erudit.org/fr/revues/crs/1996-n26-crs1517530/1002340ar.pdf Acesso em : 11/09/2025.

SOUZA, Karine dos Santos. L'habitation des strates et la sémantique du concret comme procédure poétique chez Marie-Claire Bancquart. **Loxias**, 15 mar. 2025. Disponível em: https://hal.science/hal-05022023. Acesso em: 21/07/2025.

SPIVAK, Gayatri. Tradução como cultura. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 48, p. 41-64, jan.–jun. 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9833 Acesso em: 26/08/2025.

TELLIER, C.; VALOIS, D. L'inversion du sujet. In: *Constructions méconnues du français*. Montréal: **Presses de l'Université de Montréal**, 2006. DOI: https://doi.org/10.4000/books.pum.10265. Disponível em : https://books.openedition.org/pum/10265 Acesso em: 4 abr. 2023.

VON FLOTOW, L.; CARVALHO FONSECA, L.; GENTILE, A. M.; SPOTURNO, M. L. Tradução e gênero: conversando com Luise von Flotow. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 11, n. 2, p. 1–13, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/42794. Acesso em: 11 ago. 2023.

WERNER, K. C. G. A intersubjetividade antes da subjetividade na teoria da enunciação de Benveniste. **Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 397–411, 2007. DOI: <10.5216/sig.v18i2.2794>. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/2794. Acesso em: 4 abr. 2023.

Teses e dissertações

MARINO, Mariana. **(Re)visar as naturezas, (re)organizar os mundos: quando os estudos ecocríticos encontram a poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres**. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2023. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/86051. Acesso em: 15 jul. 2025.

MATOS, Naylane Araújo. **Estudos feministas da tradução no Brasil: percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020)**. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022. Acesso em: 15 jul. 2025.

VAN KAKERKEN, Anne. **Arbres: du thème au symbole: étude de poétique générale et comparée**. 1996. Thèse (Doctorat en Littératures) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 1996. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-02355298. Acesso em: 15 jul. 2025.

SOUZA, Karine. **Dans Le Jardin De L'ogre: Erografia Feminina E O Sujeito-Mulher Em Narrativas De Adultério**, (Dissertação de mestrado). UFPR, Curitiba, 2021. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72741 Acesso em: 01/08/2025.

Revistas

Autre Sud. *Marie-Claire Bancquart*. n. 9, jun. 2000.

L'amourier éditions. *Marie-Claire Bancquart, à corps et à cris*. 2004.

Revue Europe. v. 102. Edição dedicada a Pierre Morhange e à Marie-Claire Bancquart, p. 162–257, jun./jul./ago. 2024.

Revue NU(e). v. 73, p. 359–381, jun. 2021. Disponível em: https://poezibao.typepad.com/poezibao/2021/06/revue-nue-n-73-po%C3%A8tes.html Acesso em: 16 de jul de 2025.

Revue NU(e). *Spécial Marie-Claire Bancquart*. 2008. Disponível em: https://poezibao.typepad.com/poezibao/2008/01/spcial-marie-cl.html. Acesso em: Acesso em: 16 de jul de 2025.

Entrevistas

BANCQUART, Marie-Claire. Entretien avec Bernard Mazo [Entrevista cedida a Bernard Mazo]. **Autre Sud**, n. 9, ano 3, número dedicado a Marie-Claire Bancquart, Jacques Lovichi (dir.), Cahiers trimestriels, jun. 2000.

STOUT, John. Entretien avec Marie-Claire Bancquart. **Dalhousie French Studies**, v. 37, winter 1996, p. 101–111. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40837127. Acesso em: 2 jan. 2021.

BANCQUART, Marie-Claire. Writing about the concrete : Marie-Claire Bancquart. [Entrevista cedida a Christina Cook]. **Cerise Press** : a journal of literature,arts & culture, v. 2, n. 4, verão 2010. Disponível em: https://www.cerisepress.com/02/04/writing-about-the-concrete-marie-claire-bancquart/view-all. Acesso em: 27 set. 2025.

Links e/ou entrevistas em outros formatos

Site/blog pessoal da poeta [site]. BANCQUART, Marie-Claire. Marie-Claire bancquart. [S. l.], [c2025], Blogue. Disponível em: http://mapage.noos.fr/marieclairebancquart/. Acesso em: 27 set. 2025.

Página do projeto Um poema / várias vozes [site]. Disponível em: https://medium.com/@umpoemavariasvozes Acesso em: 16 jul. 2025.

Site Poetry Foundation [site]. Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=177&issue=1&page=73 Acesso em: 16 jul. 2025.

Entrevista feita por Christina Cook [site]. Disponível em: https://www.cerisepress.com/02/04/writing-about-the-concrete-marie-claire-bancquart/view-all Acesso em: 20 jul. 2025.

Prix Robert Ganzo de poésie 2012. [vídeo]. Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/44648138. Acesso em: 16 jul. 2025.

Lançamento de "Mots de passe" na livraria Tschann – Paris 2013. [vídeo]. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WFCTdYGTD40. Acesso em: 16 jul. 2025.

Livre du Labyrinthe [Áudio]: Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/album/11INLuNblpnC21EFuQeqsQ?si=jeHpM9V9T9Sjsj8b5i9njQ Acesso em: 16 jul. 2025.

Vinte mil léguas [Áudio]: Spotify. Transcrição de trechos feita por mim. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/69jXjioNFVmRC8qToS2CfU?si=2DXDk0RlR9WNIuWLpri3Jw Acesso em: 26 ago. 2025.

Dicionários e outras bases de pesquisa lexicais *on-line*

Antidote. Disponível em: https://www.antidote.info/fr/

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: https://www.cnrtl.fr/.

TLFi. Disponível em: http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

LEXILOGOS - Dictionnaires, Cartes, Livres en ligne - Langues & pays du monde. Disponível em: https://www.lexilogos.com/. Acesso em: 29 set. 2025.

Dictionnaire français gratuit – Dico en ligne Le Robert. Disponível em: https://dictionnaire.lerobert.com/fr/.

ÉDITIONS LAROUSSE. **Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne.** Disponível em: https://www.larousse.fr/.

Dictionnaire français : définitions faciles, synonymes, exemples. Disponível em: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/.

MISE, G. **Dictionnaire Littré - Dictionnaire de la langue française**. Disponível em: https://www.littre.org/.

Dictionnaire Littré en ligne : dictionnaire de français Littré adapté du grand dictionnaire de la langue française d'Emile Littré. Disponível em: http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/. Acesso em: 29 set. 2025.

S.A, P. I. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/.

E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia - Página Inicial. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/.

Dicionário. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/busca?id=OWQE.

Dicio, Dicionário Online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/.

Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: https://www.aulete.com.br/.

ANEXO – RESUMO EM FRANCÊS

Vers la sérénité inquiète

Une traduction commentée de *Mots de passe* (2014) de Marie-Claire Bancquart

Karine DOS SANTOS SOUZA
LEDrac / CTELA

Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Littérature
d'Université Côte d'Azur
et d'Université de Brasília
Dirigée par : Maria da Glória Magalhães dos Reis
Co-dirigée par : Béatrice Bonhomme
Soutenue le : 08/12/2025

Nous sommes des enfants du siècle ;
le siècle est politique.

Toutes les choses tiennes, miennes,
nôtres, vôtres, diurnes, nocturnes,
sont des choses politiques.

Que cela te plaise ou non,
tes gènes possèdent un passé politique,
ta peau a une couleur politique,
tes yeux un aspect politique.

Tout ce que tu dis, reflète,
tout ce que tu tais, exprime,
une position politique.

En passant par la Lorraine
tu fais des pas politiques
sur un terrain politique.

Des vers apolitiques sont aussi politiques
(…)

Wisława Szymborska

Table de matières

Introduction 321
Cadre théorique 326
Corpus 336
Méthodologie 340
Extraits d'une des analyses proposées dans la thèse comme exemple des résultats 341
Observations finales 363

Avant-propos

La thèse, en tant qu'entreprise inaugurale de critique et de traduction d'une œuvre de Marie-Claire Bancquart au Brésil, devrait être rédigée en portugais. Ce n'est qu'ainsi qu'il serait réellement possible de répondre à l'objectif que se propose ce travail. Avec l'établissement de la cotutelle, à l'occasion d'un stage doctoral effectué à Université Côte d'Azur, est apparue la nécessité de rendre ce travail accessible également à ma co-directrice de recherche ainsi qu'aux membres du jury ne lisant pas le portugais. C'est pour répondre à ce besoin que ce résumé a été proposé.

Cependant, il ne saurait, par nature, rendre compte de manière exhaustive de l'ensemble des analyses et discussions développées dans la thèse. Il est en effet illusoire de vouloir condenser près de 300 pages en une cinquantaine. Néanmoins, j'ai veillé à y intégrer les éléments que je considérais comme essentiels, même si ce n'est parfois qu'à travers une brève allusion.

Un autre facteur ayant, d'une certaine manière, orienté les choix opérés dans ce résumé tient à son format. Il convenait de respecter la structure attendue : une introduction, un cadre théorique, une présentation du corpus, une description de la méthodologie adoptée, et, enfin, les résultats — lesquels, dans le cas d'une thèse en traduction, pourraient consister en la traduction elle-même accompagnée de ses commentaires. Toutefois, dans le contexte particulier de ce travail, où une partie du jury ne lit pas le portugais (langue de la traduction), il a fallu envisager une autre forme de restitution.

J'ai donc choisi de présenter, à titre de résultats, certains éléments issus des analyses de critique littéraire développées dans la thèse. Il m'a semblé pertinent que le jury francophone puisse avoir un accès à cet aspect du travail. Il convient néanmoins de rappeler qu'il ne s'agit là que d'un extrait de ces analyses, et non d'une restitution exhaustive de l'ensemble des réflexions critiques. Le découpage effectué a visé à privilégier la fluidité du texte dans le format proposé. C'est pourquoi, comme on pourra le constater, certaines études sont seulement mentionnées, quelques-unes même en notes de bas de page, car il n'aurait pas été possible de les développer pleinement dans l'espace restreint de ce résumé.

Ainsi, ce texte vise à offrir une vue d'ensemble du travail accompli, tout en respectant les contraintes de synthèse imposées par le format d'un résumé substantiel de thèse. Il ne remplace aucunement le manuscrit principal, mais vise à en fournir un aperçu fidèle et cohérent à un lectorat francophone.

Introduction

Cette thèse, présentée dans le cadre d'un doctorat entamé à l'Université de Brasília en 2022 et poursuivi en cotutelle avec l'Université Côte d'Azur depuis 2024, a pour objectif de proposer une traduction commentée de l'œuvre *Mots de passe*[260] de Marie-Claire Bancquart vers le portugais brésilien. L'ouvrage a été publié en France par la maison d'édition Le Castor Astral en 2014 et ne compte pas encore de traduction intégrale. Bien que cette poète bénéficie d'une fortune critique significative dans l'hexagone, elle demeure encore peu connue au Brésil. À l'instar de nombreuses poètes francophones, elle n'a pas encore trouvé un réel espace d'entrée sur le marché éditorial brésilien — cela s'explique à la fois du fait des difficultés liées à la commercialisation de la poésie dans ce pays, mais aussi parce qu'au Brésil, les femmes poètes sont beaucoup moins traduites que les hommes poètes (Mhereb, 2022).

Peu de poètes françaises contemporaines sont parvenues à pénétrer ce marché, et celles qui y sont parvenues l'ont fait grâce au travail des chercheuses engagées dans la diffusion de leurs œuvres au Brésil. C'est le cas, par exemple, de Nathalie Quintane, traduite par Paula Glenadel et publiée par une maison d'édition universitaire (les Éditions de l'UERJ), ou encore de Liliane Giraudon, traduite par Inês Oseki-Dépré et Marcelo Jacques de Moraes, et publiée par la maison 7Letras.

Dans cette perspective, cette thèse se présente comme une forme légitime de tentative d'introduction de l'œuvre de Bancquart au Brésil, d'abord sous la forme d'une recherche universitaire dans le domaine de la traduction et d'une étude littéraire, puis — si un accord peut être conclu avec une maison d'édition — par la publication de la traduction de *MP*.

Au Brésil, l'œuvre de Marie-Claire Bancquart ne bénéficie encore d'aucune réception critique. Pour aller encore plus loin, la poète ne dispose même pas d'une page à son nom dans la version brésilienne de Wikipédia. Cette recherche se justifie donc par la nécessité de combler une lacune, en contribuant à la réception critique et à la diffusion de l'œuvre de Bancquart sur le plan international, en l'inaugurant dans le contexte brésilien.

Bien qu'il n'existe, pour l'instant, aucune traduction imprimée de ses poèmes en portugais du Brésil, un de ses poèmes issu de l'ouvrage *Proche* (1972) a été traduit dans le cadre d'un projet qui s'appelle « *Um poema / várias vozes* »[261]. Il s'agit du poème « Si tu étais poète » qui dispose désormais de plusieurs traductions en portugais, toutes disponibles en ligne.

[260] Dorénavant *MP*.
[261] Le nom du projet peut être traduit comme : Un poème / plusieurs voix.

Faisant moi-même partie de ce projet — et étant à l'origine de la proposition de traduction du poème de Bancquart par le groupe —, la diffusion de sa poésie au Brésil et en langue portugaise demeure, en grande partie, liée aux recherches que je mène.

Cette étude se révèle donc importante, tant par son objectif que par ce qui l'a motivée, c'est-à-dire, l'envie de mieux connaître et faire connaître la poésie des poètes femmes qui ont écrit en langue française. Dans l'élaboration d'un projet de traduction, mon positionnement en tant que traductrice de poésie, femme et brésilienne doit également être pris en compte. En effet, la traduction de poésie au Brésil est, de manière générale, perçue comme une tâche non destinée aux femmes (Mhereb, 2022). Cette relation entre genre et division du travail de traduction est analysée par Maria Teresa Mhereb dans un important article publié récemment au Brésil.

Dans *Genre et division du travail de traduction : le cas de la poésie traduite au Brésil*[262] (2022), l'autrice affirme que la prédominance masculine dans la traduction poétique du pays s'explique en partie par le prestige accordé à la poésie parmi les genres littéraires, mais aussi par le fait que ce type de traduction remet en question le paradigme traditionnel de la traduction comme simple reproduction.

Selon Olga Castro (2017), les études de traduction jouent un rôle fondamental au sein des polysystèmes littéraires, dans la mesure où elles prennent en compte ce que l'on choisit de traduire, celui ou celle qui prend ces décisions et sur quels critères les traductions se fondent. Pour la théoricienne espagnole bien connue, la traduction peut contribuer au renouvellement et/ou à la transformation du canon littéraire contemporain, en choisissant délibérément de récupérer des œuvres d'autrices marginalisées (Castro, 2017).

Ainsi, en réunissant les deux réflexions précédentes, il fait partie des objectifs des chercheuses en Études féministes de la traduction non seulement de privilégier la traduction d'autrices invisibilisées, mais aussi de remettre en cause l'idée selon laquelle la traduction poétique ne serait pas une tâche pour les femmes.

C'est pourquoi j'exprime dès à présent mon désir de me servir de la traduction à la manière de Barbara Cassin (2017) :

> Je voudrais quant à moi me servir de la traduction comme d'un contre-imaginaire par rapport à ce que nous vivons au quotidien, un outil contemporain de culture et d'enseignement, bref comme une manière d'éduquer à la citoyenneté.[263]

[262] L'article a été écrit et publié en portugais, j'ai uniquement traduit son titre vers le français.
[263] Citation issue de la conférence donnée par Barbara Cassin dans le cadre des *Lundis de la philosophie* à l'ENS. « Pourquoi faire l'éloge de la traduction ? » lundi 23 janvier 2017. Voir sur : https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2905

Reconnaître, valoriser et diffuser le travail des femmes poètes et/ou traductrices, en veillant à ce qu'elles puissent occuper la place qui leur revient dans la société, est une manière d'éduquer à la citoyenneté.

Pour bien mener cette tâche de traduction de *MP*, il a été nécessaire d'entreprendre une recherche approfondie sur la poétique bancquartienne. Il a été également essentiel de considérer un projet de traduction prenant en compte non seulement les spécificités de cette poétique, mais aussi celles du lectorat brésilien, ses intérêts, et la contribution que cette œuvre peut apporter aux débats contemporains présents dans le marché éditorial du pays.

Le projet de traduction développé prend également en considération les spécificités du genre textuel de la « traduction commentée ». Selon Torres (2017), la traduction commentée se distingue par cinq caractéristiques essentielles : son caractère d'auteur(e), lié à l'unité du sujet traducteur et commentateur ; son caractère métatextuel, la traduction étant intégrée au commentaire ; son caractère discursif-critique, visant à expliciter le processus traductif ; son caractère descriptif, basé sur une traduction préexistante au commentaire ; et enfin son caractère historico-critique, qui contribue à la théorisation et à l'histoire de la traduction elle-même.

Dans ce sens, le projet de traduction ici présenté est guidé par quelques critères liés eux-mêmes au genre textuel adopté. L'un des premiers critères se trouve dans le titre même de la thèse : « Vers la sérénité inquiète — une traduction commentée de *Mots de passe* ». Que désigne cette « sérénité inquiète » et comment la traduire ? À la première partie de cette question, j'espère avoir répondu au chapitre I de la thèse, où j'analyse la poétique de Marie-Claire Bancquart et je souligne comment, au fil de son parcours, l'angoisse et la révolte cèdent peu à peu la place à une sérénité du vivant[264], au sein de laquelle subsiste néanmoins l'inquiétude face à l'énigme. À la seconde partie de la question, je réponds dans le chapitre réservé aux commentaires de traduction, en énumérant les diverses stratégies adoptées pour rendre cette traduction possible, en démontrant ainsi la manière dont elle a pu être effectivement réalisée.

Le deuxième critère qui oriente ce projet, comme cela a été récemment explicité, est le critère historico-critique, lequel détermine également le lieu d'énonciation de la traduction. Le troisième, en conséquence, est le positionnement idéologico-politique adopté par la personne qui a réalisé la traduction. Ces critères, pris ensemble, constituent une éthique traductive à suivre, à savoir une éthique féministe de la traduction. Sans l'éthique adoptée dans cette recherche, la traduction de *MP* vers le portugais du Brésil aurait été tout à fait différente.

[264] Terminologie adoptée par Aude Préta-de Beaufort (2019).

Un quatrième critère qui mérite d'être mentionné est le choix de préserver, dans la traduction, le ton d'une écriture poétique quasi familière, avec une langue simple, accessible, dépourvue de termes recherchés ou d'ornements excessifs. Dans cette œuvre en particulier, Marie-Claire Bancquart emploie une langue limpide, sans archaïsmes, dépouillée, où faune et flore se mêlent, invitées par un *je* qui cherche à se rapprocher de la terre, à devenir intime avec elle, à « la tutoyer » (*MP*, p. 23).

Les structures syntaxiques présentes dans *MP* révèlent les marques d'oralité qui caractérisent les poèmes. On constate que la poète travaille avec un « effet d'oralité » (Britto, 2012, p. 101), à travers la simplicité de la syntaxe de certains vers et les choix lexicaux qui les composent. Pour Britto (2012), la traduction doit provoquer chez le lecteur du texte d'arrivée le même effet d'oralité que celui ressenti par le lecteur du texte source, et cela compose l'un des objectifs de la traduction proposée dans cette thèse.

Cette recherche a ainsi pour objectif principal de proposer une traduction commentée de *Mots de passe* (2014) de Marie-Claire Bancquart vers le portugais du Brésil, en tenant compte à la fois de la poétique propre à l'autrice et des enjeux critiques/théoriques liés à la traduction poétique. Il s'agit également de mieux outiller la traductrice, par une étude approfondie de la poétique bancquartienne, afin de permettre une approche plus consciente et cohérente du corpus. Ce travail entend aussi présenter cette poétique au public brésilien, tout en développant une réflexion critique sur la traduction de poésie, sur les concepts de sujet et de subjectivité, ainsi que sur le rythme, aussi bien dans la perspective de Henri Meschonnic que dans celle des Études féministes de la traduction. Plus spécifiquement, il s'agit d'identifier les flux de langage propres à la poésie bancquartienne, à travers son rythme, ses strates, ses intervalles, sa conscience aiguë de l'Anthropocène, de la matérialité du recours aux mythes, des figures de la mort, de l'habitation, de la corporalité ; de mettre en lumière ces figures poétiques comme éléments constitutifs d'un inachevé en mouvement, que cette recherche tente de percevoir et de recréer à travers la traduction ; d'élaborer une traduction engagée dans une éthique féministe de la traduction, en dialogue avec les *significances* du discours poétique de Bancquart ; enfin de contribuer à la réception critique de l'œuvre de Bancquart au Brésil, tout en revendiquant, par la traduction, un geste de transformation du canon littéraire contemporain permettant que les poètes femmes soient plus présentes.

Afin de mieux atteindre ces objectifs, la thèse a été divisée en quatre parties majeures. La première est consacrée à un « état des lieux », dans lequel je présente l'état de l'art existant sur la poète, un très bref commentaire biographique, ainsi qu'une tentative de systématisation

de sa production poétique en trois phases — ce qui permet de mieux comprendre l'évolution de la construction d'une voix poétique et d'un rythme qui lui sont propres. Enfin, mais non moins important, cette première partie propose également une brève analyse critique de MP.

Je clôture cette première partie par une sorte d'essai qui cherche à développer une brève réflexion sur la figure de l'arbre dans la poétique de Bancquart, en explorant les dynamiques entre les règnes animal, végétal et minéral, et en introduisant la notion d'Anthropocène autoconscient (Keller, 2017) — laquelle s'oppose à la *nature writing*, à la notion d'écopoésie (Garrard, 2006 ; Marino, 2023), ainsi qu'à l'écriture du paysage défendue par les études paysagères (Collot, 2005).

La deuxième partie est consacrée au développement de réflexions théoriques préalables, à la fois sur des concepts indispensables à l'analyse poétique et sur des notions essentielles aux études de la traductologie. Ces élaborations sont importantes non seulement pour effectuer un repérage terminologique des concepts mobilisés dans la thèse, mais aussi pour justifier les choix traductifs effectués au cours de la traduction de l'œuvre.

Cette partie de la thèse se divise en plusieurs chapitres (ou sections), à savoir : comment penser la traduction à travers un feuilletage des strates bancquartiennes ; replacer les notions de poésie et traduction dans le cadre de la pensée meschonnicienne; la présentation de la traduction ; la typologie traductive choisie ; les notions de sujet et de subjectivité ; le rythme en poésie ; la traduction comme création et comme critique féministe ; la place de la traductrice dans la traduction de poésie ; re-belle et infidèle : le sens du rythme à travers une éthique féministe de la traduction ; les strates du corps à traduire ; la recréation des mythes ou Isis, la déesse aux mille noms.

Toujours dans cette partie 2, je mobilise les travaux de théoriciens et théoriciennes tels que Henri Meschonnic (1982 ; 2010), Inês Oseki-Dépré (2019), Antoine Berman (1984 ; 2013), Álvaro Faleiros (2013), Émile Benveniste (1991), Olga Castro (2013 ; 2017), Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), Susan Bassnett (1992), Louise Von Flotow (1997) et Alicia Suskin Ostriker (1986), entre autres. L'objectif, une fois de plus, est de mettre ces théories en dialogue, dans la mesure où je crois qu'elles peuvent, en effet, communiquer entre elles de manière interdisciplinaire.

Les analyses traductologiques proposées viennent corroborer l'analyse littéraire développée dans la première partie, et réciproquement. Cette constatation renforce la pertinence de l'affirmation d'Ezequiel Zaidenwerg dans son essai sur *La tâche du traducteur (de poésie)* :

« la traduction (et pas seulement celle de la poésie) est une forme exponentielle de lecture »[265] (Zaidenwerg, 2020, p. 23). Dans cette thèse, je me propose donc de feuilleter — au sens polysémique forgé par Bancquart —, à partir de l'acte de traduction, les strates bancquartiennes.

La troisième partie de la thèse présente la traduction complète de *MP* vers le portugais brésilien. Elle est organisée en six chapitres, correspondant exactement aux six parties du recueil, chacune reprenant le titre original qui lui est propre. Les poèmes en vers sont présentés en format bilingue à deux colonnes, avec le texte source à gauche de la page et la traduction proposée à droite. Quant aux poèmes en prose, leur traduction figure immédiatement en dessous du texte original, en bas du tableau à deux colonnes.

La quatrième partie est réservée aux commentaires de traduction, qui mobilisent à la fois les analyses littéraires proposées dans la première partie et les discussions théoriques développées dans la deuxième partie de la thèse. Comme l'affirme Berman (1986) : « là où s'arrête une traduction (et toute traduction connaît un point d'arrêt) commence le commentaire » (p. 105). Le commentaire de traduction se révèle pertinent car, selon Torres (2017), au-delà de « l'exercice même de la traduction, il travaille avec la critique et l'histoire de la traduction, et promeut une autoanalyse de la part du traducteur-chercheur sur la traduction dans sa relation avec le commentaire » (p. 15). Ainsi, dans cette quatrième partie, il ne s'agit pas seulement de justifier les choix traductifs opérés, mais également d'entreprendre une autoanalyse du travail, en mobilisant des outils et concepts interdisciplinaires issus notamment de la critique littéraire, des études traductologiques, de l'histoire de la traduction, entre autres.

Cadre théorique

Critères historico-critiques

Berman (2013) soutient que l'objectif du traducteur ne doit pas être de « faciliter » la lecture, mais plutôt de rendre le texte accessible sans en atténuer la complexité, en préservant sa lisibilité pour le public destinataire. Dans cette perspective, l'intervention sur la structure des poèmes, dans la traduction ici proposée, a été délibérément minimale. J'ai évité, par exemple, d'insérer une ponctuation qui aurait pu faciliter la compréhension des vers, dans la mesure où de telles marques sont absentes des poèmes du texte source.

[265] Traduit de l'espagnol vers le portugais par Simone Petry et du portugais vers le français par moi-même. Toutes les traductions de textes rédigés dans des langues autres que le français, qui apparaîtront à partir de maintenant sans mention explicite de leur traducteur ou traductrice, ont été réalisées par moi-même.

Dans le même esprit, Britto (2012) soutient que les traductions excessivement facilitatrices et domestiquées cessent d'être de véritables traductions, se configurant plutôt comme des adaptations du texte source. De plus, selon l'auteur, en conservant l'étrangeté présente dans le texte d'origine, le traducteur permet au lecteur une approche plus authentique de l'auteur de l'œuvre. Ce respect de l'étrangeté du texte d'origine implique de reconnaître, dans la position des mots dans la langue source, ce qui doit être conservé. Dans un poème, ce n'est pas seulement le sens des mots qui doit être pris en compte, mais aussi — et peut-être surtout — leur disposition dans le texte.

En complément de cette approche, je reprends Meschonnic (2010), qui souligne l'importance de l'application du principe selon lequel il faut « traduire le marqué par du marqué, le non-marqué par du non-marqué » (p. 31), réaffirmant ainsi l'engagement éthique et stylistique envers les marques singulières du texte source. Le choix de mots peu usuels dans certains contextes de la langue de départ ne doit pas être atténué par des équivalents courants dans la langue d'arrivée. Des exemples concrets de cette approche peuvent être observés dans les traductions que je propose des poèmes de Bancquart. Le mot « tremblé », par exemple, qui aurait pu être remplacé par « tremblement », terme beaucoup plus courant en français pour la fonction nominale, est une forme marquée au sens meschonniqueen du terme, et doit être traduite comme telle. Le choix effectué dans la traduction en portugais est davantage discuté et expliqué dans le quatrième chapitre. Un autre cas où ce principe s'avère essentiel est celui de la traduction des marques d'oralité dans les poèmes.

En réaffirmant l'engagement formulé dans la deuxième partie de cette thèse, traduire le marqué par du marqué, c'est aussi valoriser l'altérité et les particularités des langues et des discours. Telle est la poétique traductive adoptée dans cette recherche : une poétique qui propose l'accueil de l'étranger dans la culture d'arrivée, conformément à la perspective défendue par Berman (2013). Ce même théoricien critique la notion d'équivalence en traduction qui, selon lui, s'oppose à l'accueil de l'étranger : chercher l'équivalence reviendrait à supprimer l'autre, à transformer l'autre en soi-même (voir sous-section 2.1.1.1 — Typologie traductive choisie). Meschonnic (2010) prend également position en ce qui concerne la notion d'équivalence, qu'il considère comme « aussi floue que la fidélité » (p. 36).

Compte tenu de ce qui vient d'être exposé, j'ai choisi d'adopter le concept de *valência*[266], tel qu'il est formulé par Faleiros (2013). Par cette approche, je cherche à éviter une

[266] J'ai eu un peu de mal à traduire le nom de ce concept en français. En portugais, il s'agit d'un mot présent dans les dictionnaires, pouvant signifier, entre autres, « validité ». Toutefois, l'auteur l'utilise en procédant à la suppression du préfixe « équi- » du mot « équivalence » en portugais. Selon lui, « produisant des *valences*, mais

conception isomorphique de la traduction, fondée sur la recherche d'un « miroir parfait » entre les textes écrits dans des langues différentes — une perspective qui, selon l'auteur, n'est rien d'autre qu'un mirage. La *valência*[267], en revanche, tend à mettre en évidence l'étrangeté provoquée par l'altérité et, par conséquent, engendre une production de valeurs par le sujet-traducteur.

La quête d'une recréation de valeurs, ou de « *valências* », est directement liée à la recréation de *signifiances* telle que proposée par Henri Meschonnic (1982), laquelle est, à son tour, étroitement liée aux notions de sujet et de subjectivité. Ces concepts sont longuement discutés dans la partie 2 de la thèse, puisque l'enchaînement des questionnements et des problématisations l'exigeaient. Il suffit ici — étant donné le caractère de résumé de ce texte — de souligner combien tous ces éléments sont profondément imbriqués dans ce que nous appelons le discours.

Selon Meschonnic (1982), l'idée du rythme-sujet — c'est-à-dire la conception selon laquelle le rythme est lié au sujet et se manifeste par son discours — n'est pas aussi évidente, *a priori*, que celle, déjà largement acceptée, de rythme-régularité, fondée sur la métrique. Sa définition du rythme n'est pas uniquement phonétique ni métrique, elle est d'ordre discursif. La *signifiance*, quant à elle, « englobe l'ensemble du discours, elle est présente dans chaque consonne, chaque voyelle qui, en tant que paradigme et syntagmatique, libère des séries » (Meschonnic, 1982, p. 217) et, « organisant conjointement la signifiance et le sens du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours » (*ibid*.).

Ainsi, la tentative de recréer le rythme-sujet propre à Bancquart, avec les caractéristiques subjectives de son écriture — que j'ai cherché à systématiser dans la première partie de la thèse —, fonde un autre aspect essentiel de ce projet de traduction. Je me suis attachée à observer les marques présentes dans le discours de la poète, telles que les diverses « désobéissances » à la langue commune : surgissements inusités, approximations, décalages, distorsions, rejets de la syntaxe courante, pulsation rythmique, concentration (Bancquart, 2010, p. 18), tensions syntaxiques, figures de style et marques rythmiques comme l'antithèse, le paradigme, l'anaphore, les assonances, les allitérations, etc. Dans l'acte de traduction, j'ai

non des *équivalences* ; de la même manière, Haroldo de Campos et Etkin, en défendant des « iso-morphies » ou des « équi-valences », restent empreints du mirage de la forme, de la ressemblance. » (Faleiros, 2013, p. 115). N'ayant trouvé dans les dictionnaires de français aucun autre sens pour le mot *valence* que celui lié au concept de chimie, j'ai préféré conserver le terme en portugais et l'expliquer dans cette note.

[267] Britto (2012) forge également un terme pour remplacer celui d'« équivalence », en proposant celui de « correspondance ». Bien que je ne l'adopte pas dans ce travail, j'ai jugé utile de le mentionner. À propos de la correspondance, l'auteur affirme : « [...] un terme bien plus modeste et réaliste ; et il a attiré l'attention sur le fait que traduire n'est pas une opération menée sur des phrases ou des structures linguistiques, mais sur des textes, qui impliquent bien plus que de simples aspects grammaticaux » (p. 19-20).

orienté mes efforts vers la création de « *valências* » possibles pour chacune de ces marques dans la langue d'arrivée.

Après tout ce parcours, une dimension fondamentale de ce rythme-sujet, et par conséquent de son discours, semblait pourtant encore absente de ce travail. Également mises en évidence par des indices présents dans le discours lui-même, les marques de genre[268] — caractérisées par des indices grammaticaux liés au genre dans les langues — ne font pas seulement partie de la constitution du discours, mais agissent aussi comme des forces d'ordre social capables de le modeler. Il ne serait donc pas possible de recréer un rythme consubstantiel à un sujet sans prendre en compte cet aspect de sa composition. Ces dernières constatations nous conduisent, donc, aux implications idéologico-politiques de la traduction ici proposée.

Implications idéologico-politiques présentes dans les critères historico-critiques

> Manipuler le texte en tant que femme dans la traduction impliquerait de remplacer le traducteur modeste et effacé. À sa place, se trouverait une participante active à la création de sens, qui propose une analyse conditionnelle.
> Son approche est marquée par une démarche provisoire continue, consciente du processus, accordant une attention autoréflexive aux pratiques.
> La traductrice féministe assume, sans modestie, sa signature en italique, en notes de bas de page – voire dans une préface.[269]
> **Barbara Godard**

Comme discuté dans la deuxième partie de cette thèse, on constate que les théories féministes, inscrites dès leurs origines dans un prisme idéologico-culturel, sont reprises à travers des réflexions analytiques et des propositions d'intervention sur les phénomènes traductifs. Cet ensemble de réflexions et de propositions, issu de la rencontre entre les théories féministes et les études de traduction, permet de parler d'une traductologie féministe comme d'un champ spécifique au sein de la traductologie (Castro ; Spoturno, 2020).

Bien que l'emploi d'une telle terminologie puisse nous inciter à chercher une définition unique ou une forme de pratique universelle de la traductologie féministe, susceptible d'englober tous ses champs d'étude possibles, une telle recherche s'avère vaine. Nous vivons dans un monde plurilingue, où les flux linguistiques, culturels, sociaux, politiques et

[268] Le terme « genre » doit être compris ici comme un terme utilisé pour désigner les constructions sociales et culturelles des masculinités et des féminités.

[269] Extrait issu du texte "*Theorizing feminist discourse/translation*" de 1989, présent dans l'ouvrage *Translation, Semiotics, and Feminism; Selected Writings of Barbara Godard*, p. 26. Dans le texte-source : *Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning, who advances a conditional analysis. Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface.*

économiques sont médiés par la traduction depuis des siècles, et aucune définition unique et universelle ne pourrait exister. Cependant, pour disposer d'un point de départ :

> il est utile de concevoir la traductologie féministe comme l'application d'une perspective féministe à la traductologie, laquelle sera inévitablement déterminée par le contexte temporel, spatial et socio-historique dans lequel elle se développe[270].

En effet, la traduction, tout comme la production de savoirs, est une pratique située dans le temps, dans l'espace et dans un contexte socio-historique donné. Toute production de savoir est ancrée dans des contextes sociaux et culturels spécifiques, et sa circulation se fait par le biais de codes linguistiques — lesquels sont eux aussi construits et établis à l'intérieur de contextes sociaux, politiques et culturels propres à chaque langue. Le choix de ce qui est traduit, par exemple, de quelle langue source et vers quelle langue cible, tout cela est traversé par ces variables et ne peut être ignoré.

C'est pourquoi il me semble pertinent de souligner que les idées présentées ici reflètent inévitablement des expériences individuelles ainsi que les positions que j'occupe au sein des structures sociales, académiques et scientifiques. Agissant depuis des institutions situées dans des espaces marqués par des rapports de pouvoir géopolitique plus ou moins important, les perspectives développées dans ce travail sont traversées par des conditions historiques et interdisciplinaires qui façonnent ma manière de penser, d'écrire et de traduire (Castro ; Spoturno, 2020). De manière plus concrète, ce texte a été majoritairement rédigé depuis un pays du Sud global (le Brésil), par une femme brésilienne, dont le parcours est marqué par une formation essentiellement publique et brésilienne, avec une courte période de contact avec l'enseignement supérieur et la recherche en France. D'un autre côté, la majorité des textes théoriques étudiés et mobilisés dans cette recherche provient du Nord global, ou sont écrits dans des langues dites « franches » issues de ce même Nord global, telles que le français et l'anglais. Ce constat s'explique par la nature même de l'objet de recherche : des poèmes écrits en français, par une poète française. Mais cela nous amène à une autre question essentielle : le choix de cet objet.

Le choix d'étudier l'œuvre d'une poète française ne découle ni d'un engouement romantisé pour une certaine poétique, ni d'un besoin thématique particulier, ni même d'une stratégie de traductrice qui aurait identifié dans ce livre, avant même le début de la recherche,

[270] Traduction de la traduction. Voir : Olga CASTRO ; María Laura SPOTURNO, "Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una tradutología feminista transnacional". Revue Mutatis Mutandis Latinoamericana de Traducción, v. 13, n. 1, 2020, p. 13.

un potentiel succès éditorial au Brésil. Aucun de ces éléments n'a réellement constitué un critère déterminant dans le choix de l'autrice au moment de l'élaboration du projet de recherche.

À cette période, et compte tenu de mon parcours universitaire déjà tourné vers les études critiques féministes durant le master, je souhaitais trouver une poète écrivant en français, mais qui ne soit pas nécessairement née ou résidente en Europe. Ce désir a toutefois été frustré par des obstacles géographiques, économiques et politiques : depuis le Brésil, je n'ai pas pu, à l'époque, trouver, acquérir ou emprunter des ouvrages de femmes poètes provenant d'autres régions géographiques que l'Europe. Cette difficulté d'accès s'explique par un problème de distribution et d'opportunités de publication. Les poètes martiniquaises ou guadeloupéennes, par exemple, parviennent parfois à publier, mais le font souvent auprès de petites maisons d'édition, dont la capacité de diffusion reste limitée. Ce sont les grandes maisons d'édition, comme Gallimard, par exemple, qui assurent une distribution internationale des titres.

Les ouvrages de poésie ne sont généralement pas non plus prioritaires dans les dispositifs de publication numérique adoptés par certaines maisons d'édition, ce qui aurait pourtant facilité l'accès aux exemplaires depuis le continent sud-américain. Les bibliothèques universitaires brésiliennes, quant à elles, ne disposent pas généralement d'un vaste choix d'œuvres de littérature contemporaine, et leurs collections pour cette période de publication tend à privilégier ce qui est le plus lu, à savoir, encore une fois, le genre romanesque.

Dans le cadre d'un projet de recherche doctorale visant à proposer la traduction d'une œuvre inédite, inscrite dans le contexte temporel et de genre littéraire mentionnés, le fait de ne pas avoir accès aux publications de la poète qui m'intéressait se posait comme un obstacle infranchissable. Il ne me restait alors d'autre option que d'adopter une poète déjà consacrée — et, par conséquent, dont l'œuvre bénéficiait d'une meilleure diffusion — au sein de ce que l'on considère comme la capitale littéraire universelle (Casanova, 2002), c'est-à-dire Paris.

Formuler de telles remarques ne m'exonère en rien d'avoir mené cette recherche avec le plus grand soin et de m'être efforcée de produire le meilleur travail possible autour de la poétique de Bancquart, tout en reconnaissant les enjeux problématiques liés à la diffusion et à la revalidation du travail d'une poète déjà « consacrée » — et cela est mis entre guillemets parce que la consécration de la poésie de femmes reste différente de ce qui signifie être consacré pour un poète homme — sur le plan littéraire.

Faire en sorte que Bancquart puisse être connue également au Brésil, bien que cela ne corresponde pas à une démarche décoloniale, s'inscrit néanmoins dans une praxis féministe limitée par les contextes précédemment évoqués : le contexte temporel, spatial et socio-

historique. Soulever de telles questions ne signifie pas, par ailleurs, ne pas reconnaître la valeur de la poésie produite en France. Ces remarques visent uniquement à situer géopolitiquement cette recherche, en soulevant des interrogations concernant la distribution des œuvres littéraires produites par des personnes — et en particulier des femmes — situées dans des espaces non hégémoniques.

Cela étant dit, je réaffirme que ce travail vise, malgré ses limites, à contribuer à l'émergence d'un monde où puisse se développer une nouvelle praxis politique, privilégiant une approche intersectionnelle[271] qui prenne en compte des facteurs tels que la classe, la race et le genre dans les domaines de la littérature et de la traduction. Dans la préface de l'ouvrage *Feminist Translation Studies — Local and Transnational Perspectives* (2017), Patrícia Hill Collins souligne un aspect très important de la traduction :

> Dans la politique d'un monde en voie de décolonisation, la traduction est le ciment qui catalyse de nouveaux savoirs susceptibles de fonder une nouvelle praxis politique. Ainsi, en matière d'activisme intellectuel, affiner les compétences en traduction constitue à la fois un défi intellectuel majeur et une nécessité politique[272].

Les diffusions, échanges et débats autour du féminisme sont possibles à une échelle internationale uniquement grâce à la traduction, contribuant ainsi à la construction de ce que Castro (2020) appelle les féminismes transnationaux. La traduction est un outil de pouvoir qui doit être considéré comme tel ; d'où l'importance de prendre des décisions stratégiques quant à ce qui doit être traduit, s'il doit être traduit, et comment les choses peuvent être traduites.

Il convient également d'élucider les différences entre trois concepts qui sont souvent confondus : les Études féministes de la traduction (EFT), le féminisme traductologique et les pratiques de traduction féministe. Commençons par les EFT.

Comme il a été discuté au chapitre 2 de la thèse, les Études féministes de la traduction (EFT) constituent un champ spécifique au sein des Études de la traduction, dont la pratique, l'analyse et la réflexion sont guidées par une perspective féministe. Cela signifie que ce champ

---

[271] Le terme est défini par Patricia Hill Collins et Sirma Bilge (2021) de la manière suivante :
« L'intersectionnalité étudie comment les relations de pouvoir interconnectées influencent les relations sociales dans des sociétés marquées par la diversité, ainsi que les expériences individuelles dans la vie quotidienne. En tant qu'outil analytique, l'intersectionnalité considère que les catégories de race, classe, genre, orientation sexuelle, nationalité, capacité, ethnicité et tranche d'âge – entre autres – sont interreliées et se façonnent mutuellement. L'intersectionnalité est une manière de comprendre et d'expliquer la complexité du monde, des personnes et des expériences humaines. » (Traduction de la traduction de Rane Souza. S/p).

[272] Dans le texte source : « Within the politics of a decolonising world, translation is the glue that catalyses new knowledge that potentially grounds a new political praxis. Thus, when it comes to intellectual activism, honing skills of translation constitutes both an important intellectual challenge and a political necessity ». Voir : Patricia Hill COLLINS. Preface: On translation and intellectual activism. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (Orgs.). Feminist translation studies: local and transnational perspectives. New York; London: Routledge, 2017, p. 12.

cherche à porter un regard féministe sur le phénomène traductif, ainsi que sur ses agent.e.s, en analysant leurs pratiques et les facteurs politiques dans lesquels ils et elles sont impliqué.e.s. Selon Matos (2022),

> la perspective des Études féministes de la traduction [...] élargit une conscience exclusivement genrée vers une conscience intersectionnelle et hétérogène de la construction de sens au-delà des frontières[273].

Le féminisme traductologique, quant à lui, est davantage orienté vers une élaboration théorique des féminismes, en tant que courant idéologique, à propos du phénomène de la traduction. Ici, le concept de traduction peut être compris dans un sens élargi, assumant une dimension métaphorique qui englobe la traduction culturelle. Autrement dit, et toujours selon Matos (2022), la traduction dépasserait les limites linguistiques du transfert de significations, pour être comprise comme un acte d'énonciation » (p. 26). Il y a, donc, un déplacement de champ entre ces deux concepts.

En ce qui concerne les pratiques de traduction féministe, il est possible de revenir au champ de la traduction interlinguistique. De manière générale, ces pratiques consistent en des interventions dans les textes traduits, situées dans un contexte idéologique et inspirées par une écriture ouvertement féministe d'autrices des années 1970 au Canada. Cette relation étroite entre pratiques d'écriture et de traduction visait à déstabiliser les discours misogynes et à orienter les propositions vers une culture littéraire féministe (Matos, 2022). Toujours à propos de ces pratiques traductives, je reviens aux propos de Flotow (1991) :

> Il existe de nombreuses stratégies utilisées dans la traduction féministe, dont je ne discuterai ici que trois — la supplémentation, la préface et les notes de bas de page, ainsi que le « *highjacking* ». Il suffit de dire, en guise d'introduction, que la traductrice féministe, suivant l'exemple des autrices féministes qu'elle traduit, s'est donné la permission de rendre son travail visible, de commenter le processus créatif dans lequel elle est engagée, de collaborer avec et de défier les écrivaines qu'elle traduit[274].

Il devient clair, donc, que les traductrices féministes, dès le départ, remettaient en question l'idée d'invisibilité du traducteur. En rendant leur travail visible, elles désiraient discuter du processus traductif et laisser des traces, dans le texte traduit, de leurs réflexions et du travail

[273] Naylane Araújo MATOS, Estudos feministas da tradução no Brasil: percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020), 2022, p. 25.

[274] Dans le texte source : « There are numerous strategies used in feminist translation of which I will discuss only three here — supplementing, prefacing and footnoting, and "hijacking." Suffice it to say as a brief introduction, that the feminist translator, following the lead of the feminist writers she translates, has given herself permission to make her work visible, discuss the creative process she is engaged in, collude with and challenge the writers she translates ». Voir : Luise von FLOTOW, Feminist translation: contexts, practices and theories. TTR: traduction, terminologie, rédaction, v. 4, n. 2, 1991, p. 74.

créatif inhérent à l'acte de traduire. Ainsi, comme discuté dans la deuxième partie de cette thèse, elles ont non seulement contribué à une pensée qui mènera à ce que nous appelons aujourd'hui les Études féministes de la traduction, mais elles ont également anticipé un débat désormais présent dans le champ des Études de la traduction, souvent attribué à Lawrence Venuti (1995).

En ce qui concerne les stratégies ou pratiques mentionnées par Flotow dans le passage cité, chacune d'entre elles peut être résumée de la manière suivante :

• La supplémentation — il s'agit de l'utilisation de stratégies de compensation linguistique, consciemment féministes, mises en œuvre par la personne qui traduit dans le but de « remédier » aux pertes inévitables dues aux différences existantes entre les diverses langues. Selon l'autrice, cette pratique constitue une « action volontariste » sur le texte ;

• La préface et les notes de bas de page — les traducteurs et traductrices réfléchissent à leur travail dans des préfaces et soulignent leur présence active dans le texte à travers des notes de bas de page. Il s'agit de stratégies de traduction qui visent non seulement à élucider les choix faits au cours du processus traductif, mais aussi à laisser une signature, une marque de co-écriture[275] dans la traduction ;

• Le *highjacking* — cette stratégie consiste à recourir à des interventions et appropriations plus ostensibles et à caractère politique dans les textes. Dans cette pratique, par exemple, les traductrices choisissent de "corriger" le texte source, en subvertissant des occurrences de misogynie ou de sexisme dans la langue, et/ou en féminisant celle-ci.
Autrement dit, il s'agit d'une féminisation ou d'une insertion délibérée d'un *female gaze*[276] dans/le texte cible par la traductrice. Cette stratégie s'inspire d'une traduction réalisée par Susanne de Lotbinière-Harwood[277], comme le mentionne l'autrice dans son article.

Loin de concurrencer — ou d'annuler — les stratégies traductives développées par les auteurs mentionnés précédemment, telles que la recréation de la *signifiance* et la quête de « *valências* » entre les langues mobilisées dans la traduction d'un texte, les stratégies et pratiques de traduction féministe viennent les compléter. Elles s'inscrivent en effet dans la continuité des idées bermaniennes et meschonniciennes, en faveur du maintien des étrangetés du texte (et de la langue) source, et de la volonté de transmettre les significations multiples de certaines constructions ou vocables dans la langue d'arrivée.

---

[275] Dans une traduction du même texte, réalisée par Ofir Bergemann De Aguiar et Lilian Virginia Porto vers le portugais, on peut lire : « [La traductrice] est plus qu'une traductrice conventionnelle ; elle est la complice de l'autrice, elle conserve l'étrangeté du texte source tout en cherchant à en communiquer les multiples significations qui, autrement, seraient 'perdues dans la traduction' » (Traduction de la traduction. FLOTOW, 2021, p. 501).
[276] Voir : Brey, Iris. *Le regard féminin: une révolution à l'écran*. France: Éditions de L'Olivier, 2020.
[277] Voir : De Lotbinière-Harwood, Susanne. "*Preface to Letters from Another*". Letters from Another, Brossard, Nicole, Toronto : Women's Press, 1990.

En résumé, les pratiques féministes de traduction se distinguent des Études féministes de la traduction (EFT), lesquelles se différencient également de la traductologie féministe. Dans ce travail, je me concentre sur les deux premières. Les EFT, en particulier, contribuent aux analyses de la poétique de Bancquart, en dialogue avec la critique littéraire féministe et la critique littéraire française spécialisée sur l'œuvre bancquartienne. En sont des exemples les stratégies d'observation et de recréation du rythme formulées par De Lotbinière-Harwood (1991) dans l'écriture des femmes, l'écriture et la traduction vécues *dans* et *par* le corps (Bassnett, 1992), ainsi que la recréation des mythes (Ostriker, 1986), auxquelles je consacre des sections spécifiques de ce travail dans le chapitre 2 de la thèse.

Quant aux pratiques féministes de traduction — qui se distinguent de ces stratégies analytiques du fait qu'elles sont davantage orientées vers des interventions directes sur le texte à traduire —, elles sont utilisées dans ce travail comme des ressources permettant de résoudre des problèmes ou des difficultés traductives liés à la forme du texte. Cela ne signifie pas, toutefois, que je les adopte dans cette proposition de traduction exactement telles qu'elles sont décrites par Flotow (1991).

Premièrement, en ce qui concerne la rédaction d'une préface ou l'usage de notes de bas de page, on peut affirmer que le commentaire de traduction remplit, bien que sous une autre forme, une fonction équivalente à celle d'une préface ou, du moins, à celle d'un paratexte accompagnant la traduction. En ce qui concerne les notes de bas de page, elles sont bel et bien présentes, de manière traditionnelle, dans la traduction proposée.

Par rapport à la pratique de la supplémentation, j'essaie de la combiner avec la notion de « *valência* ». Lorsque cette dernière est possible — c'est-à-dire, lorsqu'il n'y a pas de contexte impliquant des questions de genre dans le poème — je la privilégie. En revanche, lorsqu'un mot ou une expression semble exiger une compensation linguistique d'orientation féministe, la supplémentation est alors mise en œuvre.

Et, enfin, en ce qui concerne la stratégie de *highjacking*, je choisis d'en faire un usage très limité. J'ai décidé d'intervenir en féminisant un nombre très restreint de termes dans les poèmes de Bancquart ; c'est le cas, par exemple, du mot "poète", qui, à lui seul, suscite des débats dépassant le cadre des poèmes, et à propos desquels je ressens la nécessité de me positionner, à la fois en tant que traductrice et en tant que personne exerçant elle-même le métier de poète. Je justifie la féminisation de ce terme dans la section consacrée aux aspects spécifiques de la traduction, dans la sous-section intitulée « la marque de genre et la féminisation de certains termes ».

Corpus

MP est une œuvre divisée en six parties, qui sont toutes reliées par un axe commun : l'inscription dans le temps. Chacune de ces sections s'organise autour d'un thème spécifique — la première, par exemple, a pour fil conducteur un voyage vers le Nord, tandis que la dernière se structure autour du mot "sel". Tout au long du recueil, sont mobilisées des réflexions sur le vertige du temps — à la fois vaste et fragile —, qui s'opposent à la joie éphémère des brefs instants de communion avec le tout : avec la nature, les animaux, et même avec des formes de vie microscopiques, telles que les bactéries. Le temps des dieux, conçu comme révolu, est mis en contraste avec le temps des humains, marqué par la conscience — souvent douloureuse — du passage du temps, ainsi qu'avec le temps des animaux, des plantes, de l'herbe, des arbres et des insectes, occupés uniquement par le présent.

En vers libres, courts ou plus longs, le recueil se construit. Il propose, en plus des réflexions sur le temps, une pensée sur le langage lui-même et sur sa fonction dans la vie des êtres de langage : « Des lettres pour quoi dire / sinon ce rendez-vous avec une douleur universelle / où rien n'est petit / sauf croire / s'en distinguer en la disant… » (Bancquart, 2014, p. 40). Chercher du sens dans l'existence d'autres êtres égarés, pressés dans leurs quêtes individuelles, trouver du réconfort dans la communion avec ces êtres apparentés à la poète, comme les arbres, desquels son humanité ne la sépare par aucune frontière. (Bonhomme, 2013, p. 41).

La quête entreprise par la poète à travers sa poésie, qu'elle décrit elle-même comme ayant un rythme désaccordé, est comparée à des exercices religieux ou spirituels — à une ascèse — offerte à quelque dieu dont elle nie pourtant l'existence (Bancquart, 2014). Béatrice Bonhomme (2013) rapproche ces exercices spirituels et/ou poétiques du rite. Selon Bonhomme « [l]e rite est, pour l'homme moderne comme pour l'homme primitif, un moyen de régler les rapports entre l'existence humaine et ce qui la dépasse. » (p. 34).

Bancquart n'appartenait à aucune religion et se déclarait une femme athée. Il n'en demeure pas moins que certaines références religieuses apparaissent dans MP, notamment dans la première section intitulée "Ainsi ce paysage". Marie, l'apôtre Jean, Jésus, le "Grand Dieu" (p. 10), ainsi est nommé le dieu chrétien dans le deuxième poème du recueil. D'autres images renvoient également à la religiosité, comme les églises ; dans l'un des poèmes sans titre de la

section “Fragiles”, une église est observée par une personne hospitalisée qui la contemple par la fenêtre de son lit, et la compare à un immense ventre d’animal mort.

Des thèmes tels que la mort, la fragilité de la vie et la perception du temps, ne sont pas inaugurés dans *MP*, mais étaient déjà présents dans les œuvres antérieures de Bancquart, cela a été démontré dans première partie de la thèse dédié à son itinéraire poétique. Dans le texte *Marie-Claire Bancquart : l’énigme du temps* (2013), Bonhomme propose une analyse de la présence et de la complexité du temps dans la poétique bancquartienne.

Pour l’autrice, l’une des clés de compréhension de l’énigme du temps dans l’œuvre de Bancquart réside dans des éléments biographiques. De l’âge de cinq à neuf ans, Marie-Claire a été atteinte d’une maladie débilitante, une tuberculose osseuse. Son enfance a donc été marquée par la maladie, l’immobilité et l’isolement. Ainsi, de nombreux critiques de son œuvre — parmi lesquels Bonhomme — considèrent l’expérience du corps comme une dimension primordiale dans sa poétique.

Toujours selon la critique littéraire, « [l]e poète a manqué de temps » (*ibid*., p. 27), le temps a été une absence pour la petite Marie-Claire. « L’enfance, ou plutôt l’enfance confisquée, la non-enfance, est devenue le travail du poète » (*ibid*.). L’expérience de l’enfance, considérée par de nombreux poètes comme un moment idyllique vers lequel on souhaite souvent revenir tout au long de la vie, lui a été refusée.

Enfant, elle a été privée de courir et d’explorer le monde qui l’entourait, elle a dû rester immobile, plâtrée, confinée entre les quatre murs d’une chambre d’hôpital. Cette expérience révèle une dimension ambivalente du corps, ce véhicule qui nous permet d’être au monde et de faire l’expérience des choses, mais qui, parfois, peut être vécu comme une prison : « L’expérience du corps est donc tout d’abord quelque chose de très étroitement carcéral » (Bonhomme, 2013, p. 28).

Le corps malade a empêché Bancquart, pendant un certain temps, d’avoir une expérience empirique des choses, et sa vie l’a amenée très tôt à s’approcher du thème de la mort. Toutes ces circonstances l’ont conduite également à un certain isolement social, à se sentir en décalage avec les autres enfants, puisque son expérience de l’enfance s’éloignait radicalement de celle, plus commune, des autres.

L’idée que le corps possède une “vie” indépendante de celle de l’esprit est une autre obsession de la poète. Dans un entretien accordé à la revue Autre Sud[278], elle affirme : « Cela

[278] Voir : *Autre Sud*, nº 9, Jacques Lovichi (dir.), numéro dédié à Marie-Claire Bancquart, Cahiers trimestriels, juin 2000, troisième année, p. 29.

(le corps) prolifère hors de notre désir, en relation directe avec le monde ». Il y a donc, chez Bancquart, un désir de scanner son propre corps (*ibid*., p. 28), une envie très prononcée de le voir à l'envers, d'en suivre les détails, les mouvements des organes, la multiplication des cellules. Ce n'est pas un hasard si un lexique scientifique lié à l'anatomie apparaît dans certains de ses poèmes. Dans *MP*, on trouvera le désir de suivre la multiplication des cellules cancéreuses, ainsi que des mots comme « diaphragme », « systole/diastole », entre autres.

Bonhomme (2013) souligne, toujours dans *L'énigme du temps*, qu'il existe trois temps du corps dans la poétique bancquartienne. Le premier est celui de la brutalité du *non-temps*, présent dans l'immobilité imposée par la maladie ; le deuxième correspond à l'éloignement du monde et des relations sociales ; le troisième temps serait celui de l'étrangeté et de l'invention d'un nouvel espace : l'espace anatomique, observé presque de l'extérieur. Dans les mots de l'autrice : « Comme un gant retourné » (p. 28), le corps lui-même devient un étranger pour la poète, une enveloppe dotée d'un destin propre, échappant à son contrôle. Dans un autre passage de l'entretien accordé à la revue Autre Sud, Bancquart dit :

> L'étrangeté d'être soi, mais habité par des organes qui vivent d'une vie indépendante sans qu'on puisse grand-chose sur eux, est sûrement celle qui m'a frappée le plus tôt et qui a été à l'origine même de mon écriture. Dont, à cet égard, vous pouvez vraiment dire qu'elle est une « respiration », une pulsion de mon corps[279].

L'écriture comme pulsion, comme respiration, et l'inscription de la poésie dans une sphère physiologique — écrire des poèmes par nécessité, comme l'on a besoin de respirer
; de telles affirmations de la poète contribuent à ce que la conception de l'écriture comme inscription du corps, dans une relation étroite avec la corporalité, soit prise en compte dans ce travail. Cette discussion est mieux approfondie au chapitre 2 de la thèse.

En somme, on peut dire que, dans la poétique de Bancquart, il existe un désir d'observer l'intériorité — non pas une intériorité comprise comme le domaine du subjectif, mais bien comme l'intérieur du corps dans sa consistance physique ; un désir de disséquer, d'autopsier le corps vivant, une quête de connaissance de cet « étranger » que l'on habite.

Les idées de temps et de corporalité se croisent à un point d'intersection : la mort. Toujours présente dans les livres de Bancquart, la mort est à la fois thème et personnage. Mais elle constitue aussi le point de rencontre entre le temps et le corps : gagner du temps par l'écriture, avant que la mort ne s'empare du corps et que les choses ne puissent plus être

[279] Bernard MAZO, "Entretien avec Bernard Mazo". In : Revue *Autre Sud*, n. 9, dirigée par Jacques Lovichi, numéro dédié à Marie-Claire Bancquart, Cahiers trimestriels, juin 2000, troisième année, p. 24.

nommées : « Tout ce que je n'ai pas nommé / n'en finit pas » (Bancquart, 2014, p. 121). Dans MP, la poète semble vivre un deuil anticipé de l'arrêt de l'écriture qui surviendrait avec sa mort supposée — ne plus écrire, voilà ce qui serait, en effet, la véritable cause de son chagrin. Les mots resteront intouchés après la fin du corps ; il restera toute une infinité de choses encore non nommées.

Tout comme on chante la perte des mots, on chante aussi leur découverte. La poésie pourrait alors, dans la poétique ici analysée, être comprise comme une manière de permettre une renaissance — renaître par les mots pour se rendre, à nouveau, à l'enfance volée (Bonhomme, 2013). Pour Bonhomme, le temps chez Bancquart se révèle peu à peu comme une inversion. Le temps est renversé, comme dans une naissance à rebours, une sorte de résurrection. Après avoir vécu le deuil de sa propre mort, la poète se donne naissance à elle-même à travers la poésie. Toujours selon les mots de la critique :

> Le poème, par sa nature même, rend possible l'entre deux qu'il symbolise, il se situe dans les marges (RE, 199), dans l'entre-siècles. Quelque chose peut être à la fois mort et vivant. La frontière entre la vie et la mort se déplace, est mise en doute, le compte à rebours s'inverse. Grâce au poème, un temps différent est produit, un temps où les simultanéités peuvent être étirées en successions, comme les successions peuvent être comprimées en coïncidences, et dont la différence avec le temps extérieur peut aller jusqu'à des effets d'inversion afin de rebrousser à l'envers de l'être, à l'inverse de nous, à contre-sens des bras tendus « comme avant ta naissance »[280].

Le poème, dans la poétique de Bancquart, rend possible une inversion temporelle : « le compte à rebours s'inverse », et l'on pourrait compter les minutes non plus en direction du jour de notre mort, mais vers celui de notre naissance. Dans le temps et à travers lui, la quête est celle d'une justification de l'existence humaine. Et la poète, décrite comme « nomade au pays d'écrire » ou encore comme « tueur.[se] à cent visages » (Bancquart, 2014, p. 139), est celle qui, face à toutes ces contradictions liées au temps, face à tout ce qu'elle observe et capte, ne « trouvera jamais de grâce pour l'immobile » (*ibid.*). Elle est donc celle qui trouve justement dans le temps, dans la mobilité que le temps confère à toutes choses, les *mots de passe* pour la vie.

Méthodologie

[280] Béatrice BONHOMME, *Marie-Claire Bancquart: l'énigme du temps*. In: BONHOMME, Béatrice; MOULIN, Jacques; PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (Dirs.). Dans le feuilletage de la terre: sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart. (Modern French Identities). Colloque Cerisy. Bruxelles: Peter Lang, 2013, p. 32.

Ayant ainsi brièvement présenté le corpus de ce travail, je me tourne à présent vers la description de la méthodologie employée pour mener cette recherche. Dans un premier temps, je me suis consacrée à une étude approfondie de l'œuvre de la poète, en cherchant à comprendre les principaux concepts qu'elle élabore, ainsi que ceux d'autres auteurs mobilisés dans sa production. À cette fin, l'état des lieux de la critique produite par les auteur.e.s français.e.s à propos de sa poétique s'est révélé d'une importance capitale.

Par la suite, j'ai pu identifier les éléments constitutifs du discours de la poète, ce qui m'a permis de mieux saisir le rythme de sa poésie ainsi que ses signifiances. Les études de traduction sont alors apparues comme un second outil indispensable, permettant de fonder l'élaboration d'une éthique et d'une poétique traductive qui orienteraient l'exercice de traduction.

La pratique traductive s'est donc appuyée sur deux piliers : la critique littéraire et les théories traductologiques. Enfin, le processus qui a le mieux synthétisé la praxis adoptée dans cette thèse a été celui des commentaires de la traduction. Pour les élaborer, il a de nouveau été nécessaire d'établir une méthode que je présente ci-après.

Afin de traiter diverses questions de manière claire et structurée, j'ai choisi d'organiser les commentaires en items et sous-items. Le premier item, intitulé « Traduire *Mots de passe* : aspects généraux », porte sur plusieurs questions de la pratique de traduction, notamment les défis liés à la traduction du titre de l'ouvrage, des titres des parties du recueil, de la traduction des noms propres et des noms de villes, des marques d'oralité, ainsi que de certaines figures de style, comme les anastrophes. Chacun de ces sujets fait l'objet d'un sous-item spécifique.

L'item suivant, « Traduire *Mots de passe* : aspects formels », traite des solutions traductives liées à l'utilisation de la strophe, à la ponctuation, à la disposition des vers sur la page ainsi qu'à l'emploi des notes de bas de page. Enfin, le dernier item, intitulé « Traduire *Mots de passe* : aspects spécifiques », se concentre sur les problématiques soulevées par les marques de genre, le rythme, l'intertextualité, ainsi que sur d'autres cas non catégorisés.

Comme je ne disposerai pas d'espace nécessaire pour aborder en détail toutes ces questions, étant donné le caractère synthétique de ce texte, j'ai choisi de développer plus précisément l'un des axes d'analyse critique de l'œuvre. Ce choix me permettra de démontrer plus clairement la manière dont j'ai développé certains aspects, et ainsi de donner une idée plus concrète de la façon dont j'ai mobilisé, en pratique, certaines théories et notions de la critique littéraire.

Extraits d'une des analyses proposées dans la thèse comme exemple des résultats

Bien que les contraintes de temps et d'espace m'empêchent d'approfondir l'analyse de l'ensemble de l'œuvre de Bancquart, d'autant plus que cela dépasserait le cadre de ma recherche, il est important de souligner que *MP* ne surgit pas de manière isolée. Comme toute œuvre inscrite dans un parcours esthétique plus vaste, elle entre en dialogue avec les ouvrages précédents, dont elle hérite et réélabore les thèmes, les motifs et les gestes poétiques. C'est dans cette perspective que j'invite le lecteur à revisiter brièvement quelques œuvres antérieures de la poète, afin d'y reconnaître les marques d'une poétique en construction, qui trouve dans MP une forme de maturité et de densité.

Dans cette section, je propose donc de revisiter certaines thématiques qui, quoique centrales dans *MP*, trouvent leur origine dans des œuvres antérieures de Bancquart. En suivant le développement de ces thèmes au fil de son parcours littéraire, il sera possible d'entrevoir comment sa poétique se construit, incorporant au fil du temps des transformations à la fois formelles et conceptuelles.

Afin de mieux organiser ce parcours, l'analyse sera divisée en trois parties : la première sera consacrée à l'élaboration de la thématique de la mort ; la deuxième, à la constitution du concept de strates ou de stratifications, élément fondamental dans l'architecture de sa poésie ; et la troisième, à l'idée d'habitation de la terre ; dans les deux dernières parties j'essaie de montrer comment un concept particulièrement significatif dans la tradition poétique française, celui de l'habitation (Pinson, 1995), est repris par Bancquart dans ses œuvres. Ces trois axes correspondent à ce que j'ai désigné dans cette recherche comme les phases de l'écriture bancquartienne.

La mort : une fracture

Proche (1972) est le deuxième recueil de poésie publié par l'autrice. L'ouvrage est divisé en deux parties, dont les poèmes portent chacun un titre. Cette habitude d'attribuer des titres aux poèmes évolue avec le temps dans la poétique de Bancquart : dans certaines œuvres, les titres sont remplacés par des numéros, comme c'est le cas dans *Votre visage jusqu'à l'os* (1983), où les poèmes sont tous numérotés en chiffres romains. Peu à peu, les titres plus longs et les numéros tendent à disparaître.

Dans *Proche*, tous les vers commencent par une majuscule, et les strophes ne dépassent jamais six vers, de longueurs variables, mais tendant à contenir douze syllabes poétiques

chacun. La majorité des strophes, cependant, est composée de distiques ou de tercets. Il s'agit d'un petit recueil dont les poèmes tiennent tous dans les limites d'une seule page. La ponctuation y est rare : les poèmes ne comportent pas de virgules, et le point final n'apparaît que dans trois des poèmes du recueil.

Les grands thèmes et motifs de la poétique bancquartienne figurent déjà dans ce deuxième recueil. La mort, l'arbre et le corps apparaissent dans certains poèmes, encore comme des concepts peu développés, presque secondaires. Le poème qui ouvre le recueil s'intitule « Arbre », et dans « Refusé », le corps sous-entendu semble se confondre avec un arbre : « Directeur d'inconscient tu volerais mes siècles / Ferais tourner tout le lait de mes branches [...] / Tu ne l'emporteras pas dans mon écorce. » (p. 18).

La mort n'est pas encore envisagée comme une possibilité de continuité, comme un destin commun aux espèces et accepté avec sérénité. Au contraire, elle apparaît comme une hantise ; le suicide figure dans certains poèmes. Le vieillissement est décrit comme une ombre qui poursuit la poète, et l'existence, comme une maladie : « On sait que la maladie d'être / Dissoudra son venin dans le naufrage entier du corps. » (p. 27). Autrement dit, il n'y a pas encore de dépouillement des souffrances et des angoisses, caractéristique que l'on retrouve dans les œuvres tardives de la poète, beaucoup plus sereines dans leur approche des thèmes funestes.

Cherche-terre (1977), publié quelques années plus tard, conserve les mêmes caractéristiques structurelles : poèmes dotés de titres, vers commençant toujours par une majuscule, strophes brèves, et la mort qui apparaît encore comme une hantise, avec des poèmes qui semblent flirter avec l'idée du suicide. Toutefois, on commence déjà à observer, dans certains poèmes, des vers aux ruptures et enjambements moins conventionnels. Pour mieux illustrer cela, prenons le poème « Celle qui est sans nom », dans lequel figure la strophe suivante :

> Elle habite la mer
> la bordure
> des fleurs éphémères
> Et le liquide grand ouvert des yeux (Cherche-terre, p. 10)

Dans la strophe citée, les deux vers intermédiaires commencent par un retrait de ligne et une minuscule. Ce type de procédé n'avait pas encore été utilisé par la poète dans l'œuvre précédente. Il apparaîtra dans *MP* quelques années plus tard, comme l'on verra. *Partition*, œuvre publiée en 1981, marque alors une sorte de tournant dans la poétique de Bancquart.

Selon Michael Bishop (1989), *Partition* marque un changement crucial de ton dans l'œuvre de Bancquart. Pour le critique, bien que les signes de cette évolution ne fassent pas

totalement disparaître le découragement et l'angoisse présents dans les ouvrages précédents, d'autres éléments émergent pour signaler une attitude plus combative et délicatement résiliente chez la poète. Le désordre de l'amour et du corps, l'échec, l'exil et l'incompréhension persistent — à la fois sur un plan personnel et universel — mais, en contrepartie, une foi nouvelle émerge : dans le sourire, dans le désir, dans l'espoir, malgré leur fragilité « semblable au vent » ; une sensation du caractère potentiellement absolu de l'amour (Bishop, 1989).

Toujours selon la réflexion de Bishop (1989), ce nouveau processus de poétisation de la vie entrepris par la poète évolue dans deux directions : celle d'un rituel universel — « le commencement d'un acte de foi » (Partition, p. 120), où toutes choses deviennent autels, formes de louange à l'existence ; et celle d'une improbable « béatitude » naissante (Partition, p. 153). Le parcours de la poète, selon Bishop (1989), peut être difficile à saisir, mais il mène « à une transhumance définitive » (Partition, p. 190).

Ensuite, Bancquart publie *Votre visage jusqu'à l'os* (1983) et *Opportunité des oiseaux*[281] (1986), deux œuvres divisées en quatre chapitres chacune, dont les poèmes laissent une empreinte graphique plus diffuse sur les pages. Les poèmes de ces deux recueils, d'un point de vue formel, se présentent comme plus longs, plus verbaux, certains prenant même la forme de poèmes en prose. *VVJO* exprime une poétique encore très marquée par l'angoisse, ou du moins une angoisse moins apaisée que celle perçue dans le livre précédent. Dans ce recueil, Bancquart semble parfois évoquer des sortes d'autoportraits d'elle-même, parmi lesquels celui d'une fille solitaire et immobilisée :

> Même éveillé
> c'est dureté à l'intérieur de toi
> d'os très considérables
> et
> très
> étrangers à la vie
>
> Entre solitude et squelette :
> viscères pâles
> muscles somnambules quand tu dors
>
> Immobile
> tu vis ailleurs grâce à l'autre pâleur ton cerveau (p. 36)

[281] Dorénavant *VVJO* et *OO*, respectivement. Le titre « Opportunité des oiseaux », selon les propos mêmes de Bancquart, est né d'un vers de Mallarmé : « l'importunité des sinistres oiseaux ». Toujours selon la poète, ce titre a été écrit « contre » Mallarmé, à un moment où la poésie dite « structuraliste » commençait à perdre de son influence en France, tandis qu'émergeait une tendance que l'autrice décrit comme ayant une orientation « plotinienne ». Elle déclare : « Et je refusais le ciel plotinien ». Cf. : Bancquart dans *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises,* par John C. Stout. Éditions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY, 2010.

Il s'agit du poème XIII du chapitre « Autoportraits au noir ». Dans ce poème, ce sujet présenté à travers le pronom « tu », bien qu'employé au masculin, peut être interprété comme l'enfant que la poète a été un jour. Les os, très présents et étrangers à la vie, pourraient être les siens, atteints par une tuberculose osseuse. Entre la solitude et ce squelette — devenu étranger à la jeune fille qui perçoit son corps comme un autre —, il y a l'esprit, ou le cerveau, qui lui permet de vivre ailleurs que dans l'immobilité à laquelle elle est contrainte par son traitement médical.

La solitude, les os (ou le corps dans son intimité anatomique), la maladie, le sentiment d'étrangeté à sa propre existence, la dissociation entre le « je » et le corps — « je dans mon corps très fastidieux » (p. 29) —, et la mort : toutes ces questions, chères à la dernière phase d'écriture de la poète, apparaissent déjà de manière développée et cohérente dans *VVJO*. « Dans un chariot de malade / s'éloigne l'enfance » (p. 28), même si le livre convoque aussi des figures telles que la ville (probablement Paris), la nature (arbres, sable, oiseaux et autres animaux), la transhumance, et un amour possible, le ton dominant reste funeste, marqué par un retour à des thèmes plus sombres.

Concernant *OO*, la poète déclare dans une lettre adressée à Michael Bishop :

> Je suis parvenue à un stade où la mythologie joue en moi un rôle plus important qu'auparavant. Et la mythologie est une manière d'entrer en contact avec un état d'esprit constant de l'humanité. Dieu est probablement, pour moi, toujours absent du monde, mais ma révolte face à cette absence est devenue une question, voire une invitation lancée à l'Éternel pour qu'il vienne sur terre rétablir l'ordre dans sa création[282].

Comme le souligne elle-même, c'est à partir d'*OO* que la mythologie commence à jouer un rôle plus important dans sa poésie. L'ouvrage s'ouvre sur la section « Portrait de Jonas avec femme », dédiée à Jonas, personnage biblique. Mais Jonas n'est pas le seul à figurer dans l'œuvre : Ulysse et Noé y apparaissent également, grands navigateurs du destin dans les mythologies grecque et chrétienne, respectivement. Cette présence, ou recréation, de personnages mythologiques restera l'une des caractéristiques de la phase la plus mûre de la poétique bancquartienne. Telle démarche esthétique sera déjà pleinement développée, par exemple, dans *Dans le feuilletage de la terre*, *Verticale du secret* et *Terre énergumène*.

[282] Dans le texte source : « *I have reached a stage where mythology plays, within me, a larger role than before. And mythology is a way of getting in touch with a constant state of mind of humanity. God is probably, for me, still absent from the world, but my revolt in the face of absence has become a question, indeed an invitation thrown out to the Eternal, so that it may come upon earth to restore order in its creation.* » Voir : Michael BISHOP, Contemporary women poets. Studies in 20th Century Literature, v. 13, n. 1, art. 10, 1989, p. 136-137.

Opéra des limites[283] poursuit l'entreprise amorcée dans *OO*, tout en y apportant une innovation : c'est à partir de *OL* que la poète commence à élaborer le concept d'intervalle. Aux thèmes récurrents déjà présents dans ses œuvres — la mythologie, la mort, entre autres — s'ajoute celui-ci : l'intervalle, l'espace entre deux bornes, deux frontières. Évoqué dès le titre de l'ouvrage par le mot *limites*, cet intervalle est expliqué par la poète de la manière suivante :

> Les choses nous communiquent, dans le bonheur ou l'amertume, une interrogation qui ne reçoit pas de réponse : au-delà des limites se dessine en creux, se déclare par son absence. […] Pourtant, la vie dans le monde est "intervalle" d'apaisement recherche de rapports entre le corps et l'extérieur du corps. Cette sérénité en sursis est dédiée à l'amour. […] On ne croit pas que le tragique et l'inattendu naissent du rapprochement de réalités éloignées les unes des autres, mais au contraire d'intervalles très minces, à forte résonance, qui séparent – et unissent – les choses. Ils forment un "Opéra" de ce qui, étrangement, nous borde en nous débordant[284].

Autrement dit, l'intervalle est aussi un point de contact, un débordement. Les intervalles peuvent être compris comme les instants où la poète ressent les choses du monde traverser son corps. « La leçon des choses » — titre de la première partie du recueil — apparaît comme une sorte d'art poétique, selon laquelle une conjonction s'opère dans l'œuvre entre la compréhension des événements qui nous affectent et le mythologique. Ainsi, l'histoire de l'humanité telle qu'elle est racontée par les grands mythes rencontre les questionnements humains face au monde empirique qui nous entoure.

La deuxième partie d'*OL* est intitulée « Noirs » et, selon la poète, elle évoque les grands « maudits » des mythologies : le Minotaure, Caïn, Oreste, Orphée. La partie appelée « Suites » traite, toujours selon Bancquart, du pouvoir que nous possédons de laisser ne serait-ce qu'une trace éphémère dans le monde. Ainsi, de manière générale, l'ensemble de l'œuvre se présente comme une sorte de récit d'un processus évolutif, au cours duquel les intervalles commencent à être perçus et, peu à peu, entrent en résonance.

Une dernière caractéristique à souligner dans *OL* est la prédilection marquée de l'œuvre pour des personnages féminins. Non seulement Eurydice apparaît à plusieurs reprises, mais dans de nombreux autres poèmes non liés à la mythologie, les figures féminines sont majoritaires. Environ 33 % des poèmes mettent en scène un personnage féminin, un chiffre expressif si l'on considère que beaucoup de poèmes ne présentent même pas de personnage, et qu'une autre partie d'entre eux est portée par un « je » qui ne doit pas nécessairement être lu comme féminin, mais qui peut l'être, étant donné le genre de la poète.

---

[283] Dorénavant OL.

[284] Marie-Claire BANCQUART, *Opéra des limites*. Mayenne: José Corti, 1988 (s/p.).

Toutes les œuvres citées jusqu'à présent témoignent de la transformation de la poétique de Bancquart. On y observe la maturation de certains thèmes qui, de livre en livre, gagnent en profondeur jusqu'à constituer un langage propre : la voix de la poète. En accord avec cette idée d'une évolution dans son œuvre, la poète elle-même explique, dans un texte publié sur un site/blog qu'elle tenait sur internet :

> Une évolution, c'est ce que disent les titres de mes recueils. *Mémoire d'abolie*, montre le paradoxe de fixer par l'écriture un sentiment de dépossession. Ensuite, *Partition* a le double sens de partition musicale, mais aussi de séparation. *Dans le feuilletage de la terre*, encore un double sens : on feuillette la terre comme un livre, mais elle est aussi comme un grand gâteau feuilleté dans lequel on vit. *La vie, lieu-dit* : c'est tout petit, un lieu-dit, cela n'a pas d'existence tout à fait officielle ; mais enfin on y marche, on y habite ; et bien entendu on le "dit". Cette évolution ne va certes pas vers une sérénité totale[285].

Dans ce passage, la poète commente les titres de ses œuvres et offre un précieux témoignage de la conscience métapoétique qui traverse sa production. Avec une rare lucidité, elle explicite la dimension sémantique et symbolique de ses titres, soulignant que chacun d'eux ne fonctionne pas seulement comme un simple nom attribué à un livre, mais comme une clé interprétative de l'expérience poétique qui s'y déploie. Son observation sur l'absence d'une « sérénité totale » — syntagme qui entre en résonance avec la tension constante, entre inquiétude et contemplation, qui marque son œuvre, et que j'oppose à l'idée de « sérénité inquiète » — vient corroborer l'interprétation que je propose tout au long de ce travail. La poète poursuit alors :

> D'abord elle n'a pas été rectiligne ; il y a eu des reculs, dont témoigne *Votre visage jusqu'à l'os*, écrit dans une période sombre. Puis il ne s'agit pas du tout de se dissimuler les énigmes dont sont faites notre vie et notre mort, mais de vivre avec elles. Ce dont témoignent quelques titres parmi les plus récents : *Énigmatiques, La paix saignée précédée* de *Contrées du corps natal*, enfin *Rituel d'emportement*. On est emporté dans le flux du monde, on s'emporte aussi dans la joie ou dans la colère ; mais le mot "rituel" introduit un rythme- peut-être un sacré rattaché non à une religion particulière, puisque je ne suis pas croyante, mais au grand cours de l'univers[286].

Il est intéressant de constater que l'ambivalence se retrouve jusque dans les titres, lesquels portent en eux, tout comme les œuvres, une multiplicité de significations. Chez Bancquart, les titres ne cherchent pas à capturer l'aspect que l'on voudrait mettre en avant de l'œuvre, ni à en résumer le contenu d'une quelconque manière. En réalité, ses titres traduisent déjà une certaine difficulté à nommer, ils véhiculent des paradoxes, des énigmes, des duplications de sens, des images contrastées. Ils nous obligent à ralentir, en tant que lectrices et lecteurs, à lire et relire, à réfléchir à l'étymologie des mots qui s'y trouvent combinés de manière inattendue. Le regard attentif que ces titres nous imposent constitue peut-être la clé d'une ouverture vers l'univers

[285] Source : http://mapage.noos.fr/marieclairebancquart/, onglet : « Quelques poèmes ». Consulté le 11/07/2025.
[286] *Op. cit.*

poétique de Bancquart, rapprochant ainsi la lecture de son œuvre d'un acte d'excavation : feuilleter le texte comme on retournerait la terre, y imprimant le geste d'une lecture minutieuse.

À ce sujet, Bonhomme (2024), dans « *Voyage à travers les titres de Marie-Claire Bancquart* »[287], évoque également la tension structurante présente dans les titres bancquartiens. Selon la critique, certains titres fonctionnent comme « […] des véritables jalons qui font de cette poétique singulière un rituel d'ensevelissement, un rite funéraire initiatique, porteur d'une seconde naissance, toujours acceptant la mort mais comme pour mieux affirmer la vie » (p. 202).

Avec ce qui a été exposé jusqu'à présent, je considère avoir déjà exploré la première phase de la poétique bancquartienne. Je propose donc de diviser sa production poétique en trois phases, tout en reconnaissant que ces découpages ne sont en aucun cas étanches ou monolithiques. Il s'agit simplement d'une approche que j'ai jugée, du moins à ce stade, la plus appropriée pour systématiser l'œuvre vaste et diversifiée de la poète.

La première phase, comme nous venons de voir, couvre un peu plus de quinze années d'écriture — de *Proche* (1972) à *Opéra des limites* (1988) — et se caractérise à la fois par une approche de la mort empreinte de violence et de révolte, et par une forme versifiée encore très régulière, ancrée dans la tradition classique. On n'observe pas encore, durant cette période, un abandon total de l'alexandrin, par exemple. Le rythme poétique propre à Bancquart n'y est donc pas encore pleinement développé. J'approfondis cette discussion sur le rythme dans la deuxième partie de la thèse.

Habiter les strates

Que signifie le terme *habiter* en poésie ? Pour mieux répondre à cette question, qui me semble fondamentale non seulement pour les sections que je présente ici, mais pour l'ensemble de la poétique bancquartienne, j'adopte la définition proposée par Jean-Claude Pinson dans son essai sur la poésie contemporaine, *Habiter en poète* (1995) :

> Habiter « authentiquement », c'est à la fois : « sauver » la terre (et non s'en faire le maître absolu) ; « accueillir » le ciel, c'est-à-dire laisser être librement le cours des saisons et l'alternance des jours et des nuits qui rythment l'existence (et non s'en éloigner toujours davantage dans l'artificialité croissante d'un univers technique) ; c'est demeurer attentif aux signes du divin (et non s'enfermer dans l'orgueil d'une raison positiviste évinçant toute possibilité d'un sacré) ; c'est enfin s'assumer comme mortel (et non fuir le souci de la mort)[288].

[287] Voir : Revue *Europe*, 2024.
[288] Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète* : essai sur la poésie contemporaine. Seyssel: Champ Vallon, 1995, p. 67.

En empruntant ce titre à Hölderlin, l'auteur s'interroge sur la possibilité d'un habiter poétique : comment le monde désenchanté qui est le nôtre pourrait-il encore être habité de manière poétique ? Les siècles récents offriraient-ils encore la possibilité d'une existence dont la dimension lyrique ne serait pas totalement effacée ? Le statut d'*animal laborans* attribué à l'homme par la modernité n'est-il pas en train d'éroder progressivement les conditions de possibilité d'un tel mode d'habitation ? (Pinson, 1995). Se poser de telles questions me semble être l'une des tâches des poètes contemporains, d'autant que la réflexion sur l'habitation ne cesse de se déployer, dépassant même les analyses proposées par Pinson dans son essai.

Encore à propos de la notion d'habitation, l'auteur poursuit sa réflexion : « La poésie — il faut alors redonner tout son poids à l'étymon, le *poiéin* grec — est le 'faire habiter' originel » (Pinson, p. 68). La poésie est un acte d'habitation ; elle ouvre un espace pour ce que l'auteur appelle, en retrouvant la pensée heideggérienne, la lumière de l'Être. Pour Pinson, cette ouverture réside dans le pouvoir du mot poétique — et uniquement en lui — précisément en raison de son caractère « désintéressé ». La poésie est, toujours selon l'auteur, affranchie de toute servitude instrumentale et détachée de toute préoccupation d'objectivité, « disposant ainsi favorablement à l'entente de la "parole silencieuse" par quoi l'Être se donne » (p. 68), ce à quoi il ajoute : « elle est bien plus que simple parole humaine : son déploiement possède la puissance inaugurale du mythe, dans la mesure où il est celui de la parole de l'Être lui-même, de sa "Légende" (*Sage*) » (*ibid*). La parole poétique est donc une manière de « faire habiter » et porte en elle la puissance inaugurale des mythes. Ces définitions du concept d'habitation sont ainsi adoptées dans le cadre théorique de ce travail.

Dans le feuilletage de la terre[289] (1994) inaugure, dans les mots d'Aude Préta-de Beaufort (2019), la conquête d'un « lieu » par la poète. Pour la critique littéraire et amie de Marie-Claire Bancquart — c'est elle qui signe la préface de l'anthologie publiée chez Gallimard en 2019 — les trois œuvres qui y sont réunies, *Dans le feuilletage de la terre*, *Verticale du secret* et *Terre énergumène*, forment la trilogie des œuvres majeures de la poète.

Mais cette conquête d'un « lieu » n'aurait pas été possible sans le « non-lieu » de *Sans lieu sinon l'attente* (1991). L'habitation précaire de l'intervalle, de l'impermanence et de l'éphémère présente dans *Opéra des limites* (1988) devait exister pour rendre possible l'avènement d'un tel lieu. Cet itinéraire compose peut-être les strates de terre — déjà suggérées dans le titre de *Cherche-terre* (1977) — qui seront feuilletées à partir de cette œuvre. Le

[289] Dorénavant *DFT*.

parcours poétique de Bancquart lui-même peut alors être compris comme une superposition de couches. Un livre vient sur un autre, progressivement, jusqu'à ce que la poète parvienne à un lieu qui lui semble possible d'habiter.

Le poème « Lieu », tout en évoquant l'une des possibilités d'habitation — le corps — lui attribue paradoxalement un statut moindre parmi les différentes strates où il est possible d'habiter ou d'« avoir lieu » :

> J'ai lieu plusieurs fois, dit le corps.
> Dans la banlieue creuse de Jonas.
>
> Dans la photographie de ma mère jeune.
>
> Dans un plan de ville peu connue
> où Paris tout entier se loge avec moi.
>
> J'ai lieu
> dans le noir du cassis
> le plus craie de la craie.
>
> Mon moindre lieu ?
> — Ma peau
> baignée, baisée,
> qui résilie tous les sept ans ses cellules[290].

Jonas, dans le poème, peut être interprété, par extension, comme la mythologie chrétienne. Le corps décrit au poème peut, par conséquent, avoir lieu au sein de l'histoire chrétienne. Il peut aussi trouver sa place dans la photographie d'une mère, peut-être déjà enceinte d'un autre corps. Il peut encore se situer sur une carte de ville, où toute une population d'habitants, en la regardant, se projette automatiquement. On peut également imaginer que l'on existe à des échelles plus infimes, que des fragments d'atomes ayant appartenu à nos ancêtres se retrouvent dans des fruits ou des roches, après des millénaires de sédimentation. Ainsi, le lieu le plus provisoire de ce « corps » serait, en effet, sa propre peau, qui, en se desquamant, permet à une partie de ses cellules d'être remplacée quotidiennement.

L'énumération présente dans ce poème nous renvoie à l'idée de strates, de couches superposées. Cette superposition apparaît, avant tout, comme image latente dans le mot feuilletage. Dans la culture française, ce terme évoque une pâtisserie — un gâteau feuilleté désigne une pâte composée de fines couches superposées, souvent garnie d'un fourrage sucré. Pour la poète, cette image suggère une contradiction dans le titre de l'œuvre, entre une représentation gourmande et les « couches souterraines où des fossiles attendent notre propre

[290] Marie-Claire BANCQUART, *Terre énergumène et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 2019, p. 47.

corps » (Bancquart, 1994). La mort est omniprésente dans sa poétique et, bien que *DFT* inaugure une nouvelle phase tournée vers une habitation du monde, la présence de la mort n'y est nullement occultée.

Dans le poème, le corps habite, pour ainsi dire, plusieurs strates. Dans certaines, il ne peut être imaginé que de manière abstraite ; dans d'autres, sa présence pourrait être attestée par la généalogie ou la géologie — c'est-à-dire de manière un peu plus concrète, quoique non vérifiable par la réalité immédiate.

Selon Préta-de Beaufort, à partir de *DFT* « [u]ne tendresse et une compassion pour le vivant accompagnent de plus en plus librement la perception de l'énigme qui y réside (…) »[291] (Bancquart, 2019, p. 19). Autrement dit, l'angoisse et la révolte des œuvres antérieures cèdent peu à peu la place à une forme de sérénité, à une admiration pour l'énigmatique, pour ce qui échappe à la compréhension de la poète. Et l'auteure ajoute :

> Surtout, le « feuilletage » du titre de 1994, en suggérant des superpositions, des additions, des dépôts successifs, permet de faire une place à toute une part de circonstanciel, d'hétérogène et de chronologique au sein même de la « texture du monde » (Entre marge et présence, 61).
> L'image du « feuilletage » donne à voir « les couches et les sous-couches de notre organisme, si souvent perdues de vue ou inemployées » (Explorer l'incertain, 54), les plis et la « vie dans les plis » (Michaux, un des poètes qui ont, avec André Frénaud, marqué Marie-Claire Bancquart), les intervalles et les opacités entre les strates[292].

Les strates sont aussi celles de l'organisme lui-même, comme bien note l'autrice. La vision *stratificatrice* de Bancquart part de son intimité la plus profonde et s'étend vers l'extérieur, vers le monde, vers la vie sur Terre. Dans la même préface, la critique affirme :

> [Le feuilletage] représente aussi tout un étagement de mémoires, de traces et d'oubli auxquels, dans la proximité-distance des « intervalles », le présent se relie. Outre les « géologies », mythologies antiques et bibliques, généalogies, histoire constituent autant de strates de la vie et de l'énigme que la poésie de Marie-Claire Bancquart doit désormais prendre pleinement en compte[293].

L'histoire familiale, les souvenirs d'enfance — tout cela compose les strates à partir desquelles la poétique de Bancquart se constitue. Et bien que certaines expériences paraissent profondément intimes, dans le travail de la terre et des mots, tout devient, en même temps, intime et universel.

---

[291] Voir la préface de l'œuvre citée.
[292] Aude PRÉTA-DE BEAUFORT, Préface. In: BANCQUART, Marie-Claire. *Terre énergumère*. Paris : Gallimard, 2019, p. 19.
[293] *Ibidem*, p. 20.

Dans le processus de stratification des mémoires, du temps historique, des mythes et de la vie elle-même, il existe encore, dans la poésie de Bancquart, une fascination pour le noyau des choses, pour le détail, l'intérieur, la pulpe des fruits et la sève des arbres. « Pulpe », « sève » et « cellule » sont des vocables qui apparaissent fréquemment dans ses recueils, une répétition qui nous amène à comprendre sa poétique comme tournée vers une sémantique du concret.

Loin de s'ancrer dans une idée de concret liée à la forme — ce qui pourrait évoquer un autre courant poétique au Brésil —, il s'agit ici d'un concret inhérent au contenu même du poème. La poétique analysée se détourne de l'abstraction pour se tourner vers la terre, l'humus, les os, le sang, le concret de notre expérience en tant qu'êtres vivants. Cela n'exclut nullement la place des réflexions philosophiques et profondes, car il existe complexité et énigme — autre mot cher à Bancquart — dans notre monde tangible et dans le fait même que son existence soit régie par les lois naturelles que nous connaissons, et non par d'autres.

Cette fascination pour le concret est illustrée par un commentaire de la poète elle-même dans un texte rédigé pour l'anthologie *Elles - A Bilingual Anthology of Modern French Poetry by Women* (1995), lorsqu'elle est invitée à y contribuer avec quelques poèmes. Bancquart déclare :

> Je m'intéresse beaucoup à la mythologie (qui comprend pour moi le christianisme, puisque je suis agnostique). Surtout celle de notre civilisation occidentale, qui m'a formée. Je suis frappée par le fait que toute histoire mythologique comprend à la fois un recours à un « ailleurs » et des détails très matériels (les pieds enflés d'Œdipe, Jésus jardinier) ; c'est par là qu'elle me semble être élément possible de la poésie[294].

Autrement dit, ce n'est qu'à travers les détails du concret — liés au corps et à son maniement dans l'environnement — que les mythologies deviennent *poétisables* pour Bancquart. Il en découle la constatation que nous sommes bel et bien face à une poétique tournée vers une sémantique du concret.

Dans *Verticale du secret*[295] (2007) c'est une déesse, Isis, qui reçoit une place privilégiée dans le projet de recréation de Bancquart. « Isis toujours », tel est le titre de la section qui clôt l'ouvrage. Déesse égyptienne également vénérée par les Grecs et les Romains, protectrice des morts, mère d'Horus et épouse d'Osiris, elle « veille toujours, (...) / ouvrant ses bras / sur nos vies bientôt dirigées vers elle » (Bancquart, 2019, p. 243). Dans le poème mentionné, Isis nous accueille comme le Christ, les bras ouverts — détail tout à fait concret — ; elle nous attend dans l'au-delà. Nos vies se dirigent vers elle, et non vers un autre dieu, après notre mort. Autrement

[294] Marie-Claire BANCQUART. Entretien. In : SORRELL, Martin. *Elles: a bilingual anthology of modern French poetry by women (1995)*. Exeter, UK: University of Exeter Press, 1995, p. 13.
[295] Dorénavant *VS*.

dit, ici, les deux mythes se confondent ou sont ainsi réécrits : Isis redevient une entité rédemptrice, en lieu et place du dieu chrétien.

À l'origine, le mythe d'Isis repose sur les *Textes des Pyramides*, écrits religieux de l'Égypte antique relatant l'histoire non seulement de la déesse Isis, mais aussi de nombreuses autres divinités du panthéon égyptien, constituant ainsi une cosmologie datant de plus de 2000 ans avant notre ère. Toutefois, le mythe d'Isis a été repris et réécrit à de nombreuses reprises, notamment dans *De Isis et Osiris* de Plutarque, rédigé aux alentours du Ier siècle après J.-C.

Ce récit mythique repose sur la croyance selon laquelle Isis, sœur et épouse d'Osiris — avec qui elle gouvernait le monde —, aurait, après l'assassinat de ce dernier par son frère Seth, recherché et rassemblé les morceaux épars du corps de son mari. Elle les aurait ensuite réunis à l'aide de bandelettes, donnant ainsi naissance à la technique de la momification. Isis aurait également ressuscité Osiris et conçu avec lui un fils, Horus, destiné à devenir pharaon et successeur de son père.

Ainsi, selon ces croyances, Isis incarne une figure associée à la protection des morts, à la restauration des âmes en partance pour l'au-delà et à la préservation de la vie après la mort. Ses pouvoirs lui auraient permis d'extraire du dieu solaire Rê certains secrets sur les lois régissant la vie et la mort. Par ailleurs, le règne d'Isis et d'Osiris, avant l'assassinat de ce dernier, aurait été marqué par une période de grande prospérité. C'est pourquoi Isis est également liée à l'agriculture et à la fertilité.

En général, Isis est représentée sous les traits d'une femme portant un disque solaire sur la tête, encadré par des cornes de vache. Dans de nombreuses représentations, ses bras ouverts laissent apparaître deux ailes d'oiseau. Selon le mythe, elle aurait reçu ces ailes du dieu Rê afin de pouvoir survoler l'Égypte à la recherche des parties du corps d'Osiris.

Au fil du temps, le mythe d'Isis a fait l'objet de multiples réinterprétations et a acquis de nouvelles significations pour les peuples qui y croyaient. La représentation visuelle de la déesse a elle-même évolué au gré des transformations des conceptions mythologiques qui l'entouraient. À un certain moment de l'histoire, Isis est devenue une figure syncrétique, issue d'un mélange de son image avec celle d'autres divinités. Isis-Thermuthis est ainsi une fusion entre Isis et Renenoutet, déesse associée à la fertilité agricole. Dans cette représentation, Isis est figurée sous l'apparence d'une femme dont la partie inférieure du corps prend la forme d'un serpent au lieu de jambes humaines.

Pour les Grecs et les Romains, la déesse Isis était rapprochée d'Artémis et incarnait la nature dans sa totalité. Représentée sous les traits d'une divinité dotée de multiples seins, cette

figure résultait d'une fusion entre Isis et Artémis. Plutarque et Proclus affirmaient que la statue de la déesse, recouverte d'un voile, portait une inscription : « Je suis tout ce qui a été, est et sera ; et aucun mortel n'a jamais soulevé mon manteau[296] ». À la suite de représentations telles que celle-ci, Isis est apparue à de nombreuses reprises sous la forme d'une figure dont le voile est progressivement levé, une iconographie qui s'est largement diffusée entre la fin du XVIIe siècle et le début du XIXe siècle. Cette image a souvent été employée comme une allégorie de la science et de la philosophie des Lumières, symbolisant la révélation des secrets de la nature[297].

À la fin du XVIII[e] siècle, le mouvement romantique allemand et son précurseur, le classicisme de Weimar, — évoqués ici surtout à travers Schiller et Novalis — commencent à utiliser l'image du voile d'Isis levé comme une métaphore de la découverte d'une vérité sublime et inspirante. Selon Narracci (2020),

> la conception du voile chez ces deux auteurs allemands est représentative des valeurs incarnées par Isis chez les Romantiques. Dans le poème de Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais*, Isis incarne la Vérité universelle et il est question de savoir si un mortel est digne de soulever le voile et de supporter sa vue. Dans *Les Disciples de Saïs*, Novalis investit Isis des traits d'un culte personnel : la déesse sous le voile est tantôt Isis, tantôt la bien aimée ou une figure de soi-même. Le voile incarne ainsi la connaissance de la Nature, inséparable de la connaissance de l'autre et de soi-même.[298]

En France, ces grands thèmes du romantisme allemand n'ont pas exercé une influence aussi marquante, du moins pas dans les écrits de George Sand ou de Victor Hugo — deux exemples des figures éminentes du mouvement romantique français. Comme l'affirme Yves Bonnefoy (2017), « tant le Romantisme français fut distrait de sa vocation par l'impact des événements, de la Révolution à l'Empire[299] ». Et lorsque ces thèmes ont été abordés, comme dans l'œuvre de Gérard de Nerval, cela a été de manière singulière. Le voile, par exemple, est retravaillé chez Nerval et cesse d'être un voile recouvrant nécessairement la déesse ; il devient plutôt un voile qui s'interpose devant le regard de celui qui observe (Souza, 2025). Pour Narracci (2020), il symbolise, chez Nerval, « des illusions qui empiègent le personnage masculin dans ses désirs narcissiques et ses rêveries platoniciennes » [300].

Dans son article *La Déesse Sous Le Voile — De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy* (2020) Narracci examine justement la présence de la déesse dans l'œuvre de ces deux poètes

[296] Pierre HADOT, *O véu de Ísis – Ensaio sobre a história da ideia de natureza*, Tradução de Mariana Sérvulo, São Paulo, Edições Loyola, 2006, p. 274. La retraduction vers le français a été faite par moi-même.
[297] Voir : Pierre HADOT, *Le voile d'Isis – Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.
[298] Caroline NARRACCI, « La déesse sous le voile. De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy », Revue Nerval, n° 4, 2020, p. 337.
[299] Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*. Édition électronique du Mercure de France, 2017, p. 47.
[300] Caroline NARRACCI, « La déesse sous le voile. De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy », p. 337.

de la tradition française et la manière dont Bonnefoy a été influencé par la réinterprétation de la figure d'Isis opérée par Nerval. Bonnefoy lui-même rédige un essai[301] dans lequel il analyse la poétique nervalienne et évoque la déesse égyptienne qui, dans l'univers du poète romantique, devient l'avatar d'une mère absente.

Dans cette perspective, non seulement les récits historiques et les croyances autour d'Isis se sont superposés en strates au fil du temps, mais les représentations elles-mêmes ont suivi ce même processus. L'art et la manière dont les êtres humains cherchaient à comprendre la vie et les phénomènes naturels, ou encore leur propre histoire et leurs coutumes, s'entrelacent et se construisent à partir de sédiments, de strates. À cette immense densité de récits et d'élaborations sur le monde, Bancquart ajoute une autre couche à travers son poème :

> À la fin du soir, non loin d'ici
> une porte s'ouvre. Gérard de Nerval
> quitte sa maison terrestre
> et suit la Seine, sur une rive
> bouleversée depuis. Auteuil était alors village.
>
> La suite de ses pas se perd dans la nuit noire et blanche.
>
> Sa rue de mort a disparu aussi, avec sa louche exhalation.
>
> Mais les étoiles sont les mêmes, et nous ne pouvons dire
> « Isis, pourquoi nous as-tu quittés ? »
> Elle veille toujours, la déesse
> ouvrant ses bras
> sur nos vies bientôt dirigées vers elle.[302]

Gérard de Nerval, écrivain et poète du XIXe siècle, s'est profondément intéressé au mythe de la déesse Isis. Il découvre l'Égypte en 1843, un voyage qui lui inspire le roman *Le Voyage en Orient* (1851), écrit dans la lignée du romantisme français fasciné par un *Orient* fantasmé. Ce séjour en Égypte donnera également naissance à d'autres œuvres, notamment *Les Filles du feu* (1854), qui comprend un conte dédié à Isis.

L'intérêt de Gérard de Nerval pour ce sujet n'est toutefois pas mentionné dans le poème de Bancquart ; c'est plutôt sa mort qui y est évoquée. Nerval, à l'âge de 47 ans, se suicide dans l'ancienne « Rue de la Vieille-Lanterne », une voie qui disparaîtra par la suite lors de la reconstruction des environs de la Place du Châtelet et de la construction du Théâtre de la Ville — un fait également mentionné dans le poème. Le vers « La suite de ses pas se perd dans la

[301] Yves Bonnefoy, "*La poétique de Nerval*" dans *La Vérité de parole*. Édition électronique du Mercure de France, 2017.

[302] Marie-Claire, BANCQUART, *Terre énergumène et autres poèmes*. Poème sans titre, présent dans la partie *ísis toujours* dans *Verticale du Secret*, pp. 242-243.

nuit noire et blanche » comporte un intertexte, puisque Nerval a laissé, le jour de son suicide, une lettre à sa tante — chez qui il vivait — dans laquelle figurent les mots repris par Bancquart dans ses vers : « (…) la nuit [sera] noire et blanche »[303].

Ainsi, les deux strophes, qui pourraient sembler déconnectées pour un regard peu familiarisé avec l'histoire littéraire française et/ou la mythologie égyptienne, s'articulent à travers plusieurs points de convergence : Isis et la mort — déjà liées dans la mythologie égyptienne, où Isis apparaît comme une déesse veillant sur la vie après la mort ; Isis et Nerval, puisque l'écrivain avait consacré une partie de son œuvre au mythe de la déesse, bien que de nombreux siècles séparent leurs récits et les cosmologies dominantes de leurs époques respectives les distinguent aussi.

Isis appartient désormais non seulement à une cosmologie, mais aussi à l'histoire littéraire. C'est elle qui accueille, les bras ouverts — comme elle est souvent représentée —le poète suicidé dans l'au-delà. À ces deux récits parallèles — celui autour de la déesse Isis et celui autour du poète romantique — s'ajoute l'histoire de la ville elle-même : Paris, scène de nombreux récits littéraires ainsi que décor de multiples conflits et transformations architecturales.

Une quatrième dimension vient encore se superposer, celle des astres : « Mais les étoiles sont les mêmes […] » [304]. Les corps de ceux qui habitent des demeures terrestres, tout comme certaines configurations urbaines, finissent par disparaître, tandis que les astres et les dieux demeurent. Dans le poème, les récits coexistent, chacun suivant sa temporalité, sans que cela empêche leurs croisements. Nerval et Paris se rencontrent dans un certain point, avant que leurs trajectoires ne redeviennent parallèles. En revanche, les astres et la déesse sont des constantes, ils demeurent, témoins silencieux du passage du temps au sein du poème.

Dans ce poème, nous pouvons donc observer les procédures mobilisées par la poète dans ses compositions : la stratification et la sémantique du concret. Ces différentes couches narratives, parallèles et concurrentes, structurent la construction du poème. L'étrange exhalation de Nerval pendu et les bras ouverts d'Isis les rapprochent de nous, les rendant plus humains. Cette stratégie permet à la narration d'une mort singulière de s'extraire du registre de la spectaculaire mise en scène de la mort, pour devenir une manière d'aborder *la mort* comme thématique et source d'interrogation existentielle.

---

[303] Voir : Michel Brix, Gérard de Nerval et la nuit « noire et blanche » [en ligne], Impromptu #54 (1er juin 2024), Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <www.arllfb.be>

[304] Marie-Claire, BANCQUART, *Terre énergumène et autres poèmes.* Poème sans titre, présent dans la partie *ísis toujours* dans *Verticale du Secret*, p. 242 – 243.

La poète habite les intervalles de ces strates, elle s'y inscrit comme observatrice, témoin, lectrice et, surtout, comme une voix : « (...) et nous ne pouvons dire : / 'Isis, pourquoi nous as-tu quittés ?' »[305], la poète ne peut pas le dire, mais cette pensée l'effleure et s'inscrit dans le poème. Cette voix poétique s'imprime dans le poème à travers son intimité avec la mort ; elle sait que sa propre existence sera bientôt, elle aussi, vouée à la déesse, c'est pourquoi elle s'interroge sur ses mystères.

Dialoguer avec le mythe isiaque, c'est aussi entrer en conversation avec une tradition poétique. Isis n'a pas été seulement une muse pour Nerval, influencé par ce dernier, Yves Bonnefoy a également mobilisé la figure d'Isis pour représenter le don du langage. Dans son essai *Gérard de Nerval et Yves Bonnefoy : une poétique de la simplicité* (2001), Béatrice Bonhomme montre que Pierre Jean Jouve, par exemple, est un autre poète du XXe siècle qui s'est inspiré de cette même source :

> Jouve fasciné, à la suite de Nerval, par la femme perdue et par le sonnet d'Artémis : « Celle que j'aimai seul m'aime encore tendrement / C'est la Mort-ou la Morte... [...] », ressent lui aussi la femme comme la morte, l'abolie, la disparue. La femme c'est ce dont il se sépare sans cesse sans pouvoir renoncer à s'en séparer. Il pose l'Absence-Présence de l'être aimé, perdu, en relation précisément avec Nerval : « je crois avoir fait un peu l'opération de Gérard de Nerval, et avec moins de risque que lui : la coalescence entre des féminités différentes arrivant à déterminer un seul être mythique qui les enferme toutes. » Elle est, sous le nom d'Isis, célébrée dans le recueil Mélodrame qui a suscité en 1957 une note de lecture d'Yves Bonnefoy, comme la déesse nourricière, Mère et principe de toutes choses.[306]

Chaque poète se rapporte à cette figure mythique est singulière, façonnée par sa propre voix. Toutefois, la manière dont Bancquart exploite la figure d'Isis se distingue nettement des manières masculines de l'exploiter et a pu être mieux commentée dans de chapitre 2, partie 2.2.4[307]. Dans le cadre de résumé, il suffit de souligner que l'acte d'« habiter les strates » a également permis à la poète d'« habiter » une tradition poétique. En habitant la stratification, Bancquart a pu s'inscrire dans un espace au sein d'une tradition largement dominée par des

[305] Marie-Claire, BANCQUART, *Terre énergumène et autres poèmes.* Poème sans titre, présent dans la partie *ísis toujours* dans *Verticale du Secret*, p. 242 – 243.
[306] Béatrice Bonhomme, *Gérard de Nerval et Yves Bonnefoy : une poétique de la simplicité* dans *Yves Bonnefoy Et le XIXe Siècle Vocation Et Filiation* - Actes du colloque international de Tours (14-16 novembre 2000). Textes réunis par Daniel Lançon, 2001, pp. 184 - 185.
[307] Dans le deuxième chapitre de cette thèse, je me penche sur d'autres poèmes de la même section de *Verticale du secret*, « Isis toujours », afin d'examiner comment Bancquart réactive l'image de la déesse et la recrée en lui conférant une signification nouvelle. Le procédé adopté par Bancquart dans cette partie de *Verticale du secret* consiste à opérer une inversion des paradigmes au sein même de la lignée poétique à laquelle elle appartient. À rebours de ce qu'ont fait Nerval ou Bonnefoy, Bancquart retire Isis de sa position de muse, d'idole resplendissante, inaccessible et intouchable ; elle cesse d'être un objet essentiel du discours poétique pour devenir sujet. L'Isis de Bancquart n'est ni mère ni femme-objet d'une passion amoureuse, elle n'occupe aucun rôle prédéfini vis-à-vis du « je », elle n'est ni motif de culte ni un « autre » désincarné. À partir des poèmes de cette section et à la lumière de la pensée de Ostriker (2022), je conclus, en somme, que la poète réussit à reconfigurer la représentation des femmes au sein du système littéraire et poétique.

voix masculines.

La poète revisite une figure mythique dotée d'une longue histoire dans les cultures et dans la poésie française elle-même, une figure canonique par excellence, et la recrée. Elle attribue à Isis des traits humains que celle-ci a peu à peu perdus au fil de ses réinterprétations littéraires, tout en lui reconférant sa capacité rédemptrice originelle. Ainsi, Bancquart ne se contente pas de légitimer sa propre écriture ; elle subvertit également la représentation de la femme au sein du système littéraire et poétique.

Selon la division en phases établie dans notre thèse, *Terre énergumène*[308] (2009), publié deux ans après *VS*, s'inscrit déjà dans la troisième phase de la poétique bancquartienne, aux côtés de *MP* et de *De l'improbable*[309] (2020), œuvre posthume. Je commenterai brièvement sur *TE* et *DI* dans la partie suivante de ce résumé, puisque les remarques concernant *MP* ont déjà été faites dans la partie dédié au corpus de ce travail.

Habiter la terre, vers la sérénité inquiète

TE est une œuvre plus « terrestre » que les précédentes : on n'y trouve ni déesses ni autres figures mythologiques ; lorsque des noms d'écrivains y apparaissent, ils ne renvoient plus à des entités sacralisées de l'histoire littéraire, mais se présentent par métonymie. « Mon Virgile tombe de l'étagère » (p. 300), ici, Virgile ne possède pas les caractéristiques concrètes d'un homme réel mythifié par l'histoire littéraire : il est, en réalité, un livre, un objet. Dans cet ouvrage, la poète « habite le visible » (p. 272), et les personnages de ses poèmes sont des gens ordinaires, aussi proches et tangibles que peuvent l'être nos voisins de siège dans le bus.

La ville redevient personnage, avec son fleuve et ses ponts dépouillés du vernis de l'idolâtrie. Désormais, la Seine est un fleuve comme un autre, devant lequel une araignée tisse sa toile : « Fil / ténu / devant la Seine » (p. 267-268). Le pont Alexandre III est comparé à d'autres ponts du monde par une voisine de bus, dans une conversation banale du va-et-vient quotidien (p. 267). Les façades des maisons, "vu[es] par la vitre de l'autobus dans les avenues haussmanniennes" forment le décor d'un matin morose, que les habitants de la ville traversent avec un mélange de lassitude, d'ennui et de tristesse.

[308] Dorénavant *TE ;*
[309] Dorénavant *DI.*

Mais, bien qu'attristés et accablés par la routine urbaine, ces hommes ordinaires laissent encore place à la possibilité de la rencontre, à partir de laquelle se redécouvrent la résilience de l'amour et la capacité humaine à se projeter vers une « utopie heureuse » :

> Autobus. Ces matins moroses
> où tout nous semble également en déroute :
> la rose et l'ongle,
> la paix mondiale et le caillebotis,
> le visage ingrat des maisons
> vu par la vitre de l'autobus dans les avenues haussmanniennes…
>
> « C'est une version de l'ennui du cloître »
> dit un ami.
>
> Je le regarde, il est comme moi Homo, un animal à mamelles parfois un peu honteux, un peu triste
> d'être le roi dans l'échelle des êtres.
> Un roi gris.
>
> Mais capable d'aimer,
> de se transférer dans une utopie heureuse
> où la musique et les fruits sauvages
> donnent goût
> à l'univers.[310]

C'est à partir d'expériences « terrestres », comme l'ennui dans la routine de travail, que l'œuvre évoquée se construit. Dans cette sérénité vive de *TE*, la voix poétique ne s'aliène pas, elle n'oublie pas complètement les guerres et les catastrophes qui frappent l'humanité. Il y a, en réalité, une tension entre le monde dévasté et la vie comme possibilité « malgré tout ». C'est en s'agrippant à un morceau de savon que vivre devient possible dans l'un des poèmes de la section « Dépaysages ». Une fois de plus, l'importance accordée à la matérialité des choses se manifeste, cette fois à travers ce qu'il y a de plus banal dans l'expérience humaine. Contrairement à d'autres moments, la poète ne s'attache pas à d'autres formes de vie, mais à un simple, banal et concret morceau de savon : « blanc, solide sans être rude » (p. 288), qu'elle tient fermement, et auquel elle attribue la grâce de se sentir vivante « malgré les tremblements de terre et la chute de Babylone » (*ibid.*).

Il y a, dès lors, un équilibre des contraires, une acceptation de la « violente vie »[311] avec tout ce qu'elle comporte de plus sordide, jointe à une célébration de la terre, de la concrétude de l'existence — ce qui implique, par conséquent, la mort. C'est pour cela que je l'appelle

[310] Marie-Claire, BANCQUART, *Terre énergumène et autres poèmes*, p. 265.
[311] Titre de l'une de ses œuvres, *Violente Vie* a été publié en 2012.

sérénité inquiète[312], mais j'aurais pu désigner cette même caractéristique de la poétique bancquartienne par d'autres termes. Préta-de Beaufort, par exemple, parle d'une « sérénité du vivant » (Bancquart, 2019, p. 7), ou d'un « habitation inquiète de la vie » (Bancquart, 2020, p. 85), que je considère comme des formulations différentes désignant une même réalité. Pour ma part, j'estime que la plénitude de cette sérénité s'accomplit pleinement dans la troisième phase de l'écriture de Bancquart : c'est à ce moment-là que l'équilibre devient plus constant. Indépendamment des expériences délicates traversées par la poète à la fin de sa vie, c'est ce ton qu'elle choisit d'imprimer à ses poèmes.

DI est une œuvre posthume : les poèmes qui la composent ont été écrits entre août et novembre 2018, peu de temps avant la mort de la poète. Durant cette période, Bancquart vivait une rémission partielle d'un cancer. Les poèmes ont été laissés sans correction et, à la fin du mois de novembre 2018, alors que la poète était déjà très affaiblie, Alain Bancquart les a rassemblés au nom de son épouse. En 2020, l'œuvre est publiée par les éditions Arfuyen ; cette édition comprend également une autre œuvre : *Mo(r)t* — une création artistique initialement conçue sous forme de bobine de bois, en collaboration avec l'artiste franco-brésilien Jean-Noël László.

Comme les autres œuvres de la troisième phase de la production de Bancquart, *DI* est un ouvrage au ton majoritairement serein, bien que la maladie et la mort y soient des personnages centraux. On y interroge Dieu, ainsi que la croyance ou l'absence de croyance en lui : « Dieu, cet inconnu, / pourrait être l'arbre du jardin / ou tel nuage / traversé d'oiseaux » (p. 38), ou encore : « Mais Dieu / n'est-il pas le nom le plus connu, le plus probable, / donné à nos désirs ? » (*ibid.*). La déchristianisation de la France est également évoquée, et le fait que la poète n'ait suivi aucune religion apparaît, pour la première fois, sous une forme de regret :

> À présent tu n'y comprendrais plus rien, à cette coutume d'un pays tout à fait déchristianisé, qui préfère cacher ses morts. Mais tu n'es pas chrétien toi-même. C'est vrai. Pourtant je me dis que j'ai perdu quelque chose comme une « communauté »[313].

Le regret ne réside pas dans le fait de n'avoir pas été fidèle à un dieu, mais dans celui d'avoir perdu une communauté. L'inquiétude provoquée par le silence de la solitude suscite la colère, enflamme. Le silence en vient à être perçu comme une menace de mort, « [m]ais au-delà de la menace, une paix, la paix demeure, avidement appelée par la terre et le monde » (p. 39). Une

[312] Le terme apparaît sur la quatrième couverture de l'ouvrage critique *Dans le feuilletage de la terre. Sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart* (2013).
[313] Marie-Claire BANCQUART, *De l'improbable*. Paris: Arfuyen, 2020, p. 73.

fois de plus, l'inquiétude se voit apaisée ; ou bien, la sérénité — invoquée par la terre — demeure inquiète, consciente d'être sans cesse menacée, et pourtant elle persiste. On retrouve ainsi le paradoxe fondamental de cette poétique dans les derniers mots que Bancquart adresse à ses lecteurs.

Le livre commence avec le vers suivant : « Attendant les paroles de la maladie » (p. 31), signant un intervalle dans lequel se dérouleront les premières pages, qui apparaissent comme une espèce de salut à une mort qui est attendue avec certitude. « Le drap même devient linceul » (p. 34) et la poète essaie de mettre en scène le film de sa propre disparition. Faisant face une deuxième fois à une maladie mortelle, elle ne voit autre option que de se demander : « Et de quel souvenir nourrir / ce poème, sinon d'enfance et de mort ? » (p. 35). Quatre-vingts ans après avoir été pour la première fois face-à-face avec la mort, son attente devient plus certaine, plus apaisée.

Bancquart construit une poétique très ancrée dans la conscience de la finitude et dans la matérialité du vivre, en articulant une vision qui entrelace le corps, la terre, le langage et le temps dans leur précarité essentielle. Ses poèmes s'efforcent constamment de nommer l'inachevé, l'indicible, le presque rien — comme si la poésie habitait précisément ces zones marginales de l'expérience. La mort, quant à elle, dans cette phase n'est pas abordée seulement comme rupture, mais comme un mouvement de retour à la terre, une fusion indistincte avec le minéral, le végétal, la poussière, « Nous serons réunies, la terre et moi, dans l'indistinction » (p. 43). Il y a là une quête de communion avec ce qui est élémentaire et insignifiant aux yeux du monde : petits cailloux, débris, poussières. En ce sens, la figure de la terre n'est pas seulement un lieu d'accueil, d'habitation, mais aussi une source d'enseignement, elle est métaphore d'humilité, de dissolution du moi dans un tout plus vaste et silencieux.

En fin de compte, ce qui est préservé, ce n'est pas la permanence, mais le geste délicat d'aimer ce qui est évanescent : « Aime-la, préserve-la, cette poussière. Elle est toi-même » (p. 43). La poète revendique une éthique de l'attention au minuscule, une réconciliation entre le corps, le temps, la mort et la nature — où l'humain se reconnaît comme partie intégrante du « presque rien », mais **«** désormais complice **»** de ce cycle vital. Chez Bancquart, donc, vieillir signifie s'apaiser face à la hantise de la mort (Préta-De Beaufort, 2013) ; selon ses propres mots, au fil du temps, elle est devenue : « plus ouverte à la terre » (*Rituel d'emportement*, p. 11). Dans *DI* cette ouverture à la terre devient encore plus manifeste : « Terre / grande respiration collective, / fleurs et moineaux, planches et livres. // Le convalescent du pauvre dimanche sort de l'hôpital et se plaît aux formes des voitures, aux herbes qui bordent les arbres. // Terre, oui,

notre terre ronde et sans lumière constante, il va rêver d'elle et se croire heureux de vivre » (p. 68). Le corps vieillissant est aussi, dans ce cas, un corps souffrant, un corps malade qui rêve, néanmoins, d'être heureux grâce au contact visuel avec la Terre, comprise ici comme l'univers tout entier.

Cette façon d'être-au-monde — de l'*habiter* — n'est pas moins dotée d'impermanence. Dans un poème de DI débuté par le vers : « Qui fut et ne fut pas. » (p. 71), Bancquart évoque la lecture comme un geste toujours incomplet, toujours vulnérable à l'oubli, comme notre mémoire humaine : « Vaste à-peu-près qui nous prend tous au piège, / est-il attaché pour toujours à notre humaine / imperfection — des noms faits de syllabes / lentement portées aux honneurs de conversations qui définissent ? » (*ibid.*). La poète questionne même sa propre écriture, adoptant ainsi un ton paradoxal qui traverse tout le texte. Il s'agit de réfléchir à ce qui *a pris forme* et *laissé une empreinte*, mais dont la réalité demeure instable, fuyante, proche de l'oubli.

La réflexion se déplace alors vers l'acte de lecture. Le sujet poétique interroge les effets d'une lecture posthume, « rendras-tu compte après ta mort ? » (*ibid.*). Que restera-t-il de nous dans ce que nous avons écrit ? On passe à une sorte de perte d'identité : « Relis les livres que tu as écrits, tu seras sans doute indifférente » (*ibid.*). L'écriture, devenue objet de lecture, devient étrangère, comme si elle appartenait à un autre. L'identité se dissipe, ne subsistent que des traces — marques laissées sur des pages qui ne nous appartiennent déjà plus.

Ce rapport entre lecture et effacement se condense dans la figure de « l'ange-lecteur qui a raté une page » (p. 72), symbole de l'imperfection de la mémoire et de la lecture comme geste toujours incomplet, toujours vulnérable à l'oubli. L'ange, censé garder la plénitude du récit, échoue — et dans cette défaillance se révèle une condition profondément humaine : la faille, le vide, ce qui ne peut être retenu.

Dans un dernier mouvement, la poète propose une tentative de retrouver des traces : « Retrouver des traces de nous » (*ibid.*). Cette quête des empreintes de soi et des autres dans ce qui subsiste (la lecture, les études, les mots) n'est pas menée avec naïveté. Maupassant y apparaît, sous un regard qui lui reconnaît une tristesse partagée — la même tristesse qui résonne dans la répétition finale : « qui fut, qui ne fut pas... » (*ibid.*) — une cadence qui insiste sur l'ambiguïté de l'être, de la mémoire, de l'écriture. Peut-être que Bancquart rejette les discours médicaux ou tragiques dans ce livre, mais pas la tristesse de Maupassant.

Cette tristesse réapparaît sous forme d'un adieu : faire ses adieux à l'amitié des choses, à la communauté du vivant, à l'appartenance au monde. Elle s'accompagne d'une mélancolie

très présente dans ce livre — une mélancolie toutefois repoussée par la quête de choses simples, élémentaires liées à l'expérience terrestre « Quand une tristesse / s'attache aux toits gris / rappelle-toi la mer, la mer si calme / dont le même gris peut ravir le poète / et le voyager. » (p. 77).

L'immobilité de la mer, lieu de passage du voyageur, mais aussi de ceux qui sont transportés par la barque de Charon vers l'au-delà, est évoquée dans un autre poème : « Devant l'immobile mer, seul mouvement : / un oiseau de ses ailes fait battre un souvenir / qui ressuscite. » (p. 70). La mer calme, symbole classique de l'immensité, du silence et de l'immobilité du temps, voire de la mort, et l'oiseau qui apparaît comme le seul mouvement possible, c'est-à-dire comme une rupture de l'inertie. L'oiseau ne fait pas battre « ses ailes » mais « un souvenir » et c'est le souvenir qui est capable de faire revenir à la vie, ressusciter. L'image de l'oiseau associe le geste le plus léger à l'impact le plus profond : c'est le mouvement le plus infime qui active le souvenir, qui, à son tour, fend le temps immobile. Ainsi, la mémoire ne se construit pas à partir de grandes narrations, mais s'éveille par des signes fragiles — ailes, battements, oiseux. La poète nous invite donc à une écoute du sensible, du discret, là où le passé se dissimule et d'où il peut, de manière inattendue, revenir.

Les derniers vers du recueil font un salut à ce geste infime : « Laissez-moi seule / avec l'oiseau / qui m'apporte / ce que vous savez » (p. 80). Son dernier mot est donc voué au mouvement, même si son dernier vol est vers — ou à travers — la mer, ce chant d'oiseau, ou son « battement d'ailes » apporte l'espérance de la résurrection à travers la mémoire, la fragile et incomplète mémoire des lecteurs que nous sommes.

***

Je souhaiterais à présent faire un bref retour sur ce qui a été exposé dans cette section. Comme nous l'avons vu, de nombreux indices témoignent de la transformation de la poétique de Bancquart, qu'ils soient inscrits dans la matérialité même des poèmes ou dans les textes critiques — de l'autrice elle-même ou d'autres chercheur.euse.s intéressé.e.s par son œuvre. À partir de ces éléments, il a été possible de regrouper certaines de ses œuvres en phases. La première d'entre elles, que j'ai choisi d'intituler « La mort : une fracture », correspond à une période de découverte de ce que la poésie pouvait faire, et de ce que la poète, à son tour, pouvait faire de la poésie. Elle se caractérise notamment par ce que Alain Bancquart a appelé un « déchirement intime » (Bancquart, A., 2020, p. 127), ainsi que par une imprégnation de la forme du vers classique.

Peu à peu, la nécessité de modeler la forme en fonction de ce qui doit être dit — et non l'inverse — s'impose. Dans ses propres mots :

> Si je peux discerner quelque évolution au cours de ces trente années, c'est que je me suis de plus en plus tournée vers cette relation, plus révoltée au départ par la hantise de la mort, plus occupée de mon propre corps ; et, par la suite, plus ouverte à ce qui nous traverse et nous ravit, autant que nous le travaillons. C'est eux que m'ont donné mes « lieu-dit », des « contrées du corps natal ». Eux qui ont ouvert le chemin vers une espèce de sérénité personnelle plus grande, quoique toujours exposée à l'incertitude, et aussi vers une attention plus anxieuse pour le train du monde comme il va. Eux qui, plus haletants naguère, ont pris une continuité, peut-être une oralité plus grande[314].

La poète commence à découvrir ce qu'elle peut faire avec la poésie et, ce faisant, développe sa technique poétique, son rythme, sa propre voix. Dans « Habiter les strates », ce qui était un « déchirement intime » devient un « moi-profond », et la versification classique se transforme en discours (Bancquart, A., 2020). Toujours selon les mots d'Alain, une « étrange tendresse », qui n'avait pas encore trouvé sa place dans la poésie bancquartienne, commence alors à être privilégiée. Ce discours est marqué par une plus grande oralité, comme la poète l'a elle-même reconnu dans son avant-propos à *RE*. Et la sérénité personnelle, appelée dans ce travail de sérénité inquiète, est ce qui compose le rythme même de sa poésie.

Dans « Habiter la terre, vers la sérénité inquiète », la technique découverte doit être approfondie. À ce stade, la technique d'horizontalisation/verticalisation du poème (dont je traite au chapitre 2 de la thèse), le rythme, la fusion entre le vers libre et la prose, les concepts de stratification et d'intervalle — tous ces éléments sont désormais maîtrisés et mobilisés par la poète comme naturellement. Une fois que le « lieu » est acquis, il est temps de l'habiter avec inquiétude mais sérénité, car, comme l'atteste la dernière page de *MP* — déjà citée dans ce résumé mais que je suis tentée de reprendre ici — la poète « nomade / au pays d'écrire » (Bancquart, 2014, p. 139) ne trouverait jamais de « grâce pour l'immobile » (*ibid.*).

Observations finales

Cette recherche propose, donc, une première lecture critique et traductive approfondie de *MP* de Marie-Claire Bancquart, étude encore inédite en portugais brésilien. En articulant analyse littéraire, théories de la traduction et perspectives féministes, le travail met en lumière une poétique en constante évolution, structurée par la tension entre corporalité, temporalité et habitation du monde. En retraçant les transformations formelles et thématiques de l'écriture

[314] Marie-Claire BANCQUART, *Rituel d'emportement*. France: Obsidiane; Le Temps qu'il fait, 2002, p. 11.

bancquartienne, la thèse défend l'idée d'une « sérénité inquiète » comme marque discursive composante d'un rythme, compris ici à la lumière des pensées de Meschonnic et de Lotbinière-Harwood. La recomposition de ce rythme dans une autre langue est, par conséquent, l'un des défis de l'activité de traduction objectivée dans la thèse.

L'un des apports majeurs de cette recherche réside dans l'élaboration d'un cadre méthodologique pour la traduction poétique, sensible à la poétique de la poète et à son rythme singulier, ainsi qu'au positionnement de la traductrice. L'étude propose également une lecture de l'œuvre de Bancquart à travers des concepts-clés (stratification, intervalle, habitation, anthropocène autoconscient, entre autres) rarement explorés ensemble, tout en tentant de souligner leur pertinence pour penser cette poésie.

Une deuxième contribution concerne les débats autour de la traduction et de la critique des œuvres produites par des femmes poètes. Évelyne Lloze, dans le numéro 73 de la revue française *Nu(e)*, consacré à l'hommage de sept poètes françaises contemporaines, dont Bancquart, propose une enquête intitulée *Remarque sur la place des femmes en poésie (XIXe-XXe siècles)*. Dans son essai, Lloze souligne que l'histoire littéraire semble frappée d'une sorte d'amnésie lorsqu'il s'agit d'intégrer la création poétique féminine au champ culturel et intellectuel. Le monde de la poésie apparaît ainsi comme un monde dominé, voire confisqué, par des voix masculines seules jugées légitimes, tant au XIXe qu'au XXe siècle (LLOZE, 2021).

Il est important de souligner que Lloze considère ce phénomène comme plus marqué en France que dans d'autres pays, tels que ceux de langue anglaise, germanique ou russe, où certaines poètes jouissent d'une grande notoriété, à l'instar d'Anna Akhmatova, Marina Tsvetaïeva, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Marianne Moore ou encore Sylvia Plath, entre autres. Néanmoins, bien que ces quelques poètes aient reçu de la reconnaissance dans leurs pays et au-delà, cela ne signifie pas que la question de la création poétique féminine soit entièrement résolue dans ces contextes non plus. Mais cette observation permet de mettre en lumière un manque, un vide présent dans le champ culturel français, marqué par des figures poétiques masculines érigées en références mondiales, alors que la production poétique féminine française a été, tout au long de son histoire, peu diffusée — voire absente — à l'international.

De cette manière, ce travail s'inscrit à contre-courant de ce *statu quo*, en cherchant à traduire et à diffuser une voix poétique particulièrement importante dans l'histoire littéraire française du XXe siècle, mais qui ne bénéficie pas encore de la reconnaissance qu'elle

mériterait à l'échelle internationale. De nombreux poètes hommes, contemporains de Bancquart, ont déjà été étudiés et/ou traduits au Brésil, comme c'est le cas de Guillevic, Bonnefoy, Deguy, Hocquard, Ponge, Michaux — et la liste ne s'arrête probablement pas là. Les poètes femmes, quant à elles, continuent d'être marginalisées.

Ainsi, si Bancquart n'aimait pas être qualifiée de poète « lyrique » ou « féminine »[315], c'était très probablement pour affirmer l'amplitude, la profondeur et la portée de sa propre voix poétique, en refusant les limitations et la dévalorisation historiquement associées à de telles classifications lorsqu'il s'agit de poésie écrite par des femmes. Comme le souligne Lloze, la poésie des femmes a été historiquement reléguée à un « genre autrefois marginal, dévalorisé » (p. 363). Le terme même de « poétesse » était considéré comme péjoratif[316]. Cette poésie était/est souvent perçue comme « mineure » ou « dépourvue de sens esthétique » (p. 365).

Dans cette thèse, l'on cherche consciemment à échapper à ces généralisations vides de sens, préjudiciables au travail des femmes créatrices. Les analyses qui y sont développées, toujours en dialogue avec d'autres travaux critiques, visent à mettre en lumière le caractère complexe, intellectuellement raffiné, nourri par des réflexions alliant une connaissance approfondie des arts et des littératures classiques, original et, dans une certaine mesure, subversif dans ses approches, de la poétique bancquartienne. Il s'agit ainsi de rendre à cette production poétique robuste la reconnaissance qu'on lui doit.

Parmi les limites inhérentes à ce travail de thèse, on note l'impossibilité d'approfondir l'ensemble de l'œuvre poétique de Bancquart, ainsi que l'exigence de faire des choix ponctuels dans les poèmes traduits et commentés. Ces restrictions ouvrent cependant la voie à de futures recherches, notamment sur d'autres recueils de la poète, sur la réception de sa poésie dans le monde francophone et lusophone, sur le dialogue entre sa production et celle d'autres femmes poètes contemporaines, ou encore sur des études avec une approche comparatiste mettant en regard sa poésie et celle d'autres poètes qu'elle reconnaissait comme des influences majeurs, tels Henri Michaux, André Frénaud et Pierre Dalle Nogare.

---

[315] Terme que j'évite également dans cette thèse, en raison de la charge misogyne qui l'accompagne. Je préfère des expressions comme « poètes femmes » ou « poésie écrite par des femmes ».

[316] Le débat sur l'utilisation des termes « poète » ou « poétesse » reste une question ouverte, sans consensus établi ni en France ni au Brésil (en portugais il s'agit des mots « *poeta* » et « *poetisa* »). Pour quelques poètes, le terme « poétesse » [*poetisa*] n'est pas encore totalement débarrassé de sa connotation péjorative. Ainsi, chacun(e) adopte une position et fait un choix politique à ce sujet, dans la mesure où les deux termes sont acceptés par leurs grammaires respectives. Pour approfondir le débat concernant l'usage des mots « poète » (m.), « poète » (f.) ou « poétesse » en français, on peut consulter l'article « Le mot "poétesse" dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVIe-XVIIe siècles) » d'Anne Debrosse, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2014_num_78_1_3361. Dans cette thèse, je défends l'usage du terme « poète » [*poeta*] ou de l'expression « femme poète » [*poeta mulher*], lorsque cette distinction plus marquée s'avère nécessaire.

Enfin, ce travail espère contribuer à une meilleure connaissance de l'œuvre de Marie-Claire Bancquart, en initiant sa réception critique et traductive dans le contexte brésilien, mais aussi en enrichissant les champs d'études littéraires, traductologiques et féministes par une démarche se voulant résolument interdisciplinaire. Par la traduction et le commentaire de *MP*, on cherche ici non seulement à faire entendre une voix poétique singulière, mais aussi à élargir les horizons de la réflexion sur ce que signifie, aujourd'hui, habiter le monde en poète — que l'on soit une femme ou un homme.

En reprenant le poème de Wislawa Szymborska (1923-2012) — lauréate du prix Nobel en 1996 — utilisé comme épigraphe de ce résumé, je souhaite évoquer le refus de l'illusion de la neutralité qui traverse ma recherche. Dès les premiers vers, « nous sommes des enfants du siècle ; le siècle est politique »[317], la poète polonaise situe le sujet historique comme traversé par le temps et ses tensions. Le poème énumère les multiples aspects de l'existence humaine qui portent en eux des marques politiques : le corps, le langage, le silence, l'espace géographique, et même les poèmes qui cherchent à éviter un discours ouvertement politique.

En affirmant que « des vers apolitiques sont aussi politiques », le poème rompt avec une conception idéaliste de l'art — celle qui placerait la poésie, par exemple, au-dessus ou en dehors des relations de pouvoir, des idéologies et des conflits sociaux. Il en découle que la tentative de se tenir à l'écart de la politique constitue, paradoxalement, une prise de position politique. Le silence, comme le souligne la poète, parle lui aussi : « tout ce que tu tais, exprime ».

Cette réflexion s'avère fondamentale pour penser le rapport entre poésie et féminisme. Même les poèmes qui ne thématisent pas directement le corps de la femme, le patriarcat ou les inégalités de genre sont inscrits dans une culture traversée par des enjeux politiques. Le langage, et donc la poésie, n'est jamais innocent. Tout choix de mots, de formes, de thèmes ou de silences porte en lui une manière de voir et d'habiter le monde. Comme l'affirme Jacques Rancière en consonance avec Aristote : « L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination 'naturelle' par le pouvoir des mots » (2009, p. 59).

Ainsi, la poésie écrite par des femmes, même lorsqu'elle n'est pas ouvertement engagée, constitue déjà un déplacement ; l'écriture poétique marque leur présence dans un espace qui leur a été historiquement refusé. Toujours en accord avec la pensée de Rancière (2017), « [l]'écriture est politique parce qu'elle trace, et signifie, une redistribution entre les positions des

[317] La traduction du poème vers le français a été faite par Stanislaw Baranczak e Clare Cavanagh. Disponible sur : https://arlindo-correia.com/wislawa_szymborska.html

corps, quels qu'ils soient, et le pouvoir de la parole souveraine, parce qu'elle opère une redistribution entre l'ordre du discours et celui des conditions » (p. 8). Dès lors, le simple fait qu'une femme écrive et publie des poèmes est en soi un geste politique, car il rompt avec des structures de silence et d'exclusion. Et lorsque cette poésie aborde les thèmes du quotidien, du corps, de l'expérience sensible — comme tant de poètes l'ont fait et le font encore —, elle défie les hiérarchies de ce qui est considéré comme digne d'être poétiquement nommé.

Ainsi, lire de la poésie comme une pratique politique ne signifie pas la réduire à un pamphlet, mais reconnaître que toute création artistique est historiquement et socialement située. Il en va de même pour les productions scientifiques. Dans la préface de la première anthologie de poèmes de Szymborska publiée au Brésil, « *Poemas* », parue en 2011 chez Companhia das Letras, Regina Przybycien — traductrice de l'ouvrage — tisse quelques commentaires qui peuvent également s'avérer pertinents dans notre contexte.

La traductrice brésilienne observe que, bien qu'il ne soit pas possible de qualifier Szymborska de féministe, il existe, de manière incontestable, une perspective féminine dans l'écriture de ses poèmes. Or, il me semble qu'il ne pourrait en être autrement — tout comme pour Bancquart — car toutes deux ont été des femmes, ayant habité des corps perçus, qu'on le veuille ou non, comme féminins par la société. La traductrice poursuit en affirmant que « [p]lus que l'adoption d'une thématique féministe, c'est le sujet de l'énonciation, identifié dans plusieurs poèmes comme une femme, qui définit un point de vue féminin » (Przybycien, 2011, p. 16). Il s'agit là d'une remarque d'autant plus pertinente si elle est lue à la lumière des réflexions proposées par Meschonnic et Benveniste, pour qui le sujet de l'énonciation est inscrit historiquement et socialement — ce qui implique, par conséquent, le genre.

Szymborska est née seulement neuf ans avant Bancquart et, bien qu'elles soient nées dans des pays et des contextes culturels très différents, toutes deux ont traversé des moments historiques majeurs et ont été témoins de nombreuses transformations sociales qui ont marqué la fin du XXe siècle et le début du XXIe. Elles ont assisté à l'insertion progressive et à l'élargissement de la participation des femmes dans la sphère publique, à l'émergence et à la consolidation des mouvements féministes — depuis la première organisation des revendications de genre jusqu'aux deuxième et troisième vagues du mouvement. Bien qu'aucune des deux ne se soit engagée politiquement dans ces organisations, leurs trajectoires et leurs écritures ont été inévitablement traversées par les transformations qu'elles ont engendrées.

Pour revenir à la pertinence de la question du genre dans la poésie de Szymborska, Przybycien (2011) convoque d'autres spécialistes afin d'étayer son argumentation :

> Maria Tereza Swiatkiewicz analyse les marques de genre disséminées dans l'œuvre et les répartit sur deux plans : sur le plan grammatical, elles sont présentes dans certains adjectifs et dans la conjugaison verbale (dans les langues slaves, certains temps verbaux sont marqués par le genre) ; sur le plan sémantique, dans la référence à des objets (comme la robe dans le poème « Musée ») ou dans l'identification du je lyrique à des personnages féminins (comme dans « La femme de Loth » ou « Vietnam »). **Comme le rappelle Swiatkiewicz, le sujet qui parle ne se cache pas dans l'anonymat transcendantal. C'est une voix individuelle qui s'exprime à partir d'un lieu qui est, par détermination du hasard, celui du féminin**[318].

Les critiques mentionnés par Przybycien signalent donc, dans la poésie de Szymborska, des marques de la différenciation de genre, tant sur le plan grammatical que sémantique. Les procédés utilisés par ces chercheurs pour parvenir à de telles déductions sont similaires à ceux que j'emploie dans le chapitre IV de cette thèse, où j'observe les marques lexicales de féminisation présentes dans les poèmes de Bancquart, ainsi que les marques inscrites sur le plan sémantique — également abordées dans d'autres chapitres, notamment le chapitre 2. Ni Bancquart, ni Szymborska ne se dissimulent dans l'anonymat, ou du moins, elles ne le font pas constamment. Il est possible d'identifier, dans leurs voix singulières, une empreinte discursive "commune", qui, comme le souligne Swiatkiewicz, vient d'« un lieu qui est, par détermination du hasard, celui du féminin ».

En somme, je réaffirme qu'il n'y a pas d'échappatoire : elles étaient les filles du siècle, et le siècle était politique. Même si le travail de ces poètes privilégiait une forme de distance par rapport aux débats sociaux en cours à l'époque, et même si elles ont choisi de ne pas afficher leurs prises de position politiques — dans un geste, à son tour, politique qui peut être lu comme une tentative d'éviter que leurs poésies soient reléguées à une « niche » — leurs poèmes n'en demeurent pas moins politiques. Ce cadre propose une réflexion qui déconstruit l'idée qu'il existerait des espaces d'apolitisme, que ce soit dans la vie quotidienne ou dans les productions humaines, telles que la poésie ou la science. En tant qu'ancienne élève du cours « Éthique de la recherche » proposé par Université Côte d'Azur, je considère donc que cette recherche s'inscrit dans une compréhension actuelle de ce que signifie construire — à partir de ce que nous souhaiterions voir advenir — une science au niveau mondial.

---

[318] Regina PRZYBYCIEN, Preface. In: SZYMBORSKA, Wistawa. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 16. Traduit vers le français et souligné par moi-même.