

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Tese

**O ritmo feminino do poema Storni: uma proposta de tradução de poemas selecionados à luz da poética do traduzir**

**Antonella Romina Savia Vidales**

Pelotas, 2024

**Antonella Romina Savia Vidales**

**O ritmo feminino do poema Storni:** uma proposta de tradução de poemas selecionados à luz da poética do traduzir

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Texto, discurso e relações sociais).

Orientadora: Daiane Neumann  
Coorientadora: Andrea Cristiane Kahmann

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação da Publicação

V648r Vidales, Antonella Romina Savia

O ritmo feminino do poema Storni [recurso eletrônico] : uma proposta de tradução de poemas selecionados à luz da poética do traduzir / Antonella Romina Savia Vidales ; Daiane Neumann, orientadora ; Andrea Cristiane Kahmann, coorientadora. – Pelotas, 2024.

137 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Poema. 2. Ritmo. 3. Alfonsina Storni. 4. Henri Meschonnic. 5. Estudos da tradução. I. Neumann, Daiane, orient. II. Kahmann, Andrea Cristiane, coorient. III. Título.

CDD 809

Antonella Romina Savia Vidales

**O ritmo feminino do poema Storni: uma proposta de tradução de poemas selecionados à luz da poética do traduzir**

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutora em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 18/12/2024

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Daiane Neumann (orientadora)  
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Andrea Cristiane Kahmann (coorientadora)  
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milena Hoffmann Kunrath  
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Roberta Rego Rodrigues  
Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liliam Ramos da Silva  
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Silvia Cintra Martins  
Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, Brasil.

## **Agradecimentos**

O percurso do doutorado é longo e solitário, porém, nos proporciona aprendizados para a vida (não apenas para a vida acadêmica). Essa caminhada não seria a mesma sem as pessoas que estiveram ao meu lado. Gostaria de iniciar agradecendo a minha família e esposo por todo o apoio, compreensão e incentivo; sem eles não teria chegado até aqui. Também agradeço aos colegas por todos os momentos de desabafo, discussões e apoio que me ajudaram a seguir em frente e não desistir. Quero deixar registrada aqui minha imensa gratidão aos colegas meschoniquianos que tanto me ajudaram na escrita deste trabalho. Agradeço também a minha orientadora e coorientadora por todos esses anos de trabalho que se iniciaram lá no mestrado e resultaram nesta tese de doutorado. Muito obrigada às professoras da banca pela leitura atenta e por todas as contribuições para o meu trabalho. Finalizo agradecendo a universidade pública, gratuita e de qualidade que tornou possível esta pesquisa.

Obrigada.

*“Quando emprego as palavras ‘mulher’ ou ‘feminino’ não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: ‘no estado atual da educação e dos costumes’. Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular” (Beauvoir, 1967 [1949], p. 7).*

## Resumo

VIDALES, Antonella Romina Savia. **O ritmo feminino do poema Storni**: uma proposta de tradução de poemas selecionados à luz da poética do traduzir. Orientadora: Daiane Neumann. 2024. 137f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Este trabalho tem por objetivo discutir, analisar, traduzir e refletir sobre o *poema Storni*, considerando a obra de Alfonsina Storni como um conjunto que possibilita pensar e re-pensar conceitos particulares. Tal discussão é desenvolvida partindo da proposta da *poética do traduzir* de Henri Meschonnic. A fim de realizar um movimento teórico-prático, são apresentados quatro poemas da escritora argentina Alfonsina Storni, bem como as análises dos poemas elegidos, acompanhadas de uma proposta de tradução para cada um. Para desenvolver tal discussão, primeiro, abordam-se as problemáticas-chave da teoria meschonniciana. São elas: poema, ritmo, oralidade, tradução e acentuação. Logo, apresenta-se o *Poema Storni* acompanhado de uma discussão sobre a língua da Storni. Neste ponto, busca-se pensar e observar as recorrências presentes na obra de Storni e, assim, compreender os conceitos stornianos de mulher, homem, liberdade feminina e espaço público-privado. Em seguida, são discutidos os poemas em espanhol, “Fecundidad”, “Así”, “El extraño deseo” e “Hombre pequeñito...”, acompanhados das análises do ritmo de cada poema. Conjuntamente, apresentam-se as propostas de tradução, bem como a análise do ritmo, tanto nos textos em português, quanto em espanhol, a fim de re-criar as relações de significância e o ritmo do texto de partida. Por fim, são tecidas as considerações finais, buscando um movimento de pensar e re-pensar o fazer teórico-prático, bem como a o ritmo do *Poema Storni*.

Palavras-chave: poema; ritmo; Alfonsina Storni; Henri Meschonnic; estudos da tradução.

## Resumen

VIDALES, Antonella Romina Savia. **El ritmo femenino del poema Storni**: una propuesta de traducción de poemas seleccionados a la luz de la poética del traducir. Supervisora: Daiane Neumann. 2024. 137f. Tesis (Doctorado en Letras) – Centro de Letras y Comunicación, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Este trabajo tiene por objetivo discutir, analizar, traducir y reflexionar sobre el *poema Storni*, considerando la obra de Alfonsina Storni como un conjunto que posibilita pensar y re-pensar conceptos particulares. Esta discusión se desarrolla a partir de la propuesta de la *poética del traducir* de Henri Meschonnic. Con el objetivo de realizar un movimiento teórico-práctico, se presentan cuatro poemas de la escritora argentina Alfonsina Storni, así como los análisis de los poemas elegidos acompañados de una propuesta de traducción para cada uno. Para desarrollar esta discusión, primero se abordan las problemáticas-clave de la teoría meschonnicuiana. Ellas son: poema, ritmo, oralidad, traducción y acentuación. Luego, se presenta el *poema Storni* acompañado de una discusión sobre la *lengua de Storni*. En este punto, se busca reflexionar y observar las recurrencias presentes en la obra de la autora y, así, comprender los conceptos stornianos de mujer, hombre, libertad femenina y espacio público-privado. A continuación, se analizan los poemas en español, “Fecundidad”, “Así”, “El extraño deseo” y “Hombre pequeñito...”, acompañados de los análisis del ritmo de cada poema. En conjunto, se presentan las propuestas de traducción, así como el análisis del ritmo, tanto en los textos en portugués como en español, con el fin de re-crear las relaciones de significancia y el ritmo del texto de partida. Por último, se presentan las consideraciones finales, buscando un movimiento de pensar y re-pensar el hacer teórico-práctico, así como el ritmo del *poema Storni*.

Palabras clave: poema; ritmo; Alfonsina Storni; Henri Meschonnic; estudios de traducción.

## Sumário

<b>1 Por que Meschonnic na tradução literária no contexto do Brasil?</b> .....	11
<b>2 Poética do traduzir</b> .....	16
<b>3 O que a poética do traduzir traduz?</b> .....	20
3.1 Poema .....	20
3.2 Ritmo .....	24
3.3 Oralidade .....	30
3.4 Tradução.....	32
3.5 Acentuação.....	37
<b>4 O poema Storni</b> .....	43
4.1 Alfonsina Storni e sua obra.....	43
4.2 Modernidade e historicidade no poema Storni.....	44
4.3 A língua Storni.....	47
4.3.1 A mulher.....	49
4.3.2 O homem.....	61
4.3.3 A liberdade feminina.....	66
4.3.4 O espaço público-privado.....	72
<b>5 Poemas: análises e propostas de tradução</b> .....	80
5.1 Poema “Fecundidad” .....	84
5.2 Proposta de tradução do poema “Fecundidade” .....	90
5.3 Poema “Hombre pequeñito...” .....	98
5.4 Proposta de tradução do poema “Homem pequenino...” .....	102
5.5 Poema “Así” .....	106
5.6 Proposta de tradução do poema “Assim” .....	112
5.7 Poema “El extraño deseo” .....	116
5.8 Proposta de tradução do poema “O estranho desejo” .....	121
<b>6 Porque Meschonnic possibilita um olhar outro para o ato de traduzir</b> .....	127
<b>Referências</b> .....	129
<b>Anexos</b> .....	133
Anexo A – Poema “Fecundidad” (texto de partida e de chegada).....	134
Anexo B – Poema “Hombre pequeñito...” (texto de partida e de chegada).....	135

Anexo C – Poema “Así” (texto de partida e de chegada).....	136
Anexo D – Poema “El extraño deseo” (texto de partida e de chegada).....	137

## 1 Por que Meschonnic na tradução literária no contexto do Brasil?

Antes de adentrar na proposta teórico-prática deste trabalho de doutorado, considero fundamental definir meu lugar como pesquisadora-tradutora. É importante ressaltar que sou uma fronteira-bílingue, alfabetizada em língua espanhola e tendo tido contato com a língua portuguesa desde a infância. Meu desenvolvimento na escrita em português se intensificou ao ingressar no curso de graduação em Letras português-espanhol em 2013. Ambas as línguas fazem parte do meu cotidiano, a ponto de, por vezes, ser difícil distingui-las ou separá-las. Por que trago essa reflexão? Para contextualizar minhas propostas tradutórias, nas quais as línguas se entrelaçam e, em determinados momentos, o espanhol se sobressai.

Dito isso, acredito ser importante ressaltar o porquê da escolha teórica e demonstrar as razões de trazer Henri Meschonnic para o contexto da tradução literária no Brasil. Neste trabalho, irei apresentar a teoria meschonniciana<sup>1</sup>, partindo de suas noções fundamentais para o desenvolvimento do meu trabalho de análise e tradução da obra de Alfonsina Storni.

Em trabalho anterior, de dissertação de mestrado<sup>2</sup>, pude perceber diferenças entre os trabalhos realizados por teóricos da tradução no Brasil e o teórico francês Meschonnic. A partir de leituras de pesquisadores como Álvaro Faleiros (2012; 2015) e Rafael Costa Mendes (2015), observei alguns distanciamentos, bem como aproximações, entre teóricos como Haroldo de Campos, Mário Laranjeira, Paulo Henriques Britto, Paulo Vizioli e Henri Meschonnic.

Em Mendes (2015), é possível observar alguns pontos em comum entre Campos e Meschonnic, principalmente no que diz respeito ao trabalho de tradução bíblica realizado por ambos. Além de compartilharem teóricos e leituras, ambos também possuem pensamento crítico em relação à teoria da tradução. Campos defende a tradução como *transcrição*; Meschonnic, a tradução como *poética*.

---

<sup>1</sup>Ressalto que no português são recorrentes o uso de duas grafias para fazer referência ao trabalho do teórico francês Meschonnic; são elas meschonniciana ou meschonniciana. Neste trabalho optamos por utilizar a grafia “meschonniciana”.

<sup>2</sup>VIDALES, Antonella Romina Savia. **A escuta da voz feminina nos poemas de Storni**: uma proposta de tradução. 2020. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/7436>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Mendes (2015) ainda destaca que Campos é um poeta e tradutor controverso, considerado um teórico “rebelde”. Meschonnic também é considerado um linguista, poeta e tradutor crítico e controverso ao propor uma poética do traduzir que não dissocia o linguístico, o literário e a tradução. Campos (1977)<sup>3</sup> trilhou o caminho da teoria da transcrição poética, pautando-se em teóricos como Roman Jakobson e Walter Benjamin. Meschonnic (2010 [1990]) propõe uma poética do traduzir, um processo tradutório teórico-prático pautado em teóricos como Wilhelm von Humboldt, Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste.

Ao ler trabalhos desenvolvidos por Faleiros (2012; 2015), é possível perceber distanciamentos teóricos entre alguns tradutores brasileiros e Meschonnic. Dentre os teóricos trazidos à discussão por Faleiros (2012; 2015) – tais como Campos (2010)<sup>4</sup>, Laranjeira (1993)<sup>5</sup>, Britto (2002)<sup>6</sup>, Vizioli (1985)<sup>7</sup> – pode-se notar que eles dão mais importância que Meschonnic à forma. Campos, por exemplo, ao propor a transcrição poética, abre o campo da tradução para a recriação da forma do poema de partida no poema traduzido, valendo-se da função poética de Jakobson.

Britto (2012) também atenta para questões voltadas para a forma do texto, buscando uma correspondência rítmica, sonora ou semântica do texto de partida para com o texto de chegada. Este afirma que cabe ao tradutor hierarquizar os elementos no texto fonte e priorizar certas escolhas tradutórias, portanto, não haverá duas traduções iguais.

Faleiros (2012) destaca, acerca do trabalho de Laranjeira (1993), que este propõe que sejam observados e identificados os elementos sintáticos, semânticos e culturais do texto a ser traduzido, denominados por Laranjeira como “interpretantes textuais”. Porém, é importante notar que mesmo considerando relevantes a forma e o sentido do texto, Laranjeira associa a forma aos padrões da métrica tradicional; distanciando-se assim do teórico francês, uma vez que Meschonnic ocupa-se do

---

<sup>3</sup> CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

<sup>4</sup> CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 31-48.

<sup>5</sup> LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**. São Paulo: Edusp, 1993.

<sup>6</sup> BRITTO, P. H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: **As margens da tradução**. Gustavo Bernardo Krause (org.). Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002, p. 54-67.

<sup>7</sup> VIZIOLI, P. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. **Tradução e comunicação**, São Paulo, n. 2, p. 109-123, mar. 1983.

poema como um todo, considerando todos os elementos da forma-sentido do poema. Outro distanciamento entre os teóricos é observado quando Laranjeira desenvolve um instrumento de análise dos textos; Meschonnic opõe-se ao uso de instrumentos prontos para analisar poemas, uma vez que é o texto e o ritmo que irão ditar o olhar sobre os elementos relevantes de cada poema.

Assim, Faleiros (2012, p. 35) destaca que para os teóricos Vizioli, Britto e Laranjeira “[...] a unidade de análise é sempre o texto, sistema onde se articulam som e sentido, forma e imagem”. Vizioli propõe a “fidelidade à expressão”, Laranjeira discorre acerca da única fidelidade possível em uma tradução, “[a]s marcas textuais da significância”, e Britto propõe uma correspondência “rítmica, sonora ou semântica”. Todos colocam em jogo a materialidade do texto.

Faleiros (2015) destaca que no campo tradutório brasileiro “[...] foi se constituindo uma poética do traduzir que considera os aspectos formais mais evidentes – como a métrica e a rima – como os aspectos dominantes na reconstituição da forma-poema” (p. 274). O pesquisador destaca ainda que no campo da tradução no Brasil “[...] predomina uma ‘poética conformativa’ pautada pela dominância das equações fonológicas [...]” (p. 274). Assim, conforme Faleiros (2012; 2015), o campo teórico tradutório no Brasil observa as questões formais, como rima e métrica, com maior atenção; deixando de lado, muitas vezes, questões relacionadas ao sentido do texto.

Em vista disso, permito-me destacar o porquê da minha escolha teórica. Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]) propõe uma poética do traduzir, um processo tradutório teórico-prático pautado em teóricos como Wilhelm von Humboldt, Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste. Aquele propõe um projeto tradutório, que atenta para questões de discurso, considerando indissociáveis a forma e o sentido, o som e o sentido, tomando o poema como um sistema de discurso a ser analisado e traduzido.

Ao desenvolver traduções partindo da poética do traduzir, é preciso considerar o discurso, observar as relações possíveis no poema de partida, olhar para o ritmo; atentar para a forma e o sentido conjuntamente. É preciso estar mais atento ao detalhe, ao eco, ao acento, à repetição, às relações “escondidas/evidenciadas” pelo ritmo. Isso não significa não considerar, por exemplo, as questões da métrica, mas tomá-la como parte constituinte do ritmo.

Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]), conforme mencionado anteriormente, parte da proposta teórica de Humboldt, Saussure e Benveniste. Humboldt (1990

[1836]) deixa a visão de instrumento e passa a considerar a linguagem pela metáfora do organismo; a linguagem como *energeia* e não como produto, *ergon*. Saussure (2012 [1970]) propõe estudar a língua por ela mesma, a partir da semiologia, colocando linguística e linguistas em um novo caminho teórico. Benveniste (2005 [1966]; 2006 [1974]), considerando a abertura teórica do linguista genebrino, propõe o estudo do discurso, da semântica. Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]), em seu turno, propõe a poética considerando a linguagem como atividade (*energeia*), como um contínuo da teoria humboldtianna; o sistema de signos, o valor, a arbitrariedade da teoria saussuriana, considerados conceitos fundamentais para a elaboração de uma teoria do discurso; e o discurso, a significância e a subjetividade na linguagem da teoria benvenistiana.

Dessa forma, a poética do traduzir considera a linguagem como englobante da língua, da cultura, da sociedade e da tradução, relacionando a linguística, a literatura e a tradução. A poética quebra paradigmas, tradutórios e linguísticos, que dominaram o pensamento sobre a linguagem no século XX. Deixa-se de observar o paradigma do signo<sup>8</sup>, pois não se considera mais a língua; considera-se o discurso<sup>9</sup>, o contínuo do discurso, a relação entre a língua, a cultura e a sociedade, entre a literatura, a linguagem e a tradução. A proposta meschonniquiana é de uma reflexão linguística e literária sobre o ato de traduzir, denominada *poética do traduzir* (2010 [1999]).

Para trilhar a proposta deste trabalho, considero relevante apresentar de forma aprofundada a poética do traduzir de Meschonnic, partindo das principais problemáticas meschonniquianas que dão base para meu percurso. São elas: poema, ritmo, oralidade, tradução e acentuação. Portanto, ao longo da tese, irei discutir o ritmo na linguagem, demonstrando como o fazer teórico e o fazer prático estão interligados no trabalho de tradução poética.

Os textos poéticos traduzidos neste trabalho são da escritora argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Ela escreveu e publicou diversas obras entre poemas, ensaios e teatro. Em sua extensa produção são retratadas questões sociais voltadas,

---

<sup>8</sup> Signo aqui, quando se diz paradigma do signo, não faz referência a Saussure, mas ao paradigma do signo pensado pelos gregos.

<sup>9</sup> Aqui não se trata mais de sair do paradigma do signo, mas de pensar recorte metodológico. É importante lembrar do texto “Semiologia da língua”, em que Benveniste (2006 [1974]) diz que o semiótico foi estudado por Saussure e que Benveniste vai estudar o semântico. Meschonnic vai pensar no semântico sem o semiótico, por isso pode adentrar o contínuo da linguagem.

principalmente, à vida das mulheres. Nas obras, as mulheres ocupam diferentes posições e lugares da vida pública e privada. Seus poemas são enriquecedores em termos de questões femininas e feministas, consideradas a partir do olhar desse sujeito histórico, que por seu caráter de buscar alcançar o universal no particular, ainda produz efeitos na atualidade. Seus discursos são marcados pela força feminina e pelo desejo de transformar a sociedade.

Ao buscar poemas de Storni para trabalhar em minha tese, deparei-me com um enorme leque de possibilidades, precisando ajustar minhas escolhas a alguns poemas que refletissem e ilustrassem o poema Storni. Dentre as possibilidades, minhas escolhas foram "Fecundidad", incluso no livro *La inquietud del rosal*, de 1916, "Así" e "El extraño deseo", ambos de 1918, publicados no livro *El dulce daño*, e "Hombre pequeño" integrante do livro *Irremediablemente*, de 1919. Ambos os textos discutem, a sua maneira, questões voltadas à vida das mulheres, à busca pela liberdade feminina, às fases pelas quais as mulheres passam ao longo da vida, aos padrões socio-patriarcais estabelecidos às mulheres. Com isso, cada um desses textos poéticos evidencia aspectos essenciais e centrais da obra de Storni, via construção do ritmo. Ao analisá-los e traduzi-los, foi possível compreender como esses poemas compõem o que chamamos, neste trabalho, de poema Storni.

Os poemas de Storni, que compõem o poema Storni, carregam um ritmo único e singular. Meu objetivo é escutar esse ritmo e re-criá-lo e/ou re-produzi-lo em minhas propostas de traduções, buscando compreender a palavra poética tomada de sentidos no universo do poema Storni. Para isso, considero o poema Storni dentro da proposta da modernidade meschoniquiana, atentando para as múltiplas questões que atravessam a obra e que possibilitam que o poema Storni seja renovado infinitamente.

Assim, a tese está dividida em quatro partes. O primeiro capítulo intitula-se *Poética do traduzir*, nele apresento a poética teórico-crítica de Meschonnic, principal teórico norteador dessa proposta. No segundo capítulo, *O que a poética do traduzir traduz?* desenvolvo os conceitos relevantes para o meu trabalho. No terceiro capítulo, *O poema Storni*, apresento o que chamo de poema Storni, relevante para todo o desenvolvimento do meu trabalho de análise e tradução. No quarto capítulo, *Poemas: análises e propostas de tradução*, apresento os poemas selecionados e minhas análises do texto de partida, pautadas no ritmo de cada texto, segundo a teoria meschoniquiana; logo apresento as traduções, análises e anotações sobre o meu processo de tradução guiado pela mesma teoria.

## 2 Poética do traduzir

Início este capítulo pedindo licença para em alguns momentos me permitir ser repetitiva, pois a teoria meschoniquiana é circular e a todo momento um conceito retoma e parte de outro. Cito Meschonnic (2010 [1999], p. XIX) quando ele diz “leitor apressado, abster-se”, pois é preciso ler e compreender a globalidade do *poema Meschonnic* para poder refletir sobre a tradução, a linguagem, o discurso, a poética.

Na obra que dá nome a este capítulo, *Poética do traduzir*, Meschonnic (2010 [1999]) reúne conceitos e exemplos de seu extenso trabalho acerca do traduzir, no intuito de “[...] fazer aparecer a necessidade de um pensamento da poética, de um pensamento da linguagem para os tradutores como para todos aqueles que leem traduções” (p. XVIII). O teórico discorre sobre o que é poética, poema, discurso, contínuo na linguagem, literatura, entre outros pontos relevantes à teoria meschoniquiana.

Cabe ressaltar que Meschonnic (2010 [1999]) entende a poética como uma atividade do traduzir, e não como um produto da tradução. Esse teórico realiza a transposição da noção de sistema da língua em Saussure para o sistema de discurso, pensando o sistema das relações entre uma cultura, uma literatura, uma nação, os indivíduos e o uso que eles fazem da língua. O discurso, por sua vez, é a atividade, *energeia* de Humboldt, do indivíduo em vias de falar. No discurso, há um sujeito, sujeito da enunciação de Benveniste, que se torna sujeito do poema em Meschonnic, há uma subjetivação no contínuo do discurso. Assim, é o sistema do discurso que é traduzido na poética.

É partindo dessa concepção de traduzir como atividade, considerando o contínuo do discurso, a subjetivação do discurso, o ritmo, a historicidade, que Meschonnic (2010 [1999]) opõe-se à separação entre a forma e o sentido, o som e o sentido. Assim, considerados indissociáveis, esses aspectos passam a permear o ato de traduzir, levando-se em conta o ritmo, a globalidade do texto, re-criando<sup>10</sup> e re-

---

<sup>10</sup> Ressalto que quando utilizo re-produzir e re-criar estou fazendo um movimento teórico benvenistiano. Benveniste (2005 [1966]; 2006 [1974]) diz que por meio da linguagem é possível constituir e re-produzir a realidade; é um re-fazer sempre novo e subjetivo por meio da linguagem. É uma re-produção da realidade por meio da linguagem. O prefixo re- em Benveniste é sempre uma renovação, nunca uma repetição. Dessons (2006) explica que o prefixo re- em Benveniste é um termo teórico. Para aquele há dois valores teóricos no prefixo re-; um relacionado a ‘iteração’, recorrência, repetição, referente à

produzindo na outra língua o efeito que o texto de partida produz. O teórico explica que a atividade, o poema, envolve o sujeito e a história, pois implica a linguagem, que “[...] faz algo ao mesmo tempo em que diz. Não necessariamente faz o que diz”<sup>11</sup> (Meschonnic, 1982, p. 63, tradução própria).

Meschonnic (2010 [1999]) destaca que o traduzir poético não é nem uma ciência nem uma arte, “[...] mas uma atividade que coloca em curso um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem” (p. XXVI); sendo toda tradução um ato de linguagem, um contínuo rítmico, prosódico, semântico.

Nesse viés teórico, a literatura é o que há de mais relevante, pois é ela que transforma o traduzir. Meschonnic (2010 [1999]) ressalta que não é que traduzir literatura seja mais importante do que a tradução técnica ou científica, mas é que a literatura, o artigo científico, a receita culinária não se encontram na linguagem da mesma forma. A tradução literária traduz o discurso, um sistema de discurso: há uma situação e um referente, há uma modificação do semiótico em direção ao semântico; deixa-se o signo e se considera o discurso.

Importante notar que a compreensão de linguagem por parte de quem traduz um poema impacta a teoria e a prática do traduzir. Compreender a linguagem conforme o faz Meschonnic requer compreender que o traduzir é um trabalho subjetivo que carrega e re-produz um ritmo, uma prosódia, uma oralidade, uma subjetividade específica para cada poema.

A poética é, portanto, um pensamento do contínuo, observa a relação entre a literatura e a linguagem, entre a linguagem e a sociedade. De acordo com Meschonnic

---

língua; outro a ‘invenção’, algo sempre novo, irrepitível, tocante ao discurso, *eu-aqui-agora*. É preciso lembrar que na linguagem não há repetições, mas sim repetições com uma nova referência e historicidade. Na linguagem, no discurso, só há o presente da fala que é renovado-atualizado a cada enunciação. Dessons (2006) destaca que não há uma repetição de discurso, e sim uma reinvenção a cada vez que enunciamos. Pensando o prefixo re- presente em Benveniste (2005 [1966]; 2006 [1974]) e teorizado por Dessons (2006), me permito usá-lo no mesmo sentido neste trabalho. Toda proposta de tradução é única e subjetiva; cada ritmo é único, cada olhar sobre o ritmo é único e subjetivo. Assim, ao re-produzir ou re-criar o ritmo de um poema, estamos fazendo uma (re)leitura subjetiva, uma atualização do discurso. Meschonnic (2007) destaca que toda tradução tem uma ética e uma política, cada tradutor trabalha a partir de um conceito de linguagem, literatura e tradução. São esses conceitos, essa ética e política que tornam cada ato de traduzir único e subjetivo. Eu me proponho a fazer re-criações dos poemas de Storni, por meio da poética do traduzir, do espanhol para o português. Sendo possível sempre uma re-novação e/ou atualização dessas traduções a cada leitura, a cada tradutor; pois o ritmo permite um infinito de sentidos e relações.

<sup>11</sup> Texto fonte: « [...] fait quelque chose en même temps qu’il dit. Il ne fait pas nécessairement ce qu’il dit » (Meschonnic, 1982, p. 63)

(2010 [1999]), a poética considerara conjuntamente os conceitos de Saussure sobre sistema, valor e arbitrariedade, bem como “[...] o caráter histórico junto com a sincronia e a diacronia, o caráter plural das relações associativas e do plano sintagmático” (p. 59), ou seja, a considera a língua como um sistema em movimento.

Benveniste (2005 [1966]) foi quem abriu caminho para a poética meschoniquiana pensar e considerar o ritmo na linguagem, “como a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (Meschonnic, 2010 [1999], p. 61-62). Assim, a poética do traduzir é um trabalho inseparável entre a teoria e a prática, a prática e a teoria.

Meschonnic (2007) explica que há uma ética e uma política do traduzir, “uma ética da tradução pressupõe antes de tudo uma ética da linguagem. E uma ética da linguagem pressupõe uma teoria geral da linguagem [...]”<sup>12</sup> (p. 7, tradução própria). A ética é a busca do sujeito para se construir como sujeito, um ser de linguagem, ético e político. A poética é ética, pois é por meio do poema que o sujeito é transformado e se transforma.

A ética do traduzir é uma escuta do contínuo no poema, é a escuta do que o poema faz, do que o ritmo evidencia. Meschonnic (2007) destaca que traduzir o poema considerando a poética “[...] torna a tradução uma metáfora para o texto. Uma transferência<sup>13</sup>. Onde o que conta não é mais o que um texto diz, mas o que ele faz. Sua força e não mais o sentido sozinho”<sup>14</sup> (p. 79, tradução própria).

Meschonnic (1982) enfatiza que sua poética é crítica, pois há a necessidade de estudar o ritmo na linguagem como uma parte relevante da teoria da linguagem, uma antropologia histórica da linguagem. Assim, pautado em suas bases teóricas, Humboldt, Saussure e Benveniste, Meschonnic propõe estudar o ritmo, a historicidade e a alteridade dos textos.

A poética é a busca por um novo modo de pensar, uma crítica ao impensado. O teórico francês ressalta que é necessário demonstrar que o ritmo na linguagem não

---

<sup>12</sup> Texto fonte: « Une éthique du traduire suppose d’abord une éthique du langage. Et une éthique du langage suppose une théorie d’ensemble du langage [...] » (Meschonnic, 2007, p. 7).

<sup>13</sup> Entendemos aqui o termo “transferência” no sentido de re-criar o ritmo do texto de partida no texto de chegada.

<sup>14</sup> Texto fonte: « [...] fait de la traduction une métaphore du texte. Un transfert. Ou ce qui compte n’est plus ce que dit un texte, mais ce qu’il fait. Sa force, et non plus le sens seul » (Meschonnic, 2007, p. 79).

é uma noção técnica, voltada para o verso. A teoria do ritmo na linguagem é uma teoria da investigação, da busca pelo que nem sempre é evidenciado no texto sem o olhar atento do ritmo. Meschonnic (1982) destaca que “a noção de ritmo permite justamente tornar infinito o sentido, fragmentar infinitamente a unidade, a totalidade. Mostrar o que está em jogo no discurso”<sup>15</sup> (p. 19, tradução própria).

O próximo capítulo, *O que a poética do traduzir traduz?*, apresenta de forma mais detalhada as problemáticas fundamentais da poética de Meschonnic, essenciais para meu trabalho.

---

<sup>15</sup> Texto fonte: « La notion de rythme permet précisément d’infiniter le sens, de fragmenter infiniment l’unité, la totalité. De montrer l’enjeu du discours » (Meschonnic, 1982, p. 19).

### 3 O que a poética do traduzir traduz?

Conforme apresentado no capítulo anterior, Meschonnic (2010 [1999]) parte de sua bagagem teórica pautada em Humboldt (1767-1835), Saussure (1857-1913) e Benveniste (1902-1976), bem como de sua experiência tradutória - traduções da Bíblia do hebraico para o francês - e propõe uma poética de base linguística, literária e tradutória.

Mas, então, o que a poética do traduzir traduz? A seguir, discorro acerca das problemáticas que considero fundamentais para entender o fazer teórico meschonniquiano. A teoria é vasta e densa, detenho-me às problemáticas-chave que, no meu fazer teórico, permeiam toda a poética. Entendo que não é simples conseguir trazer à discussão a teoria “completa” de Meschonnic, porque a poética não é uma teoria acabada e pronta para ser aplicada. É preciso navegar pelos escritos meschonniquianos, buscando amparo para desenvolver traduções pautadas no ritmo do sistema de discurso que compõe a obra escolhida.

Sendo assim, no percurso teórico-prático elegido para este trabalho, as problemáticas-chave são: poema, ritmo, oralidade, tradução e acentuação. Dentro destes, outros conceitos importantes podem surgir, pois a poética é circular e todos os conceitos estão relacionados entre si.

#### 3.1 Poema<sup>16</sup>

Laplantine (2008), estudiosa da obra de Benveniste, através do dossiê Baudelaire<sup>17</sup>, leitora do trabalho de Meschonnic, traz uma visada da poética do discurso e da noção de poema nestes teóricos. A pesquisadora aborda a noção de poema benvenistiano como a transformação do olhar e do pensamento teórico; no qual há problemas de língua que nunca são separados dos problemas de vida. Laplantine (2008) também ressalta a noção de poema meschonniquiano, o poema “[...] trabalha para descobrir a invenção de uma forma de linguagem por uma forma

---

<sup>16</sup> Importante ressaltar que o que Meschonnic chamava de *poesia* na década de 1970, em seus estudos posteriores, chama de *poema*; sendo o poema uma noção própria de seu fazer teórico.

<sup>17</sup> LAPLANTINE, Chloé. **Émile Benveniste**: poétique de la théorie. Thèse de Doctorat. Université Paris 8, 2008.

de vida, e de uma forma de vida por uma forma de linguagem” (p. 151, tradução própria)<sup>18</sup>.

Laplantine (2008) aborda a noção de poeta em Benveniste. Este afirma que o/a poeta é aquele/a que combina palavras, as palavras são o material com qual o/a poeta trabalha. Assim, “[...] as palavras não podem mais ser ‘signos’ de uso comum. Cada poeta usa esse material à sua maneira. Não há dois que façam o mesmo uso dela” (p. 249, tradução própria)<sup>19</sup>. O/a poeta cria poemas que colocam em relação os sujeitos e o mundo.

Com isso, o/a poeta é o/a arquiteto/a das palavras, organiza o discurso subjetivamente, com um ritmo particular, criando sentidos e relações únicas. Meschonnic (1969) escreve que a palavra poética:

[...] não é uma palavra bonita, - nem essência, nem ideia. É uma palavra como qualquer palavra, primeiro duplamente ligada, por uma cadeia horizontal ao contexto próximo, por uma cadeia vertical aos distantes, - sua memória. Cadeias associativas de sentidos e sons indissociáveis, cadeias mais ou menos percebidas, carregadas. As mais poéticas não são necessariamente aquelas com mais memória, as mais carregadas. A palavra poética é uma palavra que pertence a um sistema fechado de oposições e relações e adquire ali um valor que não tem em nenhum lugar e que só pode ser compreendido ali, em tal escritor, em tal obra, e por aquilo que o trabalho, o escritor, é definido<sup>20</sup> (p. 30, tradução própria).

No poema há uma rede de relações que extrapolam a linearidade da obra. As palavras se relacionam dentro do eixo sintagmático e paradigmático. Ao considerar a poética de Meschonnic, o ritmo do poema, estabelecem-se sentidos, uma significância singular a cada discurso.

---

<sup>18</sup> Texto fonte: “[...] il travaille à découvrir l’invention d’une forme de langage par une forme de vie, et d’une forme de vie par une forme de langage” (Laplantine, 2008, p. 151).

<sup>19</sup> Texto fonte: “[...] les mots ne peuvent plus être les « signes » de l’usage commun. Chaque poète utilise à sa manière ce matériau. Il n’y en a pas deux qui en tirent le même parti” (Laplantine, 2008, p. 249).

<sup>20</sup> Texto fonte: « [...] n’est pas un beau mot, - ni essence, ni idée. C’est un mot comme tout mot, d’abord doublement lié, par une chaîne horizontale au contexte proche, par une chaîne verticale aux lointains, - sa mémoire. Chaînes associatives des sens et de sons indissolubles, chaînes plus ou moins perçues, chargées. Les plus poétiques ne sont pas nécessairement ceux qui ont le plus de mémoire, le plus charges. Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d’oppositions et de relations, et y prend une valeur qu’il n’a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là : chez tel écrivain, dans telle œuvre, et par quoi l’œuvre, l’écrivain, se définit » (Meschonnic, 1969, p. 30).

Meschonnic (2010 [1999]), então, compreende o poema <sup>21</sup> como uma reinvenção cada vez única da linguagem. O teórico define o poema como “[...] a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida, [...] uma invenção da vida em e por uma invenção da linguagem [...]”<sup>22</sup> (Meschonnic, 2007, p. 26-27, tradução própria). O teórico ressalta que o uso do termo “forma”, na citação, não se opõe ao sentido, mas se refere à organização e à invenção da historicidade no sistema de um discurso. Não há oposição entre forma e sentido, forma e conteúdo, som e sentido na teoria meschonniquiana.

Essa relação forma-sentido, som-sentido, está ligada à concepção de ritmo meschonniquiana, que deixa de ser alternância e repetição, e passa a ser “[...] organização do movimento da fala na linguagem e especificamente na escrita do poema”<sup>23</sup> (Meschonnic, 2007, p. 53, tradução própria). Ao mesmo tempo em que também se relaciona com a noção de oralidade proposta por Meschonnic (2007), em que se deixa de olhar o modelo binário oral e escrito e se passa ao modelo triplo falado, escrito e oral; colocando o ritmo no discurso escrito. Modificando também a noção de sujeito, o teórico elenca doze sujeitos<sup>24</sup> e argumenta que nenhum deles é o sujeito do poema, pois chama de “sujeito do poema a subjetivação máxima e integral de um discurso. Que se torna um sistema de discurso”<sup>25</sup> (Meschonnic, 2007, p. 54,

---

<sup>21</sup> A título de informação complementar, Aristóteles (384-322 a.C.) considerava o poema como uma forma fixa de imitação (*mimesis*) que utilizava a linguagem como representação. Dessons (2011) destaca “[...] a concepção mimética da poesia atribui à linguagem poética a propriedade de imitar tanto o objeto nomeado quanto o sentido significado pelas palavras do poema” (p. 45, tradução própria). Aristóteles também propôs uma dualidade entre poema e poesia que se estendeu por toda a tradição ocidental. Dessons (2006) enfatiza que “a dualidade entre a prosa e a poesia aparece como a extensão, ao discurso, do esquema fundador do signo (significante/significado), que estende o seu modelo binário sobre todo o pensamento da linguagem e das representações da sociedade” (p.58, tradução própria). Em Meschonnic (1982; 2007; 1999 [2010]) o poema não é considerado uma imitação do sentido das palavras, nem dualidade de significante/significado. O poema é um movimento, um contínuo rítmico, uma relação forma-sentido, no qual o sentido é construído de forma única em cada poema.

<sup>22</sup> Texto fonte: « [...] la transformation d’une forme de vie par une forme de langage et la transformation d’une forme de langage par une forme de vie, [...] une invention de vie dans et par une invention de langage [...] » (Meschonnic, 2007, p. 26-27).

<sup>23</sup> Texto fonte: « [...] organisation du mouvement de la parole dans le langage, et spécifiquement dans l’écriture du poème » (Meschonnic, 2007, p. 53).

<sup>24</sup> São eles: « [...] sujet philosophique, sujet psychologique, sujet de la connaissance des autres et sujet de la domination des autres, sujet de la connaissance des choses et sujet de la domination des choses, sujet du bonheur, sujet du droit, sujet de l’histoire, sujet de la langue, sujet du discours, sujet freudien » (Meschonnic, 2007, p. 54).

<sup>25</sup> Texto fonte: « J’appelle sujet du poème la subjectivation maximale, intégrale d’un discours. Qui devient un système de discours » (Meschonnic, 2007, p. 54).

tradução própria).

O teórico destaca, então, que é preciso compreender o poema para além da poesia. Meschonnic (2000, p. 50) explica que “é poema tudo aquilo que, na linguagem, realiza esse recitativo que é uma subjetivação máxima do discurso. Prosa, verso ou linha”<sup>26</sup> (tradução própria). Sendo o poema aquele que transforma as palavras, transforma a maneira como vemos o mundo, como nos relacionamos, transforma o ato de traduzir e de escrever. O poema transforma o sujeito, o mundo, as relações por meio do ritmo. Colocando em jogo a subjetivação do discurso, seja em prosa, verso ou linha; “um poema é um ato de linguagem que se produz uma só vez e que se renova sem cessar. Porque faz sujeito. Não deixa de fazer sujeito”<sup>27</sup> (Meschonnic, 2000, p. 50, tradução própria).

Quando Meschonnic (2000; 2007) afirma que é preciso compreender o poema para além da poesia, ele está se referindo a que é necessário ir além das palavras e das formas poéticas. Entender um poema implica compreender não apenas o que o texto diz, mas também o que o texto faz, os elementos que o constituem, como o ritmo, a sonoridade, a sintaxe e até mesmo a relação entre a linguagem, a cultura, a história e a sociedade em que o poema foi produzido.

Assim, é possível compreender a poesia como uma forma, um arranjo de palavras, que seguem uma lógica metrorrítmica. O poema, por sua vez, na concepção meschonniciana, é uma forma-sentido que carrega um ritmo, um sujeito, uma historicidade, uma subjetividade. Compreender o poema para além da poesia implica considerar as relações de forma-sentido de maneira profunda, indo além do que está sendo dito e considerando o que o texto faz por meio do ritmo.

Para Meschonnic o poema é uma expressão da subjetividade do sujeito histórico, mas também é aberto a interpretações de quem lê. O poema Storni, por exemplo, é marcado por escolhas únicas de palavras, relações e associações, rimas, repetições, é um ritmo criado a partir de uma subjetividade particular dentro da escrita storniana, aberto a leituras e propostas de traduções singulares de cada atividade de leitura e de tradução.

---

<sup>26</sup> Texto fonte: “Es poema todo aquello que, en el lenguaje, realiza ese recitativo que es una subjetivación máxima del discurso. Prosa, verso o línea” (Meschonnic, 2000, p. 50).

<sup>27</sup> Texto fonte: “Un poema es un acto de lenguaje que se produce una sola vez y que se reanuda sin cesar. Porque hace sujeto. No deja de hacer sujeto” (Meschonnic, 2000, p. 50).

O poema, conforme o concebe Meschonnic (2000), é oposto ao signo, que compreende a língua apenas como palavras que designam coisas no mundo. O poema em Meschonnic (2000) é compreendido como escuta, escuta do contínuo na linguagem, da oralidade tanto no falado quanto no escrito por meio do ritmo. O poema transforma a forma como olhamos para o texto; o sistema de discurso transforma e renova o olhar para o ritmo do poema.

No poema, se observa o que um corpo<sup>28</sup> faz com a linguagem, considerando-se o ritmo como organização do discurso, pois há um contínuo ritmo-sintaxe-prosódia. Meschonnic (2007) destaca que o contínuo rítmico está “[...] no sequenciamento de todos os ritmos, ritmo de ataque, ritmo de final, ritmo de posição, ritmo de repetição, ritmo prosódico, ritmo sintático”<sup>29</sup> (p. 33, tradução própria). Assim, o poema é um ato de vida<sup>30</sup>.

A noção meschonniciana de poema considera o contínuo na linguagem, o ritmo único de cada discurso. Assim, todo gênero literário (poesia, romance, teatro, ensaio, texto filosófico) é um poema. Para ser poema, é preciso subjetivação, um sujeito do poema que se inventa em e pelo seu discurso, inventa uma historicidade. Desse ponto de vista, há poema em um romance, em uma peça de teatro, em um ensaio, ou mesmo em um texto dito filosófico, se há uma invenção do sujeito e de uma historicidade.

### 3.2 Ritmo

Meschonnic (1982) explica que sua crítica do ritmo é uma crítica da métrica, da poesia como detentora do ritmo, do verso contra a prosa, da linguagem poética contra a linguagem ordinária. O teórico propõe uma antropologia histórica da linguagem, em que a poesia deixa de ser o foco do ritmo. Passa-se a considerar o poema como um sistema de discurso.

---

<sup>28</sup> O corpo pode ser observado no texto escrito por meio de recursos de organização de escrita, repetições, acentos, rimas. Isso é a oralidade do texto escrito de acordo com Meschonnic.

<sup>29</sup> Texto fonte: « [...] dans l'enchaînement de tous les rythmes, rythme d'attaque, rythme des finales, rythme de position, rythme de répétition, rythme prosodique, rythme syntaxique » (Meschonnic, 2007, p. 33).

<sup>30</sup> Meschonnic (2007, p. 27) explica « vie au sens d'une vie humaine ».

Meschonnic (2000) explica que seu fazer teórico parte de dois pontos importantes. O primeiro relacionado à tradução bíblica, texto no qual não há verso nem prosa, apenas um sistema de conjunções e disjunções (*ta'am*) que organizam o ritmo do poema. O segundo ponto está relacionado a Benveniste, quando este desplatoniza a noção de ritmo.

Benveniste (2005 [1966]) demonstra que Platão transformou o ritmo em descontínuo, trazendo para o ritmo noções como harmonia e métrica. A partir de toda a crítica feita por Benveniste (2005 [1966]), no texto “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística” de 1951, Meschonnic (1982; 2000) deixa de considerar o ritmo como descontínuo e passa a considerá-lo como contínuo da linguagem; como uma organização do discurso.

Meschonnic (1982) destaca que a noção de métrica retira o ritmo do discurso e o coloca na língua. Assim, a noção de ritmo meschonniciana é uma organização do sentido dos sujeitos *na* e *através* da linguagem. Ao considerar a língua e a métrica, o ritmo é tido como um nível, observado a partir de elementos discretizados, recortados, uma sequência de palavras abstratas. Na poética, ao considerar o discurso, o ritmo passa a ser o que guia a análise: olham-se todas as unidades que produzem sentido no poema.

A teoria crítica do ritmo, conforme Meschonnic (1982), “[...] não consiste em comentar um verso, ou um poema, do qual esgotaria o efeito ou o valor, do qual diria o sentido, se ele mesmo não o dissesse. Ela procura como eles significam e a situação deste como”<sup>31</sup> (p. 56, tradução própria). Ou seja, o ritmo busca o sentido, a significância do poema, levando em consideração todos os elementos que compõem o texto, a globalidade do discurso.

Meschonnic (1982) considera o ritmo como crítica do sentido; diferenciando a noção de sentido da teoria do signo e da teoria do discurso. Na primeira, o ritmo é considerado como um elemento formal, uma estrutura, um nível; na segunda, há um poema que é revelador do funcionamento do ritmo no discurso, o sentido é evidenciado pela análise do ritmo.

---

<sup>31</sup> Texto fonte: « [...] ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l'effet ou la valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l'a pas dit. Elle cherche comment ils signifient, et la situation de ce comment » (Meschonnic, 1982, p. 56).

Destaco a definição de ritmo que Meschonnic (1982) apresenta em *Critique du rythme*

A partir de Benveniste, o ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, num discurso, é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso é inseparável do sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso. Se é uma organização do sentido, não é mais um nível distinto, justaposto. O sentido se faz em e através de todos os elementos do discurso. A hierarquia do significado nada mais é do que uma variável, segundo os discursos, as situações. O ritmo em um discurso pode ter mais sentido do que o sentido das palavras, ou um outro sentido. O “suprasegmental” da entonação, uma vez excluído do sentido pelos linguistas, pode ter todo o sentido, mais do que as palavras. Não é só a hierarquia do significado que é abalada, são as “divisões tradicionais”, como dizia Saussure: sintaxe, léxico... O sentido não é mais o significado. Não há mais significado. Existem apenas significantes, participípios presentes do verbo significar<sup>32</sup> (p. 70, tradução própria).

Aqui Meschonnic (1982) é repetitivo, porém apresenta uma definição clara do que entende por ritmo e todos os conceitos que estão implicados em tal noção. A teoria do ritmo está relacionada à teoria do sujeito na linguagem, ao mesmo tempo em que está vinculada à teoria da literatura, como à teoria da tradução.

Com isso, ele propõe um novo olhar para o ritmo na linguagem, deixando de considerar apenas a noção de métrica e verso, para considerar o contínuo do discurso. Meschonnic destaca que é preciso considerar o ritmo na teoria e na prática como atividades conjuntas para deixar de decompor o poema como um objeto, dissociando a forma e o sentido.

Assim, o teórico parte da noção de ritmo como discurso, como atividade do sujeito, como relação entre a história, a cultura, a língua e a sociedade, é o que define

---

<sup>32</sup> Texto fonte: « À partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie du signifié n'en est plus qu'une variable, selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Le « suprasegmental » de l'intonation, jadis exclu du sens par des linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. Ce n'est pas seulement la hiérarchie du signifié qui est ébranlée, ce sont les « division traditionnelles » comme disait Saussure : syntaxe, lexique... Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier » (Meschonnic, 1982, p. 70).

como a organização do discurso, do sentido no discurso por um sujeito do poema. O ritmo evidencia que a teoria da linguagem vai além da teoria da comunicação; a linguagem

[...] inclui a comunicação, os signos, mas também as ações, as criações, as relações entre corpos, o mostrado-oculto do inconsciente, tudo o que não acontece com o signo e que nos faz ir de rascunho em rascunho. Não pode haver uma semiótica do ritmo. O ritmo faz uma antissemiótica. Mostra que o poema não é feito de signos, embora linguisticamente seja composto apenas de signos. O poema passa pelos signos. É por isso que a crítica do ritmo é uma antissemiótica<sup>33</sup> (Meschonnic, 1982, p. 72, tradução própria).

Dessa forma, o ritmo muda o olhar para a linguagem, a unidade do discurso passa a ser o sujeito desse discurso, sendo uma unidade aberta e infinita. O ritmo está em todo o discurso, consideram-se as unidades menores - consoantes, vogais, sílabas, léxico - e as unidades maiores, variáveis do discurso que incluem a frase. Observa-se o todo do discurso, não apenas, por exemplo, questões de métrica.

É importante ressaltar a diferença entre o ritmo na linguagem e o ritmo fora da linguagem, pois “[...] sua especificidade de linguagem está apenas no discurso. O que acontece em outro lugar pertence a outros sistemas. Confundi-los faz parte da estratégia tradicional”<sup>34</sup> (Meschonnic, 1982, p. 115, tradução própria). Por isso, é importante reconhecer que o ritmo na linguagem e o ritmo na música são diferentes, o ritmo na linguagem não tem o mesmo sentido que o ritmo na música, por isso não pode haver uma única teoria do ritmo.

O ritmo na linguagem é discurso, se encontra apenas no discurso. Na música, há sons; na linguagem, há fonemas. Assim, a teoria do ritmo no discurso se separa da teoria do ritmo na música. No discurso, há um ritmo-sentido-sujeito, que só produz sentido na linguagem, na atividade de linguagem. O sentido no discurso não pode ser medido, não pode ser contado, pois a linguagem, em todos os níveis, é sintagmática e paradigmática, não se podendo dividir o sentido em léxico, sintaxe, etc.

---

<sup>33</sup> Texto fonte: « [...] inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. Il ne peut pas y avoir de sémiotique du rythme. Le rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signe. Le poème passe à travers les signes. C'est pourquoi la critique du rythme est une anti-sémiotique » (Meschonnic, 1982, p. 72).

<sup>34</sup> Texto fonte: « [...] sa spécificité langage n'est que dans le discours. Ce qui a lieu ailleurs ressortit à d'autres systèmes. Les confondre participe de la stratégie traditionnelle » (Meschonnic, 1982, p. 115).

E como tudo é sentido na linguagem, no discurso, o sentido gera ritmo, tanto quanto o ritmo gera sentido, ambos indissociáveis – um grupo rítmico é um grupo de sentido – e da mesma forma que o sentido não se mede, não se conta, não se mede o ritmo. Quando medimos, no discurso, no sentido de uma métrica, não é o discurso que medimos<sup>35</sup> (Meschonnic, 1982, p. 215, tradução própria).

O ritmo traz para a linguagem a noção de oralidade; na tríade falado-escrito-oral. Assim, o ritmo do discurso é o discurso, é o conjunto de todos os elementos que o compõem. Ou seja, o ritmo na linguagem é observado em todos os elementos, linguísticos e extralinguísticos, que produzem o que Meschonnic (1982) denomina significância; valores únicos daquele discurso. Essa significância pode ser encontrada “[...] em todos os ‘níveis’ da linguagem: acentual, prosódico, lexical, sintático. Juntos, eles constituem uma paradigmática e uma sintagmática que neutralizam precisamente a noção de nível”<sup>36</sup> (p. 217, tradução própria).

O sentido<sup>37</sup> do discurso não está mais apenas nas palavras, mas em todo o discurso, nas consoantes, nas vogais, o sentido é sintático e prosódico, nas relações entre o eixo sintagmático e paradigmático. Meschonnic (1982) explica que o ritmo engloba acento, prosódia, entonação, pontuação; ritmo é a organização do sentido no discurso.

Assim, o teórico ressalta que esse ritmo englobante é uma conjunção de ritmos, “[...] ritmo dos timbres, ritmo das palavras, ritmo consonantal, acrescenta-se o ritmo da frase, ritmo das pausas, das rupturas e continuidades [...]”<sup>38</sup> (Meschonnic, 1982, p. 221, tradução própria). Esses ritmos produzem sentido muito mais do que o sentido

<sup>35</sup> Texto fonte: « Et comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme est générateur de sens, tous deux inséparables – un groupe rythmique est un groupe de sens- et autant le sens ne se mesure pas, ne se compte pas, le rythme ne se mesure pas. Dès qu’on mesure, dans le discours, au sens d’une métrique, c’est autre chose que le discours qu’on mesure » (Meschonnic, 1982, p. 215).

<sup>36</sup> Texto fonte: « [...] à tous les ‘niveaux’ du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatische et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau » (Meschonnic, 1982, p. 217).

<sup>37</sup> O sentido para Meschonnic (1982; 2007) está ligado ao ritmo do poema, sendo construído em cada poema, em cada leitura. O teórico não opõe significado/significante, visão vinda do estruturalismo, ele não exclui o significante. Por isso, o sentido meschonniciano considera o ritmo como contínuo, tornando possível criar uma rede de relações e associações via rimas, ecos, acentos, repetições únicas em cada poema.

<sup>38</sup> Texto fonte: « [...] rythme des timbres, rythme des mots, rythme consonantique, s’ajoute le rythme de la phrase, rythme des pauses, des ruptures et des continuités [...] » (Meschonnic, 1982, p. 221).

das palavras. É um ritmo único de cada poema; “O ritmo é imprevisível. Ele é novo na escrita. É, nesse sentido, a própria representação do histórico na linguagem. Como a vida”<sup>39</sup> (Meschonnic, 1982, p. 225, tradução própria).

O teórico destaca que o ritmo está na página que compõe a unidade, o livro; o ritmo está no branco da página; o ritmo está nas especificidades de cada poema. Assim, a tipografia também faz parte do ritmo junto com a sintaxe, o léxico e a oralidade. Produzem um efeito de sentido único em cada sistema de discurso. “A página inteira manifesta a predominância do dizer, quaisquer que sejam os efeitos de sintaxe e de sentido”<sup>40</sup> (Meschonnic, 1982, p. 304, tradução própria).

Meschonnic (1982) explica que o branco tipográfico sempre significa no poema; “para significar, o espaço em branco deve se tornar uma estrutura escrita, entrar nas restrições do texto”<sup>41</sup> (p. 304, tradução própria). Os brancos no poema podem significar alternância, avanços, recuos, organizados pelo ritmo do poema. O espaço em branco é poético se está produzindo um efeito no poema, “[...] se está ligado a uma sintaxe, e antes a uma sintagmática. Um espaço em branco não é um espaço inserido no tempo de um texto. É uma parte do seu progresso, a parte visual do dizer”<sup>42</sup> (p. 304, tradução própria).

O ritmo na poética de Meschonnic (2007) é a organização das partes que compõem um todo, fluxo, móvel, modificável. Ao compreender o ritmo como fluxo, é possível relacionar as palavras e os sons considerando o conjunto do sistema do discurso, a uma significância produzida no poema, em que as associações não lineares são observadas por meio do ritmo, na medida em que a escuta do texto permite descobrir sentidos novos daquele discurso. Observa-se o ritmo na globalidade do poema.

Assim, cada poema tem seu ritmo próprio, a cada leitura as relações são renovadas, cada vez únicas dentro daquele sistema de discurso. No poema, as

<sup>39</sup> Texto fonte: « 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 » (Meschonnic, 1982, p. 225).

<sup>40</sup> Texto fonte: « La pleine page manifeste la prédominance du dire, quels que soient les syntaxes et les effets de sens » (Meschonnic, 1982, p. 304).

<sup>41</sup> Texto fonte: « Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte » (Meschonnic, 1982, p. 304).

<sup>42</sup> Texto fonte: « [...] s'il est inscrit dans le texte autant que le texte marqué par lui: s'il est lié à une syntaxe, et plutôt à une syntagmatique. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire » (Meschonnic, 1982, p. 304).

palavras são organizadas pelo ritmo; portanto, ao analisar um texto pelo viés da poética, não é a leitura linear que dita o percurso, é o ritmo que guia nosso olhar para aqueles sentidos únicos, produzidos pelas relações paradigmáticas e sintagmáticas daquele sistema de discurso.

Meschonnic (2010 [1999]), então, passa a considerar o ritmo como organização do discurso por um sujeito, levando-se em conta o corpo, a voz, a prosódia. Este sujeito é o sujeito do poema que produz a significância do discurso. Dessons e Meschonnic (2003) definem esse sujeito como aquele que organiza a linguagem, a subjetivação do discurso, aquele que transforma o discurso e ao mesmo tempo se transforma por meio dele. Essa subjetivação só é observada por meio do ritmo do discurso.

O sentido do poema deixa de ser vinculado às palavras, lexicológico, passa ao ritmo, aos acentos prosódicos e sintáticos que possibilitam relações novas, sentidos novos. Assim, as palavras, as frases, os discursos produzem um ritmo. A língua é o conjunto das condições rítmicas.

Com isso, dentro da poética meschonniquiana o objeto é a obra, o poema, a singularidade de cada discurso. Buscam-se as relações e os valores únicos de cada sistema de discurso, as relações sintagmáticas e paradigmáticas de cada obra. O ritmo do poema organiza o movimento das palavras e os sentidos construídos por elas. Cada obra possui uma rede de significações únicas, valores únicos dentro de cada poema.

### 3.3 Oralidade

Ao trazer o ritmo para as análises, Meschonnic (2007) também coloca em destaque a noção de oralidade. A poética considera a oralidade tanto no texto escrito, quanto no texto falado. Entende-se por oralidade o modo de significar do discurso, a presença do sujeito no texto. No texto escrito, a oralidade aparece por meio do que Dessons e Meschonnic (2003) chamam de corpo na linguagem, na organização do texto.

A oralidade e o ritmo produzem no poema um valor único. Essa noção de valor está ligada ao valor saussuriano, ou seja, cada sistema de língua define o valor do signo linguístico por oposição; cada signo tem seu valor definido na relação com os demais signos do sistema. Assim, a oralidade e o valor geram mudanças na noção de

ritmo; cada discurso produz um sentido único através do ritmo. A oralidade e o ritmo trazem para o poema um novo olhar, o efeito de escuta do texto, o modo de significar do discurso.

Ao considerar a oralidade no texto escrito, o sentido passa a ser da ordem do infinito, pois a linguagem produz redes de relações únicas que só podem ser percebidas por meio do ritmo único de cada poema. Meschonnic (2007) aborda a noção de *embibler*, relacionada ao seu traduzir bíblico, para dizer que é preciso “[...] dar a ouvir este inaudível do todo prosa poema. Apagado em todas as traduções, confessionais, seja qual for a confissão, ou poetizantes, seja qual for a poetização”<sup>43</sup> (p. 148 tradução própria). Ou seja, é preciso colocar/evidenciar o *embibler* de todo poema por meio do ritmo e da oralidade na tradução.

Importante ressaltar que o trabalho de tradução e a crítica acerca das teorias da tradução partem do trabalho com textos bíblicos realizados por Meschonnic. Ao traduzir a Bíblia do hebraico para o francês, o teórico percebe que não há distinção entre verso e prosa, e sim acentos que produzem um ritmo único naquele texto. Há uma escuta, uma oralidade que perpassa todo o poema bíblico.

Assim, ao perceber essa escuta no poema da Bíblia Hebraica, Meschonnic (2007) transforma a linguagem, a literatura e a tradução. Entre as noções ressaltadas por ele, é necessário entender a distinção que o teórico faz entre sagrado, divino e religioso. O sagrado está ligado ao fusional do humano ao cósmico; o divino está relacionado ao princípio de vida que se realiza em todas as criaturas vivas; e o religioso se constitui mais tarde, essencialmente no *Levítico*, e é a ritualização da vida social, o calendário religioso, as prescrições e as proibições.

Com isso, a noção de *embibler*, ouvir o poema da Bíblia, entender que não há versos em prosa no hebraico, mas sim um ritmo na linguagem, passa pelo que Meschonnic (2007) vai ressaltar acerca de “[...] desteologizar, ou seja, dessemiotizar, desafrancesar do francês corrente essa linguagem”<sup>44</sup> (p. 148, tradução própria). Ou seja, deixar o signo para observar a historicidade do discurso, do poema; ouvir a

---

<sup>43</sup> Texto fonte: « [...] donner à entendre cet inaudible du tout entier prose poème. Effacé dans toutes les traductions, confessionnelles, quelle que soit la confession, ou poétisantes, quelle que soit la poétisation » (Meschonnic, 2007, p. 148).

<sup>44</sup> Texto fonte: « [...] déthéologiser, c'est-à-dire désémotiser, défrançaiscourantiser ce langage » (Meschonnic, 2007, p. 148).

oralidade no contínuo do poema. A oralidade é o corpo da linguagem, o sujeito do poema.

A oralidade proposta por Meschonnic (2007) é esse ouvir o que não sabemos que estamos ouvindo. O teórico explica que no hebraico o *ta'am* são os acentos que produzem a oralidade na Bíblia. Assim, colocar a voz no poema é o que o teórico denomina *taamisar* a linguagem no poema. A noção de *embibler* está ligada à noção de *taamisar* a língua, a tradução, a linguagem. Na Bíblia, o *ta'am* é uma semântica serial, uma voz do poema<sup>45</sup>, um ritmo; “e não é a Bíblia que age sobre a voz-poema, é o contrário, é a voz-poema que ouve, que escuta, que encontra, e que pode fazer ouvir o poema-Bíblia”<sup>46</sup> (Meschonnic, 2007, p. 150, tradução própria).

Para fechar este ponto, ressalto que Meschonnic (2007) retraduziu a Bíblia por e em seu ritmo, sua prosódia, considerando seus acentos (*ta'am*), sua oralidade, dando a ouvir o poema do hebraico e o hebraico do poema. Com isso, é importante lembrar que o teórico faz sua crítica às traduções que apagam o ritmo do poema a partir do trabalho bíblico. Por isso, sua tradução bíblica evidencia a oralidade, o ritmo, os acentos próprios daquele poema.

Meschonnic (2007) destaca “[...] escrever é escrever o poema que temos na voz. Para isso, você tem que ouvir. E ninguém tem exatamente a mesma voz. Ouça a história em sua voz. Ouça a boca dele”<sup>47</sup> (p. 152, tradução própria). Ou seja, cada tradução é única, subjetiva.

### 3.4 Tradução

Meschonnic (2007) ressalta que há uma ética da tradução e uma ética da linguagem que trabalham em conjunto. Para ele, a ética não é apenas uma responsabilidade social, mas “[...] a busca de um sujeito que se esforça para se

---

<sup>45</sup> A voz do poema/voz poética não é o sujeito do poema. Entendemos por “voz do poema/voz poética” o que as teorias literárias denominam “eu lírico”. O sujeito do poema meschonniciano é a subjetivação do discurso, que tampouco é o autor. O sujeito do poema se constrói na obra, no poema, via ritmo.

<sup>46</sup> Texto fonte: « Et ce n'est pas la bible qui agit sur la voix-poème, c'est l'inverse, c'est la voix-poème qui entend, qui écoute, qui rencontre, et qui peut donner à entendre le poème-Bible » (Meschonnic, 2007, p. 150)

<sup>47</sup> Texto fonte: « [...] écrite, c'est écrire le poème qu'on a dans la voix. Pour cela il faut s'écouter. Et personne n'a tout à fait la même voix. Écouter l'histoire qu'on a dans la voix. Entendre sa bouche » (Meschonnic, 2007, p. 152).

constituir como sujeito por sua atividade, mas uma atividade tal que seja um sujeito para quem o outro é sujeito”<sup>48</sup> (p. 8, tradução própria). Assim, ao ser um sujeito de linguagem, este sujeito é ético e político; a ética e a política da linguagem estão em todos os sujeitos.

A poética meschoniquiana também é ética porque o sujeito se transforma e transforma todos os outros sujeitos<sup>49</sup>. Com isso, é preciso reconsiderar alguns pontos: não confundir língua e linguagem, língua e discurso, pois nessa confusão se acaba traduzindo a língua, o descontínuo do texto; é preciso reconhecer o contínuo da linguagem, um contínuo que Meschonnic (2007) destaca como “contínuo linguagem-poema-ética-política”. Deixa-se a língua como representação, como signo; não se diferencia mais a linguagem ordinária da linguagem poética, pois todas as formas de falar são apenas formas.

O teórico destaca que seu lugar de fala vem da experiência do poema, da teoria da linguagem e do traduzir. A ética é uma relação mútua do sujeito com os outros sujeitos na linguagem. Assim, “não há, portanto, ética se não houver uma ética da linguagem, se a ética não for uma ética da linguagem, pela passagem incessante do *eu a tu*<sup>50</sup>, incluindo o ausente, o *ele*”<sup>51</sup> (Meschonnic, 2007, p. 20, tradução própria).

Assim, recapitulando, na continuidade das ideias dos teóricos Humboldt, Saussure e Benveniste, Meschonnic (2007) propõe uma teoria da linguagem, da literatura e da tradução que trabalham em conjunto. Para este, a ética é o lugar dessa relação entre a linguagem e o viver, a linguagem e a cultura, a linguagem e a sociedade; todas são inseparáveis.

Ressalto, novamente, que Meschonnic (2007) entende por poema a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem. Com isso, o teórico destaca quatro consequências derivadas de sua concepção de poema, uma noção própria do seu fazer teórico.

<sup>48</sup> Texto fonte: « [...] la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet » (Meschonnic, 2007, p. 8)

<sup>49</sup> Os doze sujeitos elencados por Meschonnic e mencionados no ponto 3.1 POEMA.

<sup>50</sup> Reflexões recuperadas de Benveniste.

<sup>51</sup> Texto fonte: « Il n'y a donc pas d'éthique s'il n'y a pas une éthique du langage, si l'éthique n'est pas une éthique du langage, par l'incessant passage du *je* au *tu*, y compris l'absent, le *il* » (Meschonnic, 2007, p. 20).

As consequências são: a primeira diz respeito ao poema ser um ato ético, pois faz sujeito. Ao ser um ato ético, o poema “[...] só é poema se é antes de tudo esse ato ético, que transforma uma vida e uma linguagem e, portanto, também transforma a ética: é uma ética no ato de fala”<sup>52</sup> (p. 27, tradução própria). A segunda consequência está relacionada à definição de poema e poesia. Meschonnic (2007) ressalta que o poema é diferente da poesia. Para ele, a história da poesia é feita de poemas, pois poema é toda a literatura, e poesia é uma forma metrorrítmica. Traduzir um poema considerando a forma é traduzir uma representação da poesia. A terceira consequência diz respeito à definição ampla de poema, pois “ela engloba tudo o que pode ser chamado de artes da linguagem. Nesse sentido, um romance só é romance se contém poema. A cada frase”<sup>53</sup> (p. 28, tradução própria), ou seja, todos os gêneros literários fazem parte da definição de poema para Meschonnic. A quarta é que “[...] o poema redescobre e recomeça a invenção da vida como passagem do princípio da vida a todo ser vivo [...]”<sup>54</sup> (p. 28, tradução própria). Aqui o divino faz parte do poema, mas não o divino relacionado a Deus; Meschonnic (2007) faz uma desteologização do divino. Na poética meschonniciana, o divino tem relação com a infinidade da história e do sentido. Assim, Meschonnic (2007) busca diferenciar a sua noção de poema, passando a considerar todo gênero literário (poesia, romance, teatro, ensaio, texto filosófico) um poema.

A ética da tradução, segundo Meschonnic (2007) considera a forma-sentido no ato da tradução. O teórico destaca que no signo há uma totalidade que é o próprio signo; no poema há infinidade do sujeito e do sentido. Na poética não há língua, há discursos.

Para Meschonnic (2007) o discurso está atrelado ao estudo do contínuo, a uma renovação de olhar para o discurso, deixando o descontínuo e considerando o todo do poema. Assim, a questão não é apenas traduzir o discurso, mas sair do olhar do paradigma do signo para o discurso, levando em conta a globalidade da obra.

---

<sup>52</sup> Texto fonte: « [...] n'est un poème que s'il est d'abord cet acte éthique, qui transforme à la fois une vie et un langage et par là transforme aussi l'éthique: c'est une éthique en acte de langage » (Meschonnic, 2007, p. 27).

<sup>53</sup> Texto fonte: « Elle englobe tout ce qu'on peut appeler arts du langage. En ce sens un roman n'est un roman que s'il a du poème en lui. À chaque phrase » (Meschonnic, 2007, p. 28).

<sup>54</sup> Texto fonte: « [...] le poème retrouve et recommence l'invention de vie comme passage du principe de vie à toute créature vivante [...] » (Meschonnic, 2007, p. 28).

Quando se traduz apenas o signo, a língua, perde-se o poema. A concepção de linguagem do/a tradutor/a interfere na tradução. É preciso traduzir a forma e o sentido conjuntamente, a unidade da poética é o poema, o discurso, o ritmo, não as palavras. Na poética, considera-se o contínuo linguagem-poema-ética-política.

Assim, a ética da tradução proposta por Meschonnic (2007) é uma escuta do contínuo do poema, “[...] escuta não do que um poema diz, mas do que um poema faz, e que carrega em seu movimento o que diz”<sup>55</sup> (p. 33, tradução própria). É preciso ir além do que as palavras dizem, é preciso escutar o ritmo do poema.

O poema é um sistema de discurso, uma subjetivação, é esse sistema que precisa ser traduzido, segundo Meschonnic. Caso contrário, não é o poema que se traduz, mas o signo. Assim, traduzir um poema é um infinito de possibilidades. O intraduzível não tem lugar; o intraduzível faz parte da teoria do signo, que traduz uma totalidade de ‘signo’ e não uma infinidade de ‘discurso’.

Partir do contínuo do poema é entender que há uma correlação entre a teoria da linguagem e da literatura, entre a teoria da linguagem e a da tradução, entre a teoria da literatura e a da tradução. A tradução tem um papel revelador em “[...] toda a representação da linguagem e da sociedade, pois qualquer sociedade depende de sua representação da linguagem e é revelada por ela”<sup>56</sup> (p. 37, tradução própria). A tradução tem seu papel importante na linguagem, na sociedade e na cultura.

Para desenvolver um trabalho de tradução, pautado na poética do traduzir, é preciso compreender que na poética meschonniquiana o ritmo deixa de ser apenas medida e passa a ser o sentido do discurso que não pode ser medido. O ritmo e a oralidade produzem um valor único para o discurso, um sentido único. É preciso priorizar no ato tradutório o ritmo, a significância, o efeito produzido pelo texto.

A fim de ilustrar brevemente o processo tradutório pautado na poética meschonniquiana, trago o exemplo abordado por Meschonnic (2010 [1999]), acerca do nome de “*Ophelia*” em *Hamlet*. Nesse caso, Meschonnic (2010 [1999]) destaca “o que é, para dizer a verdade, praticamente vedado a toda tradução, esta difusão do

---

<sup>55</sup> Texto fonte: « [...] l’écoute non de ce que dit mais de ce que fait un poème, et qui emporte dans son mouvement ce qu’il dit » (Meschonnic, 2007, p. 33).

<sup>56</sup> Texto fonte: « [...] toute la représentation du langage, et de la société, comme toute société dépend de sa représentation du langage et est révélée par elle » (Meschonnic, 2007, p. 37).

nome de Ofélia na linguagem, em *Hamlet*, que vem do sentido e que ao mesmo tempo não é do sentido. O que eu chamo a significância” (p. 87).

Meschonnic (2010 [1999]) aborda a questão do nome de Ofélia para destacar como os nomes em textos literários têm uma função que vai além de sua simples designação. O teórico argumenta que o nome Ofélia cria uma rede de relações, seja via elementos consonantais ou vocálicos, que produzem sentidos ao longo da peça, “estas palavras apelam para o que caracteriza Ofélia e para aquilo que constrói o seu destino” (p. 111).

As relações, o ritmo observado por Meschonnic (2010 [1999]) em *Hamlet*, constroem um discurso único, uma poética. São associações que se encontram no texto inteiro, “é uma semântica da prosódia. Ela faz com que as relações prosódicas (consoantes, vogais) do nome *Ophelia* com as palavras do seu entorno imediato ou muito próximo sejam relações de motivação recíproca” (p. 113). Assim, Meschonnic (2010 [1999]) destaca que Ofélia é chamada vinte vezes na peça (seja por Laerte, Polônio, Hamlet, outros) e associada a certos léxicos “*affront, fear, affrighted, dear, tears, farewell, beautified, fair, sweet*”, Meschonnic (2010 [1999]) destaca ainda outro léxico “*poor*”.

O teórico desenvolve uma extensa análise sobre as associações produzidas na peça com o nome Ofélia, “*fear it, Ophelia, fear it, my dear sister / and keep you in the rear of your affection*” (p. 114). Nesse exemplo, Meschonnic (2010 [1999]) destaca as relações, via eco, em *fear-Ophelia-dear-rear*, e pontua duas traduções para o francês que não levaram em consideração esses ecos: “Gide ‘*Crains cela; crains cela, ma sœur. Chère Ophélie [...]*” (p. 114) e “Lepoutre ‘*Crains-le, Ophélie, crains-le, ma chère sœur*” (p. 114). Meschonnic (2010 [1999]) propõe então uma tradução que considera as associações, “*affreux, Ophélie, affreux, ma chère sœur*” ou “*fuis-le, Ophélie, fuis-le [...]*” (p. 114).

Meschonnic (2010 [1999]) analisa e discute diversas associações ao longo da peça, não acabe aqui trazer toda a discussão, a minha intenção era apenas ilustrar como o teórico olha para o texto e encontra relações, muitas vezes sutis, que perpassam todo o poema. Fecho esse exemplo, citando Meschonnic (2010 [1999])

Entre outros, um problema de tradução. Insuperável à medida em que *Bela Ofélia* não realize mais tudo o que realiza *Fair Ophelia*. Restam aproximações, para outros significantes, à pena das traduções no sentido corrente da palavra: *frêle Ophélie, folle Ophélie*. O que pode-se legitimamente

julgar inaceitável. Mas também é que não se quer compreender o problema (p. 121)

Escolher trabalhar com Meschonnic e realizar análises e traduções via poética do traduzir requer um olhar atento aos detalhes, as relações que nem sempre estão evidentes, é preciso considerar o texto como uma unidade de discurso, no qual o ritmo é quem guia o olhar do tradutor. A teoria meschonniquiana tem o ritmo como princípio organizador do discurso, sendo indissociáveis a forma e o sentido do poema. Assim, ao desenvolver um trabalho via Meschonnic, não se trata de privilegiar a forma em detrimento do sentido, mas de reconhecer que o ritmo é o que constitui a significância do poema, tornando-se um critério fundamental para as escolhas tradutórias.

Meschonnic (2010 [1999]) entende que uma boa tradução é aquela que não dissocia a forma e o sentido, o som e o sentido. A atividade de tradução poética leva em consideração a relação entre a linguagem, a cultura, a literatura, a sociedade, traduzindo o conjunto do poema. O teórico considera a literatura o que há de mais relevante para a tradução, pois, na sua visão, para traduzir literatura é preciso ter conhecimentos de discurso, de acentuação, de prosódia, de ritmo para que a tradução seja poética. A literatura transforma o traduzir; nela se constrói uma situação e um referente, em que os enunciados são re-criados de uma língua de partida para uma língua de chegada, unindo-os com o sujeito do poema no discurso.

### 3.5 Acentuação

O último ponto que abordo é o da acentuação, conforme Dessons (2011) e Meschonnic (1982), que a entendem como fundamental para se realizar a tradução considerando o ritmo do poema.

Ao propor uma poética do traduzir, com base em uma nova noção teórica de poema, ritmo e oralidade, Meschonnic (2010 [1999]) também coloca em questão a acentuação do poema, com seus acentos sintáticos e prosódicos. Esta questão da acentuação é abordada de forma mais aprofundada pelo professor e pesquisador Gérard Dessons (2011), importante interlocutor e colaborador do trabalho meschonniquiano.

Dessons (2011) destaca que a acentuação faz com que cada poema signifique de forma única. São abordados dois tipos de acentuação por ele: o acento principal, essencial para o ritmo da linguagem, e o acento secundário, específico ao discurso.

Dessons (2011) diferencia dentro da acentuação principal dois tipos de acentos: o sintático (ou de grupo) e o prosódico.

Dessons (2011) ressalta que cada poema tem sua própria especificidade e que é essa especificidade que a análise do ritmo ressalta. Assim, segundo ele, busca-se menos *o que* se diz e mais *o como* se diz no poema: “concentrar-se em 'como é dito' não exclui a consideração de 'o que é dito', mas reconhece que se pode 'dizer' sem ter algo a dizer”<sup>57</sup> (Dessons, 2011, p. 39, tradução própria).

Cada poema significa de forma única, tem um valor único, pois há uma historicidade e uma subjetividade no discurso; há um sujeito do poema que se inscreve no ato de linguagem. Dessons (2011) enfatiza que, ao se analisar um poema, é preciso “[...] considerar todas as unidades constitutivas da linguagem, fonema, sílaba, léxico, sintaxe, etc.”<sup>58</sup> (p. 41, tradução própria), pois cada análise é única e é uma análise do sistema de discurso, todos os elementos se relacionam entre si.

O teórico destaca que o ritmo possibilita agrupamentos semânticos de palavras que, muitas vezes, não têm relação entre si. Dessons (2011) explica que assim como as rimas de fim de verso, as rimas internas, versificado ou não, também produzem associações, cadeias de significação relacionadas ao conceito de paronomásia.

A paronomásia possibilita que palavras entrem em relação semântica com outras sem estarem próximas no poema. As palavras podem estar no todo do discurso, indo além das restrições do anagrama. Os anagramas são produzidos pela combinação de fonemas finitos. Assim, o teórico explica que o importante dessa noção de anagrama de Saussure e da paronomásia de Jakobson é “[...] a hipótese de que existe, na linguagem, um modo contínuo de significação que se sobrepõe ao modo descontínuo”<sup>59</sup> (Dessons, 2011, p. 56, tradução própria). Nesses conceitos, há um movimento rítmico que sobressai à organização sintática da frase.

Conforme Meschonnic (1982) e Dessons (2011), a página, a tipografia, a pontuação, a disposição das palavras compõem e significam no poema. A pontuação, por exemplo, é “[...] como letras – ou grafemas –, um conjunto de marcas que

<sup>57</sup> Texto fonte: « Mettre l'accent sur le 'comment c'est dit' n'exclut pas la prise en compte de 'ce qui est dit', mais reconnaît qu'on peut 'dire' sans avoir quelque chose à dire » (Dessons, 2011, p. 39).

<sup>58</sup> Texto fonte: « [...] devra envisager toutes les unités constitutives du langage: phonème, syllabe, lexique, syntaxe, etc. » (Dessons, 2011, p. 41).

<sup>59</sup> Texto fonte: « [...] l'hypothèse qu'il existe, dans le langage, un mode de signification continu, qui se superpose au mode discontinu des mots » (Dessons, 2011, p. 56).

participam da realização escrita de um discurso”<sup>60</sup> (Dessons, 2011, p. 57, tradução própria). Há uma dimensão suprasegmental evidenciada pela pontuação, que produz entonação, pausas no poema, dá voz à escrita.

Cada obra é única, cada pontuação no sistema da obra é única e singular. Com isso, a pontuação ou não pontuação de uma obra acarreta consequências assim como a supressão de palavras, por exemplo.

Dessons (2011) destaca que o acento é um elemento organizador do poema. A acentuação no discurso não versificado organiza de forma rítmica e semântica o poema, sendo acentos de natureza sintática e prosódica. O acento sintático, em francês, é o “[...] reforço de intensidade, duração (comprimento), tom (melodia, entonação) - atinge a última sílaba pronunciada de um grupo de palavras que juntas formam uma unidade que é fonológica e sintática”<sup>61</sup> (p. 112, tradução própria). O teórico exemplifica da seguinte forma “Je nommerai / ton **front** / J’en ferai / un **bûcher** / au **somment** / de tes **sanglots**” (2011, p. 119).

Este acento, em espanhol e português, majoritariamente recai sobre a penúltima sílaba, com menos frequência na última e ainda menos na antepenúltima. Exemplifico com um verso do poema “Van pasando mujeres”, de Alfonsina Storni. Nota-se a marcação da sílaba tônica dos grupos sintáticos no verso: “**A**hora / **van** / **pas**ando / **mujeres** / a mi **lado**” (Storni, 1920, p. 78). Em uma possível tradução ao português, esses acentos ficariam: “**A**gora / **vão** / **pass**ando / **mulheres** / ao meu **lado**” (tradução própria).

Dessons (2011) destaca que o acento prosódico “é produzido pela repetição dos mesmos fonemas consonantais, independentemente, novamente, da natureza gramatical ou sintática das palavras em questão”<sup>62</sup> (p. 112, tradução própria). O pesquisador destaca que foi Meschonnic (1982) quem passou a considerar o acento prosódico (eco prosódico) como um elemento fundamental do ritmo na fala, sendo o

---

<sup>60</sup> Texto fonte: « [...] à l’instar des lettres – ou graphèmes –, un ensemble de marques participant à la réalisation écrite d’un discours » (Dessons, 2011, p. 57).

<sup>61</sup> Texto fonte: « [...] renforcement d’intensité, de durée (longueur), de hauteur (mélodie, intonation) – frappe la dernière syllabe prononcée d’un groupe de mots formant ensemble une unité à la fois phonologique et syntaxique » (Dessons, 2011, p. 112).

<sup>62</sup> Texto fonte: « Il est produit par la répétition des mêmes phonèmes consonantiques, indépendamment, la encore, de la nature grammaticale ou syntaxique des mots concernes » (Dessons, 2011, p. 112).

sentido e a acentuação indissociáveis. Dessons (2011, p. 119) explica que os acentos prosódicos são produzidos pela repetição de fonemas consonantais na abertura de uma sílaba poética. No exemplo do teórico “Les **parfums** ne sont **plus** **séparés** des relents” (2011, p. 119). Eu exemplifico com um trecho do poema “¿Qué diría?”, de Alfonsina Storni. Notem-se os acentos prosódicos na repetição dos fonemas consonânticos em abertura de sílaba: “¿Irá a mirarme cubriendo las **aceras**? / ¿Me quemarían como quemaron **hechiceras**? / ¿Campanas tocarían para llamar a misa?”<sup>63</sup> (Storni, 1918, 123). Com isso, Dessons (2011) ressalta que uma consoante que não está em posição de abertura de sílaba poética não está acentuando o poema, mesmo que repetida em outras partes de um verso.

Meschonnic (1982) considera que o acento consonantal é um elemento rítmico fundamental da fala. A acentuação e o sentido são indissociáveis no poema. Assim, Dessons (2011) afirma que a acentuação tem um papel fundamental para o sentido do poema, e “[...] atribuir-lhe uma função secundária, estética ou expressiva, equivaleria a perder o essencial daquilo que faz um poema significar, e que ele signifique diferentemente de outro”<sup>64</sup> (Dessons, 2011, p. 118, tradução própria).

Dessons (2011) elenca, então, diferentes acentos. O acento principal “é intrínseco ao ritmo da linguagem, qualquer que seja o tipo de discurso produzido”<sup>65</sup> (p. 118, tradução própria); o acento sintático ou de grupo “é colocado na última sílaba pronunciada de um grupo sintático [...]”<sup>66</sup> (p. 118, tradução própria), e o acento prosódico “é produzido pela repetição de fonemas consonantais no início (abertura) de uma sílaba”<sup>67</sup> (p. 119, tradução própria), exemplificados acima no trecho do poema “¿Qué diría?”.

O acento secundário está ligado às especificidades de cada discurso. Também é abordada por Dessons (2011) a acentuação tipográfica (parágrafos, espaços em

<sup>63</sup> Outras relações via eco prosódico poderiam ser feitas nesse trecho, porém destaco apenas uma para exemplificar o que Meschonnic chama de eco prosódico.

<sup>64</sup> Texto fonte: « [...] lui attribuer une fonction secondaire, esthétique ou expressive reviendrait à manquer l'essentiel de ce qui fait qu'un poème signifie, et qu'il signifie différemment d'un autre » (Dessons, 2011, p. 118).

<sup>65</sup> Texto fonte: « Elle est intrinsèque au rythme du langage, quel que soit le type de discours produit » (Dessons, 2011, p. 118).

<sup>66</sup> Texto fonte: « Il se place sur la dernière syllabe prononcée d'un groupe syntaxique [...] » (Dessons, 2011, p. 118).

<sup>67</sup> Texto fonte: « Il est produit par la répétition de phonèmes consonantiques en attaque (ouverture) de syllabe » (Dessons, 2011, p. 119).

branco e mudança de caracteres). Outro acento, segundo ele, é o de algarismos acentuados: aqui o teórico se refere aos “acentos [que] tendem a ser agrupados de acordo com arranjos que podem receber o nome de figuras e que estão semanticamente ligados às palavras que solicitam”<sup>68</sup> (p. 124, tradução própria).

Meschonnic (1982) desloca o ponto de vista do verso e da métrica para o ritmo do poema, alterando a noção de poema e a de ritmo. Nesse ritmo meschonniciano, o que guia o olhar é o ritmo, o ritmo único de cada poema e de cada poeta. Assim, o ritmo passa a ser considerado como a inserção do sujeito em seu discurso.

Com relação a métrica, Dessons (2011) destaca que “a análise dos versos métricos deverá, portanto, levar em consideração as relações entre a estrutura métrica e a estrutura sintática dos versos, a fim de evidenciar as implicações semânticas dessas relações”<sup>69</sup> (p. 100, tradução própria). Portanto, não devemos desconsiderar a métrica, a estrutura silábica, as rimas de um poema, devemos olhar para o ritmo e compreender como a métrica, as sílabas, as rimas produzem sentido dentro do poema.

Dessons (2011) aborda, ainda, a questão da estrofe de um poema. Para o estudioso, “a estrofe é, portanto, uma unidade métrica. Assim como o verso, ela se compõe de segmentos articulados entre si por uma cesura e apresenta fenômenos de encadeamento”<sup>70</sup> (p. 105, tradução própria). Ou seja, Dessons (2011) ressalta que é preciso considerar as relações tanto sintáticas quanto métricas ao analisar um poema, buscando sempre o ritmo e o sentido construído no texto.

Ainda, destaco que Dessons (2011) afirma que, apesar de o ritmo ser considerado como a organização do sentido do discurso, “[...] devemos considerar o princípio métrico como um componente da história do ritmo, especialmente devido às

---

<sup>68</sup> Texto fonte: « [...] accents ont tendance à se grouper selon des dispositions auxquelles on peut donner le nom de figures, et qui sont liées sémantiquement aux mots qu’elles sollicitent » (Dessons, 2011, p. 124).

<sup>69</sup> Texto fonte: « L’analyse des vers métriques devra donc tenir compte des relations qu’entretiennent la structure métrique et la structure syntaxique des vers, pour mettre en avant les incidences sémantiques de ces rapports » (Dessons, 2011, p. 100).

<sup>70</sup> Texto fonte: « La strophe est donc une unité métrique. Comme le vers, elle se compose de segments articulés entre eux par une césure, et présente des phénomènes d’enjambement » (Dessons, 2011, p. 105).

suas relações, conflitantes ou não, com a organização sintática do verso”<sup>71</sup> (p. 123, tradução própria). Assim, partimos do ritmo para desenvolver as análises com base na poética meschonniquiana e, a métrica, as rimas, vão fazer parte das análises sempre e quando produzam sentido no poema.

Ao considerar o ritmo no poema, há sempre um sentido, que é evidenciado pelo próprio ritmo. O poema significa pela organização rítmica, pela inserção do sujeito no discurso. Com isso, Dessons (2011) destaca que, ao considerar o sujeito do poema, o sentido não se limita ao verso, à métrica, mas à obra toda, pois “a poesia [o poema] não está nem nas palavras nem nas coisas. É uma apropriação do mundo pelas palavras, é um ato semântico: um discurso”<sup>72</sup> (p. 173, tradução própria).

Estudar o ritmo, o poema, o sujeito do poema é estudar um universo único de cada obra. Meschonnic (1969) destaca que objetivo da poética é o todo da obra, e não a singularidade da linguagem. O ritmo do discurso está no eixo sintagmático, assim como, no eixo paradigmático, há uma forma-sentido no poema. O acento faz parte do ritmo do discurso, é a marcação da intensidade e duração da sílaba, sempre ligada à linguagem e não somente à métrica.

No capítulo quatro, *O poema Storni*, apresento o que chamo de poema Storni, relevante para todo o meu processo de análise e de tradução.

---

<sup>71</sup> Texto fonte: « [...] on doit considérer le principe métrique comme une composante de l’histoire du rythme, particulièrement en raison de ses rapports conflictuels ou non avec l’organisation syntaxique du vers » (Dessons, 2011, p. 123).

<sup>72</sup> Texto fonte: « La poésie n’est ni dans les mots ni dans les choses. Elle est une appropriation du monde par les mots, elle est un acte sémantique : un discours » (Dessons, 2011, p. 173).

## 4 O poema Storni

Nesse capítulo apresento rapidamente a produção de Alfonsina Storni, destacando algumas obras importantes para as análises que aqui serão propostas. Discuto também a noção de modernidade e historicidade dentro da teoria de Meschonnic (1992 [1988]), buscando ressaltar como a obra storniana é renovada a cada leitura.

Logo, trago uma reflexão acerca do que denomino *língua de Storni* e quatro conceitos-chave que, no meu fazer teórico-prático, compõem e refletem a relevância do poema Storni. Os conceitos são: mulher, homem, liberdade feminina e espaço público-privado.

Então, porque não se menciona o estilo Storni? Bem, para Meschonnic o estilo está relacionado aos recursos formais do uso da língua. O teórico destaca que “a noção de ‘estilo’ nada mais é do que aquilo que o signo nos permite pensar da coisa literária e poética. Nada a ver com o ritmo”<sup>73</sup> (Meschonnic, 2007, p. 45, tradução própria). Ou seja, o estilo está ligado ao signo. Por isso, neste trabalho denominamos o conjunto da obra storniana de poema Storni e buscamos compreender a língua Storni, observando a maneira, as recorrências, o uso da língua, o ritmo na obra de Storni.

### 4.1 Alfonsina Storni e sua obra

Alfonsina Storni foi uma importante escritora argentina, nascida em 29 de maio de 1892, na Suíça, e falecida em 25 de outubro de 1938, na Argentina. Sua obra foi marcada por uma sensibilidade feminina e uma abordagem franca de questões de gênero e sexualidade, tornando-se uma das vozes mais influentes da literatura Argentina do século XX.

Storni publicou sete livros de poemas: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediavelmente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) e *Mascarilla y trébol* (1938).

---

<sup>73</sup> Texto fonte: « La notion de ‘style’ n’étant rien d’autre que ce que le signe permet de penser de la chose littéraire et poétique. Rien à voir avec le rythme » (Meschonnic, 2007, p. 45).

O poema foi o principal meio de expressão de Storni, e sua poética aborda temas como amor, desejo, liberdade, maternidade e a condição da mulher na sociedade. Sua linguagem costuma ser simples e direta, explorando tanto a dor quanto a esperança. Alguns de seus poemas mais conhecidos são "Languidez", "Tú me quieres blanca", "El dulce daño", "La loba", "Ocre" e "Dolor". Também publicou um livro de poemas em versos livres, *Poemas de amor* (1926).

Storni foi considerada uma das primeiras escritoras feministas da América Latina. Em muitos de seus poemas, ela explorou as lutas e as restrições enfrentadas pelas mulheres em uma sociedade patriarcal. Sua obra reflete sua busca por autonomia, liberdade sexual e igualdade de direitos. Storni abriu caminho para futuras gerações de escritoras e poetas.

Além de sua produção poética, Storni também escreveu peças de teatro, adulto e infantil, que tratavam de questões sociais e de gênero. Algumas das peças destinadas ao público adulto são: *El amo del mundo* (1927) e *Dos farsas pirotécnicas* (1932). Para o público infantil, destacam-se *Pedro y Pedrito* (1932) e *Jorge y su conciencia* (1932).

Storni também escreveu diversas crônicas e ensaios para revistas e jornais. Na revista *La nota*, suas publicações ocorreram de março de 1919 até março de 1920, e, no jornal, *La nación*, de abril de 1920 até julho de 1921.

O legado de Alfonsina Storni na literatura Argentina é significativo. Seus poemas e escrita abordam questões e temáticas que continuam a ressoar nos dias de hoje. Ela é lembrada como uma voz forte que desafiou as convenções sociais e de gênero de sua época.

#### 4.2 Modernidade e historicidade no poema Storni

Por sua importância, escolhi a escritora argentina Alfonsina Storni para desenvolver meu trabalho de tradução. A autora tem uma extensa obra publicada entre poemas, ensaios e teatro. Porém, neste trabalho irei considerar o poema Storni nos termos de Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]), afastando-me de uma leitura dos poemas como meros produtos (*ergon*), e atentando para os textos como atividade (*energeia*). Para isso, cito que o poema, para Meschonnic, é da ordem do contínuo: há uma modernidade, uma historicidade no poema que vai além das condições de produção da obra.

Meschonnic (1992 [1988]) explica que a modernidade não é a oposição do antigo ao novo, mas, sim, o inacabamento de sentido de uma obra que é sempre renovado pelo sujeito. A historicidade de um poema, que é um aspecto da modernidade, se opõe ao produto da época (*ergon*). Assim, a historicidade radical de um poema é o seu infinito de sentido, infinito de significância, é uma atividade (*energeia*).

Interessante destacar a definição de historicidade radical da linguagem que Meschonnic (1996 [1970]) apresenta:

[...] homogeneidade e indissociabilidade do pensamento e da linguagem, da língua e da fala, da fala e da grafia, do significante e do significado, da linguagem e da metalinguagem, do viver e do dizer. Sem limitá-lo às condições de produção do sentido (que é o ponto de vista do historicismo), mas tomando-a na infinitude de sua atividade. A *energeia* de Humboldt. Opõe-se ao dualismo, heterogeneidade do significante e do significado, da expressão e do conteúdo, da linguagem e do estilo, do sentido e do estilo. A historicidade se define como a condição de produção de formas-sentidos<sup>74</sup> (p. 144, tradução própria).

De acordo com Meschonnic (1992 [1988]; 1996 [1970]), a historicidade é uma relação, o historicismo é um transporte. Ou seja, o historicismo considera apenas as condições de produção de um poema, é o acabado da obra. A historicidade, por sua vez, considera a atividade, o sentido infinitamente renovado, as condições de uma obra continuar reverberando indefinidamente além das suas condições de produção.

Meschonnic (2007) explica que a historicidade observa as condições do historicismo, mas não se atém apenas a elas; ele considera também a capacidade de transformar as condições do ver, do sentir, do compreender, do ler e do escrever. Assim, a historicidade não quer dizer dar conta de uma totalidade (que não existe, que está ligada ao historicismo, ao signo), mas sim observar o infinito de sentido do poema. A modernidade possibilita que a obra continue sendo moderna, renovada e atualizada a cada leitura no presente.

---

<sup>74</sup> Texto fonte: “[...] homogeneidad e indisociabilidad del pensamiento y el lenguaje, la lengua y el habla, el habla y la grafía, el significante y el significado, del lenguaje y el metalenguaje, el vivir y el decir. Sin limitarla a las condiciones de la producción del sentido (lo cual es el punto de vista del historicismo), pero tomándola en el infinito de su actividad. La *energeia* de Humboldt. Se opone al dualismo, heterogeneidad del significante y el significado, de la expresión y el contenido, del lenguaje y el estilo, del sentido y el estilo. La historicidad se define como la condición de producción de formas-sentidos” (Meschonnic, 1996 [1970], p. 144).

Assim, o poema Storni, objeto deste capítulo, é aquele que coloca em jogo as vivências e desafios femininos, e não raro engajadamente feministas, construindo a própria noção de mulher. Há diferentes possibilidades de considerar e analisar a obra de Storni. Alguns(as) pesquisadores(as) escolhem abordar a obra pelo contexto histórico, político, social; pelas questões pessoais e sociais da autora; por conceitos e definições sobre feminismo e mulher. Porém, a minha forma de olhar e analisar o poema Storni é pelo poema Storni. Ao ler a obra de Storni, entendo ser possível perceber noções subjetivas sobre questões importantes e que perpassam todo o conjunto da obra.

Os poemas de Storni, que compõem o poema Storni, carregam um ritmo particular, meu percurso é ouvir esse ritmo e re-criá-lo e/ou re-produzi-lo em minhas traduções, buscando entender a palavra poética carregada de sentido no universo do poema Storni. Considerar o poema Storni dentro da modernidade meschoniquiana, atentando para todas as questões que perpassam a obra e que renovam infinitamente o poema Storni.

### 4.3 A língua Storni

Nesse ponto, parto da compreensão de que a língua de Storni não pode ser reduzida a uma questão apenas relacionada a forma ou ao sentido, mas deve ser pensada a partir da relação entre ritmo, subjetividade e historicidade, conforme proposto por Meschonnic. Para construir essa reflexão, recorro a pesquisadoras que desenvolveram reflexões acerca de Benveniste e sua leitura do poema Baudelaire. São elas Laplantine (2008) e Neumann (2020), ambas discorrem sobre como Benveniste observa a forma como a organização rítmica do discurso se relaciona com a constituição do sujeito no poema.

No chamado “dossiê Baudelaire”, Benveniste observa “propriamente a “língua de Baudelaire”, o linguista observa que Baudelaire é o poeta da interioridade do ser, da verdade profunda dos sofrimentos do homem na natureza” (Neumann, 2020, p. 151). Essa perspectiva é fundamental para compreender a proposta de Meschonnic, que amplia essa noção ao considerar o ritmo como organizador do discurso, da historicidade, considerando a forma e o sentido indissociáveis.

Diante disso, a questão da “língua de Storni” se coloca como um olhar teórico que exige uma abordagem que integre a forma e o sentido. Para delinear essa língua,

busquei mapear as recorrências e os diferentes usos no poema Storni. Para isso, procurei auxílio na fortuna crítica sobre a autora, bem como em trabalhos realizados anteriormente, atentando para o ritmo do poema Storni.

Ao longo desse percurso, fui destacando elementos que caracterizam a obra storniana, visando o ritmo do poema. Essa análise da língua de Storni, encontra, claro, certas dificuldades. Nem sempre é fácil delinear o percurso da obra e estabelecer as relações de forma e sentido.

A obra Storni é vasta e diversa, porém alguns temas-chave perpassam os textos e podem ser destacados, tais como: a mulher, o amor, o homem, a dor, a liberdade e a natureza.

A mulher é peça fundamental na escrita storniana: a abordagem feminista faz-se muito presente em sua escrita.

O amor e as relações interpessoais são dois pilares da escrita, principalmente do poema Storni. A poeta argentina explora emoções intensas, incluindo a dor emocional e existencial. A busca pela liberdade, tanto pessoal quanto social, é um tema recorrente em toda a obra storniana. A natureza aparece frequentemente em seus textos, ela utiliza imagens e elementos da natureza para explorar questões relacionadas às emoções, à vida e à sociedade em sua obra.

Partindo dessas recorrências no poema Storni, apresento quatro conceitos que, no meu percurso como pesquisadora e tradutora da obra, produzem e carregam um valor particular. São eles o conceito de mulher, homem, liberdade feminina e espaço público-privado.

Storni escreve sobre e para as mulheres, abarcando uma parte considerável do universo feminino. Neste trabalho, irei me referir ao feminismo storniano como um “feminismo plural”<sup>75</sup>, um feminismo que abarca diversas mulheres e uma pluralidade

---

<sup>75</sup> Alfonsina Storni foi uma voz potente e pioneira na Argentina do século XX, representando questões femininas dentro de um lugar específico de mulher branca pertencente a um patriarcado burguês. Como pesquisadora tenho consciência de que, na atualidade, o feminismo e luta feminista revelam a necessidade de uma pluralidade de vozes, reconhecendo que o discurso feminista não pode ser reduzido a uma única narrativa. A pluralidade do feminismo implica o reconhecimento das diversas experiências e identidades que compõem a vivência feminina, desafiando as narrativas que historicamente marginalizaram essas vozes. Assim, o feminismo atual abarca não apenas a inclusão, mas também a escuta ativa e a valorização das experiências únicas de cada mulher; promovendo um diálogo que permite a desconstrução de estereótipos e desigualdades sociais. A reflexão sobre essas múltiplas perspectivas é crucial para fortalecer o movimento feminista, ampliando suas bases e garantindo que todas as mulheres possam ser ouvidas e representadas. As questões abordadas neste

de lutas (não todas) por direitos e espaços em uma sociedade patriarcal. Recupero o conceito de historicidade meschoniquiana para argumentar ser possível observar no poema Storni um infinito de sentidos atravessados em e por sua obra.

Os textos stornianos abordam questões que ressoam com uma ampla variedade de experiências femininas, refletindo preocupações que afetam muitas mulheres. Assim, o olhar para o plural no poema Storni, considerando as noções meschoniquianas, permite refletir sobre as reverberações e as transformações do universo feminino por meio da escrita storniana.

Sem medo de ser repetitiva, destaco que a historicidade não quer dizer dar conta de uma totalidade (que não existe, que está ligada ao historicismo, ao signo), mas sim observar o infinito de sentido do poema. Este trabalho busca refletir sobre a historicidade storniana, visando à modernidade que se abre a cada leitura no presente.

Então, é possível falar em feminismo plural em Storni? Digo que sim. Pois, não se sabe que sentidos podem ser acionados da obra, na leitura de diferentes sujeitos, em diferentes tempos e espaços, possibilitando um infinito de sentidos. O feminismo storniano aparece em diversos textos e contextos, e é importante reconhecer essa voz presente nas obras de Storni e como sua escrita produz efeitos que ecoam ainda hoje na busca por direitos.

Até o início do século XX, a vida das mulheres era restrita em termos de direitos e oportunidades. Uma sociedade predominantemente patriarcal, com expectativas tradicionais de gênero que se abriam, mas ainda limitavam o acesso das mulheres à educação, ao trabalho remunerado e à participação no espaço público. Assim, é importante ressaltar a proeminência da literatura storniana. Storni abordou questões de gênero abertamente, desafiou as normas sociais e literárias da época, impactando e provocando um significativo desenvolvimento literário.

O poema Storni constrói diversas personagens femininas fortes e complexas, que desafiam as normas sociais e lutam por autonomia e liberdade. Assim, essas personagens possuem diferentes vozes e perspectivas, apontando para uma

---

trabalho podem ser repensadas ou consideradas de formas outras, tendo em vista a pluralidade de vozes femininas. Ressalto ainda que a fortuna crítica consultada ao longo do trabalho de pesquisa carrega essa marca de “todas as mulheres” na obra storniana.

pluralidade de experiências femininas. Essa diversidade na obra de Storni permite pensar em uma pluralidade; essa pluralidade é parte do que torna sua escrita rica e relevante até os dias de hoje.

#### 4.3.1 A Mulher

As mulheres e suas diferentes facetas (esposa, mãe, dona de casa, professora, datilógrafa, solteira etc.) são peça central do poema Storni. A re-presentação do feminino na concepção global da obra storniana possibilita re-criar e re-pensar um conceito storniano de mulher.

A forma como a autora escreve e posiciona a mulher na sociedade é única. Assim, pensar esse conceito de mulher storniana é o meu ponto aqui. Para isso, busco amparo em trabalhos realizados em torno da obra de Storni, observando como o feminino é re-tratado e analisado por estudiosas(os) do poema Storni.

Ao debruçar-me sobre a fortuna crítica acerca da produção de Storni, o poema Storni, pude observar que a mulher e o feminismo são temas centrais e recorrentes em diversos trabalhos sobre o poema storniano. Sua obra é profundamente influenciada por uma perspectiva feminista: Storni explora a condição da mulher na sociedade e as experiências vividas por elas em diferentes contextos públicos e privados.

Storni aborda questões relacionadas à identidade feminina, aos papéis de gênero, à opressão e à luta por autonomia, liberdade e igualdade. Ela dá voz às experiências das mulheres, tanto em termos de amor e desejo, como também em relação às restrições e aos desafios enfrentados em uma sociedade patriarcal.

Em muitos de seus textos, Storni testemunha a complexidade da vivência feminina, revelando emoções, desejos e anseios de forma clara e direta; em outros escritos, faz uso da ironia e metáforas. Ela desafia, além das normas e os padrões de escrita da época, as normas sociais e as expectativas impostas às mulheres, buscando uma liberdade individual, bem como universal, em uma voz própria, que se torna plural no conjunto da obra.

É importante ressaltar que a obra de Storni não se limita apenas às temáticas de mulheres, mas abrange uma variedade de temas e emoções. No entanto, seu compromisso com a re-presentação e a exploração da experiência feminina é uma parte significativa e distinta de sua escrita.

Castro (1993) desenvolveu um trabalho sobre os poemas de Storni partindo de um distanciamento da biografia da autora e buscando uma aproximação com a escrita. Dessa forma, Castro (1993) destaca que as questões acerca da construção da obra, os aspectos culturais e históricos da escrita, o que a pesquisadora denomina como “produto humano”, são os pontos que dão “[...] sentido ao revelado, ao segredo descoberto, ao silêncio omitido que se revela, o que configura a atualização de um texto que transcende como discurso poético de Storni”<sup>76</sup> (p. 112, tradução própria).

Assim, Castro (1993) ressalta que os poemas stornianos colocam em evidência as mulheres e o corpo feminino. Storni descrevia a cidade, a sociedade, os sentimentos, a mulher como um todo. Com isso, ao produzir metáforas, organizar sequências de palavras, a poeta criava uma significação do amor à morte, do desejo à tristeza, “[...] marcadas às vezes com fúria, outras com suavidade, como pretendendo o equilíbrio, pelos léxicos que indicam força de animal ou ternura de flor: fera louca, leoa cruel, borboleta triste, rosa sem fel, cisne azul, jasmim triste, débil heliotrópio, etcétera”<sup>77</sup> (p. 113, tradução própria).

Gutiérrez (2001) desenvolveu um extenso trabalho acerca da obra storniana e destaca a mulher como peça central dos escritos de Storni. Gutiérrez (2001) ressalta que “[...] um dos principais valores da obra de Alfonsina Storni é sua capacidade para construir um personagem feminino que, mais que individual, representa, simboliza a Mulher como universalidade e, concretamente, a Mulher da sociedade moderna”<sup>78</sup> (2001, p. 173, tradução própria). Assim, conforme Meschonnic é possível observar como a partir do particular, se busca o universal; Storni torna-se um nós, um feminino-plural, por meio de sua escrita.

Ao ler o poema Storni, por exemplo, o poema “Bien pudiera ser” é possível observar a mulher buscando encaixar-se nos padrões da época, porém sem sucesso. A mulher busca a liberdade; uma mulher plural, coletiva, a mulher como

---

<sup>76</sup> Texto fonte: “[...] sentido de lo develado, el secreto descubierto, el silencio omitido que se desoculta, lo que configura la actualización de un texto que transcende como el discurso poético de la Storni” (Castro, 1993, p. 112).

<sup>77</sup> Texto fonte: “[...] enmarcadas a veces con furia, otras con suavidad, como pretendiendo el equilibrio, por las lexías que señalan fuerza de animal o ternura de flor: fiera loca, leona cruel, mariposa triste, rosa sin hiel, cisne azul, triste jazmín, débil heliotropo, etcétera” (Castro, 1993, p. 113).

<sup>78</sup> Texto fonte: “[...] uno de principales valores de la obra de Alfonsina Storni es su capacidad para construir un personaje femenino que, más que individual, representa, simboliza a la Mujer como universalidad, y, concretamente, a la Mujer de la sociedad moderna” (Gutiérrez, 2001, p. 173).

universalidade. Trago, para exemplificar, o poema e, logo, uma análise realizada em Vidales (2020, p. 64-67),

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido  
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,  
no fuera más que algo vedado y reprimido  
de familia en familia, de mujer en mujer.

Dicen que en los solares de mi gente, medido  
estaba todo aquello que se debía hacer...  
Dicen que silenciosas las mujeres han sido  
de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...

A veces a mi madre apuntaron antojos  
de liberarse, pero, se le subió a los ojos  
una honda amargura, y en la sombra lloró.

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,  
todo eso que se hallaba en su alma encerrado,  
pienso que sin quererlo lo he libertado yo  
(Storni, 1919, p. 159-160)

É possível observar nas rimas entre “*sentido, reprimido, medido e sido*” a repressão que as mulheres sofrem pela sociedade. Essas rimas podem ser relacionadas com “*mutilado e encerrado*” enfatizando o aprisionamento social das mulheres. Outra relação pode ser observada no eco prosódico entre “*familia, mujer, materna, madre, amargura e alma*”, essas associações suscitam o conflito entre a herança familiar de uma mulher que deve seguir alguns padrões sociais e o peso que essa herança significa.

Nesse poema, partindo das relações produzidas pelo ritmo do texto, é possível perceber o valor estabelecido no poema acerca do embate entre a mulher e as condições com que se depara. Fecho essa breve exemplificação com o eco prosódico entre “*ser, sentido, solares, silenciosas, sido e sombra*”, essas associações sugerem o trânsito das mulheres por diferentes facetas de suas experiências.

Conforme Gutiérrez (2001), considerar apenas as questões biográficas e/ou autobiográficas da obra de Storni é “[...] reduzir essa poesia [todo o poema Storni], deixar fora justamente esse componente simbólico, representativo da Mulher [...]”<sup>79</sup> (p. 219, tradução própria). Storni escreveu sobre diferentes problemas das mulheres

---

<sup>79</sup> Texto fonte: “[...] reducir esta poesía, dejar fuera justamente este componente simbólico, representativo de la Mujer [...]” (Gutiérrez, 2001, p. 219).

e sobre as causas desses problemas. Em sua maioria, de acordo com Gutiérrez (2001), “Alfonsina sabe e dá a conhecer em seus poemas que é a sociedade a que condiciona a situação da mulher”<sup>80</sup> (p. 228, tradução própria). É sempre essa mulher-feminista-feminina que é re-presentada na obra storniana; por vezes, em oposição à mulher-submissa-conformada.

Um exemplo disso é o poema “Van pasando mujeres”, no qual é possível perceber um movimento de mulheres, mas também a diferenciação entre a mulher que foge aos padrões e aquela que segue as normas sociais. Trago, novamente, o poema e a análise realizada em Vidales (2020, p. 71-76), para demonstrar como isso é explorado nesse texto poético.

Cada día que pasa, más dueña de mí misma,  
sobre mí misma cierro mi morada interior;  
En medio a los seres la soledad me abisma.  
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.

Ahora van pasando mujeres a mi lado  
cuyos ojos trascienden la divina ilusión.  
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:  
se ve que poco o nada les pesa el corazón.

Algunas tienen ojos azules e inocentes;  
Van soñando embriagadas, los pasos al azar;  
La claridad del cielo se aposenta en sus frentes  
y como son muy finas se les oye soñar.

Sonríó a su belleza, tiemblo por sus ensueños;  
El fino tul de su alma, ¿quién lo recogerá?  
Son pequeñas criaturas, mañana tendrán dueños,  
y ella pedirá flores..., y él no comprenderá.

Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:  
los sueños que ellas tejen no los supe tejer,  
y en manos ignorantes no perdí mi inocencia.  
Como nunca la tuve, no la pude perder.

Nací yo sin blancura; pequeña todavía  
el pequeño cerebro se puso a combinar;  
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,  
yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

Y el llanto fue la llama que secó mi blancura  
en las raíces mismas del árbol sin brotar,  
y el alma está candente de aquella quemadura.  
¡Hierro al rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?

---

<sup>80</sup> Texto fonte: “Alfonsina sabe y lo hace saber en sus poemas que es la sociedad la que condiciona la situación de la mujer” (Gutiérrez, 2001, p. 228).

Alma mía, la sola; tu limpieza, escondida  
 con orgullo sombrío, nadie la arrullará;  
 Si en música divina fuera el alma dormida,  
 el alma, comprendiendo, no despertara ya.

Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.  
 Oh humanos, en puntillas el paso deslizado;  
 Mi corazón susurra: me haga silencio el mundo,  
 y mi alma musita fatigada: ¡callad!...  
 (Storni, 1920 p. 78-80)

É possível observar as rimas entre “*misma* e *abisma*” (versos 1 e 2), na qual se sugere que a voz do poema luta para sentir-se dona de si e libertar-se das imposições sociais, porém esse movimento é absolutamente solitário, donde o uso de “*abisma*” pode ser relacionado com abismo, essa solidão é abissal. A rima entre “*interior* e *señor*” (versos 2 e 4) ressalta a imposição masculina dentro do lar e como essa imposição afeta a sua intimidade. A voz do poema percebe as diferenças entre ela e as outras mulheres e as descreve, dizendo que outras mulheres são inocentes, possuem “*ensueños* e *dueños*”. Essas relações colocam em evidência o incomodo da voz poética ao perceber que as outras mulheres são inocentes e fantasiosas e não conseguirão compreender que os maridos agem como seus donos e donos dos seus sonhos.

Dentre outras relações, gostaria de destacar as associações, via eco prosódico, entre “*dueña, soledad, transcienden, madre, vida* e *despertara*”. Nesse eco, há a sugestão de luta da voz do poema, sua busca por sair do domínio dos homens e o anseio pelo despertar feminino. Essa luta trouxe solidão, marcas que transcendem a vida da voz poética. No poema, o eco prosódico entre “*esclavos* e *cuervo*” coloca em debate como os corpos femininos são, por vezes, escravizados pelos maridos, pela sociedade. Assim, é possível perceber o movimento feminino, a luta das mulheres por liberdade e direitos. Há uma relação entre os sonhos da voz poética serem levados a outras mulheres porque a voz poética busca ser dona de seus próprios sonhos.

Gutiérrez (2001) aborda o trabalho de Storni pelo viés que denominou de “feminismo social storniano”. Para ela, a escrita de Storni denuncia a posição social e cultural da mulher. Esse feminismo social é marcado pela representação do coletivo através do individual. A proposta de Gutiérrez (2001) é observar como “a figura feminina”, “a figura masculina” e “as relações entre os sexos” produzem o feminismo social storniano. No poema “Oye...”, por exemplo, Gutiérrez (2001) observa um “eu”

que representa a mulher, “[...] o signo mulher dentro da sociedade e a cultura”<sup>81</sup> (p. 238, tradução própria). Transcrevo o poema para depois analisá-lo.

Yo seré a tu lado, silencio, silencio,  
perfume, perfume, no sabré pensar,  
no tendré palabras, no tendré deseos,  
sólo sabré amar.

Cuando el agua caiga monótona y triste  
buscaré tu pecho para acurrucar  
este peso enorme que llevo en el alma  
y no sé explicar.

Te pediré entonces tu lástima, amado,  
para que mis ojos se den a llorar  
silenciosamente, como el agua cae  
sobre la ciudad.

Y una noche triste, cuando no me quieras,  
secaré los ojos y me iré a bogar  
por los mares negros que tiene la muerte,  
para nunca más.  
(Storni, 1919, p. 47-48)

Ao olhar para o poema, considerando a poética meschoniquiana, pude notar algumas relações e sugestões ao longo do texto. Começo ressaltando o uso do tempo verbal futuro do indicativo em “*seré, sabré, tendré, buscaré, pediré, secaré e iré*”, sugerindo ações que se associam àquelas de uma mulher casada. É possível perceber uma crítica a como a mulher se comporta ou como se espera que a mulher se comporte diante do marido. Essas associações ressaltam uma ligação entre as ações de uma mulher que possui marido. Também há associação entre “*pensar, amar, acurrucar, explicar, llorar e bogar*” que possibilitam um questionamento acerca do lugar que a mulher ocupa diante de um homem. A voz poética, que constrói o que Gutierrez (2001) denominou “signo mulher”, suscita um questionamento de como em geral uma mulher se comporta em uma relação amorosa e fora dela, podendo navegar e remar sozinha pelos “mares negros” de liberdades a serem descobertas

Gutiérrez (2001) desenvolve seu olhar para a obra de Storni sob o ponto de vista de um feminismo social, de um feminino singular que passa a um feminino plural e coletivo na obra. A palavra da mulher ganha sentido e força na obra storniana, “se

---

<sup>81</sup> Texto fonte: “[...] al signo mujer dentro de la sociedad y la cultura” (Gutiérrez, 2001, p. 238).

trata de conceber a palavra da mulher como uma palavra que, ao falar desde a esfera privada, desde o lugar atribuído à mulher, o ressignifica, o subverte, faz desde esse [lugar] ciência, literatura, filosofia política”<sup>82</sup> (p. 284, tradução própria).

Esse olhar aproxima-se do desenvolvido em Vidales (2020), ao considerar a mulher dentro do poema Storni. Em minhas leituras, análises e traduções da obra storniana pude perceber esse lugar da mulher sendo explorado, por vezes criticado, mas, principalmente, sendo ressignificado. O poema Storni coloca a mulher em movimento, em busca de direitos, quebrando padrões sociais, indo em direção à liberdade, tanto no âmbito pessoal quanto profissional.

Assim, nos poemas e nos ensaios citados, analisados e em algumas ocasiões traduzidos, é possível perceber essa sugestão poética com relação à mulher livre, empoderada; um “eu” que se torna um “nós” em sua luta. A mulher storniana é loba, ovelha, costureira, jornalista, mãe solteira, médica, entre outras possibilidades; mas, o mais importante, a mulher no poema Storni é a busca constante por direitos e liberdade na pluralidade do ser feminino.

Ao analisar as colocações de Gutiérrez (2001), é importante ressaltar o que a pesquisadora denomina como “feminino plural”, relevante na obra de Storni. Aqui, aquela destaca dois poemas “Fecundidad”<sup>83</sup> e “La loba”; nesses poemas, é possível observar esse feminino singular transformando-se em um feminino plural. Gutiérrez (2001) afirma que “[...] esse *feminino plural*, que é o conjunto de todas as mulheres, pode constituir um aliado, umas iguais, amigas ou companheiras de luta da voz autoral [...]”<sup>84</sup> (p. 267, tradução própria, grifos do autor), porém pode também trazer o sentido de inimizade, rivalidade, como por exemplo, as ovelhas e a loba do poema “La loba”.

Ao olhar para o poema “Fecundidad”, por exemplo, percebe-se essa voz poética tornando-se um nós. Transcrevo uma parte do poema para depois analisá-lo.

Mujeres!... la belleza es una forma  
y el óvulo una idea.

---

<sup>82</sup> Texto fonte: “Se trata de concebir la palabra de la mujer con una palabra que, al hablar desde la esfera privada, desde el sitio asignada a la mujer, lo ressignifica, lo subvierte, hace desde éste ciencia, literatura, filosofía política” (Gutiérrez, 2001, p. 284).

<sup>83</sup> Este poema será analisado e traduzido no próximo capítulo. Por isso, não será trazido na íntegra aqui.

<sup>84</sup> “[...] este *feminino plural*, que es el conjunto de todas las mujeres, puede constituir un aliado, unas iguales, amigas o compañeras de lucha de la voz autoral [...]” (Gutiérrez, 2001, p. 267).

Triunfe el óvulo!

[...]

Mujeres! Sobre el grito de lo bello  
grite el impulso fuerte de la raza.  
¡Cada vientre es un cofre!

[...]

Mujeres! La belleza es una forma  
y el óvulo una idea...  
(Storni, 1916, p. 96-97)

A voz do poema inicia conclamando as mulheres, o ponto de exclamação demonstra um “chamado” e as reticências sugerem um alargamento sobre os sentidos do signo mulher. A voz se propõe a chamar todas as mulheres para o debate acerca do óvulo, do gestar ser uma ideia e não uma obrigação.

O poema também inicia e termina com uma estrutura semelhante. No primeiro verso, a voz poética chama todas as mulheres e propõe a ideia de que ser mãe é uma escolha; no último verso, a voz poética coloca em reticências a escolha da mulher de ser mãe, ser mãe solteira, não ser mãe, sugere que há diversas possibilidades. Assim, o poema se propõe como um diálogo entre mulheres, uma voz poética que se torna um feminino plural ao conversar com as outras mulheres.

Ao observar o poema “La loba”, resgato aqui o poema e uma análise realizada em Vidales (2020, p. 50-57).

Yo soy como la loba,  
quebré con el rebaño  
y me fui a la montaña  
fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,  
que no pude ser como las otras, casta de buey  
con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!  
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan  
porque lo digo así: (Las ovejitas balan  
porque ven que una loba ha entrado en el corral  
y saben que las lobas vienen del matorral).

¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!  
No temáis a la loba, ella no os hará daño.  
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos  
¡y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!

No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;  
Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis  
pero sin fundamento, que no sabe robar  
esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta  
de ver cómo al llegar el rebaño se asusta,  
y cómo disimula con risas su temor  
bosquejando en el gesto un extraño escozor...

¡Id si acaso podéis frente a frente a la loba  
y robadle el cachorro; no vayáis en la boba  
conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...  
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!  
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños  
por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha  
no sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

Yo soy como la loba. Ando sola y me río  
del rebaño. El sustento me lo gano y es mío  
donde quiera que sea, que yo tengo una mano  
que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo.  
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,  
la vida, y no temo su arrebato fatal  
porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!  
Aquello que me llame más pronto a la pelea.  
A veces la ilusión de un capullo de amor  
que yo sé malograr antes que se haga flor

Yo soy como la loba,  
quebré con el rebaño  
y me fui a la montaña  
fatigada del llano.  
(Storni, 1916, p. 89-91)

Podemos perceber a mulher caracterizada como um animal, loba, conhecido por suas habilidades de sobrevivência e força. O eco prosódico entre “*loba, ley, libre, valor e pelea*” ressalta essa mulher-loba que se liberta das imposições sociais, que batalha por seus direitos e valores. O eco prosódico entre “*loba, rebaño, buey, ovejas, trabajar e vida*” também sugerem valores dentro do poema. A loba quebra com as leis do rebanho, as imposições sociais, diferenciando-se das outras mulheres caracterizadas como ovelhas. O boi significa um animal castrado, utilizado para realizar trabalhos pesados no campo; a loba rompe com esse ciclo de trabalho doméstico das mulheres. A voz poética se coloca como uma mulher diferente das demais, mas que busca que com sua luta as outras mulheres também se libertem.

O poema sugere um movimento de um eu para um nós, uma busca por direitos femininos. A mulher-loba, apesar de ser diferente e por vezes julgada pelas outras mulheres, ainda chama as ovelhas para a luta. Pode-se observar uma rivalidade entre

a loba e as ovelhas, como mencionado anteriormente, mas também uma busca por união entre os femininos. Assim como no poema anterior, há a repetição de estrutura no início e final do poema colocando em destaque um movimento cíclico, de subsistência das mulheres pela busca dos seus direitos.

Sarlo (2003), por exemplo, também aborda o poema “La loba”, no qual o sujeito do poema reivindica seu lugar e chama as outras mulheres para juntar-se a ela. Conforme demonstrado acima, nesse poema é possível perceber a mulher-loba que luta, que foge aos padrões, que é independente e que incentiva as outras mulheres a se libertarem.

Nos escritos de Storni, a mulher é colocada em evidência, um feminino que se torna plural, femininos. Gutiérrez (2001) ressalta que “esse *feminismo social* implica assim a construção poética de uma espécie de coletividade feminina, de um *feminino plural* [...]”<sup>85</sup> (p. 282, tradução própria, grifos do autor).

Gostaria de ressaltar a relação que Gutiérrez (2001) apresenta entre o poema “La armadura” e o ensaio<sup>86</sup> “Los detalles; el alma”, pois em ambos Storni explora a palavra “armadura” em relação a “mulher”. Esta intertextualidade demonstra como Storni produz um pensamento crítico e contínuo com relação à posição da mulher na sociedade.

Trago o poema e, em seguida, uma breve análise.

Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,  
y tú la indiferente o la perversa,  
miremos sin miedo y a los ojos;  
nos conocemos bien. Vamos a cuentas.  
Bajo armadura andamos: si nos sobra  
el alma, la cortamos; si no llena,  
por mengua, la armadura, pues la henchimos:  
con la armadura andamos siempre a cuestas.

¡Armadura feroz! Mas conservadla.  
Si algún día destruirla pretendíais,  
del sólo esfuerzo de arrojarla lejos  
os quedaríais como yo, bien muertas.  
(Storni, 1920, p. 116-117)

---

<sup>85</sup> Texto fonte: “Este *feminismo social* implica así la construcción poética de una especie de colectividad femenina, de un *feminino plural* [...]” (Gutiérrez, 2001, p. 282).

<sup>86</sup> Dada a extensão dos ensaios citados neste capítulo, utilizados para demonstrar e relacionar alguns pontos acerca do poema Storni, não é possível trazer o texto integralmente. Deixo nas referências a obra para uma possível consulta aos ensaios completos.

Nesse poema, é possível observar a voz poética acionando todas as diferentes e diversas mulheres; novamente um nós do poema. O ser feminino carrega uma armadura, o eco prosódico entre “*mujer, armadura, miedo, alma, andamos e muertas*” sugere esse peso carregado pelas mulheres, os medos e angústias. No eco prosódico entre “*mujer, arrojarla e lejos*” podemos perceber a possibilidade da libertação da mulher dessa armadura.

No poema, a palavra “armadura” ganha sentido ao ressaltar o peso das imposições carregadas pelas mulheres. No ensaio “Los detalles; el alma”, tal palavra também carrega um peso. Trago uma passagem na qual Storni (1919) destaca:

El citado corsé no tiene más objeto real que exaltar ciertos encantos físicos y modelar otros. Pero no se crean culpables las mujeres modernas de algún grave delito; ellos así las quieren, así las exaltan, así las buscan. Además no son las mujeres modernas las que han inventado sus actuales armaduras (*apud Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 80*).

A palavra “armadura” também sugere esse sentido de peso. A voz do ensaio narra as relações entre as vestimentas femininas e masculinas ao longo dos séculos. Nas relações, pela via do eco prosódico, entre as palavras “*mujeres, moda, moderna, feminidad, alma, incómoda, masculinizada, molesta, armaduras, máscara e lágrima*”, observa-se uma tensão entre campos semânticos distintos, um deles ligado ao feminino e outro às imposições sociais, através do que o texto denomina como “armadura”. A moda, moderna, determinada às mulheres figura como uma máscara que esconde seus corpos, seus desejos, suas vontades. As mulheres ficam presas em armaduras antiquadas para ressaltar sua feminidade, a fim de não serem “masculinas”, embora essa feminilidade seja “ditada” por um olhar masculino. Apenas aos homens foi dado o privilégio da evolução das vestimentas, tornaram-se práticas e confortáveis. É possível perceber a relação entre “*moda e incómoda*”, ou seja, esse incômodo está relacionado a mais do que desconforto, mas ao precisar se esconder, ao ter de ater-se a um padrão estético.

Gutiérrez (2001) resalta o uso da ironia e do sarcasmo, marca muito presente na escrita storniana, porém no ensaio, mencionado acima, aparece uma escrita direta e clara sobre a relação da palavra “máscara” com a hipocrisia social. A máscara feminina está relacionada às vestimentas, às imposições, ao comportamento

esperado pela sociedade que coloca em voga também o quanto da mulher não pode ser exteriorizado, o quanto a sua situação é de desconforto, físico e emocional.

Pode-se perceber que Storni transita por vezes em uma linguagem irônica e metafórica, em outros momentos, em uma linguagem clara e direta. É o que ela faz, por exemplo, no ensaio “Compra de maridos”, no qual se pode perceber a ironia na inversão dos papéis tradicionais de gênero. Trago uma passagem:

Creo que no será difícil que mañana veamos un aviso así: “Joven poseedora de medio millón de pesos, alta, elegante, de fina educación y mejor cara, compra un marido...” (Storni, 1919 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 26)

Comumente, quem possui o poder de compra é o homem, nesse ensaio a compradora é a mulher. A ideia de “comprar” sugere um relacionamento em que a mulher tem o controle sobre o homem; colocando em debate uma subversão dos papéis de gênero estabelecidos em uma sociedade patriarcal.

Ao mesmo tempo, por exemplo, no ensaio “Las mujeres que trabajan” pode-se observar uma linguagem clara e direta. Cito:

En la Capital Federal trabajan, según el último censo, más mujeres de lo que a simple vista se sospecharía. [...] He aquí, por orden de profesión e importancia numérica, las profesiones y los oficios más concurridos [...]. (Storni, 1920 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 105)

O texto pontua e destaca de forma clara os serviços exercidos pelas mulheres em diferentes setores; como no setor doméstico, escolar, telefônico, industrial, entre outros.

Salomone (2005) desenvolve uma tese com base no trabalho de escrita de Storni e propõe uma discussão sobre a literatura e a modernidade que parte do proposto por Paz (1986), pensando a noção de sujeito e da teoria crítica feminista. Assim, partindo da crítica feminista, Salomone (2005) explica que “[...] a ideia de um Sujeito universal, neutro e transcendental é desconstruída, e afirma-se em troca a

existência de sujeitos, masculinos e femininos, que são codificados a partir de oposições binárias e excludentes”<sup>87</sup> (p. 132, tradução própria).

Partindo dessa noção, a mulher é pensada através de premissas culturais que determinam que o feminino deve estar ligado ao corpo, ao instinto e à paixão, deixando de fora as premissas de racionalidade e a criatividade. Storni escreve sobre a mulher aprisionada, regida por regras sociais, a mulher mãe, dona de casa; a mulher socialmente moldada. Porém, o poema Storni se propõe como uma força para essa mudança.

Sarlo (2003) define Storni como uma poeta que imprime em seus escritos a sexualidade, as vivências, os sofrimentos. Seus poemas são lidos com facilidade, pois possuem uma escrita simples, de fácil compreensão, “sua retórica repetitiva, seus finais de grande efeito lhe conquistam o grande público e o público preferentemente feminino que ainda eram clientes de poesia”<sup>88</sup> (p. 79, tradução própria).

Com todas as leituras e pesquisas realizadas sobre a obra Storni, proponho-me definir o que é mulher no poema storniano. A mulher storniana é aquela que busca seu lugar no mundo, seus direitos, sua liberdade, que faz suas próprias escolhas, que se permite viver sem seguir os padrões sociais. É aquela que se torna mulheres em sua luta; um singular que se torna plural ao se tornar uma mulher que busca igualdade, liberdade. É uma mulher que tem consciência de suas limitações, das imposições que sofre, das dores que carrega, bem como da pluralidade de femininos que se colocam em questão, ao se pensar em como outras mulheres se propõem diante das mesmas questões.

Pensando o poema Storni do ponto de vista da modernidade e historicidade, do individual para o coletivo, é possível considerar a atualização constante da obra, do conceito de mulher, sendo possível ler e compreender, ler e relacionar, ler e sentir a mulher do século XX no século XXI.

#### 4.3.2 O homem

---

<sup>87</sup> Texto fonte: “[...] la idea de un Sujeto universal, neutro y trascendental es deconstruida, y se afirma en cambio la existencia de sujetos, masculinos y femeninos, que son codificados desde oposiciones binarias y excluyentes” (Salomone, 2005, p. 132).

<sup>88</sup> Texto fonte: “Su retórica repetitiva, sus finales de gran efecto le conquistan el gran público y el público preferentemente femenino que todavía era clientela de poesía” (Sarlo, 2003, p. 79).

Importante ressaltar que não é apenas a mulher, o feminino plural, que compõe os poemas de Storni. O homem e a sociedade também compõem o conjunto de sua obra, estando relacionados às questões que implicam a vida da mulher. Busco amparo, novamente, na fortuna crítica acerca da obra de Storni para pensar esse conceito de homem storniano.

Com relação ao homem presente nos escritos de Storni, Gutiérrez (2001) destaca que os poemas que compõem o feminismo social storniano “[...] são poemas com os quais se faz política, se faz filosofia, uma política e uma filosofia *feminina*, que diz respeito à mulher, mas também ao homem e à sociedade em seu conjunto”<sup>89</sup> (p. 284, tradução própria, grifo do autor).

Ao olhar para o poema Storni, considerando o conjunto da obra, é possível perceber a construção do feminino plural, mas também do masculino plural. Conforme Gutiérrez (2001) “[...] a figura masculina, o ‘homem da Storni’, mais que um indivíduo concreto, é um símbolo, ou talvez, melhor dizendo, um arquétipo da masculinidade”<sup>90</sup> (p. 286, tradução própria). Esse homem storniano se constrói no poema Storni sempre em relação com a mulher e com a sociedade.

Esse homem plural pode ser observado no poema “Peso ancestral”, um homem que carrega um peso de geração em geração. A imposição social do homem de não poder chorar, carregada pelos homens da família e, também, pelas mulheres.

Transcrevo o poema:

Tú me dijiste: no lloró mi padre;  
Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;  
No han llorado los hombres de mi raza,  
eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima  
y me cayó en la boca... más veneno  
yo no he bebido nunca en otro vaso  
así pequeño.

Débil mujer, pobre mujer que entiende,  
dolor de siglos conocí al beberlo.

---

<sup>89</sup> Texto fonte: “[...] son poemas con los cuales se hace política, se hace filosofía, una política y una filosofía *feminina*, que atañe a la mujer, pero también al hombre y a la sociedad en su conjunto” (Gutiérrez, 2001, p. 284).

<sup>90</sup> Texto fonte: “[...] la figura masculina, el ‘hombre de la Storni’, más que un individuo concreto, es un símbolo, o quizás, más bien, un arquétipo de la masculinidad” (Gutiérrez, 2001, p. 286).

¡Oh, el alma mía soportar no puede  
 todo su peso!  
 (Storni, 1919, p. 63-64)

Em análise realizada por Vidales (2020, p. 68-70), é possível observar que o poema inicia com uma repetição de estrutura sintática e de sílabas de um verso a outro. Esse reforço da repetição potencializa o peso carregado pelo “tu” do poema. No eco prosódico entre “**tú, brotó e soportar**”, é possível perceber a sugestão desse “tu”, masculino, que suporta um peso ancestral. Essa relação também é percebida no eco entre “**lloró, llorado, raza e acero**”, que novamente enleva o “tu” que chora e os seus ancestrais que eram feitos de aço. O eco entre “**padre, pequeño, pobre e peso**” sugere esse “tu” como sendo o pai que carrega desde pequeno esse peso. O poema aponta os anos de dureza e resistência enfrentados pelos homens, homens não têm permissão para chorar. O eco entre “**lágrima e dolor**” remete ao choro e à dor dos ancestrais, à família da voz do poema.

Esse é um “tu”, masculino, que precisou carregar a dor dos ancestrais, o peso das imposições sociais. Gutiérrez (2001) observa nesse poema que o homem é “[...] símbolo da masculinidade – um ele que representa um eles ao invés de se constituir como sujeito individual -, mas uma masculinidade atual, moderna [...]”<sup>91</sup> (p. 346, tradução própria).

Ainda, nesse poema, é possível observar essa relação do homem e da mulher, essa construção conjunta que perpassa a obra de Storni. O eco prosódico entre “**dijiste e mujer**” sugere que o “tu” está falando com a voz poética que é uma mulher. A associação, via eco prosódico, entre “**lágrima, mujer e alma**” coloca esses três léxicos do poema em relação, possibilitando a discussão de que esse sofrimento silencioso devido ao peso ancestral também é delas. Ambos carregam a dor e o sofrimento das imposições sociais. Gutiérrez (2001) destaca que “a armadura masculina é para ela [Storni] tão importante como a feminina”<sup>92</sup> (p. 346, tradução própria).

---

<sup>91</sup>Texto fonte: “[...] símbolo de la masculinidad -un él que representa a un ellos más que constituirse como sujeto individual -, pero una masculinidad actual, moderna [...] (Gutiérrez, 2001, p. 346).

<sup>92</sup> Texto fonte: “La armadura masculina es para ella tan importante como la femenina” (Gutiérrez, 2001, p. 346).

Gutiérrez (2001) aborda um ensaio de Storni, “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, para exemplificar essa posição do homem nos textos da escritora. É também possível observar a relação entre o homem e a mulher, por exemplo, no meu ponto de vista, no trecho em que Storni (1919) diz:

Ambos sexos debiéramos marchar unidos en la vida, unidos de bella manera. No se trata de competencia de sexo a sexo. No se trata de rivalidad intelectual e industrial. (*apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 87)

Aqui é possível ler essa busca pela igualdade entre o feminino e o masculino em Storni. Homens e mulheres, no poema Storni, deveriam lutar e caminhar unidos pelo bem comum, pelos direitos iguais.

Outro trecho significativo é

La mujer y el hombre han nacido libres. Frente a la naturaleza pura ellos son dos seres complementarios cuyo objeto es perpetuarse y que son, por igual, responsables e irresponsables – si alguno de ustedes quiere aguzar el sentido filosófico de la vida - de los hijos que engendran. (Storni, 1919 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 87)

Novamente é possível observar o pensamento storniano sobre os direitos das mulheres e dos homens serem iguais, inclusive com os filhos e as filhas. A família, os cuidados domésticos, o cuidado com as crianças, não devem ser responsabilidade apenas da mulher. Ambos, mulheres e homens, nasceram para ser livres, para viver suas vidas conforme seus próprios desejos. Os cuidados com a família são “responsabilidade” e “irresponsabilidade” tanto do homem quanto da mulher.

Storni escreve de forma clara e objetiva sobre os direitos e deveres das mulheres e dos homens, sobre como a igualdade é importante, colocando ambos em posição de sujeitos plurais e coletivos. Gutiérrez (2001) faz uma importante reflexão sobre os escritos stornianos, “tem sido escrito que Alfonsina não concebia a mulher sem o homem, mas eu diria que é muito mais palpável em sua poesia, [...] que não concebia o homem sem a mulher, sem sua relação com ela [...]”<sup>93</sup> (p. 351, tradução própria).

---

<sup>93</sup> Texto fonte: “Se ha escrito que Alfonsina no concebía a la mujer sin el hombre, pero yo diría que es mucho más palpable en su poesía, [...] que no concebía al hombre sin la mujer, sin su relación con ella [...]” (Gutiérrez, 2001, p. 351).

Nos escritos stornianos é possível, ainda, observar o homem sendo caracterizado dentro do imaginário destinado à mulher, fazendo uso de palavras doces, suaves, colocando-o em posição de se permitir chorar, por exemplo. Gutiérrez (2001) observa que “Alfonsina coloca os pés do homem sobre a terra. O concebe em sua relação mais concreta e vulgar, sua relação com a mulher. Rebaixa-o à dimensão doméstica. De certa forma o diminui”<sup>94</sup> (p. 352, tradução própria).

No ensaio “Los defectos masculinos”, por exemplo, Storni (1919) pontua dez defeitos relacionados aos homens. Transcrevo-os:

No os asustéis, mujeres: no son muchos ni muy feos. Pequeñas tonterías, así como las vuestras; cosas que salen al ir viviendo, se encadenan...  
 Una encuesta realizada en Francia (vosotras sabéis cuan sagaz es la mujer francesa) os dará un cuadro curioso: el orden en que aquéllas han clasificado defectos del sexo-rey.  
 Aquí los tenéis:  
 En primer lugar: el egoísmo.  
 En segundo: los celos.  
 En tercero: la infidelidad.  
 En cuarto: la intemperancia.  
 En quinto: la cobardía.  
 En sexto: la inmoralidad.  
 En séptimo: el despotismo.  
 En octavo: la cólera.  
 En noveno: la fatuidad.  
 En decimo: la pereza [...].  
 (*apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 92)

Nesse ensaio, são abordadas questões relacionadas às características e comportamentos dos homens, considerados defeitos pelo ponto de vista das mulheres. Ao destacar defeitos masculinos, o texto coloca o homem em uma posição vulnerável, afinal, defeitos não são reservados apenas às mulheres?

O homem em Storni é aquele que se encontra sempre em relação com a mulher. A figura masculina perpassa temas voltados para o amor, a sexualidade, a submissão. Storni explora não apenas a visão das mulheres em relação aos homens, mas também as expectativas e as normas sociais que moldam tais imposições.

Storni explora as contradições e os conflitos presentes nas relações entre os gêneros, entre os personagens femininos e masculinos plurais da obra. Esse homem

---

<sup>94</sup> Texto fonte: “Alfonsina pone los pies del hombre sobre la tierra. Lo concibe en su relación más concreta y vulgar, su relación con la mujer. Lo baja a la dimensión doméstica. De cierta manera, lo empequeñece” (Gutiérrez, 2001, p. 352).

storniano é um homem que precisa de mudanças, que necessita evoluir, sair do papel tradicional de provedor e protetor das mulheres.

O homem storniano é um ponto de partida, muitas vezes, para discutir questões mais amplas voltadas à desigualdade de gênero. O homem storniano é colocado nos textos como aquele que não compreende o feminino, aquele que impõe e que se impõe sobre as mulheres. Por vezes, esse homem é caracterizado como munido de sentimentos, em outros momentos caracterizado como um animal, também é colocado como dono das mulheres. Um homem sempre em relação com a mulher e a sociedade.

#### 4.3.3 A liberdade feminina

Pensar e re-pensar o conceito de mulher e de homem na obra Storni requer, também, considerar a noção de liberdade feminina; fundamental no poema storniano. Buscando amparo, novamente, na fortuna crítica sobre a obra da autora, pontuo questões importantes sobre a liberdade e direitos femininos.

Aston (2014) destaca a voz potente de Storni, uma voz individual e coletiva, que busca mudanças sociais, que busca a liberdade feminina. Para a pesquisadora, Storni “[...] dialoga com outra voz que permanece sob certa influência de passividade, embora latente no poema”<sup>95</sup> (p. 13, tradução própria). Assim, conforme Aston (2014), é possível observar uma ambivalência entre um feminino que luta por espaço e reconhecimento e um feminino que segue as regras sociais.

Essa oposição pode ser observada, por exemplo, nos poemas “La loba” e “Van pasando mujeres”. Em ambos os textos, pode-se perceber a mulher que luta por direitos e liberdade e as mulheres que vivem de acordo com os padrões sociais da época. A loba foge aos padrões e busca sua liberdade, seu sustento, seus direitos. Em “Van pasando mujeres”, a voz do poema se dirige a essas mulheres “*cuyos ojos trascienden la divina ilusión*”, “*van soñando embriagadas, los pasos al azar*”. A oposição entre a voz do poema e essas mulheres pode ser observada no trecho a seguir, do mesmo poema:

---

<sup>95</sup>Texto fonte: “[...] dialoga con otra voz que permanece bajo cierto influjo de pasividad, aunque latente en el poema” (Aston, 2014, p. 13).

Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:  
 los sueños que ellas tejen no los supe tejer,  
 y en manos ignorantes no perdí mi inocencia.  
 Como nunca la tuve, no la pude perder.  
 (Storni, 1920, p. 79)

Os sonhos das mulheres, a inocência de ser submissa às imposições sociais e aos maridos, a voz poética não tem. Ela não soube “tejer, perder”, ou seja, ela não criou esses sonhos inocentes, então não irá perdê-los. Essas mulheres do título do poema, “Van pasando mujeres”, sugerem o movimento de luta, o passar das mulheres em busca de liberdade e direitos. A voz poética sonha e compartilha a necessidade de mudanças com as outras mulheres que por ela passam.

Dill (2005) descreve Storni como a poeta mais feminista de seu tempo, “[...] é feminista em tudo, evidenciando em artigos e ensaios na revista *La nota* e no jornal *La nación* a sociedade argentina como machista, retrógrada, cheia de preconceitos”<sup>96</sup> (p. 90, tradução própria). Storni denuncia a mentalidade machista da época, os deveres submissos das mulheres, fala sobre o amor, a família, o trabalho, as profissões, os problemas socioeconômicos etc. Storni (1919) escreve sobre o feminismo e sobre ser feminista:

La palabra feminista, ‘tan fea’, aun ahora, suele hacer cosquillas en almas humanas. Cuando se dice ‘feminista’, para aquéllas, se encarama por sobre la palabra una cara con dientes ásperos, una voz chillona. Sin embargo no hay mujer normal de nuestros días que no sea más o menos feminista (*apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 49).

A liberdade feminina storniana pode ser observada no que Dill (2005) destaca sobre a capacidade de escrita de Storni, dizendo que esta não possuía profunda formação acadêmica e literária, porém “[...] dominava, graças a seus próprios estudos, todas as formas literárias, como o demonstra ‘Tú me quieres blanca’, poema dialógico

---

<sup>96</sup> Texto fonte: “[...] es feminista en todo, pintando en artículos y ensayos en la revista *La nota* y en el periódico *La nación* a la sociedad argentina como machista, retrograda, llena de prejuicios” (Dill, 2005, p. 90).

onde a brancura alude ao branco, níveo, signo de castidade imposta à mulher [...]”<sup>97</sup> (p. 94, tradução própria).

Storni publica, em seus oito livros, diversos poemas métricos, rimados, livres, em prosa, com uma linguagem simples e popular; indo do vanguardismo poético a sonetos<sup>98</sup>. Seu trabalho, em diversos momentos vanguardista, reflete características como a experimentação com as formas poéticas, a quebra de padrões métricos tradicionais, o uso de linguagem ordinária nos poemas, e, principalmente, a abordagem muitas vezes provocadora em relação às questões sociais, especialmente à condição das mulheres na sociedade.

Em seus textos, é possível observar a diversidade e a liberdade que perpassam a escrita de Storni. Seus poemas, muitas vezes escritos para serem declamados, seguem uma lógica da oralidade, e não da escrita. Storni aborda temas relacionados à sexualidade, identidade feminina, amor, liberdade e poder em seus poemas. Suas obras muitas vezes desafiaram as expectativas sociais e de gênero, explorando as complexidades das relações humanas e as experiências das mulheres na sociedade. O poema Storni é o reflexo de uma busca constante pela liberdade feminina.

Alfonsina Storni é conhecida por sua ousadia e franqueza ao abordar temas considerados tabus para a época, contribuindo para a evolução da poesia vanguardista na América Latina. Seu legado literário é valorizado até os dias atuais, e suas obras continuam a ser estudadas e apreciadas.

---

<sup>97</sup> Texto fonte: “[...] dominaba gracias a sus propios estudios todas las formas literarias, como lo muestra ‘Tú me quieres blanca’, poema dialógico donde la brancura alude a lo blanco, níveo, signo de castidad impuesta a la mujer [...]” (Dill, 2005, p. 94).

<sup>98</sup> Nos poemas que analisei em trabalho anterior, por exemplo, pude observar essa diversidade storniana. O poema “La loba” foi escrito em doze estrofes, cada estrofe é um quarteto, seus versos são irregulares, não obedecendo uma metrficação constante, segundo as normas metrorrítmicas formais da poesia escrita. O poema “¿Qué diría?” foi escrito em uma estrofe de oito versos, oitava, uma segunda estrofe de três versos, terceto, e uma última estrofe de um verso, monóstico. Os versos possuem rimas paralelas. O poema “Veinte siglos” foi escrito em três estrofes com quatro versos cada uma, quartetos, e todos os versos são hendecassílabos, e as rimas são alternadas na primeira estrofe e entrelaçada nas outras. O poema “Bien pudiera ser” foi escrito em dois quartetos e dois tercetos, ou seja, é um soneto. Seus versos são irregulares, não obedecendo uma metrficação constante. As rimas são alternadas nas duas primeiras estrofes e entrelaçadas nas duas últimas. O poema “Peso ancestral” foi escrito em três estrofes de quatro versos cada uma. Seus versos não seguem uma metrficação fixa. Seus versos são brancos, pois não possuem rimas finais. O último poema que cito aqui é “Van pasando mujeres”. Esse poema foi escrito em nove estrofes de quatro versos cada uma. Os versos, em sua maioria, seguem uma mesma metrficação. As rimas são alternadas.

Dill (2005) enfatiza que “é seu destino bicéfalo: obtinha grandes êxitos, popularidade, quase imortalidade, ao mesmo tempo em que por ser mulher moderna, [poeta], feminista, foi caluniada, marginalizada, derrotada e calada [...]”<sup>99</sup> (p. 94, tradução própria). Storni escreve para mulheres, de forma simples e direta, por vezes, irônica, em uma sociedade patriarcal; e consegue atingir seu público-alvo em sua pluralidade.

Por exemplo, no ensaio “Las poetisas americanas”, Storni critica a pouca visibilidade da escrita feminina e elenca algumas das poetisas do continente. Nesse texto, ela faz uso de uma linguagem simples e direta, ressaltando seu olhar sobre o assunto. Cito:

De las que escriben o escribieron en el continente, las que han tenido, hasta ahora, resonancia en estas tierras y en España han sido las que lo han hecho en verso, nos referimos a algunas, por cierto (Storni, 1919 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 52).

No ensaio “Compra de maridos”, por exemplo, Storni faz uso da ironia ao comparar os homens aos ratos, “*y es que... los hombres están a punto de adquirir el valor de aquellos terribles roedores*”. O texto se propõe como uma construção da imagem masculina. O rato é um pequeno mamífero, de reprodução muito rápida, um animal pouco popular entre as pessoas, sendo, em diversas situações, considerado uma praga. Ao colocar o homem em comparação com os ratos, Storni ironiza a situação, comparando-os com pragas. Os homens foram sempre os detentores do poder, tanto de compra como de escolha, nesse ensaio observa-se o valor do masculino sendo reduzido ao valor de um roedor.

No jornal, Storni escreve uma coluna dominical direcionada às mulheres modernas chamada *Bocetos femeninos*; Diniz (2006) ressalta que “em sua maioria são artigos femininos, dirigidos para ‘nossa estimada leitora’, ao estilo dos artigos funcionais às tecnologias de gênero dominantes”<sup>100</sup> (p. 4, tradução própria). Entre as notas e colunas, Storni assina boa parte de seus ensaios no jornal como Tao Lao,

---

<sup>99</sup> Texto fonte: “Es su destino bicéfalo: obtenía grandes éxitos, popularidad, casi inmortalidad, al mismo tiempo que por ser mujer moderna, poetisa, feminista, fue calumniada, marginada, derrotada y callada [...]” (Dill, 2005, p. 94).

<sup>100</sup> Texto fonte: “En su mayoría son artículos femeninos, dirigidos hacia “nuestra estimada lectora”, al estilo de los artículos funcionales a las tecnologías de género dominantes” (Diniz, 2006, p. 4).

buscando alcançar as leitoras, em sua maioria, donas de casa. Utilizando-se desse pseudônimo, Storni observa e descreve as mulheres que circulam pela cidade.

Diniz (2006) explica que Tao Lao, na visão da crítica literária, foi associado “[...] a um nome chinês sendo Tao equivalente a caminho e Lao equivalente a velho”<sup>101</sup> (p. 5, tradução própria). Sendo assim entendido como “[...] um velho chinês, sábio e conhecedor dos temas femininos [...]”<sup>102</sup> (p. 5, tradução própria). Diniz (2006) destaca que a diferença de outras escritoras que precisavam fazer uso de pseudônimos masculinos para poder publicar seus escritos, Storni não tinha intenção de se ocultar; ela buscava por singularidade nos padrões estabelecidos.

A busca por uma “[...] voz enunciativa [que] se descentra, não é totalmente feminina nem masculina, é mascarada de diversas maneiras conforme a exigência do relato”<sup>103</sup> (p. 5, tradução própria). Diniz (2006) explica que esse jogo da voz enunciativa possibilita um andar neutro pelos temas relevantes, sempre visando à subjetividade e à liberdade feminina.

A temática dos corpos femininos retratados na obra de Storni também é abordada por Diniz (2006). Ter um corpo feminino era passar pelas críticas e organizações sociais em prol do casamento e da família. Storni escrevia para as mulheres de diversas classes e profissões. Diniz (2006) ressalta que na escrita storniana é possível perceber a falta de desejo, por parte de algumas mulheres, por mudanças. As imposições sociais e patriarcais eram aceitas pelos corpos femininos. Com isso, Storni se vale da ironia para desconstruir os discursos socio-patriarcais. Como, por exemplo, a ironia ressaltada acima no ensaio “Compra de maridos”.

Storni aborda a liberdade feminina como um tema central e muito marcante em sua obra poética. Ela escreve e explora questões de gênero, liberdade, direitos e independência das mulheres em muitos de seus poemas e ensaios. A liberdade feminina é um conceito que perpassa vários momentos da obra Storni.

A mulher é retratada na busca pela autonomia, pelo empoderamento. Os escritos stornianos incentivam as mulheres a se libertarem das restrições sociais, a

---

<sup>101</sup> Texto fonte: “[...] a un nombre chino siendo Tao equivalente a camino y Lao equivalente a viejo” (Diniz, 2006, p. 5).

<sup>102</sup> Texto fonte: “[...] un viejo chino, sabio y conoecedor de los temas femeninos [...]” (Diniz, 2006, p. 5).

<sup>103</sup> Texto fonte: “[...] voz enunciativa se descentra, no es del todo femenina ni masculina, se enmascara de diversas maneras según se lo exija el relato” (Diniz, 2006, p. 5).

seguirem seus próprios desejos. Storni também desafia as normas tradicionais de gênero e os papéis atribuídos às mulheres na sociedade. Ela questiona a submissão feminina, as expectativas patriarcais da sociedade. No poema “¿Qué diría?”, por exemplo, essa crítica aos padrões sociais e sobre as mulheres que fogem ao esperado pode ser observada. Transcrevo o poema:

¿Qué diría la gente, recortada y vacía,  
si un día fortuito, por extra fantasía,  
me tiñera el cabello de plateado y violeta,  
usara peplo griego, cambiara la peineta  
por cintillo de flores: miosotis o jazmines,  
cantara por las calles al compás de violines,  
o dijera mi verso recorriendo las plazas  
libertado mi gusto de vulgares mordazas?

¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?  
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?  
¿Campanas tocarían para llamar a misa?

En verdad que pensarlo me da un poco de risa.  
(Storni, 1918, p. 123-124)

Destaco a análise realizada em Vidales (2020, p. 58-60); na rima entre “*vacía* e *fantasia*”, aqui, é sugerida a imagem de que as mulheres possuem fantasias vazias, ou seja, que os sonhos das mulheres não eram relevantes diante das imposições sociais. Na rima entre “*plazas* e *mordazas*”, a praça é observada como o espaço público onde as mulheres deviam reprimir suas vontades e desejos. A voz poética se coloca como uma mulher quebrando padrões, “*hechiceras*”; as feiticeiras causavam medo, fugiam aos padrões. Na rima entre “*usara, cambiara, cantara e dijera*”, por exemplo, há a sugestão da voz poética em torno de mudanças, que ecoam em “*cantara*” e “*dijera*”.

A sexualidade da mulher também é explorada no poema Storni. Impõe-se aqui essa mulher que se permite desejar, que desafia as convenções e expressa seus desejos. Storni promove a ideia de que as mulheres têm, sim, o direito à própria sexualidade. E, também, ao amor e às relações românticas respeitadas, se opondo às relações opressivas a que as mulheres são submetidas.

A mulher storniana é livre, é corajosa, e essa libertação lhe permite ganhar confiança e desafiar as construções sociais. Isso ocorre, por exemplo, na maternidade fora do casamento problematizada no poema “La loba”. Seguem os versos:

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley

que no pude ser como las otras, casta de buey.  
(Storni, 1916, p. 89)

É possível perceber a voz do poema relatando ser mãe solteira, fugindo ao padrão das ovelhas que são castas, casadas e trabalham como um boi nos afazeres domésticos. O eco prosódico entre “*fruto* e *fuera*” sugere essa luta, a força da loba para criar seu filho, fruto de uma relação proibida. A libertação da mulher está ligada à capacidade dela de se destacar, lutar e se expressar em um mundo dominado pelos homens, pelo pastor do poema.

As palavras de Storni acerca da libertação feminina continuam a ressoar como uma expressão poderosa da luta pela igualdade de gênero e pela liberdade das mulheres. A mulher storniana luta, torna-se loba, ovelha, feiticeira, acima de tudo, torna-se um coletivo em busca de seus direitos. O poema Storni ressignifica o lugar da mulher na sociedade e reclama seus direitos.

#### 4.3.4 O espaço público-privado

A figura da mulher e a figura do homem são pontos que permitem uma leitura particular da obra Storni. Pensar como esses personagens se movimentam e são retratados em diferentes espaços públicos e privados também leva a uma leitura única. Storni coloca a mulher em uma posição de libertação, de busca de direitos e espaços que, anteriormente, eram destinados apenas para os homens.

Darrigrandi (2008) aborda a obra storniana pelo viés da cidade. Para ela, o espaço público na escrita de Storni quebra a barreira do lar, lugar das mulheres, e as coloca na cidade como um todo. Em Storni, o “[...] contexto urbano moderno é representado como um espaço de comércio, de trânsito e movimento, de encontro social e de trabalho”<sup>104</sup> (p. 2, tradução própria). Assim, Darrigrandi (2008) ressalta que o espaço urbano em Storni é um lugar de aprendizagem, de conhecimento, onde as relações entre os sujeitos (feminino e masculino) entram em disputa.

---

<sup>104</sup> Texto fonte: “[...] contexto urbano moderno es representado como un espacio de comercio, de tránsito y movimiento, de encuentro social y de trabajo” (Darrigrandi, 2008, p. 2).

No ensaio “Feminidades”<sup>105</sup>, por exemplo, Storni explora a sua relação como nova contratada para escrever na revista *La nota* e o seu chefe, Emir. Nesse texto, é possível perceber a posição da mulher contratada para certos cargos vinculada a requisitos de amizades. Cito: “[...] *todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe donde ubicar*” (Storni, 1919, p. 21); ou seja, Storni põe em relação o espaço no trabalho ocupado pelos homens e pelas mulheres. Os homens conquistam seu espaço por serem homens, as mulheres, por serem amigas de alguém. Storni fecha esse ensaio dizendo “[...] *luego el sexo femenino es resignado por hábito*” (1919, p. 22).

Ainda, de acordo com Darrigrandi (2008), as publicações realizadas na revista *La nota* por Storni possuem uma escrita direta que conversa com as leitoras, em sua maioria da classe média e as alerta sobre a exposição do corpo; “em uma cidade moderna com atrativas ofertas para o passeio urbano, a habitante ‘feminina’ está ‘autorizada’ a *estar*, mas sua *experiência* da modernidade está regulada”<sup>106</sup> (p. 4, tradução própria, grifos do autor).

Storni (1919) faz duras críticas a essa situação da mulher, por exemplo, no ensaio “Nosotras... y la piel”. Nesse texto, é possível observar a relação do uso de reticências no título do ensaio “Nosotras... y la piel” e as reticências em “*Hace siglos que se repite...*”. No primeiro caso, é possível perceber que há uma abertura para pensar o que há além da pele em nós, mulheres. No segundo caso, nota-se essa abertura para pensar a repetição de padrões associados às mulheres. Por séculos, as mulheres são vinculadas ao corpo, à sua pele, aos seus modos.

Pozzi (2019) propõe um olhar para os escritos de Storni pelo viés do gênero masculino/feminino e dos papéis sociais estipulados para cada um, dividindo o espaço social em público e privado. A pesquisadora relaciona o público ao masculino, e o privado, ao feminino. Assim, criando oposições entre “[...] masculino/feminino [que] se replica em outras divisões como público/privado, cultura/natureza,

---

<sup>105</sup> STORNI, A. *Feminidades*. In: MÉNDES, M.; QUEIROLO, G.; SALOMONE, A. *Nosotras... y la piel: selección de ensayos de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998, p. 21-24.

<sup>106</sup> Texto fonte: “En una ciudad moderna con atractivas ofertas para el paseo urbano, la habitante ‘femenina’ está ‘autorizada’ a *estar*, pero su *experiencia* de la modernidad está regulada” (Darrigrandi, 2008, p. 4)

razão/sensibilidade, universal/particular, produtor/reprodutor [...]”<sup>107</sup> (p. 28, tradução própria). Nessas divisões, é possível observar o que é socialmente estabelecido para cada gênero.

No poema “La loba”, percebe-se a divisão entre as mulheres, lobas e ovelhas, e os homens, donos e pastor. Ou seja, as mulheres ovelhas fazem parte do rebanho do pastor, pertencem ao homem, aos seus maridos. A loba é aquela que foge a esse padrão, quebra com o rebanho. No poema “Van pasando mujeres” também é possível observar uma divisão entre as mulheres e os homens. A mulher dona de si e as mulheres que carregam sonhos, do casamento; os homens donos e senhores das mulheres.

Rocha (2008) observa o espaço público, as ruas, nos escritos stornianos. As ruas eram um espaço reservado aos homens, até que Storni passa a escrever sobre a cidade. Com Storni, “os limites do espaço privado não são mais suficientes para o eu-lírico feminino, que agora quer experimentar todas as sensações que a rua e a multidão podem oferecer” (p. 27). Dentro dessa perspectiva, Rocha (2008) denomina Storni como a primeira *flâneuse* da literatura argentina, aproximando-a dos escritos de Baudelaire.

Rocha (2008) explica que foi Benjamin (2000) quem descreveu o *flâneur* da obra de Baudelaire como “[...] alguém que encarava a cidade como um mal necessário. A sociedade que compunha a multidão era terrível, criadora de humilhações diversas, mas era no meio desta massa humana que se encontrava o remédio para as angústias” (p. 27). Dessa mesma forma, Storni se camuflava em meio à multidão portenha, escrevendo sobre aquele ambiente público, majoritariamente masculino. Storni escreve sobre as mulheres que circulam na cidade, ela ressalta as mulheres que trabalham: as médicas, as telefonistas, as costureiras, as professoras, as empregadas domésticas. Mulheres ganhando espaço na cidade, espaço que antes era reservado aos homens.

Nessa linha de pensamento, Rocha (2008) classifica Storni, de acordo com Showalter, como pertencente à segunda fase da literatura de mulheres, sendo

---

<sup>107</sup> Texto fonte: “[...] masculino/ femenino se replica en otras divisiones como público/privado, cultura/naturaleza, razón/sensibilidad, universal/particular, productor/reprodutor [...]” (Pozzi, 2019, p. 28).

considerada uma feminista. Assim, “as autoras que se agrupam nesta categoria passam a rejeitar as regras que conduzem a literatura produzida por homens, usando a escritura como forma de protesto e reivindicação de seus direitos civis” (p. 33).

Ao considerar Storni como a primeira *flâneuse* da Argentina, Rocha (2008) destaca que essa forma storniana de escrever sobre a mulher e a cidade gerou um movimento feminista. Storni colocou a mulher no espaço público que era reservado aos homens; “alterar a essência do lar e vagar pelas ruas forçava a sociedade a ultrapassar os antigos mitos herdados ao longo da história” (p. 33).

Storni explorou muitas vezes o espaço público e privado de maneira reflexiva em sua obra. O espaço público aparece, frequentemente, em seus poemas como um cenário onde as mulheres muitas vezes eram marginalizadas ou limitadas pelas normas sociais.

Assim, Storni pôs a mulher em posição de luta para reivindicar um lugar significativo na esfera pública, onde suas vozes pudessem ser ouvidas e suas identidades reconhecidas. Em seu poema “Veinte siglos”, por exemplo, Storni criticou as restrições impostas às mulheres durante séculos e a necessidade e o desejo de liberdade, bem como o alívio ao se libertar das imposições sociais. Transcrevo o poema:

Para decirte, amor, que te deseo,  
sin los rubores falsos del instinto,  
estuve atada como Prometeo,  
pero una tarde me salí del cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano  
para poder decirte sin rubores:  
“Que la luz edifique mis amores”.  
¡Son veinte siglos los que alzo mi mano!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,  
pasan las flechas, aguzados dardos...  
¡Son veinte siglos de terribles fardos!  
Sentí su peso al liberarme de ellos.  
(Storni, 1919, p. 109-110)

Em análise realizada em Vidales (2020, p. 61-64), pude perceber algumas relações e associações que se produzem dentro do poema. Destaco aqui, por exemplo, a rima entre “*deseo e Prometeo*”, essa relação sugere o desejo pela liberdade da voz poética. Prometeu é um personagem mítico que foi condenado e acorrentado, destinado a viver para sempre preso; assim como as mulheres são

amarradas às imposições sociais. No poema, há a repetição da frase “*Son veinte siglos*” com a mudança no acompanhamento “*que movió mi mano*”, “*los que alzó mi mano*” e “*de terribles fardos*” ressaltando um movimento da voz poética para alcançar a liberdade. Foi por meio desse movimentar-se que a voz do poema conseguiu quebrar com as imposições sociais, com os fardos que as mulheres carregam. O eco prosódico entre “*deseo, cinto, siglos e peso*” também sugere o desejo por sair das amarras sociais e desse peso carregado por séculos pelas mulheres.

No que diz respeito ao espaço privado, Storni também trata das complexidades das relações pessoais, dos papéis tradicionais de gênero e das questões emocionais envolvidas. Ela explora a tensão entre as expectativas sociais e a individualidade das mulheres, muitas vezes revelando o conflito interno entre o desejo de independência e a pressão para se conformar às normas.

Por exemplo, no poema “*Bien pudiera ser*”, observa-se a voz do poema, uma mulher, sendo reprimida pela sociedade. As rimas entre “*sentido, reprimido, sido, vencido*” e “*vedado, mutilado, encerrado, libertado*” sugerem uma ordem de lutas e derrotas até a obtenção da liberdade. As mulheres foram sentindo e reprimindo seus desejos até conseguirem vencer e libertar-se. O desejo por mudanças da voz do poema era maior do que o medo de fugir aos padrões. No poema, o eco entre “*ser, solares, silenciosas, libertarse e sombras*” também remetem a como as mulheres deviam ser silenciosas, calarem seus desejos e sofrimentos. Os ensinamentos eram passados de geração em geração; porém no conflito entre o desejo de ser livre e a pressão para seguir as normas da voz do poema, a liberdade teve um peso maior.

No poema Storni, as mulheres são colocadas transitando pela cidade, participando de suas atividades e enfrentando os desafios e a pressão social do ambiente urbano. A cidade também é relacionada à liberdade das mulheres. Storni explora como as experiências nos espaços públicos influenciam as mulheres, suas aspirações e seus sonhos. Ela reflete sobre como a cidade pode ser um espaço onde as mulheres encontram oportunidades para se redefinirem e se libertarem das expectativas tradicionais.

Storni coloca em cena as mulheres trabalhadoras, a mulher saindo do ambiente familiar. Por exemplo, no ensaio “*La costurerita a domicilio*”, no qual a mulher transita pela cidade para trabalhar. Cito um trecho:

En el tranvía la costurerita lo pone sobre su falda y calcula el precio de las docenas [...] Y el tranvía la arrastra a través de la ciudad, bajo el paquete, escasamente promisorio, y que procura hacer lo menos visible que se pueda (Storni, 1920 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 113).

Por meio dessas abordagens, Storni oferece uma perspectiva única sobre a relação entre a mulher e a cidade. Seu poema capturou a complexidade das experiências das mulheres na vida urbana, explorando questões de identidade, autonomia, desafios sociais e conexões humanas em meio ao cenário urbano. A “costurerita” transita pelo espaço público, anda e trabalha pela cidade.

No poema “La loba”, citado anteriormente, é possível observar esse movimento das mulheres. A mulher-loba quebra com os padrões, uma mulher que é mãe solteira e trabalha para sustentar sua cria. Há um movimento da voz do poema em busca de sua liberdade e da liberdade coletiva, ou seja, das mulheres-ovelhas. O poema sugere valores, via eco prosódico, para as ovelhas, “*pobrecitas, asusta, sustento e ilusión*”, em que se constrói um campo lexical em torno da fragilidade não apenas financeira, mas também emocional. Essas mulheres, ao contrário da loba, não conseguem seu próprio sustento, ficando presas aos homens, ao casamento.

A loba do poema é uma mulher que se movimenta pela cidade e pelos padrões sociais em busca de seus objetivos. Ela não possui um dono e busca que as demais mulheres se libertem também. Nos ecos entre “*daño, dueños e defensores*” há essa sugestão de um valor negativo associado aos donos. Como mencionado anteriormente, o texto poético inicia e termina repetindo a mesma estrofe, demonstrando um ciclo de luta das mulheres contra a sociedade patriarcal.

Storni aborda a dualidade entre a liberdade que a cidade oferece e as restrições que ela impõe às mulheres. Por um lado, a cidade proporciona uma sensação de autonomia e oportunidades para que as mulheres busquem novas experiências e caminhos. Por outro lado, a sociedade ainda impõe restrições de gênero que muitas vezes confinam as mulheres a certos espaços ou papéis pré-definidos. No ensaio “Nosotras... y la piel”, por exemplo, Storni (1919) faz uma crítica social sobre o direito das mulheres de estarem nas ruas da cidade, mas ao mesmo tempo a sociedade impõe regras. Cito:

Iremos al teatro con aparatos para taparnos los oídos y lentes ahumados en los ojos... iremos al teatro llevando en las manos los cuentos de Blanca Nieve, Barba Azul y la Cenicienta por la calle sin alzar los ojos, no miraremos a ningún lado cuando vayamos por las aceras e inmoladas en ese púdic

sacrificio caeremos víctimas de un auto veloz (*apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 28).

Nota-se no trecho mencionado a repetição da estrutura “*iremos al teatro*” e o uso de reticências entre um pensamento e outro. O ensaio sugere que as mulheres devem seguir normas sociais para poderem ir ao teatro, transitarem pelas ruas. Há também uma ironia quando o texto aborda que as mulheres deverão seguir os padrões dos contos de fada e não deverão olhar ao seu redor, tornando-se vítimas de um carro veloz, vítimas da sociedade patriarcal.

O texto constrói, via eco prosódico, “*piel, púdico pura e pudor*”, a sugestão dos comportamentos socialmente aceitos para as mulheres. A mulher não deve exibir sua pele pelos espaços públicos da cidade. Storni (1919) diz:

Resulta, pobres de nosotras, que mucha parte de la dignidad y el pudor femeninos lo tenemos en la piel, a la que no podemos ni lucir ni mirar sin que nuestra moral sufra descalabro (*apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 29).

Também na relação prosódica entre “*dignidad e desnudo*”, há a sugestão de que, para ser digna, a mulher deve ser recatada, não deve permitir-se ao desnudo; ao desnudo de pensar livremente, de andar livremente, de vestir-se livremente. O ensaio vai construindo essa relação entre a mulher, a pele, a dignidade feminina, a moda e os espaços públicos. O texto se propõe como uma crítica aos padrões sociais estabelecidos para as mulheres, “*la moda, señoras, es un simple y liviano sarpullido, inofensivo las más de las veces*”.

Storni utilizou o espaço público como uma lente para explorar as experiências femininas, as relações sociais e as contradições da sociedade da época. O espaço privado também é uma temática importante na sua escrita. Ela explorou as complexidades das relações pessoais, as emoções, as imposições sociais e as lutas internas das mulheres em contextos mais íntimos, no lar.

Podemos considerar o espaço público e privado como espaços de resistência e luta das mulheres. Storni demonstra e evidencia a capacidade das mulheres, principalmente de forma coletiva, de desafiar as normas sociais e de reivindicarem sua autonomia e seu espaço.

Acredito que, para fechar este ponto, as palavras de Storni no ensaio “*La mujer enemiga de la mujer*” são riquíssimas:

Los tesoros no valen encerrados bajo las capas duras y pesadas de la tierra; valen en circulación, cuando pasan de mano en mano, dejando en cada una de ellas un poco de su bondad (Tao Lao, 1921 *apud* Méndes, Queirolo, Salomone, 1998, p. 166).

Nota-se o pensamento que perpassa todo o poema Storni. O pensamento plural, coletivo de Storni está justamente arraigado na ideia de que as mulheres ouçam seus anseios, desejos, medos, lutas. O poema Storni é um tesouro por passar de mão em mão, por tocar as mulheres, por lutar pela liberdade do feminino plural. É um tesouro por possibilitar observar o infinito de sentido no poema. A modernidade, conforme proposta por Meschonnic (2007), possibilita que a obra continue sendo moderna, renovada e atualizada a cada leitura no presente.

Partindo de todos esses conceitos e pontos levantados até aqui, buscar o universal no particular da obra Storni é o caminho do meu trabalho. O poema Storni permite uma atualização incessante de questões e temáticas que perpassam a época da obra e permanecem atuais e modernas.

No próximo capítulo, *Poemas: análises e propostas de tradução*, apresento os poemas junto das minhas análises e, logo, as minhas propostas de tradução.

## 5 Poemas: análises e propostas de tradução

Neste capítulo, serão apresentados os poemas seguidos dos comentários, demonstrando o meu olhar guiado pelo ritmo e pela poética meschonniquiana. Logo, apresento minhas propostas de tradução acompanhadas de comentários sobre o meu fazer tradutório. Meschonnic (1982) enfatiza que a escrita do poema é uma prática singular, pois é carregada de ritmo e subjetividade. Na minha escrita tradutória, atendo-me a observar as singularidades de cada poema, as relações escondidas-evidenciadas pelo ritmo, únicas em cada discurso, visando à compreensão do poema Storni.

Ressalto ainda que o trabalho de tradução desenvolvido aqui é uma tradução comentada dentro da proposta de Williams e Chesterman (2002), que definem a tradução comentada como sendo uma abordagem que visa à reflexão sobre o processo tradutório ao mesmo tempo em que propõe uma tradução. Assim, o tradutor/a pode documentar suas escolhas e desafios enfrentados durante o processo, possibilitando uma análise do trabalho desenvolvido. Os comentários favorecem uma reflexão sobre a tradução realizada, proporcionando uma visão geral acerca das particularidades da obra de partida e da obra de chegada.

Ao desenvolver um trabalho acadêmico com o intuito de compartilhar meu percurso e minhas escolhas, a tradução comentada oferece esse espaço de diálogo e reflexão. O público-alvo deste trabalho, em sua maioria, é composto por acadêmicos e leitores inseridos no meio acadêmico que buscam publicações de teses relacionadas às questões e interesses da poética do traduzir proposta por Meschonnic. Assim, as minhas propostas de traduções buscam um equilíbrio entre a forma-sentido. Sendo possível, por meio da tradução comentada, compartilhar de forma mais detalhada o meu olhar sobre os poemas, considerando e buscando sempre um equilíbrio entre a tradução da forma-sentido dos textos poéticos selecionados.

Williams e Chesterman (2002) destacam que a tradução com comentários é “[...] uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva onde você mesmo traduz um texto, e ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre seu próprio processo de

tradução”<sup>108</sup> (p. 7, tradução própria). Assim, o/a tradutor/a discute sobre o ato de traduzir, as análises e os desafios encontrados no percurso; justificando, quando necessário, as escolhas tradutórias.

Torres (2017) aborda a questão da tradução comentada, pelo viés de Berman (1984), ressaltando que o/a tradutor/a “transplanta um texto em outra cultura, iniciando uma recepção nova do autor que ele traduz em outro sistema literário e cultural” (2017, p. 16). De acordo com Berman (1984 *apud* Torres, 2017), ao se realizar um trabalho de tradução com comentários, insere-se uma interpretação ao texto, um olhar particular do/a tradutor/a.

Refletindo sobre os comentários, Torres (2017) considera que esses podem anteceder ou suceder uma tradução, sendo normalmente anterior ao ato de traduzir, pois “para traduzir precisa comentar, explicitamente, implicitamente... Precisa interpretar antes de traduzir” (p. 16). Assim, Torres (2017) resalta que há uma relação intrínseca entre a leitura e interpretação do/a tradutor/a, os comentários desenvolvidos e a tradução realizada.

Ainda, Torres (2017) faz uma reflexão acerca do que pode ser analisado na tradução comentada, ressaltando que depende sempre do olhar do/a tradutor/a sobre o texto, “o que é certo é que não dá para comentar e analisar tudo. Deve-se fazer escolhas em função dos objetivos prefixados e das prioridades estabelecidas” (p. 19). Somando os conceitos de Torres (2017) à poética do traduzir e na minha proposta, quem dita as prioridades do meu fazer tradutório é o ritmo, cada poema tem um ritmo próprio que vai guiar o olhar e as escolhas do/a tradutor/a.

Antes de passar para as análises dos textos de partida e ao processo de tradução propriamente dito de poemas selecionados de Storni, acompanhado de comentários em que apresentarei minhas escolhas de acordo com o projeto definido para esta tradução, gostaria de contextualizar e justificar as minhas escolhas.

Escolher analisar e traduzir textos de Storni oferece uma oportunidade de explorar uma das vozes mais distintas e impactantes da literatura latino-americana.

---

<sup>108</sup> Texto fonte: “[...] a form of introspective and retrospective research where you yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own translation process” (Williams; Chesterman, 2002, p. 7).

Storni, uma figura central da literatura argentina do século XX, foi uma escritora e crítica social perspicaz; suas obras transcendem fronteiras culturais e temporais.

O poema Storni possui uma relevância histórica e cultural, seus escritos abordam questões sobre desigualdade de gênero, direitos femininos, conquista de espaços públicos, entre outras. Estudar os poemas de Storni não apenas enriquece nossa compreensão da literatura latino-americana, mas também nos permite refletir sobre questões universais que continuam a ressoar nos dias de hoje.

Nesta tese, escolhi trabalhar com quatro poemas. A fim de justificar minhas escolhas, à luz da poética de Meschonnic, alguns pontos são centrais, como o ritmo e as associações via linguagem que se estabelecem dentro dos poemas. Para Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]), o ritmo é entendido como um movimento contínuo que se manifesta na linguagem, permitindo uma leitura para além de questões apenas de métrica ou rimas, por exemplo. Os poemas selecionados de Storni permitem essa observação do ritmo, pois exploram emoções complexas e sentidos que podem ser melhor compreendidos através do ritmo meschonniquiano.

O poema "Fecundidad" (1916, p. 96-97) explora a dualidade entre a liberdade das mulheres e a obrigação da maternidade. Ele reflete sobre a pressão social que as mulheres enfrentam para serem mães e a ideia de que essa função é muitas vezes vista como seu único propósito (*"el vientre que se niegue será atado"*). Storni utiliza uma linguagem rica em metáforas (p. ex.: *"abre la entraña a la simiente y brota"*) para expressar a tensão entre o desejo de ser mãe e a busca por liberdade, questionando as expectativas sociais impostas às mulheres.

No texto poético "Así" (1918, p. 5-6) é explorada uma reflexão sobre a vida e as metamorfoses de uma mulher. O poema é marcado por simbolismos, "mariposa triste, leoa cruel, pomba", que representam as etapas da vida da voz do poema. São debatidas questões femininas, busca por mudanças e aceitação das adversidades da vida (*"da entonces lo mismo, que lo he visto bien, / ser rosa o espina, azúcar o hiel"*).

O poema "El extraño deseo" (1918, p. 156-157) aborda o tema da perfeição esperada das mulheres em um casamento, valendo-se de imagens como ferramentas e pedras preciosas e de como o homem "idealiza" a mulher (*"ser de oro, de una pieza trabajada al cincel"*). O desejo estranho da voz do poema de tentar encaixar-se e ao mesmo tempo fugir dos padrões (*"símbolos de la incógnita de la felicidad"*).

O último poema escolhido é "Hombre pequeñito" (1919, p. 93-94); um texto que debate sobre as dinâmicas de poder nas relações amorosas. A voz feminina se dirige

a um homem que a mantém em uma "jaula", simbolizando como as mulheres muitas vezes são aprisionadas em relacionamentos que limitam sua liberdade. A repetição da expressão "*hombre pequeñito*" sugere uma crítica à falta de compreensão masculina sobre o amor e as necessidades emocionais das mulheres. Storni desafia a visão tradicional do amor romântico, propondo uma nova perspectiva onde a mulher reivindica sua liberdade e autonomia ("*ábreme la jaula que quiero escapar*").

A escolha de trabalhar com os poemas de Alfonsina Storni, via poética de Meschonnic, se dá pelo valor que os textos constroem sobre as mulheres, o feminino e o feminismo. Os poemas têm um ritmo único que coloca em questão complexidades emocionais e sociais. Storni organiza seu discurso e produz um ritmo próprio. Meschonnic vê a tradução como um ato que deve respeitar e re-criar o ritmo do texto de partida, considerando que cada língua possui seu próprio ritmo.

Acredito que a escolha por trabalhar com os poemas Storni abre um espaço para uma exploração multifacetada e abrangente das questões relacionadas à identidade feminina, igualdade de gênero e poder na sociedade patriarcal do século XX – e ainda no século XXI. Os seus textos poéticos oferecem perspectivas diversas e complementares sobre as vivências das mulheres, desafiando normas sociais, desconstruindo estereótipos e promovendo uma compreensão mais profunda e inclusiva do feminino.

O ritmo e as relações que são produzidas na leitura dos poemas em espanhol e, logo, re-criadas nas propostas de tradução em português, também geram importantes reflexões para o constructo teórico, pois as noções meschonniquianas guiam as escolhas do processo tradutório.

Meschonnic (2007) propõe, dentro da poética, que o ritmo é quem guia o olhar para o discurso e todas as unidades que compõem o poema produzem sentido. O poema Storni é uma expressão, por meio do ritmo, de diversas questões femininas e feministas. O ritmo de cada poema evidencia sentidos para além do que o texto diz.

Meschonnic (2007) compreende o ritmo como fluxo, ou seja, as relações dentro de cada poema são únicas daquele sistema de discurso, produzindo uma significância para além das associações lineares. O ritmo dos poemas stornianos é observado na globalidade do poema. Com isso, analisar e traduzir o ritmo é um desafio, pois é preciso escutar o que poema faz, para além do que ele diz. Dentro do meu percurso de tradução o maior desafio e esforço foi buscar o equilíbrio entre a forma-sentido dos textos poéticos.

Meschonnic (2007) destaca que traduzir um poema é um infinito de possibilidades, pois cada leitura é única, cada tradutor/a é único. Desenvolver um trabalho de tradução, pautado na poética de Meschonnic, é re-criar o ritmo, as redes de relações produzidas pela/o poeta, considerar as associações que extrapolam a linearidade da obra; é traduzir a historicidade do poema.

Em suma, trabalhar com esses poemas oferece uma oportunidade valiosa para promover o diálogo e a reflexão sobre as questões fundamentais que moldam as experiências das mulheres e a busca pela igualdade de gênero em nossa sociedade. A voz storniana continua a ressoar no século XXI. Além de os poemas possibilitarem a reflexão sobre a tradução meschonniquiana, observando o ritmo como um contínuo, refletindo sobre o ritmo presente em todo o discurso.

### 5.1 Poema “Fecundidad”

Alfonsina Storni publica o poema “Fecundidad” no livro *La inquietud del rosal*, em 1916, pela editora *La facultad*. Para este trabalho, o poema foi copiado da versão digital do livro<sup>109</sup>. Não foram consultadas eventuais traduções outras deste poema ao português<sup>110</sup>.

#### **Fecundidad**

1 Mujeres!... La belleza es una forma  
2 y el óvulo una idea.  
3 Triunfe el óvulo!

4 Dentro de la mentira de la vida

---

<sup>109</sup> O livro pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/La\\_inquietud\\_del\\_rosal\\_%281916%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/La_inquietud_del_rosal_%281916%29.pdf)>. Acesso em: 29 ago. 2024.

<sup>110</sup> A fim de compartilhar como se dá o meu processo de análise e tradução, explico brevemente. Meu percurso de trabalho segue, basicamente, a ordem apresentada aqui. Inicialmente, realizo algumas leituras do poema de partida, buscando ouvir o ritmo, os acentos, os ecos, as repetições, as rimas, procurando o que, por vezes, está escondido no texto poético. Em seguida, realizo a análise mais aprofundada do poema de partida, à moda antiga, com papel e caneta, identificando o que é fundamental de ser considerado no momento da tradução. Após essa etapa mais detalhada e demorada, começo a elaborar a proposta de tradução. Novamente, com papel e caneta, anoto as possibilidades de tradução, as dúvidas e os pontos mais relevantes, sempre pensando no ritmo do poema. Em um segundo momento, reviso e refaço a proposta de tradução, chegando à “versão final”. Por fim, leio ambos os textos e realizo os ajustes necessários, buscando sempre um equilíbrio entre a forma e o sentido dos poemas de partida e de chegada.

5 existe una verdad  
6 y hay que seguirla.

7 La verdad es que nada en la Natura  
8 debe perderse.

9 La tierra que es moral porque procrea  
10 abre la entraña a la simiente y brota  
11 dándonos trigo.

12 El vientre que se da sin reticencias  
13 pone un soplo de Dios en su pecado.

14 Son para él las rosas que abre el sol.  
15 El vibrará como una cuerda loca  
16 que el Misterio estremece.

17 El vientre que se niegue será atado  
18 al carro de la sed eternamente.

19 Mujeres! Sobre el grito de lo bello  
20 grite el impulso fuerte de la raza.  
21 ¡Cada vientre es un cofre!

22 ¿Qué se guarda en las células que tiene?  
23 ¿Cuántos óvulos viejos han rodado  
24 guardándose el misterio que encerraban?...

25 ¿Estaba en ellos quien hacía falta?

26 Mujeres! La belleza es una forma  
27 y el óvulo una idea....

A seguir, apresento a escansão do poema, utilizando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes, a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Uma vez que os poemas selecionados foram escritos em espanhol, será utilizada a escansão espanhola.

Quilis (1983) aborda a métrica da língua espanhola como aquela que organiza ritmicamente os versos no poema. Sendo assim, a contagem silábica é parte essencial da estrutura do poema. O processo de escansão é explicado por Quilis (1983, p. 41-43) como a contagem de sílabas que compõem o verso e para a qual alguns fatores devem ser considerados. São eles: a sinalefa, que ocorre quando uma palavra termina em vogal e a próxima inicia por vogal, pronunciando-se como uma única sílaba; o hiato, que ocorre quando duas vogais que normalmente se pronunciam juntas se pronunciam separadas; a sinérese, que ocorre pela união de duas vogais dentro de

uma mesma palavra que normalmente são pronunciadas separadas; e a diérese, a qual ocorre quando um ditongo é separado em duas sílabas.

Quilis (1983, p. 23-24) também aborda a importância do acento prosódico<sup>111</sup> na contagem silábica. O teórico distingue: palavra aguda (oxítonas), quando o verso termina em palavra oxítona é somada uma sílaba na contagem (+1); palavra grave (paroxítonas), quando o verso termina em palavra paroxítona a contagem silábica não é alterada; palavra esdrúxula (proparoxítona), quando o verso termina em palavra proparoxítona é subtraída uma sílaba na contagem (-1). Isso tudo, recordo, tem em conta a metrficação espanhola, que é a apresentada por Quilis (1983).

Na escansão apresentada abaixo, são destacadas em negritos as sílabas tônicas e em vermelho as junções de vogais, mais recorrente sinalefas. Ressonância que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser consultados lado a lado no anexo A.

Fe-cun-**di**-dad

Mu-**je**-res-La-be-**lle-zaes**-u-na-**for**-ma = 11

**yel-ó**-vu-**lou-nai-de**-a = 7

Tri-**un-feel-ó**-vu-lo = 5

**Den**-tro-de-la-men-**ti**-ra-de-la-**vi**-da = 11

e-**xis-teu**-na-ver-**dad** = 7

**yhay-que**-se-**guir**-la = 5

La-ver-**dad**-es-**que**-na-**daen**-la-Na-**tu**-ra = 11

**de**-be-per-**der**-se = 5

La-**tie**-rra-**quees**-mo-**ral-por-que**-pro-**cre**-a = 11

a-bre-**laen-tra-ña**a-la-si-**mien-tey**-**bro**-ta = 11

**dán**-do-nos-**tri**-go = 5

El-**vien**-tre-**que**-se-**da**-sin-re-ti-**cen**-cias = 11

**po-neun-so**-plo-de-**Dios**-en-su-pe-**ca**-do = 11

**Son**-pa-ra-él-las-**ro**-sas-**quea**-**breel**-**sol** = 11

El-vi-**bra-rá-co**-**mou**-na-**cu**er-da-**lo**-ca = 11

**queel**-Mis-**te-rioes**-tre-**me**-ce = 7

El-**vien**-tre-**que**-se-**nie**-gue-se-**ráa**-ta-do = 11

---

<sup>111</sup> Aqui acento prosódico não é tratado da mesma forma que Dessons (2011) e Meschonnic (1982).

al-ca-rro-de-la-sed-e-ter-na-men-te = 11

Mu-je-res-So-breel-gri-to-de-lo-be-llo = 11

gri-teel-im-pul-so-fuer-te-de-la-ra-za = 11

Ca-da-vien-trees-un-co-fre = 7

Qué-se-guar-daen-las-cé-lu-las-que-tie-ne = 11

Cuán-tos-ó-vu-los-vie-jos-han-ro-da-do = 11

guar-dán-do-seel-mis-te-rio-queen-ce-rra-ban = 11

Es-ta-ba-en-e-llos-quien-ha-cía-fal-ta = 11

Mu-je-res-La-be-lle-zaes-u-na-for-ma = 11

yel-ó-vu-lou-nai-de-a = 7

### Análise do poema de partida

Este poema foi escrito em onze estrofes que não seguem uma mesma forma: há tercetos, dísticos e um monóstico. Seus versos possuem onze, sete e cinco sílabas. Há duas rimas (imperfeitas) internas no poema que vão sugerindo sentidos, são elas: *mentira-vida* (verso 4), *simiente-vientre* (versos 10, 12 e 17) e, também, duas rimas (perfeitas) finais, *idea-procrea* (versos 2, 9 e 27) e *pecado-atado-rodado* (versos 13, 17 e 23).

Em uma primeira leitura, é possível perceber algumas relações. Nota-se que a voz do poema inicia conclamando as mulheres, “*Mujeres!...*” (verso 1), e que o ponto de exclamação demonstra um “chamado” e as reticências sugerem um alargamento sobre os sentidos do significante mulher. Também é possível observar os sentidos nas rimas (imperfeitas) entre “*mentira e vida*” e “*simiente e vientre*”, bem como entre as rimas perfeitas “*idea e procrea*” e “*pecado, atado e rodado*”, que sugerem a obrigação social das mulheres de terem filhos. Há um elo entre a mentira e a vida, a semente e o ventre. O ciclo ao qual as mulheres estão presas, a imposição de gerar, de trazer à vida novas sementes em seu ventre. A voz do poema destaca a relação entre a obrigação e o pecado do (não) procriar.

Nesse poema, há uma escolha interessante de palavra no verso 10 “*abre la entraña a la simiente y brota*”, pois a palavra “*simiente*” tem duas possibilidades de leitura: como “semente” ou como “sêmen”, abrindo a leitura do poema por esse viés de duplo sentido. O poema coloca a terra semeando o trigo, e a mulher semeando o filho/a.

Nesse poema há uma recorrência do pronome “que”. Normalmente, este não recebe acentuação, porém ao considerar sua repetição e o sentido que ele introduz no poema, podemos acentuá-lo buscando ressaltar a relação com os complementos. O “que” vai introduzindo obrigações das mulheres e verdades “socialmente” impostas. Destaco: “*existe una verdad / y hay **que** seguirla*” (versos 5 e 6), “*la verdad es **que** nada en la Natura / debe perderse*” (versos 7 e 8), “*la tierra **que** es moral porque procrea*” (verso 9), “*el vientre **que** se da sin reticencias*” (verso 12), “*son para él las rosas **que** abre el sol*” (verso 14), “***que** el Misterio estremece*” (verso 16), “*el vientre **que** se niegue será atado*” (verso 17), “*¿qué se guarda en las células **que** tiene?*” (verso 22), “*guardándose el misterio **que** encerraban?*” (verso 24). Ou seja, há uma verdade que deve ser seguida pelas mulheres, a verdade de procriar, de gerar uma criança dentro do casamento; sendo submetidas a julgamentos aquelas mulheres que se negarem a procriar.

Ao considerar os ecos prosódicos do poema, relações outras vão sendo evidenciadas. Ressalto que Meschonnic (1982; 2007) explica que o eco prosódico permite criar uma rede de relações entre palavras com sons semelhantes, que evocam uma ressonância entre si dentro de um poema, indo além do que as palavras dizem e observando o que as palavras fazem no poema em questão. Com isso, começo destacando o eco prosódico entre “***mujeres** e **forma** – **mentira** – **moral** – **Misterio** – **simiente** – **misterio***” (versos 1, 4, 9, 10, 16, 19, 24 e 26). A “mulher” vai ganhando sentido pela relação com a mentira e a moral, bem como com o Mistério/mistério que envolve a formação de uma vida - a semente que brota no feminino. Interessante observar que a voz do poema utiliza, na primeira vez, a palavra “Mistério” com maiúscula e, na segunda, “mistério” com minúscula (versos 16 e 24). Tal associação, considerando o eco com mulheres e sementes, sugere um valor ambivalente para “mistério”. O Mistério associado ao “*el vientre que se da sin reticencias / pone un soplo de Dios en su pecado*” (versos 12 e 13), sugerindo relação com o divino; logo, o mistério associado ao “*¿cuántos óvulos viejos han rodado / guardándose el misterio que encerraban?*” (versos 23 e 24), relacionado com o cotidiano, com a biologia da procriação. As mulheres são esse “mistério” da criação da vida, o elo entre o divino e o terreno.

Outro eco entre “***mujeres** e **natura***” (versos 1, 7, 19 e 26) sugere essa relação da mulher com a natureza, o vínculo entre “*la tierra que es moral porque procrea*” (verso 9) e “*el vientre que se niegue será atado*” (verso 17). Ou seja, percebe-se a

ideia do ciclo da natureza e da vida; a terra recebe a semente e produz o “trigo”, a mulher deve receber a semente e produzir a “vida”.

Ainda sobre a relação com a “*natura*”, outro eco sugere sentidos, “*tierra – brota – entraña – trigo – atado e eternamente*”. Essas associações vão propondo que, na natureza, a terra e a mulher cumprem o ciclo eterno de gerar. A terra gera o trigo que brota e alimenta, a mulher gera vida em suas entranhas, destaco novamente “*abre la entraña a la simiente y brota*” (verso 10). A voz do poema sugere que as mulheres devem procriar, “*procrea – pecado – impulso*” (versos 9, 13 e 20), pois a negativa seria um pecado, mas a entrega sem “reticências”, ou seja, por impulso ou sem a “cautela” social do casamento, também seria pecado.

Outro eco que quero ressaltar é entre “*óvulo – vida – verdad – vientre – vibrará – óvulos*” (versos 2, 3, 4, 5, 7, 12, 15, 17, 21, 23 e 27), essas associações vão propondo sentidos ao mistério da vida, da procriação. O ventre feminino, o óvulo que é algo que é somente da mulher, o fundamento da vida, deverá vibrar ao/por gestar. Quanto mistério há encerrado entre o “*óvulo*” e as suas “*células*”, “*¿qué se guarda en las células que tiene?*” (verso 22). Ressalto uma relação importante nas palavras “*óvulo e células*”, duas proparoxítonas que indicam um desequilíbrio, uma quebra da obrigação do gestar.

A voz do poema ainda sugere uma relação entre a forma, a beleza da mulher, um aspecto, e a ideia, o óvulo, aquilo que é somente da mulher, uma abstração. Ou seja, o palpável da forma, da mulher, deve abrir espaço para a concepção; “*triunfe el óvulo!*” (verso 3). Deve triunfar a semente, “*triunfe – simiente – trigo – vientre*” (versos 3, 10, 11, 12, 17 e 21), o mistério da vida, “*¿Cuántos óvulos viejos han rodado / guardándose el misterio que encerraban? / ¿estaba en ellos quien hacía falta?*” (versos 23, 24 e 25).

A voz do poema permite a entrever a pressão social que as mulheres sofrem para procriarem, sendo, por vezes, uma obrigação. Destaco novamente a passagem “*el vientre que se niegue será atado / al carro de la sed eternamente*” (versos 17 e 18). Aquelas mulheres que se negarem a fecundar serão condenadas eternamente. O poema convida a uma reflexão sobre o ciclo interminável da vida e da morte; repetição da maternidade e do sofrimento, e também insinua uma possibilidade de quebrar esse ciclo: a maternidade como destino inevitável das mulheres.

A pontuação do poema também propõe sentidos. A voz do poema conclama as mulheres em três momentos, “*mujeres!*” (versos 1, 19 e 26), ressaltando a voz

feminina, a força da união das mulheres diante de algo que lhes é único, o óvulo, a procriação. O poema também inicia e termina com uma estrutura semelhante. No primeiro verso, a voz do poema chama todas as mulheres e propõe a ideia de que o óvulo deve triunfar; no último verso, a voz poética coloca em reticências essa ideia do óvulo, abrindo a possibilidade para as mulheres escolherem ser mães ou não. A voz do poema diz “*cada vientre es un cofre*” (verso 21), cada mulher é dona do seu cofre, das escolhas sobre seu corpo.

Com relação à pontuação, ainda, reticências são utilizadas três vezes ao longo do poema. Vejamos: “*mujeres!... la belleza es una forma*” (verso 1), “*guardando-se el misterio que encerraban?...*” (verso 24) e “*y el ovulo una idea...*” (verso 27). Tal pontuação coloca em aberto um pensamento, um chamado, sugerindo que mudanças podem ocorrer com relação ao ciclo de procriar.

Voltando ao título do poema, “Fecundidad”, é possível perceber a sugestão do duplo sentido associado a procriar. A terra que é fértil, que é fecundada, que procria a semente do trigo que alimenta; as mulheres procriam a vida, seus ventres são fecundados, ou não, afinal “*mujeres! la belleza es una forma / y el óvulo una idea...*” (versos 26 e 27). Assim, o poema se propõe como um diálogo entre mulheres, uma voz poética que se torna um feminino plural ao dialogar com as outras mulheres.

As relações que se estabelecem ao longo do poema são únicas desse sistema de discurso. Conforme a poética meschoniquiana, cada sistema de discurso é único, e os sentidos e associações via ritmo são particulares daquele poema. A voz do poema, o ritmo do poema, vai ganhando valor pelas relações via rimas, ecos prosódicos, pelas recorrências únicas do poema Storni. São essas significâncias do texto que este trabalho se propõe a traduzir.

## 5.2 Proposta de tradução do poema “Fecundidade”

A fim de compartilhar minha experiência tradutória, apresento minha proposta de tradução junto com um trabalho de reflexão, destacando as dificuldades, soluções e escolhas realizadas ao longo do processo de tradução. Saliento, ainda, que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado, também, no anexo A.

Para tanto, apresento o poema de partida e a minha proposta de tradução e, em seguida, a escansão e marcação de sílabas poéticas fortes.

**Fecundidad**

1 Mujeres!... La belleza es una forma  
2 y el óvulo una idea.  
3 Triunfe el óvulo!

4 Dentro de la mentira de la vida  
5 existe una verdad  
6 y hay que seguirla.

7 La verdad es que nada en la Natura  
8 debe perderse.

9 La tierra que es moral porque  
procrea  
10 abre la entraña a la simiente y brota  
11 dándonos trigo.

12 El vientre que se da sin reticencias  
13 pone un soplo de Dios en su  
pecado.

14 Son para él las rosas que abre el  
sol.  
15 El vibrará como una cuerda loca  
16 que el Misterio estremece.

17 El vientre que se niegue será atado  
18 al carro de la sed eternamente.

19 Mujeres! Sobre el grito de lo bello  
20 grite el impulso fuerte de la raza.  
21 ¡Cada vientre es un cofre!

22 ¿Qué se guarda en las células que  
tiene?  
23 ¿Cuántos óvulos viejos han rodado  
24 guardándose el misterio que  
encerraban?...

25 ¿Estaba en ellos quien hacía falta?

26 Mujeres! La belleza es una forma  
27 y el óvulo una idea....

**Fecundidade**

1 Mulheres!... A beleza é uma forma  
2 o óvulo, uma fantasia.  
3 Que triunfe o óvulo!

4 Entre as mentiras que envolvem a  
vida  
5 existe uma só verdade  
6 que é de ser seguida.

7 Verdade é que nada na Natureza  
8 deve se perder.

9 A terra, que é moral porque procria,  
10 abre sua entranha à semente e  
brota,  
11 dando-nos o trigo.

12 O ventre que se dá sem reticências  
13 põe um sopro de Deus em seu  
pecado.

14 São para ele as rosas que abre o  
sol.  
15 Ele vibrará que nem corda louca  
16 que o Mistério agita.

17 O ventre que se negue será atado  
18 à carroça da sede eternamente.

19 Mulheres! Que sobre o grito do belo  
20 grite o impulso forte da união.  
21 O ventre é um cofre!

22 O que guardam as células que  
têm?  
23 Quantos óvulos velhos têm rolado  
24 guardando em si o mistério que  
encerravam?...

25 Estava neles quem fazia falta?

26 Mulheres! A beleza é uma forma  
27 o óvulo, uma fantasia....

Nesse momento do trabalho, a escansão do poema será feita observando a métrica brasileira conforme Faleiros (2012) cada língua tem sua acentuação, seu ritmo característico. Com isso, “[...] deve-se levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmica, pois influencia a contagem silábica e a definição de seus metros característicos (2012, p. 69).

Rapidamente, Faleiros (2012) explica que o metro é o organizador do discurso. Este destaca ainda que a contagem silábica do português antigamente era igual à do espanhol, considerando-se a última sílaba acentuada do verso para realizar a contagem. Assim, no espanhol, ainda é preservada essa contagem em que às oxítonas se acrescenta uma sílaba, às paroxítonas se contam todas e às proparoxítonas se conta uma sílaba a menos. No português, por sua vez, a contagem segue o *tratado de metrificação portuguesa* de Castilho, publicado em 1851, no qual se propõe que a contagem seja realizada até a última sílaba tônica. Dentro da contagem silábica do português, também são consideradas a elisão, a sinérese, a sinalefa e o hiato.

Portanto, assim como foi respeitada a escansão da língua espanhola no poema de partida, na tradução o mesmo princípio será aplicado: respeita-se, a seguir, a escansão da língua portuguesa, grifando-se em negrito as sílabas tônicas e em vermelho as elisões de vogais.

Fe-cun-di-**da**-de

Mu-lhe-res-a-be-le-za**é**-u-ma-**for**-ma = 10

o**ó**-vu-lou-ma-fan-ta-**si**-a = 7

**Que**-tri-un-**feo**-**ó**-vu-lo = 5

En-treas-men-ti-ras-**que**en-**vol**-vem-a-**vi**-da = 10

e-**xis**-**teu**-ma-só-ver-**da**-de = 7

**que****é**-de-**ser**-se-**gui**-da = 5

Ver-**da**-de**é**-**que**-na-da-na-Na-tu-**re**-za = 10

**de**-ve-se-per-**der** = 5

A-te-rra-**que****é**-mo-**ral**-**por**-**que**-pro-**cri**-a = 10

a-bre-sua-en-**tra**-nha**a**-se-**men**-tee-**bro**-ta = 10

**dan**-do-nos-o-**tri**-go = 5

O-**ven**-tre-**que**-se-dá-sem-re-ti-**cên**-cias = 10

**põe**-um-**so**-pro-de-**Deus**-em-seu-pe-**ca**-do = 10

São-pa-rae-le-as-ro-sas-quea-breosol = 10  
 E-le-vi-bra-rá-que-nem-cor-da-lou-ca = 10  
 queo-Mis-té-rioa-gi-ta = 5

O-ven-tre-que-se-ne-gue-se-ráa-ta-do = 10  
 à-ca-rro-ça-da-se-dee-ter-na-men-te = 10

Mu-lhe-res-que-so-breogri-to-do-be-lo = 10  
 gri-teo-im-pul-so-for-te-dau-ni-ão = 10  
 o-ven-treé-um-co-fre = 5

O-que-guar-dam-as-cé-lu-las-que-têm = 10  
 Quan-tos-ó-vu-los-ve-lhos-têm-ro-la-do = 10  
 guar-dan-doem-sio-mis-té-rio-queen-ce-rra-vam = 10

Es-ta-va-ne-les-quem-fa-zi-a-fal-ta = 10

Mu-lhe-res-a-be-le-zaé-u-ma-for-ma = 10  
 oó-vu-lou-ma-fan-ta-si-a = 7

### **Análise da proposta de tradução**

Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]) propõe que a tradução é um processo de re-criação, pois requer transformar o texto de partida em uma nova obra na língua de chegada que re-crie e re-produza o ritmo do poema. Ou seja, cabe ao tradutor/a fazer escolhas, seja de ordem de palavras, sinônimos, estrutura da frase, sempre buscando re-produzir o ritmo, o equilíbrio entre a forma-sentido do poema de partida.

Com isso, traduzir pelo olhar da *poética do traduzir*, este é um ato de re-criação e re-produção nos termos apresentados anteriormente nesse trabalho. Dessons (2006) destaca que quando Benveniste utiliza o prefixo re- está teorizando que cada enunciação é única, sempre uma re-invenção. Assim, cada proposta de tradução é única, cada poema é único e cria um ritmo único; o meu olhar é único e singular sobre os poemas escolhidos. Eu proponho uma re-criação do ritmo dos poemas, uma releitura particular dos textos em espanhol visando à proposta de tradução em português. Sendo possível sempre uma re-novação a cada leitura, a cada tradutor/a, tornando infinitos os sentidos dos poemas. Confesso que, ao longo do trabalho de tradução, o maior desafio foi equilibrar a forma-sentido dos poemas.

O poema de partida, em espanhol, não segue uma metrificação constante: foi escrito em versos de onze, sete e cinco sílabas. Considerando o ritmo do poema em espanhol e visando à fluidez do poema em português, a estrutura de versos com três

métricas diferentes foi re-criada, os versos na proposta de tradução têm dez, sete e cinco sílabas.

Com relação às rimas observadas no poema em espanhol, que vão sugerindo um ritmo único do poema, elas foram re-criadas (como rimas imperfeitas) em “mentira-vida”, “semente-ventre”, e perfeitas em “pecado-atado-rolado”. Porém, a rima entre “ideia-procria”, perfeita no poema de partida, não seria re-criada na tradução. Buscando alternativas para re-produzir essa rima e os sentidos implicados nela, foram consultados o *Dicionário de rimas*, Castelões (1990) e o *Dicionário analógico da língua portuguesa*, Azevedo (2016). O primeiro oferece uma vasta lista de palavras que poderiam re-criar rima com “ia”, (p. 315-329): teoria, utopia, biologia, energia, entre várias outras dentre as que têm três sílabas poéticas, porém a proposta de tradução precisa re-produzir o sentido do poema de partida, ocupando-se de sua semântica e forma. Assim, no segundo dicionário, ao olhar para as correspondências com “ideia” aparecem, entre outras, “noção, concepção, pensamento, sentimento, fantasia (imaginação), etc.”. Considerando todas as relações do poema, os sentidos e o ritmo, a escolha foi traduzir “idea” por “fantasia”, re-criando a rima com “procria” e o ritmo do poema de partida.

Ao re-criar as rimas, é possível ouvir o ritmo do poema e as sugestões acerca da obrigação social atrelada às mulheres de terem filhos. As relações de sentido entre “mentira e vida”, “semente e ventre”, “pecado, atado e rolado”, “fantasia e procria”, sugerem o ciclo das mulheres de gerarem vidas. Também foi re-produzida a conclamação da voz do poema ao utilizar o ponto de exclamação ao evocar as “mulheres!”.

Assim como no espanhol, a palavra “semente” em português pode ser lida como “semente” ou como “sêmen”, abrindo a leitura para a duplo sentido da terra que semeia o trigo e a mulher que semeia o filho/a; “abre sua entranha à semente e brota” (verso 10). No verso 20, foi feita a escolha de traduzir “*raza*” por “união”, evitando interpretações preceituosas do termo usado no espanhol. A eleição de “união” re-cria a busca da voz do poema pelo coletivo feminino em busca de direitos e liberdades.

Cabe ao/a tradutor/a re-criar os ecos prosódicos, as rimas e as relações que são estabelecidas dentro do texto, visando a re-produzir o ritmo. Para isso, pode ter que escolher palavras ou estruturas sintáticas na língua de chegada que re-criem e re-produzam sentidos e que também ecoem os sons e ritmos do texto de partida. Com isso, algumas escolhas foram feitas na proposta de tradução.

Quero ressaltar a troca que ocorreu no verso 13: “põe um sopro de Deus em seu pecado”. Esse verso teria outra alternativa possível, “em seu pecado põe um sopro de deus”, fazendo uma inversão na frase. Porém, considerando a escolha do espanhol de “*pone un soplo de Dios en su pecado*”, que também aceitaria a inversão “*en su pecado pone un soplo de Dios*”, minha eleição foi respeitar a sintaxe do texto de partida, buscando re-produzir o ritmo do espanhol no português. Seguindo essa mesma ideia, o verso 14 (“são para ele as rosas que abre o sol”) também permitiria outra estrutura (tal como “são para ele as rosas que o sol abre”). Porém, assim como no espanhol, a estrutura “*son para él las rosas que abre el sol*” poderia ser “*son para él las rosas que el sol abre*”, tendo sido uma escolha da poeta, na proposta de tradução também foi feita a escolha por re-produzir a inversão sintática em português, para preservar o movimento de sentido do poema.

Meschonnic (2007; 2010 [1999]) argumenta que o ritmo e as relações que se estabelecem na organização do sentido de um poema são fundamentais; sendo preciso re-criar esses elementos. Com relação ao eco prosódico, re-criar ou re-produzir um eco permite observar as associações que vão sendo feitas no poema de partida. Buscando que a proposta de tradução possibilite uma experiência do ritmo do poema em espanhol, sempre que não foi possível re-produzi-los, os ecos prosódicos foram re-criados.

Como mencionado acima, uma primeira escolha que posso destacar foi visando à rima “fantasia-procria”, uma vez que ao utilizar “ideia” como no poema de partida não re-criaria a rima. Também houve a mudança em “triunfe o óvulo” por “que triunfe o óvulo”, buscando re-criar a força da acentuação e do “grito” do verso em espanhol na tradução.

Assim como no poema de partida há a recorrência do uso do “que”, na proposta de tradução foi re-produzida essa repetição visando ao ritmo e às relações estabelecidas no espanhol. Em alguns momentos a proposta de tradução visando ao equilíbrio entre a forma-sentido, re-cria algumas recorrências do “que”. Com isso, é possível acentuar o “que” considerando a repetição e os sentidos introduzidos. A proposta de tradução ficou “**que** triunfe o óvulo” (verso 3), “entre as mentiras **que** envolvem a vida” (verso 4), “**que** é de ser seguida” (verso 6), “verdade é **que** nada na Natureza / deve se perder” (versos 7 e 8), “a terra, **que** é moral porque procria” (verso 9), “o ventre **que** se dá sem reticências” (verso 12), “são para ele as rosas **que** abre o sol” (verso 14), “**que** o Mistério agita” (verso 16), “o ventre **que** se negue será atado”

(verso 17), “mulheres! **Que** sobre o grito do belo” (verso 19), “o que guardam as células **que** têm?” (verso 22), “guardando em si o mistério **que** encerravam?” (verso 24). O “que” vai introduzindo obrigações socialmente impostas às mulheres; casamento, filhos/as.

Assim, os ecos prosódicos do poema foram re-produzidos entre “**mulheres, forma, mentira, moral, Mistério, semente e mistério**”. Nessas associações, via ritmo, é possível ouvir a “mulher” ganhando valor pela relação com a mentira e com a moral, ao tempo que também se relaciona com o Mistério/mistério. Assim como no poema em espanhol, o uso de maiúscula e minúscula na palavra mistério foi re-produzida; considerando a sugestão de sentido dual, o mistério do divino e o mistério da biologia. Sendo a mulher o centro desse mistério da criação e procriação.

O eco entre “**mulheres e natureza**” também foi re-produzido, possibilitando o vínculo entre a mulher e a terra, “a terra que é moral porque procria” e “o ventre que se negue será atado”. Re-produzindo assim o ritmo que sugere o ciclo infinito entre a natureza e a vida.

Outro eco é entre “**natureza, terra, brota, entranha, trigo, atado e eternamente**”. Essas associações colocam em destaque o ciclo eterno do gerar, a terra gera o trigo e a mulher gera o filho/filha em suas entranhas. O eco entre “**procria, pecado e impulso**” também foi re-produzido.

Ressalto que reconheço a diferença dos fonemas entre as línguas (espanhol e português) e como essa mudança em algumas leituras dos poemas podem evocar uma sonoridade mais intensa ou suave, abrupta ou fluida. Contudo, não encontro amparo na bibliografia trabalhada de Meschonnic (1982; 2000; 2007; 2010 [1999]) para desenvolver uma discussão aprofundada sobre os fonemas tomados como uma unidade da língua e sobre os efeitos desses fonemas. O que consigo discutir a partir de Meschonnic (1982) é tomar o fonema como uma rede de relações e de valores dentro do poema. Meschonnic (1982) aborda o fonema e diz

pois o ritmo, na linguagem, ocorre apenas no discurso. Quando se trata de ritmo na linguagem, *trata-se apenas de discurso*. Assim como na música não há dupla articulação (consonantes-vogais, e palavras), nem linearidade obrigatória, não há discurso. Da mesma forma, não há *sons* na linguagem, mas apenas *fonemas*, ou seja, *somente sentidos*, com todos os gestos, ruídos e gritos do corpo que a veiculam, a cercam e a penetram sem ser linguagem - mas que não são *sons*, mas os significantes do corpo, em todos

os seus estados. Não há *sons* que “acompanhem” o sentido, que lhe “correspondam”<sup>112</sup> (p. 128, grifos do autor, tradução própria)

O teórico argumenta que não é o fonema isolado que importa, mas sim sua função dentro do sistema de discurso. Dentro desse sistema, a relevância reside em como o fonema opera nas relações, formando um sistema de valor. Dessons (2011) afirma que “os fonemas, sendo elementos da linguagem, são de fato inseparáveis do sentido dos discursos que os contêm”<sup>113</sup> (p. 45, tradução própria).

Por exemplo, no poema em questão, podemos observar o movimento do fonema /v/ ao longo do texto, como ele transita de uma palavra para outra, atravessando o poema, produzindo valor por meio das relações estabelecidas, via eco prosódico, no discurso. Notem-se os ecos em “**óvulo**, **vida**, **verdade**, **ventre**, **vibrara**, **óvulos**”. Nesses ecos, é possível observar o sentido do mistério da vida e da procriação sendo sugerido. O ventre, aquilo que é único da mulher, deve gestar o mistério da vida. Também foi re-produzida a relação entre o “**óvulo**” e as suas “**células**”, “O que guardam as células que têm?” (verso 22). Observando-se ainda a acentuação proparoxítona, “**óvulo** e **células**”, e o desequilíbrio, a quebra da obrigação do gestar.

A relação proposta pela voz do poema entre a forma e a fantasia também foi re-produzida. Assim como o eco entre “**triunfe**, **semente**, **trigo** e **ventre**”, colocando em pauta o mistério da vida, o mistério da “fecundidade”.

O poema, a voz do poema, coloca em discussão a pressão social que as mulheres sofrem para terem filhos/as. A sociedade estipula passos que devem ser seguidos pela mulher, namorar, noivar, casar e procriar, tornando uma obrigação o ato de gestar; “o ventre que se negue será atado / à carroça da sede eternamente”. O poema se propõe como uma possibilidade de quebrar o ciclo. Cada mulher é dona do seu corpo e do seu “cofre”, o ventre.

---

<sup>112</sup> Texto fonte: « Car le rythme, dans le langage, n’a lieu que dans le *discours*. Quand il s’agit du rythme dans le langage, *il ne s’agit que du discours*. De même qu’il n’y a en musique ni double articulation (consonnes-voyelles, et mots), ni linéarité obligée, il n’y a pas de discours. Aussi, inversement, n’y a-t-il pas de *sons* dans le langage, mais seulement des phonèmes, c’est-à-dire *seulement du sens*, avec tous les gestes, les bruits et les cris du corps qui l’entourent et le pénètrent sans être le langage – mais qui ne sont pas de *sons*, mais les signifiants du corps, dans tous ses états. Il n’y a pas de *sons* qui « accompagnent » le sens, qui lui « correspondent » (Meschonnic, 1982, p. 128).

<sup>113</sup> Texto fonte: « Les phonèmes, étant des éléments de langage, sont en effet indissociables de la signification des discours qui les contiennent » (Dessons, 2011, p. 45)

A pontuação do poema também foi re-produzida, as exclamações, enfatizando o chamado as mulheres, a busca por união feminina, “mulheres!”. As reticências do poema também foram consideradas na proposta de tradução, possibilitando a abertura de pensamento em “mulher!... a beleza é uma forma” (verso 1), “guardado o mistério que encerravam?...” (verso 24) e “o óvulo uma fantasia...” (verso 27).

Quando volto ao título do poema “Fecundidade”, torna-se possível perceber a sugestão do duplo sentido associado a procriar. O poema coloca em embate a ideia da terra que procria o trigo e as mulheres que procriam a vida. Com isso, o poema se propõe como um diálogo, uma abertura para mudanças com relação à vida do feminino.

As associações ao longo do texto são únicas e sugerem sentidos únicos dentro do poema. Minha proposta tradutória se propõe como a busca por um equilíbrio entre a forma-sentido na tradução. Foram consideradas as relações via rima, eco prosódico, recorrências; o desafio maior reside em observar o ritmo e re-produzir as significâncias do poema de partida na proposta de tradução.

### 5.3 Poema “Hombre pequeñito...”

Alfonsina Storni publicou o poema “Hombre pequeñito...” no livro *Irremediavelmente*, pela editora Buenos Aires, em 1919. Para este trabalho, o poema foi copiado da versão digital do livro<sup>114</sup>. Não foram consultadas eventuais traduções outras deste poema ao português.

#### **Hombre pequeñito...**

1 Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
2 suelta a tu canario que quiere volar...  
3 yo soy el canario, hombre pequeñito  
4 déjame saltar.

5 Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,  
6 hombre pequeñito que jaula me das.  
7 Digo pequeñito porque no me entiendes,

---

<sup>114</sup> O livro pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Irremediablemente...\\_%281919%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Irremediablemente..._%281919%29.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2024

8 ni me entenderás.

9 Tampoco te entiendo, pero mientras tanto

10 ábreme la jaula que quiero escapar;

11 hombre pequeñito, te amé media hora,

12 no me pidas más.

A seguir, será apresentada a escansão do poema, utilizando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Em vermelho, estão destacadas as junções de vogais, mais recorrente sinalefas. As barras indicam a cesura do poema. Ressalto que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado no anexo B.

**Hom-bre-pe-que-ñi-to**

**Hom-bre-pe-que-ñi-to** / **hom-bre-pe-que-ñi-to** = 12 (6+6)

**suel-taa-tu-ca-na-rio** / **que-que-re-vo-lar** = 12 (6+6)

yo-**soy-el-ca-na-rio** / **hom-bre-pe-que-ñi-to** = 12 (6+6)

**dé-ja-me-sal-tar** = 6

Es-**tu-veen-tu-jau-la** / **hom-bre-pe-que-ñi-to** = 12 (6+6)

**hom-bre-pe-que-ñi-to** / **que-jau-la-me-dás** = 12 (6+6)

**Di-go-pe-que-ñi-to** / **por-que-no-meen-tien-des** = 12 (6+6)

**ni-meen-ten-de-rás** = 6

Tam-**po-co-teen-tien-do** / **pe-ro-mien-tras-tan-to** = 12 (6+6)

a-**bre-me-la-jau-la** / **que-que-roes-ca-par** = 12 (6+6)

**hom-bre-pe-que-ñi-to** / **tea-mé-me-dia-ho-ra** = 12 (6+6)

**no-me-pi-das-más** = 6

### **Análise do poema de partida**

Este poema foi escrito em três quartetos, com versos de doze sílabas e um verso de seis sílabas ao final de cada estrofe. Conforme Quillis (1983) ressalta que esse tipo de verso é chamado de verso composto, sendo formado por dois versos simples separados por uma cesura.

Rimas finais são observadas em “*pequeñito-pequeñito-pequeñito*” (versos 1, 2 e 5), “*volar-saltar-escapar*” (versos 2, 4 e 10) e “*dás-entenderás-más*” (versos 6, 8 e 12). Os versos terminados em oxítonas sugerem uma força, uma elevação do desejo e do sentimento por liberdade pela voz do poema. O poema apresenta uma estrutura curta e simples, o que sugere a ideia de uma conversa direta entre o “*canario*” e o

“*hombre pequeñito*”. As repetições de palavras destacam a angústia da voz por escapar, por ser livre, por sair da jaula.

As rimas finais “*pequeñito-pequeñito-pequeñito*” vão propondo valor para o “homem” do poema e como a voz poética o retrata. Na rima entre “*volar-saltar-escapar*”, é possível perceber a ideia do movimento da voz poética em busca de sua liberdade, ela deseja voar, saltar, escapar da jaula em que se encontra. A voz poética quer se libertar, diante da incompreensão e da falta de liberdade, sobretudo advindas do papel masculino, “*dás-entenderás-más*”.

O poema também se vale das repetições de estrutura. A fim de enfatizar a mensagem, “*hombre pequeñito*” (versos 1, 3, 5, 6 e 11) aparece seis vezes ao longo do poema, “*pequeñito*”, ainda, aparece mais uma vez (verso 7); “*canario*” (versos 2 e 3) se repete duas vezes e “*jaula*” (versos 5, 6 e 10) três vezes ao longo do poema. Outra repetição ocorre com o verbo “*entiendes-entenderás-entiendo*” (versos 7, 8 e 9), sendo acompanhadas de negativas “*no me entiendes*”, “*ni me entenderás*”, “*tampoco te entiendo*”.

A voz do poema se vale da metáfora para construir a figura da mulher, “*canario*”, e o seu desejo por liberdade, de sair da “*jaula*”. A voz do poema roga para que o “*hombre pequeñito*” a liberte, a deixe sair da jaula que a aprisiona: “*ábreme la jaula que quiero escapar*” (verso 10). A repetição de “*hombre pequeñito*” reforça a sugestão do aprisionamento da voz do poema e o “grito” dela por liberdade. Ao usar o diminutivo “*pequeñito*”, a voz do poema coloca o homem em uma posição de inferioridade, mas de detentor das chaves da jaula, “*digo pequeñito porque no me entiendes*” (verso 7).

Dessons (2011) discorre sobre o acento sintático ou de grupo, ressaltando que tal acento pode recair sobre qualquer elemento do discurso que estiver ao final de um grupo em francês. Em espanhol, assim como em português, tal acento recai majoritariamente sobre a penúltima sílaba, com menor recorrência na última ou antepenúltima. Dessa forma, conforme o trabalho desenvolvido por Neumann (2023), há uma outra alteração com relação ao acento sintático. A pesquisadora destaca que “[...] quando há um grupo formado por substantivo e adjetivo, há a presença de dois acentos no mesmo grupo, um principal e outro secundário” (p. 153). Com isso, há situações em que reestruturar esses grupos provoca mudanças no sentido, mesmo naqueles em que a gramática prevê o uso do adjetivo antes ou depois do substantivo sem alteração significativa de sentido.

Em tal pesquisa, Neumann (2023) explica que o acento sintático ou de grupo, que a fonética e fonologia também consideram, é pensado de forma diferente por Meschonnic e Dessons, estes passam a considerá-lo a partir de “[...] critérios sintáticos, e não mais tão somente sonoros, conforme o fazem os estudos da fonética e fonologia. Ademais, tais autores propõem trazer, de forma inovadora, tal discussão para pensar a construção de sentidos em textos e obras” (p. 155).

Em espanhol, a gramática também prevê o uso do adjetivo antes ou após o substantivo, sem provocar alteração significativa de sentido em determinadas situações. Contudo, considerando a proposta de Meschonnic e Dessons, assim como o trabalho de Neumann (2023), em algumas situações reestruturar um grupo formado por substantivo + adjetivo ou adjetivo + substantivo, acarretando a acentuação sintática de um grupo, pode produzir sentidos no poema.

Quando a voz do poema se refere ao homem como “*pequeñito*” ela não apenas o reduz fisicamente, mas também em relação as suas emoções e à compreensão dessas emoções. Ao usar “*hombre pequeñito*” a voz do poema está destacando o homem, usando um adjetivo para caracterizá-lo. Se, por exemplo, a ordem fosse invertida, “*pequeñito hombre*”, seria enfatizada a característica de ser pequeno. Se pensarmos no acento de grupo, podemos observar que em “*hombre pequeñito*” quem ganha destaque é o adjetivo; porém, se essa ordem fosse alterada, “*pequeñito hombre*”, o destaque no grupo sintático recairia no substantivo; alterando assim as relações de sentido dentro do poema.

No poema é explorada essa ideia de que na sociedade patriarcal o homem é o detentor do poder, é forte e dominante. Ao enfatizar ao longo do poema, via acento sintático, que esse homem é “pequeno”, a voz está destacando que esse homem não é capaz de compreender ou nem mesmo de tentar entender a mulher, de expressar emoções de outra forma que não seja pelo aprisionamento, “*suelta a tu canario que quiere volar...*” (verso 2).

A figura masculina, pequena para além da conotação de tamanho, construída no poema, não compreende a figura feminina, seus desejos, suas vontades, e por isso a aprisiona em uma jaula socio-patriarcal, da qual a voz do poema anseia por sair. Ao comparar a mulher com o canário, a voz do poema se coloca em relação com a fragilidade do passarinho e o desejo de voar, “*yo soy el canario, hombre pequeñito*” (verso 3). Esse canário aprisionado na jaula patriarcal anseia por voar livremente, pois diz: “*déjame saltar*” (verso 4). As mulheres costumam ser enjauladas nas expectativas

socio-patriarcais, tanto no casamento, no cuidado com os filhos, com a família, são sempre colocadas em jaulas.

Ao considerar os ecos prosódicos, destaco “*hombre – ábreme*” (versos 1, 3, 5, 10 e 11), a voz do poema propõe um “grito” por liberdade; pede ao homem que abra a jaula para que ela possa voar. No eco entre “*pequeñito – pidas – escapar*” (versos 1, 3, 5, 6, 7, 10, 11 e 12), a voz poética sugere o pedido para fugir da situação em que se encontra, rogando para esse homem pequeno que a deixe escapar. A voz do poema, “*canario – escapar*” (verso 2, 3 e 10), anseia por se soltar da jaula, escapar da situação em que se encontra; a voz almeja saltar, voar, andar livremente, “*suelta – saltar*” (verso 2 e 3).

Ao voltar ao título do poema, é possível perceber que ao repetir “Homem pequenino...” a voz deixa em evidência a quem se dirige o poema. O uso de reticências no título sugere uma abertura para todos os homens, não apenas aquele que aprisiona a voz do poema. A voz do poema joga com os valores patriarcais que consideram o homem como um ser forte e munido de poder. Contudo, ao caracterizá-lo como pequenino, fazendo uso do diminutivo, a voz do poema coloca em discussão um ser masculino que possui fraquezas.

A voz do poema, a mulher-canário, busca voar livremente, anseia por liberdade, por sair da jaula, do casamento. O uso de reticências em “*suelta a tu canario que quiere volar...*” (verso 2) sugere uma abertura desejada pela voz: ela quer voar, quer ser livre, quer viver sua vida fora dos padrões do homem pequenino. O poema de certa forma “diminui” o homem enquanto a mulher-canário é colocada em uma posição de poder voar. A voz do poema diz “*hombre pequeñito, te amé media hora, / no me pidas más*” (versos 11 e 12), é possível perceber a ideia, o eco, da “ilusão” social criada sobre as mulheres com relação ao casamento sendo quebrada ao se ver aprisionada em uma relação sem compreensão e liberdades.

#### 5.4 Proposta de tradução do poema “Homem pequenino...”

A fim de compartilhar a experiência tradutória, apresento a proposta de tradução junto com um trabalho de reflexão, destacando as dificuldades, soluções e escolhas realizadas ao longo do processo de tradução. Saliento, ainda, que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado, também, no anexo B.

Para tanto, apresento o poema de partida e a proposta de tradução e, em seguida, a escansão e marcação de sílabas fortes.

### Hombre pequeño...

1 Hombre pequeño, hombre  
pequeño,  
2 suelta a tu canario que quiere volar...  
3 yo soy el canario, hombre pequeño  
4 déjame saltar.

5 Estuve en tu jaula, hombre  
pequeño,  
6 hombre pequeño que jaula me das.  
7 Digo pequeño porque no me  
entiendes,  
8 ni me entenderás.

9 Tampoco te entiendo, pero mientras  
tanto  
10 ábreme la jaula que quiero escapar;  
11 hombre pequeño, te amé media  
hora,  
12 no me pidas más.

### Homem pequenino...

1 Homem pequenino, homem  
pequenino,  
2 solta o teu canário que quer voar...  
3 eu sou o canário, homem pequenino,  
4 deixa-me saltar.

5 Estive na jaula, homem pequenino,  
6 homem pequenino a jaula me das.  
7 Digo pequenino pois não me  
entendes,  
8 nem me entenderás.

9 Tampouco te entendo, mas enquanto  
isso  
10 abre-me a jaula que quero escapar;  
11 homem pequenino, te amei meia  
hora,  
12 não me peças mais.

Apresento a escansão do poema considerando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos do poema. Em vermelho estão marcadas as elisões.

### Ho-mem-pe-que-ni-no

Ho-mem-pe-que-ni-no **ho**-mem-pe-que-ni-no = 10  
**sol-ta**-o-teu-ca-ná-rio-que-**quer-vo-ar** = 10  
eu-**sou**-ca-ná-rio-**ho**-mem-pe-que-ni-no = 10  
**dei-xa-me-sal-tar** = 5

Es-ti-ve-na-**jau-la**-**ho**-mem-pe-que-ni-no = 10  
**ho**-mem-pe-que-ni-no-**oa-jau**-la-me-**dás** = 10  
**Di**-go-pe-que-ni-no-**pois**-não-**meen-ten**-des = 10  
**nem-me**-**teen**-ten-de-**rás** = 5

Tam-**pou**-co-**teen-ten**-do-mas-en-**quan-tois**-so = 10  
**a-bre-me**-**jau**-la-que-**que-roes**-ca-**par** = 10  
**ho**-mem-pe-que-ni-no-**tea-me**-**mei-me**-**aho**-ra = 10

**não-me-pe-ças-mais = 5**

### **Análise da proposta de tradução**

Em um poema em que a escolha por uma forma, uma repetição de palavras ou frases, ecos prosódicos, criam um ritmo específico, Meschonnic (2007) e Dessons (2011) sugerem que o/a tradutor/a não pode tratar isso como um mero “ornamento”. A repetição, nesse poema em questão, faz parte do sentido que o texto constrói.

Cada tradução oferece, para o poema, uma nova interpretação e uma nova possibilidade de leitura. Eu, como tradutora, estou colocando em questão o meu olhar para o ritmo particular desse poema.

Com relação à forma do poema de partida, ele segue uma metrificação constante, formado por versos de doze sílabas e versos de seis sílabas, em alguns casos terminados em palavras oxítonas, que no espanhol alteram a contagem métrica. Na proposta de tradução, a escolha foi por re-criar uma forma métrica constante, com dez e cinco sílabas, buscando o equilíbrio entre a forma-sentido do texto poético. Reproduzindo também os versos terminados em palavras oxítonas, uma vez que essas terminações fortes sugerem a elevação e o sentimento da voz do poema sobre a sua situação de canário aprisionado que anseia por voar.

Ao traduzir este poema, procurei re-criar o ritmo de partida, pois, segundo Meschonnic, o ritmo é fundamental para a organização do sentido no discurso. Com isso, as rimas finais foram re-produzidas em “pequenino-pequenino-pequenino” (versos 1, 2 e 5), “voar-saltar-escapar” (versos 2, 4 e 10) e “dás-entenderás-mais” (versos 6, 8 e 12), “mais” não re-cria uma rima, porém ainda re-produz uma sonoridade. Nessas últimas rimas foi re-produzida a tonicidade, ou seja, no poema em espanhol esses versos terminam em palavras oxítonas, e na proposta de tradução também, respeitando a elevação dos versos.

A forma curta e simples do poema foi respeitada, considerando o ritmo do poema em espanhol na proposta de tradução em português. A relação de diálogo entre a voz do poema “canário” e o “homem pequenino”, via repetições, foi reproduzida. Na proposta de tradução também pode ser observado o jogo, via acento sintático ou de grupo, em “homem pequenino” (substantivo + adjetivo), deixando em destaque o valor de ser pequeno com relação aos sentimentos, à compreensão com a mulher e ao modo de lidar com os desafios do casamento.

A fim de colocar em discussão alternativas tradutórias para a repetição de “homem pequenino”. Poderíamos ter escolhido “homem pequeno”, “homenzinho pequeno”, “pequeno homenzinho”, “pequenino homem”. Assim como no poema de partida poderiam ter sido utilizadas outras formas, “hombrecito pequeño”, “hombre pequeño”, “pequeño hombre”, porém foi utilizada a forma “hombre pequeño”, reforçando o diminutivo do adjetivo e caracterizando esse homem; na proposta de tradução, considerando o ritmo e o acento sintático, a escolha foi por re-produzir esse reforço no diminutivo do adjetivo, ficando então “homem pequenino”.

O ritmo do poema de partida vai sugerindo valor para o “homem” que é caracterizado como “pequenino”. A sugestão na rima entre “voar-saltar-escapar” foi considerada na proposta de tradução, destacando o movimento da voz do poema em busca da liberdade, o seu desejo por voar e escapar da jaula em que se encontra. O homem do poema não compreende a mulher e o seu desejo por mais, “dás-entenderás-mais”.

As repetições do poema de partida, que constroem o ritmo único do texto, foram re-produzidas. A repetição de “homem pequenino” (versos 1, 3, 5, 6 e 11), “pequenino” (versos 7), bem como “canário” e “jaula” foram respeitadas considerando o sentido do espanhol no português. O verbo “entendes-entenderás-entendo” e as negativas “não me entendes”, “nem me entenderás”, “tampouco te entendo”, foram re-produzidas.

A metáfora construída pela voz do poema do “canário” e o seu desejo por sair da “jaula” foi re-produzida. A voz poética roga para que o “homem pequenino” a deixe ser livre, “abre-me a jaula que quero escapar” (verso 10). A repetição “homem pequenino” reforça a ideia do aprisionamento da mulher-canário. A voz se vale do uso do diminutivo “pequenino” para colocar o homem em uma posição de inferioridade, mas ele ainda consegue aprisioná-la na jaula, “digo pequenino porque não me entendes” (verso 7).

Esse homem do poema, detentor do poder dentro de uma sociedade patriarcal, não é capaz de compreender a voz do poema, não consegue expressar suas emoções de outra forma que não seja pelo aprisionamento da mulher-canário, “solta o teu canário que quer voar...” (verso 2). Foi re-criada a relação entre a mulher-canário, “eu sou o canário, homem pequenino” (verso 3), e o seu desejo por liberdade, “deixa-me saltar” (verso 4).

Com relação aos ecos prosódicos, foram re-criados sempre que não se re-produziram. Destaco o eco em “**homem** – abre-**me**” (versos 1, 3, 5, 10 e 11) foi re-

produzida a relação entre o homem ser o detentor do poder de abrir a jaula em que a voz do poema se encontra. O eco entre “**pequenino – peças – escapar**” (versos 1, 3, 5, 6, 7, 10, 11 e 12) foi re-produzido, destacando o pedido da voz do poema para fugir da situação de aprisionamento em que se encontra. Também foram re-produzidos os ecos entre “**canário – escapar**” (versos 2, 3 e 10), enfatizando o anseio da mulher-canário por escapar da jaula, e entre “**solta – saltar**” (versos 2 e 3) sugerindo a busca por se soltar e saltar da voz do poema.

Ao voltar ao título “Homem pequenino...” e considerar as relações via ecos, rimas e repetições que ocorrem no poema, percebe-se a quem está dirigido o poema. As reticências do título possibilitam uma abertura para todos os homens, não apenas aquele que aprisiona a voz do poema. Foram re-criadas as relações de ironia quando o homem é caracterizado como “pequenino”, quebrando com as expectativas tradicionais de masculinidade. O homem patriarcal, visto como forte e munido de poder, é caracterizado pela voz do poema como pequenino, atribuindo-lhe um valor de fraquezas.

A mulher-canário que “grita” por liberdade, que busca voar livremente, que clama por sair da jaula, do casamento; “solta o teu canário que quer voar...” (verso 2), a voz do poema coloca em reticências o desejo por voar, por sair dos padrões socio-patriarcais. Considerando todas essas relações via ritmo do poema, a proposta de tradução buscou o equilíbrio entre a forma-sentido ao re-criar os ecos, as rimas, as repetições, re-produzindo em português as relações do poema em espanhol.

Visando à re-produção, fecho a análise citando o final do poema, em que a voz diz “homem pequenino, te amei meia hora, / não me peças mais” (versos 11 e 12). A voz do poema sugere que as mulheres são criadas dentro da ilusão do casamento, de servir ao homem e a sua família, porém essas expectativas são quebradas quando a mulher-canário se vê presa em uma jaula. A voz do poema amou (“te **amei meia hora**”) pelo tempo que pode (não **me peças mais**).

## 5.5 Poema “Así”

Alfonsina Storni publica o poema “Así” no livro *El dulce daño*, pela editora *Buenos Aires*, em 1918. Para este trabalho, o poema foi copiado da versão digital do

livro <sup>115</sup>. Não foram consultadas eventuais traduções outras deste poema ao português.

## Así

1 Hice el libro así:  
2 gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.

3 Mariposa triste, leona cruel,  
4 dí luces y sombras todo en una vez.  
5 Cuando fui leona nunca recordé  
6 cómo pude un día mariposa ser.  
7 Cuando mariposa jamás me pensé  
8 que pudiera un día zarpar o morder.

9 Encogida a ratos y a saltos después  
10 sangraron mi vida y a sangre maté.  
11 Sé que, ya paloma, pesado ciprés,  
12 o mata florida, lloré y más lloré.  
13 Si comiendo sales, si robando miel,  
14 los ojos lloraron a más no poder.  
15 Da entonces lo mismo, que lo he visto bien,  
16 ser rosa o espina, azúcar o hiel.

17 Así voy a curvas con mi mala sed  
18 podando jardines de todo jaez.

A seguir, será apresentada a escansão do poema, utilizando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos sintáticos do poema. Em vermelho são marcadas as junções de vogais, mais recorrente sinalefas. As barras indicam a cesura do poema. Uma vez que os poemas selecionados foram escritos em espanhol, será utilizada a escansão espanhola.

Ressalto que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado no anexo C deste trabalho.

## A-sí

**Hi-ceel-li-broa-sí** = 6

---

<sup>115</sup> O livro pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El\\_Dulce\\_Da%C3%B1o\\_-\\_Alfonsina\\_Storni.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf)>. Acesso em: 29 ago. 2024

gi-mien-do-llo-ran-do / so-ñan-doay-de-mí = 12 (6+6)

Ma-ri-po-sa-tris-te / le-o-na-cru-el = 12 (6+6)

di-lu-ces-y-som-bras / to-doen-u-na-vez = 12 (6+6)

Cuan-do-fui-le-o-na / nun-ca-re-cor-dé = 12 (6+6)

có-mo-pu-deun-día / ma-ri-po-sa-ser = 12 (6+6)

Cuan-do-ma-ri-po-sa / ja-más-me-pen-sé = 12 (6+6)

que-pu-die-raun-día / zar-par-o-mor-der = 12(6+6)

En-co-gi-daa-ra-tos / ya-sal-tos-des-pués 12 (6+6)

san-gra-ron-mi-vi-da / ya-san-gre-ma-té = 12 (6+6)

Sé-que-ya-pa-lo-ma / pe-sa-do-ci-prés = 12 (6+6)

o-ma-ta-flo-ri-da / llo-réy-más-llo-ré = 12 (6+6)

Si-co-mien-do-sa-les / si-ro-ban-do-miel = 12 (6+6)

los-o-jos-llo-ra-ron / a-más-no-po-der = 12 (6+6)

Daen-ton-ces-lo-mis-mo / que-lohe-vis-to-bien = 12 (6+6)

ser-ro-sao-es-pi-na / a-zú-car-o-hiel = 12 (6+6)

A-sí-voy-a-cur-vas / con-mi-ma-la-sed = 12 (6+6)

po-dan-do-jar-di-nes / de-to-do-ja-ez = 12 (6+6)

### **Análise do poema de partida**

O poema foi escrito em quatro estrofes que não seguem uma mesma divisão, a primeira e última estrofe são dísticos, há também um quinteto e uma oitava. Há um primeiro verso com seis sílabas e os outros versos possuem doze sílabas (6+6). Interessante observar que os versos do poema computam seis e doze sílabas por terminarem em palavras oxítonas, onde se soma uma sílaba a mais (+1); sendo versos raros, uma vez que no idioma espanhol a maioria das palavras são paroxítonas. De acordo com Quilis (1967; 1975) a estrutura acentual do espanhol é maioritariamente paroxítona. Nas palavras do pesquisador “em espanhol as palavras paroxítonas constituem a porcentagem maior, com uma grande diferença sobre as oxítonas e proparoxítonas. Como consequência, os versos paroxítonos constituem a maioria quase absoluta” (1967, p. 285)<sup>116</sup>. Com isso, os versos agudos tornam-se uma expressão de força, enfatizando as ideias apresentadas no poema; uma vez que as oxítonas sugerem uma elevação.

---

<sup>116</sup> Texto fonte: “en español las palabras paroxítonas constituyen el por ciento mayor, con una gran diferencia sobre las oxítonas y proparoxítonas. Como consecuencia, los versos paroxítonos constituyen la mayoría casi absoluta” (Quilis, 1967, p. 285).

De acordo com Quillis (1983), os versos com doze sílabas são chamados de versos compostos, “[...] formados por dois versos simples, separados por uma cesura”<sup>117</sup> (p. 63, tradução própria). Sendo formado, cada verso de doze sílabas, por dois versos de seis sílabas ou um verso de sete sílabas e um de cinco; sempre levando em consideração as regras da sinalefa e da contagem dos versos oxítonos, paroxítonos e proparoxítonos do espanhol.

Algumas rimas finais podem ser observadas: “*así-mí*”, “*cruel-miel-hiel*”, “*vez-jaez*”, “*después-ciprés*”, “*recordé-pensé-maté-lloré*”, “*ser-morder-poder*”. Também são observadas rimas internas “*gimiendo-llorando-soñando-robando-podando*”, “*encogida-vida-florida*”.

Em uma primeira leitura é possível observar que a voz poética narra algumas situações, “*recordé-pensé-maté-lloré*” (versos 5, 7, 10 e 12), pelas quais passou. A rima entre “*cruel-miel-hiel*” (versos 3, 13 e 16) permite considerar os altos e baixos da voz poética, os momentos difíceis e momentos mais fáceis, doces, “mel”. Na rima entre “*ser-morder-poder*” (versos 6, 8 e 14) a voz do poema destaca a busca por ser ela mesma, lutando para poder chegar à liberdade de “ser”. Com relação à rima interna, “*gimiendo-llorando-soñando-robando-podando*” (versos 2, 15 e 18), a voz do poema sugere um movimento, diversas fases pelas quais foi preciso passar até alcançar o desejado.

O poema faz uso do recurso da metáfora para explorar situações vividas pela voz poética. As metáforas destacam situações e desejos, sentimentos variados; por exemplo, “*mariposa triste, leona cruel*” (verso 3). A voz do poema anseia por liberdade, por viver de acordo com suas próprias vontades, “*da entonces lo mismo, que lo he visto bien, / ser rosa o espina, azúcar o hiel*” (versos 15 e 16). Ou seja, não importa como a voz do poema se comporta, a sociedade nunca está conforme. Então, não se deve considerar o que os outros pensam; é preciso ser quem se quer ser, seja rosa ou espinho. Interessante observar que se reestruturamos os grupos sintáticos “*mariposa triste*” e “*leona cruel*”, substantivo + adjetivo, o acento principal recai sobre o adjetivo, destacando duas características da voz do poema, duas fazes e dois sentimentos pelo quais essa voz passou na sua jornada de metamorfose.

---

<sup>117</sup> Texto fonte: “[...] formados por dos versos simples, separados por una cesura” (Quillis, 1983, p. 63)

É possível observar a voz do poema se transformando, mudando, passando de mariposa a leoa, de leoa a pomba. A voz do poema, feminina, coloca em destaque as mudanças pelas quais as mulheres passam ao longo da vida. É preciso sempre se reinventar para (sobre)viver em uma sociedade patriarcal. Diversas facetas, diversos sentimentos tomam conta da voz do poema que vai mudando, se adaptando, se reencontrando e se re-conhecendo.

Ao observar e pensar as escolhas, sentidos vão sendo sugeridos. A mariposa (borboleta) é uma metamorfose, um inseto que passa por várias etapas em seu ciclo de vida até se tornar uma “bela” mariposa adulta e poder voar. A voz do poema diz “*mariposa triste [...]*” (verso 3), “*cuando mariposa jamás me pensé / que pudiera un día zarpar o morder*” (verso 7 e 8), um mix de sentimentos e mudanças, uma voz poética-mulher-feminina em constante metamorfose.

Com relação à leoa, um mamífero de grande porte, feroz, temida, caçadora e protetora de seus filhotes. A voz do poema diz “[...] *leona cruel*” (verso 3), “*encogida a ratos y a saltos después / sangraron mi vida y a sangre maté*” (versos 9 e 10), uma voz poética-mulher-feminina que precisou enfrentar os desafios, por vezes se “encolheu”, mas logo “saltou” e foi cruel para se defender dos ataques que a fizeram sangrar.

A pomba, ave urbana, de uma grande variedade de espécies, tamanhos e cores, também é associada à pureza e ao símbolo da paz. A voz do poema diz “*sé que, ya paloma, pesado ciprés / o mata florida, lloré y más lloré*” (versos 11 e 12). O cipreste<sup>118</sup> é árvore associada ao fúnebre, à tristeza<sup>119</sup>, assim a voz do poema sugere uma relação de choro e sofrimento. Uma voz poética-mulher-feminina que também sofre e sofreu com as situações pelas quais passou (passa). Aqui podemos observar o grupo sintático “*pesado ciprés*”, adjetivo + substantivo, no qual o destaque recai sobre o substantivo, destacando a relação da voz do poema com a tristeza associada à árvore em questão. Outro grupo sintático pode ser destacado em “*mata florida*”,

---

<sup>118</sup> O “ciprés” aparece em outros poemas de Storni, sendo uma marca dela. Pode ser observado, por exemplo, nos poemas “Tus dardos” (Storni, 1918, p. 91-93), “La piedad del ciprés” (Storni, 1920, p. 23), “Palabras a Rubén Darío” (Storni, 1925, p. 47-48).

<sup>119</sup> Essa definição pode ser ampliada no dicionário de símbolos de Cirlot, publicado em 1992. Disponível em: < <https://ia803408.us.archive.org/6/items/diccionario-de-simbolos-juan-eduardo-cirlot/Diccionario%20de%20S%C3%ADmbolos%20-%20Juan%20Eduardo%20Cirlot.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2024.

substantivo + adjetivo, no qual o acento recai no adjetivo que destaca o movimento de florescer da voz do poema.

Após vários momentos de tristeza e luta, essa voz começa a se libertar das pressões sociais. A voz do poema sugere uma mudança de sentimentos ao dizer que tanto faz ser rosa – flor que simboliza a perfeição, ou espinho – símbolo da dor<sup>120</sup>, açúcar – doçura, ou fel – amargura (verso 16). A voz poética passa pela metamorfose da vida e escolhe seguir seu caminho sem se importar com as opiniões, seguindo pelos caminhos “*así voy a curvas con mi mala sed / podando jardines de todo jaez*” (versos 17 e 18). Ao reestruturar o grupo sintático “*mala sed*”, adjetivo + substantivo, o acento recai sobre o substantivo que enfatiza essa sede da voz do poema por mudanças, a sede que a metamorfose gerou na voz até alcançar sua liberdade.

Ao considerar os ecos prosódicos do poema, relações outras vão sendo sugeridas. Início destacando o eco entre “*mariposa e gimiendo – morder - maté – paloma – miel*” (versos 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11 e 13). Essas associações vão propondo valor para palavra “mariposa” que passa por sua metamorfose até virar pomba. Nota-se a mulher-mariposa passando pelo processo de dor e sofrimento, pela luta para (sobre)viver na sociedade. “*Mariposa*” também faz eco com “*llorando – recordé – sangraron – lloré – lloraron - rosa*” (versos 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 14 e 16), novamente propondo um movimento de choro e sofrimento até alcançar o sentimento de “rosa”.

Outro eco relevante é “*mariposa e pensé - zarpar – pesado – ciprés – poder – espina – podando*” (versos 3, 6, 7, 8, 11, 14, 16 e 18), essa mulher-mariposa que vai voando e se libertando das tristezas e do peso, podando todos seus espinhos. Uma mulher “*mariposa*” que por meio do movimento de sonhar e buscar alcançou sua liberdade, saiu das sombras e conseguiu iluminar seus saltos e o seu ser, “*soñando – luces – sombras – ser – saltos – sangre – sed*” (versos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 17).

Outro eco que quero destacar é entre “*leona*” e “*libro – luces – paloma*” (versos 1, 3, 4, 5 e 11), nesse eco a voz do poema sugere que o livro de sua vida foi iluminado pelas suas mudanças, leoa e pomba. “*Leona*” também faz eco com “*espina*” (versos 3, 5 e 16), ressaltando que até mesmo o caminho de uma leoa que é feroz e forte tem

---

<sup>120</sup> Essa definição pode ser ampliada no dicionário de símbolos de Cirlot, publicado em 1992. Disponível em: < <https://ia803408.us.archive.org/6/items/diccionario-de-simbolos-juan-eduardo-cirlot/Diccionario%20de%20S%C3%ADmbolos%20-%20Juan%20Eduardo%20Cirlot.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2024.

espinhos, dificuldades. A “*vida*” às vezes encolhe, porém sempre acaba florescendo na luta por liberdade, “*encogida – florida*” (versos 9, 10, e 12).

Ao voltar para o título do poema, “*Así*”, é possível notar o movimento, interno, da voz do poema para se tornar uma mulher livre, que passa por diversas etapas, transformações, metamorfoses para ser “*assim*”. A voz poética se liberta das normas sociais que ditam como as mulheres devem ser, ela é mariposa, leoa, pomba, rosa, espinho, açúcar, fel. Acima de tudo, ela é livre para ir pela vida “*podando jardines*”.

### 5.6 Proposta de tradução do poema “*Assim*”

A fim de compartilhar minha experiência tradutória, apresento minha proposta de tradução junto com um trabalho de reflexão, destacando as dificuldades, soluções e escolhas realizadas ao longo do processo de tradução. Saliento, ainda, que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado, também, no anexo C.

Para tanto, apresento o poema de partida e a minha proposta de tradução e, em seguida, a escansão e marcação de sílabas fortes.

#### **Así**

1 Hice el libro así:  
2 gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.  
  
3 Mariposa triste, leona cruel,  
4 dí luces y sombras todo en una vez.  
5 Cuando fui leona nunca recordé  
6 cómo pude un día mariposa ser.  
7 Cuando mariposa jamás me pensé  
8 que pudiera un día zarpar o morder.  
9 Encogida a ratos y a saltos después  
10 sangraron mi vida y a sangre maté.  
11 Sé que, ya paloma, pesado ciprés,  
12 o mata florida, lloré y más lloré.  
13 Si comiendo sales, si robando miel,  
14 los ojos lloraron a más no poder.

#### **Assim**

1 Fiz o livro assim:  
2 gemendo, chorando, sonhando, ai de mim.  
  
3 Mariposa triste, leoa cruel,  
4 dei luzes e sombras tudo de uma vez.  
5 Quando fui leoa nunca recordei  
6 como pude um dia mariposa ser.  
7 Quando fui mariposa jamais pensei  
8 que pudesse um dia zarpar ou morder.  
9 Encolhida às vezes, saltando depois  
10 sangraram minha vida e a sangue matei.  
11 Sei que, já pomba, cipreste maior,  
12 ou mata florida, chorei e mais chorei.  
13 Se comendo sais ou se roubando mel,  
14 os olhos choraram a mais não poder.

15 Da entonces lo mismo, que lo he  
visto bien,  
16 ser rosa o espina, azúcar o hiel.

15 Então não faz diferença, já vi bem,  
16 ser rosa ou espinho, ser açúcar ou  
fel.

17 Así voy a curvas con mi mala sed  
18 podendo jardines de todo jaez.

17 Assim, pelas curvas, com sede ruim  
18 vou podendo toda espécie de  
jardim.

Apresento a escansão do poema considerando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos do poema. Em vermelho são marcadas as elisões.

### A-ssim

**Fiz-o-li-vroa-ssim** = 5

**Ge-men-do-cho-ran-do-so-nhan-doai-de-mim** = 11

ma-ri-**po-sa-tris-te-le-o-a-cru-el** = 11

**dei-lu-zes-e-som-bras-tu-do-deu-ma-vez** = 11

**Quan-do-fui-le-o-a-nun-ca-re-cor-dei** = 11

**co-mo-pu-deum-di-a-ma-ri-po-sa-ser** = 11

**Quan-do-fui-ma-ri-po-sa-ja-mais-pen-sei** = 11

**que-pu-de-sseum-di-a-zar-par-ou-mor-der** = 11

En-co-lhi-daàs-**ve-zes-sal-tan-do-de-pois** = 11

san-**gra-ram-mi-nha-vi-daea-san-gue-ma-tei** = 11

**Sei-que-já-pom-ba-ci-pres-te-mai-or** = 11

ou-**ma-ta-flo-ri-da-cho-reie-mais-cho-rei** = 11

Se-co-**men-do-sais-ou-se-rou-ban-do-mel** = 11

os-**o-lhos-cho-ra-ram-a-mais-não-po-der** = 11

En-**tão-não-faz-di-fe-ren-ça-já-vi-bem** = 11

**ser-ro-sa-ou-es-pi-nhoa-çú-car-ou-fel** = 11

A-**ssim-pe-las-cur-vas-com-se-de-ru-im** = 11

**vou-po-dan-do-to-daes-pé-cie-de-jar-dim** = 11

### Análise da proposta de tradução

Pensar a tradução pelo viés da poética do traduzir de Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]) requer, especialmente entre línguas próximas como o espanhol e o português, considerar não apenas sentido das palavras, mas também o ritmo, as associações e as recorrências que permeiam o texto de partida.

Nesse poema em questão, a forma em espanhol segue uma metrificação constante: um primeiro verso com seis sílabas e todos os outros com doze sílabas (ou

seja, versos compostos de seis mais seis sílabas); todos os versos terminam em oxítonas.

Considerando essa regularidade no poema de partida, a proposta de tradução buscou um equilíbrio entre a forma-sentido, re-criando esse ritmo dos versos terminados em palavras oxítonas no espanhol, respeitando a força e a elevação que perpassa o texto de partida; assim como a regularidade métrica. Os versos foram re-produzidos em onze sílabas.

Com relação às rimas observadas no poema em espanhol, que vão sugerindo um ritmo único do poema, foram re-produzidas em “assim-mim”, “cruel-mel-fel”, “recordei-pensei-matei-chorei”, “ser-morder-poder”; re-criando ainda uma outra rima “ruim-jardim”. Na poética de Meschonnic, o ritmo é o elemento central que perpassa por todo o poema. Pensando nisso, o equilíbrio entre a forma-sentido do poema, a tradução buscou re-produzir uma fluidez no texto. Considerando as relações que vão propondo sentido ao longo do poema. As rimas internas foram re-produzidas em “gemendo-chorando-sonhando-roubando” e “encolhida-vida-florida”.

Os grupos sintáticos observados no poema em espanhol foram re-produzidos na proposta de tradução, buscando respeitar o ritmo e os sentimentos pelos quais a voz do poema passa durante sua metamorfose. São eles: “mariposa **triste**”, “leoa **cruel**”, “mata **florida**”. Em “cipreste **maior**” e “sede **ruim**” houve uma inversão substantivo + adjetivo, recaindo o acento no adjetivo a diferença do poema em espanhol. Esta alteração trouxe para o poema a elevação de todos os sentimentos que a voz enfrenta. Os momentos de tristeza e os desafios até poder florescer sua sede por mudanças e liberdade.

Buscando re-produzir a forma regular do poema de partida, algumas escolhas foram feitas. Buscando equilibrar a forma-sentido, em relação com a métrica, algumas alternativas foram pensadas. Na primeira tradução havia ficado “assim vou pelas curvas com minha má sede / podendo jardins de todo tipo”; aqui foi perdida a rima entre “vez-jaez” e a métrica do verso ficou muito destoante. Com isso, outra opção foi considerada “assim vou pelas curvas com minha sede intensa / podendo jardins de todo jaez”; ainda uma outra tradução foi proposta “assim, pelas curvas, com amarga sede / vou podendo jardins de todo jaez”. Dentre as opções, outra alternativa surgiu, visando a re-criar uma nova rima e a regularidade métrica dos versos. Tal escolha também levou em consideração que o uso de “jaez” no português não é muito comum. Ao consultar o *Dicionário analógico da língua portuguesa*, Azevedo (2016), foi possível

perceber que “jaez” apreze ao lado de “classe, divisão, espécie, tipo, grupo, etc.”. Com isso, buscando re-criar as relações do poema de partida e o ritmo, a opção tradutória foi “assim, pelas curvas, com sede ruim / vou podando toda espécie de jardim” (versos 17 e 18). O *Dicionário de rimas*, Castelões (1990, p. 368-370) apresenta uma lista de rimas para “im” (afim, capim, ruim, enfim, jardim), então buscando re-criar a rima de final de verso, a alternativa, dentre as outras possibilidades, foi deslocar jardim para rimar com ruim. Nesta escolha, foi re-criada uma rima que não estava presente no poema de partida “assim-mim-ruim-jardim”, colocando em destaque o movimento da voz do poema pelos jardins e os sentimentos que o ritmo do poema sugere.

Outra mudança feita buscando re-produzir a rima do poema foi “fiz o livro assim / gemendo, chorando, sonhando, ai de mim” (versos 1 e 2), caso a alternativa fosse “Assim fiz o livro”, a rima entre “assim-mim” seria perdida. No poema em espanhol, na frase “*encogida a ratos y a saltos después*”, a escolha tradutória poderia ser “por vezes (às vezes) encolhida e a saltos depois”, porém para re-produzir a fluidez e a métrica no texto de chegada a proposta ficou “encolhida às vezes, saltando depois”.

Novamente, fazer escolhas faz parte do trabalho de quem traduz, porém, na poética, quem deve guiar o olhar sobre o que deve ser re-criado é o ritmo, como as palavras estão organizadas ritmicamente no poema de partida. Assim, optar por re-criar algumas estruturas que podem soar estranhas em português faz parte desse trabalho tradutório. Destaco: “*sangraron mi vida y a sangre maté*”, a escolha poderia ter sido “*mi vida sangraron y a sangre maté*”, porém a ênfase no que foi sangrado mudaria, pensando nisso, a proposta tradutória, que poderia ter sido “minha vida sangraram e a sangue matei”, foi “sangraram minha vida e a sangue matei”. Outra mudança feita nesse sentido foi “que pudesse um dia zarpar ou morder” ao invés de “que um dia pudesse zarpar ou morder”.

Ao iniciar a proposta de tradução, em um primeiro momento, minha escolha havia sido traduzir “mariposa” por “borboleta”, porém ao considerar o ritmo e os ecos do poema de partida, a opção tradutória foi “mariposa”. Entendendo que em português, apesar das duas opções serem válidas e se referirem ao inseto que passa pela metamorfose até se tornar mariposa, há uma diferença visual entre “mariposa” e “borboleta”. A “mariposa” costuma ser um inseto noturno, sem cores tão vibrantes quanto as “borboletas”. Porém, no ritmo do poema e nas relações que vão sendo estabelecidas via eco prosódico, não recuperar esses ecos, acarretaria uma perda de sentidos.

Apesar de que Meschonnic (2007) ressalta que nem sempre é possível re-criar todas as relações de um poema, cabe ao/a tradutor/a escolher como compensar as perdas, visando sempre ao ritmo do poema de partida. Então, minha escolha foi por não usar “borboleta” e sim “mariposa”, re-criando os ecos. “**Mariposa**” permite associação com “**gemendo – morder – matei e mel**” (versos 2, 3, 6, 7, 8, 10 e 13). Re-produzindo o valor para a palavra “mariposa” que passa pelo processo de dor e sofrimento para atingir seu ápice da vida adulta. O eco entre “mariposa” e “**chorando – recordei – sangraram – chorei – choraram – rosa**” (versos 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 14 e 16) também foi re-produzido. Nota-se o movimento de chorar e sofrer em busca de liberdade.

O eco entre “mariposa” e “**pomba – pensei – zarpar – cipreste – poder – espinho – podando**” (versos 3, 6, 7, 8, 11, 14, 16 e 18) foi re-criado, sugerindo a metamorfose, a mudança da mariposa para pomba, o sofrimento e os espinhos que foi preciso podar pelo caminho. A mulher “mariposa” que, via eco com “**sonhando – luzes – sombras – ser – saltos – sangue – sede**” (versos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 17), sonhou e buscou o movimento para sair das sombras e saltar (voar) livre.

Outro eco re-produzido foi entre “leoa” e “**livro – luzes**” (versos 1, 3, 4 e 5), porém o eco com pomba não pode ser re-criado. Nesse eco a voz do poema coloca em relação o livro com a vida, de como em sua vida as mudanças foram necessárias. O eco entre “leoa e espinho” também não pode ser re-criado, perdendo-se a relação de que mesmo a leoa ou pomba, a mulher enfrenta dificuldades e espinhos. A relação via rima entre “**encolhida-vida-florida**” (versos 9, 10 e 12) foi re-criada, possibilitando a leitura das batalhas da vida que devem ser enfrentadas para encontrar as “flores”.

Voltando ao título do poema “Assim” é possível perceber a metamorfose da voz do poema, o ritmo único do texto poético; uma mulher de várias faces – mariposa, leoa, pomba, rosa, espinho, açúcar, fel, uma mulher que não teve medo de mudar e ir pela vida “podando jardins”. A proposta de tradução buscou um equilíbrio entre a forma-sentido, re-produzindo o ritmo e as relações do poema de partida.

### 5.7 Poema “El extraño deseo”

O poema “El extraño deseo” foi publicado por Alfonsina Storni no livro *El dulce daño*, em 1918, pela editora Buenos Aires. Para este trabalho, o poema foi copiado

da versão digital do livro<sup>121</sup>. Não foram consultadas eventuais traduções outras deste poema ao português.

### El extraño deseo

1 Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel,  
2 con ojos de turquesas y rubíes por boca,  
3 los dientes burilados sobre cristal de roca  
4 y en la frente esmeraldas imitando laurel.

5 El todo de un aspecto fantástico y cruel;  
6 algo como una estatua con aspecto de loca;  
7 una mujer de oro, cuyo desnudo evoca  
8 al Diablo contemplando telas de Rafael.

9 Sin corazón, sin alma. Fría como el misterio.  
10 Una muerta que nunca logrará el cementerio.  
11 Una muerta que espera frente a la Eternidad.

12 Cuyos ojos de piedras, ciegos pero brillantes,  
13 sean faros extraños fijos y alucinantes  
14 símbolos de la incógnita de la felicidad.

A seguir, será apresentada a escansão do poema, utilizando a métrica espanhola, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos sintáticos. Em vermelho são marcadas as junções de vogais, mais recorrente sinalefas. As barras indicam a cesura do poema. Ressalto que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado no anexo D.

El-ex-tra-ño-de-se-o

Ser-deo-ro-deu-na-pie-za / tra-ba-ja-daal-cin-cel = 14 (7+7)  
Con-o-jos-de-tur-que-sas / y-ru-bí-es-por-bo-ca = 14 (7+7)  
Los-dien-tes-bu-ri-la-dos / so-bre-cris-tal-de-ro-ca = 14 (7+7)  
Yen-la-fren-tees-me-ral-das / i-mi-tan-do-lau-rel = 14 (7+7)

El-to-do-deun-as-pec-to / fan-tás-ti-co-y-cruel = 14 (7+7)  
Al-go-co-mou-naes-ta-tua / con-as-pec-to-de-lo-ca = 14 (7+7)  
U-na-mu-jer-deo-ro / cu-yo-des-nu-do-e-vo-ca = 14 (7+7)

---

<sup>121</sup> O livro pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El\\_Dulce\\_Da%C3%B1o\\_-\\_Alfonsina\\_Storni.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf)>. Acesso em: 05 set. 2024

Al-Dia-blo-con-tem-plan-do / te-las-de-Ra-fa-el = 14 (7+7)

Sin-co-ra-zón-sin-al-ma / Fría-co-mo-el-mis-te-rio = 14 (7+7)

U-na-muer-ta-que-nun-ca / lo-gra-ráel-ce-men-te-rio = 14 (7+7)

U-na-muer-ta-quees-pe-ra / fren-tea-laE-ter-ni-dad = 14 (7+7)

Cu-yos-o-jos-de-pie-dras / cie-gos-pe-ro-bri-llan-tes = 14 (7+7)

Se-an-fa-ros-ex-tra-ños / fi-jos-ya-lu-ci-nan-tes = 14 (7+7)

Sím-bo-los-de-lain-cóg-ni-ta / de-la-fe-li-ci-dad = 14 (7+7)

### Análise do poema de partida

Este poema foi escrito em dois quartetos e dois tercetos, ou seja, é um soneto conforme a tradição italiana. Seus versos seguem uma metrifcação constante, quatorze sílabas, versos alexandrinos. No último verso “*símbolos de la incógnita // de la felicidad*”, o primeiro hemistíquio termina em proparoxítona indicando um desequilíbrio, já o segundo termina em oxítona, indicando uma elevação. As rimas finais da primeira e segunda estrofe são alternadas “*cincel-laurel-cruel-Rafael*”, interessante observar que todos esses versos terminam em palavras oxítonas, alterando a contagem silábica (+1), “*boca-roca-loca-evoca*” (ABAB/ABAB), as rimas finais da terceira e quarta estrofe são entrelaçadas “*misterio-cementerio*”, “*brillantes-alucinantes*”, “*eternidad-felicidad*” (CCD/EED), estes versos também seguem o uso de palavras oxítonas no final, somando uma sílaba na contagem métrica.

Na rima entre “*cincel-laurel-cruel-Rafael*” (versos 1, 4, 5 e 8), todas palavras oxítonas que indicam uma elevação, uma ideia do trabalho manual e cruel, a mulher sendo “pintada” por Rafael – pintor e arquiteto renascentista italiano. Ou seja, a mulher sendo “moldada” pelas mãos dos homens, em busca de uma perfeição inalcançável, “*el todo de un aspecto fantástico y cruel*” (verso 5). Na rima entre “*boca-roca-loca-evoca*” (versos 2, 3, 6 e 7) há a sugestão da boca da mulher ser feita de pedra, possibilitando a leitura de que em uma boca de pedra não há voz, não há alma, uma louca que evoca uma perfeição criada pelo homem, “*algo como una estatua con aspecto de loca*” (verso 6).

Na rima entre “*misterio-cementerio*” (versos 9 e 10), há a posposta de uma ideia de relação entre o mistério feminino e a sua morte. A mulher talhada pelo homem envolve o mistério da busca pela perfeição, também a relação com a morte, como pode a mulher perfeita, criada pelo homem, morrer. Fica o mistério da eternidade dessa mulher feita de pedra, “*una muerta que nunca logrará el cementerio*” (verso 10).

Na rima entre “*brillantes-alucinantes*” (versos 12 e 13), observa-se que a mulher talhada é brilhante e embriagante para os homens, porém essa mulher é cega para as suas vontades e desejos “*cuyos ojos de piedras, ciegos pero brillantes*” (verso 12). Por fora, a mulher é bela; por dentro, ela é uma morta, uma estátua. Na rima entre “*eternidad-felicidad*” (versos 11 e 14), percebe-se a busca eterna pela felicidade ou da felicidade eterna. A mulher de beleza esculpida se torna “*una muerta que espera frente a la Eternidad*” (verso 11), uma mulher sem sentimentos, morta por dentro, que espera eternamente pela felicidade.

A voz do poema descreve a mulher idealizada pelo homem, caracterizada por materiais preciosos como ouro, turquesa, rubis, esmeraldas. Esses elementos colocam em destaque a busca pela beleza e rareza inalcançáveis à qual a mulher é submetida na sociedade. A mulher deve ser perfeita, semelhante a uma estátua talhada por um grande escultor. Uma perfeição que a torna “*sin corazón, sin alma. Fría como el misterio*” (verso 9).

Com relação a essa caracterização da mulher ideal é possível reestruturar alguns grupos sintáticos no poema. São eles: “*con ojos / de turquesas*” “*y rubies / por boca*” (verso 2), “*sobre cristal / de roca*” (verso 3), “*y en la frente / esmeraldas*” (verso 4), “*de un aspecto / fantástico*” (verso 5), “*con aspecto / de loca*” (verso 6), “*una mujer / de oro*” (verso 7), “*cuyos ojos / de piedras*” (verso 12), “*faros / extraños*” (verso 12). Nessa reestruturação dos grupos, o acento principal recai sobre o adjetivo “*turquesa, esmeraldas, fantástico, loca, oro, extraños*”, dos qualificativos “*roca e piedras*” e do substantivo em “*boca*”, destacando características dessa mulher idealizada. Ou seja, ela deve ser feita de pedras preciosas que lhe garantem um aspecto fantástico, porém de louca e estranha.

Outra questão presente no poema é com relação à possibilidade de acentuar a preposição “de” devido à recorrência com que aparece no texto. E, também, pela relação que estabelece com os léxicos que definem a mulher idealizada pelo homem; “*de oro, de una pieza trabajada al cincel, de turquesas, de roca, de un aspecto fantástico y cruel, de loca, de oro, de Rafael, de piedras*”. Ao final do poema, a preposição e o uso de uma proparoxítone que indica um desequilíbrio (*incógnita*) e de uma oxítone (*felicidad*) que indica uma elevação, marca como essa idealização coloca a voz do poema em uma quebra e logo em uma ascensão em busca da felicidade, “*símbolos de la incógnita de la felicidad*”.

Buscando relações outras no poema, destaco o eco prosódico entre “*ser de oro*” e “*pieza - cincel – corazón – cementerio – ciegos – alucinantes - símbolos – felicidad*” (versos 1, 9, 10, 12, 13 e 14). A mulher de ouro, uma peça trabalhada embriagante e cega, uma estátua sem coração, uma escultura que não atingira a morte, não descansara no cemitério, uma mulher que busca incansavelmente a felicidade, tornando-se símbolo dessa busca. Outro eco relevante ocorre entre “*oro – rubies – burilados – roca – esmeraldas – laurel – Rafael – faros*” (versos 1, 2, 3, 4, 8 e 13). Aqui é possível perceber a ideia dos materiais usados para esculpir a mulher, ouro, rubis, pedras, esmeraldas, folhas de louro, a mulher sendo esculpida por “Rafael”.

No eco entre “*trabajada – turquesas – dientes – cristal – estatua – telas – misterio – cementerio – eternidad – incógnita*” (versos 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11 e 14), novamente há a sugestão da mulher ser trabalhada, esculpida em pedras preciosas, uma estátua, um mistério, uma incógnita entre a morte e a eternidade. “*Trabajada*” também faz eco com “*rubies – boca – burilados – diablo – brillantes*” (versos 1, 2, 3, 8 e 12) sugerindo, ainda, a relação da mulher com as pedras preciosas e o trabalho cuidadoso do escultor. Toda essa perfeição buscada na mulher pode ser comparada ao Diabo; tanta beleza pode ser diabólica, tornando a mulher fria, sem sentimentos, uma obra contemplada pelo Diabo. Essa “*mujer*” “*trabajada*” assim como uma estátua de “*ojos – hijos*” (versos 1, 7, 12 e 13).

No eco entre “*mujer – alma – misterio – muerta – cementerio*” (versos 7, 9, 10 e 11) é possível observar a mulher com uma alma misteriosa, uma mulher morta que anseia pelo cemitério, pela morte e descanso eterno, “*una muerta que nunca logrará el cementerio*” (verso 10). Outro eco que ressaltado é entre “*pieza – aspecto – contemplando – piedras*” (versos 1, 5, 8 e 12), nesse eco a voz do poema sugere que a mulher é uma peça, uma pedra com aspecto de mulher, contemplada pelo homem.

A voz do poema coloca a mulher como uma incógnita, em que a felicidade não é certa; a beleza física não é garantia de felicidade. É possível perceber a crítica aos padrões sociais estabelecidos para as mulheres; e como esses padrões são inalcançáveis. A mulher feita de ouro, esmeraldas, rubis é uma estátua sem coração e fria; que não consegue nem mesmo alcançar a morte.

Ao ler o poema considerando as relações via ritmo, é possível perceber que a voz do poema critica o modelo da mulher socialmente aceito e constitui-se como uma voz que não se identifica com esse padrão. Voltando ao título “*El extraño deseo*”,

observa-se que a voz do poema sugere um estranhamento com esse padrão social feminino; deixando em aberto esse estranho desejo de fugir ao padrão e se tornar uma “*incógnita de la felicidad*”.

### 5.8 Proposta de tradução do poema “O estranho desejo”

A fim de compartilhar minha experiência tradutória, apresento minha proposta de tradução junto com um trabalho de reflexão, destacando as dificuldades, soluções e escolhas realizadas ao longo do processo de tradução. Saliento, ainda, que o poema de partida e a proposta de tradução podem ser encontrados lado a lado, também, no anexo D.

Para tanto, apresento o poema de partida e a minha proposta de tradução e, em seguida, a escansão e marcação de sílabas fortes.

#### **El extraño deseo**

1 Ser de oro, de una pieza trabajada al  
cincel,  
2 con ojos de turquesas y rubíes por  
boca,  
3 los dientes burilados sobre cristal de  
roca  
4 y en la frente esmeraldas imitando  
laurel.

5 El todo de un aspecto fantástico y  
cruel;  
6 algo como una estatua con aspecto  
de loca;  
7 una mujer de oro, cuyo desnudo  
evoca  
8 al Diablo contemplando telas de  
Rafael.

9 Sin corazón, sin alma. Fría como el  
misterio.  
10 Una muerta que nunca logrará el  
cementerio.  
11 Una muerta que espera frente a la  
Eternidad.

12 Cuyos ojos de piedras, ciegos pero  
brillantes,

#### **O estranho desejo**

1 Ser de ouro, de uma peça talhada ao  
cincel,  
2 com olhos de turquesas e rubis pela  
boca,  
3 os dentes burilados sobre cristal de  
roca  
4 e na testa esmeraldas imitando  
laurel

5 O todo de um aspecto fantástico e  
cruel;  
6 algo como uma estátua com aspecto  
de louca;  
7 uma mulher de ouro, cujo desnudo  
evoca  
8 o Diabo contemplando telas de  
Rafael.

9 Sem coração, sem alma. Fria como  
o mistério.  
10 Uma morta que não alcançará o  
cemitério.  
11 Uma morta que esperará pela  
Eternidade.

12 Cujos olhos de pedras, cegos,  
porém brilhantes,

13 sean faros extraños fijos y  
alucinantes  
14 símbolos de la incógnita de la  
felicidad.

13 sejam faróis estranhos fixos e  
alucinantes,  
14 símbolos da incógnita da felicidade.

Apresento a escansão do poema considerando a métrica brasileira, grafando as sílabas fortes (em negrito) a fim de ouvir os acentos do poema. Em vermelho são marcadas as elisões.

### Oes-tra-nho-de-se-jo

Ser-deou-ro-deu-ma-pe-ça-ta-lha-da-ao-cin-zel = 13  
Com-o-lhos-de-tur-que-sas-e-ru-bis-pe-la-bo-ca = 13  
Os-den-tes-bu-ri-la-dos-so-bre-cris-tal-de-ro-ca = 13  
E-na-tes-taes-me-ral-das-i-mi-tan-do-lau-rel = 13

O-to-do-deum-as-pec-to-fan-tás-ti-coe-cru-el = 13  
Al-go-co-mou-maes-tá-tua-com-as-pec-to-de-lou-ca = 13  
U-ma-mu-lher-deou-ro-cu-jo-des-nu-do-e-vo-ca = 13  
o-Dia-bo-con-tem-plan-do-te-las-de-Ra-fa-el = 13

Sem-co-ra-ção-sem-al-ma-Fri-a-co-moo-mis-té-rio = 13  
U-ma-mor-ta-que-não-al-can-ça-ráo-ce-mi-té-rio = 13  
U-ma-mor-ta-quees-pe-ra-rá-pe-lae-ter-ni-da-de = 13

Cu-jos-o-lhos-de-pe-dras-ce-gos-po-rém-bri-lhan-tes = 13  
Se-jam-fa-róis-es-tra-nhos-fi-xos-ea-lu-ci-nan-tes = 13  
Sím-bo-los-da-in-cóg-ni-ta-da-fe-li-ci-da-de = 13

### Análise da proposta de tradução

Conforme Meschonnic (2007; 2010 [1999]), quem guia o/a poeta e, conseqüentemente, o/a tradutor/a, é o ritmo; cada poeta tem um ritmo único e cabe ao/a tradutor/a encontrar e re-criar esse ritmo. Assim, o/a tradutor/a deve considerar as singularidades do poema, os ecos prosódicos, as repetições, a forma-sentido, o ritmo global do texto a ser traduzido. Traduzir considerando a poética do traduzir é re-criar na outra língua o ritmo, a essência do poema de partida, fazendo escolhas a todo momento, visando ao equilíbrio da forma-sentido do poema.

Neste poema em questão, foi feita a eleição de re-produzir versos de metrificação constante como no poema de partida. Porém, ao invés de versos de quatorze sílabas, foram re-produzidos versos de treze sílabas em português. Também,

foram considerados os versos terminados em oxítonas, uma vez que esses versos transmitem uma força e elevação, evocando sentimentos.

Para re-criar e re-produzir o ritmo do poema, algumas escolhas tradutórias foram feitas nessa proposta de tradução. Em um primeiro momento “cinzel-louro-cruel-Rafael” (versos 1, 4, 5 e 8), porém a rima em “louro” não seria re-criada. Com isso, pensando na rima, a opção tradutória final foi “laurel”, remetendo à coroa feita usando as folhas de louro, re-produzindo então a rima “cinzel-laurel-cruel-Rafael”, re-produzindo também as terminações dos versos em palavras oxítonas, evidenciando uma elevação no verso. Essa escolha foi feita para garantir que o ritmo do poema em espanhol e as relações que essa rima sugere fossem re-produzidas. Na rima entre “boca-roca-louca-evoca” (versos 2, 3, 6 e 7) foi re-produzida uma rima assonante, também buscando re-produzir as relações que o poema em espanhol sugere. Outras rimas re-criadas foram em “eternidade-felicidade” (versos 11 e 14), perdendo-se as palavras oxítonas do espanhol que intensificavam o final do verso, sendo re-criada a relação de rima com palavras paroxítonas, que apesar de não terem a força da terminação do espanhol, ainda re-produzem a sugestão da busca eterna por felicidade; e “brilhantes-alucinantes” (versos 12 e 13).

A organização dos grupos sintáticos foi re-produzida, buscando respeitar o ritmo do poema em espanhol. Os grupos são: “com olhos / de **turquesas**”, “e rubis / pela **boca**” (verso 2), “sobre cristais / de **roca**” (verso 3), “e na testa / **esmeraldas**” (verso 4), “de um aspecto / **fantástico**” (verso 5), “com aspecto / de **louca**” (verso 6), “uma mulher / de **ouro**” (verso 7), “cujos olhos / de **pedra**” (verso 12), “faróis / **estranhos**” (verso 13). Assim, o acento principal recai sobre os adjetivos “**turquesas**, **esmeraldas**, **fantástico**, **louca**, **ouro**, **estranhos**”, dos qualificativos “**roca** e **pedra**” e no substantivo “**boca**”, como no poema de partida, destacando as características que a mulher idealizada precisa ter; sendo feita de pedras preciosas, porém essa perfeição a torna louca e estranha.

Também podemos observar, como no poema de partida, a possibilidade de acentuar a preposição “**de**” devido a sua repetição ao longo do poema e as características que ele agrega; “**de** ouro, **de** uma peça talhada ao cinzel, **de** turquesas, **de** roca, **de** um aspecto fantástico e cruel, **de** louca, **de** ouro, **de** Rafael, **de** pedras”. Ao final do poema, ainda, podemos destacar “de+a” evidenciando o anseio da voz do poema por mudar, por se tornar uma incógnita indo atrás de sua felicidade, “símbolos **da** incógnita **da** felicidade”. Nota-se que a relação do desequilíbrio na proparoxítona

foi re-produzida “incógnita”, porém foi perdida a elevação da oxítone do espanhol, passando a ser uma paroxítone na tradução “felicidade”.

Com relação aos ecos prosódicos, o primeiro que destaque é entre “**ser** – **peça** – **cinzel** – **coração** – **cemitério** – **cegos** – **alucinantes** – **símbolos** – **felicidade**” (versos 1, 9, 10, 12, 13 e 14). Nessa relação via eco prosódico, é possível perceber a relação da mulher sendo comparada a uma peça, uma estátua cega e sem sentimentos; uma mulher-estátua que não atinge o cemitério, ou seja, uma mulher na busca incansável pela felicidade ou pela morte. O eco entre “**ouro** – **rubis** – **burilados** – **roca** – **esmeraldas** – **laurel** – **Rafael** – **faróis**” (versos 1, 2, 3, 4, 8 e 13) foi re-criado. Destaco que a opção de traduzir “burilados” em um primeiro momento foi “entalhados” ou “gravados”, porém nessas escolhas seria “perdido” o eco prosódico acima mencionado. Assim, buscando re-criar as relações do espanhol no português, a alternativa foi “burilados”. Nessa re-criação, é possível perceber a sugestão dos materiais usados para esculpir a mulher “perfeita” – ouro, rubis, esmeraldas, pedras. A mulher-estátua sendo esculpida por Rafael.

Outro eco re-produzido foi “**trabalhada** – **turquesas** – **dentes** – **crystal** – **estátua** – **telas** – **mistério** – **cemitério** – **eternidade** – **incógnita**” (versos 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11 e 14). Novamente re-produzindo a ideia da mulher que é trabalhada em pedras preciosas, um mistério, uma incógnita entre a morte e a eternidade. O eco entre “**trabalhada** – **rubis** – **boca** – **burilados** – **Diabo** – **brilhantes**” (versos 1, 2, 3, 8 e 12) também foi re-produzido. Aqui há a sugestão, ainda, da mulher relacionada às pedras preciosas e ao “trabalho manual” do homem para torná-la perfeita como uma escultura; uma perfeição que se torna diabólica, pois deixa a mulher fria, sem sentimentos. O eco entre “**mulher** – **trabalhada** – **olhos** – **fixos**” (versos 1, 7, 12 e 13) foi re-criado, perdendo-se o eco com fixos.

As rimas e os ecos criam relações de associações no global do poema, conectando palavras que nem sempre estão ligadas de forma linear. Quando essas associações são modificadas, pode-se “romper” a rede de sentidos construída no poema; provocando certas perdas no texto de chegada. Porém, a escolha por não re-criar uma rima ou um eco, pode ser uma decisão consciente do tradutor/tradutora, podendo ser considerados outros elementos dentro do poema, como o ritmo geral do poema. Nesse caso, a perda do eco com “fixos” foi considerada na globalidade, sendo possível ainda recuperar eco entre “**fixos** – **fria**”, sugerindo essa mulher de olhar frio como uma estátua, “sejam faróis estranhos fixos e alucinantes” (verso 13).

O eco entre “mulher – alma – mistério – morta – cemitério” (versos 7, 9, 10 e 11) foi re-criado. Nesse eco se observa a mulher misteriosa, uma alma que busca o cemitério para descansar. O eco entre “peça – aspecto – contemplando – pedra” (versos 1, 5, 8 e 12) também foi re-criado. Nesse eco a voz do poema destaca que a mulher é uma peça, esculpida em pedra pelo homem.

A proposta tradutória foi pautada nas relações e na busca pelo equilíbrio entre a forma-sentido, do ritmo do poema. A voz do poema coloca a mulher em uma posição social de ser moldada pelo homem, sendo a beleza física explorada. A voz poética critica os padrões sociais estabelecidos e como eles são inalcançáveis. O ritmo do poema vai destacando essas relações via rimas, ecos prosódicos, ressaltando a mulher-estátua como um padrão impossível. O título do poema “O estranho desejo” sugere esse estranhamento da voz do poema com os padrões sociais e deixa em aberto o desejo por não seguir tais padrões; tornando-se “uma incógnita da felicidade”.

### **Recapitulando ideias**

Antes de seguir para as considerações finais, gostaria de fazer alguns apontamentos, a fim de re-pensar as análises e as traduções dos poemas selecionados neste trabalho. Interessante observar que, nos poemas de Storni, o sujeito histórico propõe um embate entre ideias importantes e relevantes para a sociedade e, principalmente, para as mulheres.

Acredito ser importante ressaltar que minha abordagem de tradução visa a alcançar um equilíbrio entre a forma-sentido do poema, promovendo alterações que permitem re-criar e re-produzir o ritmo dos poemas em espanhol.

O poema Storni é perpassado por questões sociais, por embates entre o feminino e o masculino, entre espaço público e privado, entre direitos e liberdades femininas e masculinas. O poema storniano se propõe como um espaço de luta, uma voz que dá voz às mulheres, que põe em jogo as relações patriarcais de uma sociedade do século XIX, mas que ainda ressoa no século XXI.

Os poemas traduzidos nesta tese foram escolhidos justamente por sua temática, a qual considero relevante. Cada um fazendo uso de uma voz, de um ponto de partida, porém todos chegam a uma mesma questão: a mulher, a sociedade patriarcal, a luta feminista. Storni escreve para as mulheres, para os homens, para a

sociedade em geral; escreve buscando questionar os aprisionamentos femininos e a urgência da liberdade feminina.

De acordo com o que Meschonnic (1992 [1988]) entende por historicidade e modernidade do poema, posso destacar que o poema Storni é uma atividade (*energeia*) e não um produto (*ergon*). A cada leitura realizada do poema Storni é possível atualizar e renovar a obra, é possível compreender o que é ser mulher e feminista no século XX e XXI.

Considerar o ritmo, as rimas, os acentos, os ecos, as pontuações, o discurso com um contínuo permite compreender e, por vezes, reforçar as ideias da leitura linear do texto, ou perceber sentidos outros. As relações estabelecidas por meio dos acentos sintáticos e prosódicos, por vezes, evidenciam questões escondidas ou reforçam questões globais do texto. O ritmo pode ter sentido para além do sentido das palavras. As palavras criam redes de relações dentro do eixo sintagmático e paradigmático, produzindo um infinito-subjetivo de sentidos. Contribuindo para a compreensão dos poemas para além de sua semântica.

## 6 Por que Meschonnic possibilita um olhar outro para o ato de traduzir

Como ressaltado ao longo deste trabalho, meu percurso se pautou em compreender e demonstrar como a poética de Meschonnic abre caminhos para um fazer tradutório. Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]) propõe uma poética teórico-prática que não dissocia o fazer linguístico, literário e tradutório. Ao considerar a poética do traduzir um contínuo da linguagem, guiada pelo ritmo, pela oralidade, pela acentuação, pela historicidade do poema, tornam-se infinitos os possíveis sentidos de uma obra.

A poética da tradução se distingue das outras teorias de tradução ao considerar a forma e o sentido, o som e o sentido indissociáveis. Na proposta meschonniquiana o discurso é um contínuo da linguagem, no qual o ritmo é quem guia a tradução. Deixa-se de traduzir palavras, passa-se a traduzir discursos carregados de significância.

O ritmo proposto por Meschonnic (1982; 2007; 2010 [1999]) constrói-se a partir dos discursos, das relações produzidas por todos os elementos que compõem o poema. É esse ritmo que busquei observar e re-criar em minhas propostas tradutórias. O discurso é um sistema que produz sua própria sintagmática e paradigmática, construindo uma rede de relações e associações que podem ser observadas ao considerar as rimas, os acentos, os ecos, as repetições, a pontuação, o ritmo e o efeito que o poema buscou construir.

Nos poemas de Storni, pautei meu olhar nos acentos sintáticos e prosódicos, nas repetições, nas rimas, na pontuação e em como essas relações, esse ritmo produzem um efeito, uma significância no poema. Em um primeiro momento, foi preciso olhar para os detalhes escondidos-evidenciados pelo ritmo nos poemas em espanhol; considerando cada efeito de sentido. Esse movimento teórico-prático possibilitou o desenvolvimento da minha proposta tradutória considerando o ritmo singular de cada poema. Sempre buscando um equilíbrio ao traduzir a forma-sentido dos poemas.

Ao considerar os efeitos de sentido produzidos pelo ritmo nos poemas em espanhol, foi possível re-criar o ritmo e os sentidos nas traduções. Busquei relacionar as vozes dos poemas, os ecos, as rimas, as relações entre palavras, procurando as significâncias produzidas. Os poemas constroem valores únicos no que considero o poema Storni. Ao ler, reler, analisar, escutar o ritmo, traduzir e refletir acerca do ato de tradução, é possível perceber os conceitos subjetivos na escrita stornniana.

Buscando ir além das visões histórico-sociais e de vida da autora, procurei compreender por meio das obras o que o sujeito histórico e a voz do poema sugerem. Foi possível observar a historicidade do texto, a modernidade produzida pela obra. Há um infinito de sentidos que podem ser encontrados em um poema de acordo com a proposta meschoniquiana. Cada leitura, cada olhar lançado sobre o texto evidencia questões únicas e subjetivas.

Em meu percurso de sujeito-leitora-analisadora-tradutora do poema Storni, compreendi o lugar reservado às mulheres, ao feminismo. A mulher storniana é aquela que sempre busca lutar pelos direitos plurais e coletivos das mulheres; a mulher storniana é aquela que se torna um “nós” ao considerar a causa feminista em sua luta diária. Compreendi as oposições construídas pelos poemas com relação ao feminino que segue padrões, que aceita as imposições sociais, que se dedica à família; e ao feminino que quebra padrões, que luta pela causa feminista, que anseia por mudanças e por conquistar espaços reservados aos homens na sociedade.

O poema Storni critica, ironiza e destaca as diversas mulheres da sociedade e sua posição com relação aos seus direitos e liberdades. Mais do que um criticar, o poema Storni é uma luta pela busca dos direitos das mulheres; ressignificando o lugar da mulher e do ser mulher na sociedade. O poema Storni produz uma modernidade que permite que a obra continue sendo moderna, renovada e atualizada a cada leitura no presente.

Meschonnic (2007) define o poema como a transformação mútua entre uma forma de vida e uma forma de linguagem. O poema Storni produz essa transformação social por meio da linguagem e vice-versa. Um poema produz impacto no mundo, não apenas através das palavras, mas também pelo efeito que produz por meio das articulações. Nessas relações, o feminino singular da obra, por meio dos poemas, torna-se um feminino plural que produz efeitos na causa feminina e na vida das mulheres do século XX (e XXI).

Considero relevante encerrar este trabalho dizendo que por ser o discurso um sistema de infinitas possibilidades, reconheço que não foram esgotadas as inúmeras possibilidades de análises e traduções dos poemas de Alfonsina Storni. Outras perspectivas e abordagens são bem-vindas como complementares ao meu estudo. Cada análise e cada tradução enriquecem a compreensão da teoria e da prática, assim como do poema Storni.

## Referências

- ASTON, A. Z. De una sujeto feminina a una sujeto mujer-crítica: Pedagogías del cuerpo em Languidez y Ocre de Alfonsina Storni. **Perífrasis**, v. 5, n. 10, p. 9-24, jul./dic. 2014. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478147218003>>. Acesso em 20 out. 2023.
- AZEVEDO, F. F. dos S. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.
- BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak, Maria Luisa Neri. 5ª ed. Campinas: Pontes Editora, 2005 [1966].
- BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução de Eduardo Guimaraes, et al. 2ª ed. Campinas: Pontes Editora, 2006 [1974].
- CASTELÕES, V. de. **Dicionário de rimas**. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1990.
- CASTRO, M. G. La poesía de Alfonsina Storni. **La Palabra y el Hombre**, México, n. 86, p. 111-123, abr./jun. 1993. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1337/199386P111.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 set. 2023.
- DARRIGRANDI, C. Ciudad, Cuerpo y traje: La *flâneuse* en Buenos Aires. **Revista Iberoamericana**, v. LXXIV, n. 222, p. 85-99, ene./mar. 2008. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Claudia-Darrigrandi/publication/45381067\\_Ciudad\\_cuerpo\\_y\\_traje\\_la\\_flaneuse\\_en\\_Buenos\\_Aires/links/00463535475c225bed000000/Ciudad-cuerpo-y-traje-la-flaneuse-en-Buenos-Aires.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Claudia-Darrigrandi/publication/45381067_Ciudad_cuerpo_y_traje_la_flaneuse_en_Buenos_Aires/links/00463535475c225bed000000/Ciudad-cuerpo-y-traje-la-flaneuse-en-Buenos-Aires.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2023.
- DESSONS, G.; MESCHONNIC, H. **Traité du rythme**: des vers et des proses. Paris: Nathan, 2003.
- DESSONS, G. **Le poème**. Paris: Armand Colin, 2011.
- DIZ, T. Identidad, cuerpo y mutación. Las columnas periodísticas de Alfonsina Storni en La nación. **MORA**, v. 1, n. 12, p. 122-136. 2006. Disponível em: <<http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/13990>>. Acesso em: 20 set. 2023.
- DILL, H.O. Provocación, lucidez y marginalidad en la obra de Alfonsina Storni. **La Palabra y el Hombre**, México, n. 133, p. 89-98, ene./mar. 2005. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/379>>. Acesso em: 25 set. 2023.
- FALEIROS, A. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- FALEIROS, A. Tradução e poesia. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, E. N. A. (org.). **Tradução & perspectivas** teóricas e práticas. São Paulo: Unesp digital, 2015. p. 263-275.

GUTIÉRREZ, M. R. **El feminismo social de Alfonsina Storni**. Tese (Doctorado en Filología hispánica) – Facultad de filosofía y Letras, Universidad de Granada. España, p. 490. 2001. Disponível em: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/37581>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HUMBOLDT, W. v. **Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad**. Tradução de Ana Agud. Espanha: Anthropos, 1990 [1836].

LAPLANTINE, C. **Émile Benveniste: poétique de la théorie**. Tese (Ecole doctorale Pratiques et théories du sens) - Université Paris 8, Paris, 2008. Disponível em: <<https://octaviana.fr/document/159650267#?c=0&m=0&s=0&cv=0>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MENDES, R. C. **Traduções bíblicas contemporâneas: um diálogo entre Haroldo de Campos e Henri Meschonnic**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto alegre. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6600#preview-link0>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MÉNDEZ, M; QUEIROLO, G; SALOMONE, A. **Nosotras y la piel: selección de ensayos de Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

MESCHONNIC, H. Pour la poétique. **Langue française**, v. 3, p. 14-31, 1969. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1969\\_num\\_3\\_1\\_5430](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5430)>. Acesso em 20 jan. 2023.

MESCHONNIC, H. **Para la poética**. Tradução de Diógenes Céspedes. Santo Domingo: editora de colores, S. A., 1996 [1970].

MESCHONNIC, H. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. Paris: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. Modernity Modernity. **New Literary History**, v. 23, n. 2, p. 401–30, 1992 [1988]. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/469243>>. Acesso em 15 abr. 2023.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenercih. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1999].

MESCHONNIC, H. **Crisis del signo: política del ritmo y teoría del lenguaje**. Tradução de Guillermo Piña-Contreras. Santo Domingo: Comisión permanente de la feria del libro, 2000.

MESCHONNIC, H. **Étique et politique du traduire**. Paris: Verdier, 2007.

POZZI, R. D. Alfonsina Storni condicionamientos y estrategias en su camino hacia la profesionalización. **Alpha** [online], n.48, p.27-36, 2019. Disponível em: <[https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012019000100027&script=sci\\_abstract](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012019000100027&script=sci_abstract)>. Acesso em: 20 jun. 2023.

ROCHA, K. Alfonsina Storni, Uma *flâneuse* nas ruas de Buenos Aires. **InterteXto**, v. 1, n. 02, p. 21-34. 2011. Disponível em: <<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/77>>. Acesso em: 23 out. 2023.

QUILIS, A. La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español. **Revista De Filología Española**, v. 50, n. 1/4, p. 273–286, 1967. Disponível em: <<https://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/855/1005>>. Acesso em: 29 out. 2024.

QUILIS, A. **Métrica española**. 3. ed. Madri: Alcalá, 1975.

SALOMONE, A. **Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni**. Tesis (Doctorado en Literatura Chilena e Hispanoamericana) – Facultad de Filosofía e Humanidades, Universidad de Chile, Chile, p. 484. 2005. Disponível em: <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SARLO, B. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva visión, 2003.

SAUSSURE, F. de; **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

STORNI, A. **La inquietud del rosal**. Buenos Aires: La facultad, 1916. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/La\\_inquietud\\_del\\_rosal\\_%281916%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/La_inquietud_del_rosal_%281916%29.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2024.

STORNI, A. **El Dulce Daño**. Buenos Aires: cooperativa editorial limitada, 1918. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El\\_Dulce\\_Da%C3%B1o\\_-\\_Alfonsina\\_Storni.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2024.

STORNI, A. **Irremediavelmente**. Buenos Aires: cooperativa editorial limitada, 1919. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Irremediablemente...\\_%281919%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Irremediablemente..._%281919%29.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2024

STORNI, A. **Languidez**. Buenos Aires: cooperativa editorial limitada, 1920. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Languidez\\_-\\_Alfonsina\\_Storni.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Languidez_-_Alfonsina_Storni.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TORRES, M. H. C. Por que e como pesquisar a tradução comentada? *In*: FREITAS, L. F.; TORRES, M. H. C.; COSTA, W. C. (Orgs.). **Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução**. v. 2. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40930>>. Acesso em: 28 oct. 2024.

VIDALES, A. R.S. **A escuta da voz feminina nos poemas de Storni**: uma proposta de tradução. 2020. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/7436>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WILLIAM, J.; CHESTERMAN, A. **The Map**: a beginner's guide to doing research in translation studies. Londres: St. Jerome Publishing, 2002.

## **ANEXOS**

Anexo A – Poema “Fecundidad” (texto de partida e de chegada)

**Fecundidad**

Mujeres!... La belleza es una forma  
y el óvulo una idea.  
Triunfe el óvulo!

Dentro de la mentira de la vida  
existe una verdad  
y hay que seguirla.

La verdad es que nada en la Natura  
debe perderse.

La tierra que es moral porque procrea  
abre la entraña a la simiente y brota  
dándonos trigo.

El vientre que se da sin reticencias  
pone un soplo de Dios en su pecado.

Son para él las rosas que abre el sol.  
El vibrará como una cuerda loca  
que el Misterio estremece.

El vientre que se niegue será atado  
al carro de la sed eternamente.

Mujeres! Sobre el grito de lo bello  
grite el impulso fuerte de la raza.  
¡Cada vientre es un cofre!

¿Qué se guarda en las células que  
tiene?  
¿Cuántos óvulos viejos han rodado  
guardándose el misterio que  
encerraban?...

¿Estaba en ellos quien hacía falta?

Mujeres! La belleza es una forma  
y el óvulo una idea....

**Fecundidade**

Mulheres!... A beleza é uma forma  
o óvulo, uma fantasia.  
Que triunfe o óvulo!

Entre as mentiras que envolvem a vida  
existe uma só verdade  
que é de ser seguida.

Verdade é que nada na Natureza  
deve se perder.

A terra, que é moral porque procria,  
abre sua entranha à semente e brota,  
dando-nos o trigo.

O ventre que se dá sem reticências  
põe um sopro de Deus em seu  
pecado.

São para ele as rosas que abre o sol.  
Ele vibrará que nem corda louca  
que o Mistério agita.

O ventre que se negue será atado  
à carroça da sede eternamente.

Mulheres! Que sobre o grito do belo  
grite o impulso forte da união.  
O ventre é um cofre!

O que guardam as células que têm?  
Quantos óvulos velhos têm rolado  
guardando em si o mistério que  
encerravam?...

Estava neles quem fazia falta?

Mulheres! A beleza é uma forma  
o óvulo, uma fantasia....

Anexo B – Poema “Hombre pequeñito” (texto de partida e de chegada)

**Hombre pequeñito...**

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
suelta a tu canario que quiere volar...  
yo soy el canario, hombre pequeñito  
déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,  
hombre pequeñito que jaula me das.  
Digo pequeñito porque no me  
entiendes,  
ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras  
tanto  
ábreme la jaula que quiero escapar;  
hombre pequeñito, te amé media hora,  
no me pidas más.

**Homem pequenino...**

Homem pequenino, homem  
pequenino,  
solta o teu canário que quer voar...  
eu sou o canário, homem pequenino,  
deixa-me saltar.

Estive na jaula, homem pequenino,  
homem pequenino a jaula me das.  
Digo pequenino pois não me entendes,  
nem me entenderás.

Tampouco te entendo, mas enquanto  
isso  
abre-me a jaula que quero escapar;  
homem pequenino, te amei meia hora,  
não me peças mais.

## Anexo C – Poema “Así” (texto de partida e de chegada)

**Así**

Hice el libro así:  
gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.

Mariposa triste, leona cruel,  
dí luces y sombras todo en una vez.  
Cuando fui leona nunca recordé  
cómo pude un día mariposa ser.  
Cuando mariposa jamás me pensé  
que pudiera un día zarpar o morder.

Encogida a ratos y a saltos después  
sangraron mi vida y a sangre maté.  
Sé que, ya paloma, pesado ciprés,  
o mata florida, lloré y más lloré.  
Si comiendo sales, si robando miel,  
los ojos lloraron a más no poder.  
Da entonces lo mismo, que lo he visto  
bien,  
ser rosa o espina, azúcar o hiel.

Así voy a curvas con mi mala sed  
podando jardines de todo jaez.

**Assim**

Fiz o livro assim:  
gemendo, chorando, sonhando, ai de  
mim.

Mariposa triste, leoa cruel,  
dei luzes e sombras tudo de uma vez.  
Quando fui leoa nunca recordei  
como pude um dia mariposa ser.  
Quando fui mariposa jamais pensei  
que pudesse um dia zarpar ou morder.

Encolhida às vezes, saltando depois  
sangraram minha vida e a sangue  
matei.  
Sei que, já pomba, cipreste maior,  
ou mata florida, chorei e mais chorei.  
Se comendo sais ou se roubando mel,  
os olhos choraram a mais não poder.  
Então não faz diferença, já vi bem,  
ser rosa ou espinho, ser açúcar ou fel.

Assim, pelas curvas, com sede ruim  
vou podando toda espécie de jardim.

## Anexo D – Poema “El extraño deseo” (texto de partida e de chegada)

**El extraño deseo**

Ser de oro, de una pieza trabajada al  
cincel,  
con ojos de turquesas y rubíes por  
boca,  
los dientes burilados sobre cristal de  
roca  
y en la frente esmeraldas imitando  
laurel.

El todo de un aspecto fantástico y  
cruel;  
algo como una estatua con aspecto de  
loca;  
una mujer de oro, cuyo desnudo evoca  
al Diablo contemplando telas de  
Rafael.

Sin corazón, sin alma. Fría como el  
misterio.  
Una muerta que nunca logrará el  
cementerio.  
Una muerta que espera frente a la  
Eternidad.

Cuyos ojos de piedras, ciegos pero  
brillantes,  
sean faros extraños fijos y alucinantes  
símbolos de la incógnita de la felicidad.

**O estranho desejo**

Ser de ouro, de uma peça talhada ao  
cincel,  
com olhos de turquesas e rubis pela  
boca,  
os dentes burilados sobre cristal de  
roca  
e na testa esmeraldas imitando laurel

O todo de um aspecto fantástico e  
cruel;  
algo como uma estátua com aspecto  
de louca;  
uma mulher de ouro, cujo desnudo  
evoca  
o Diabo contemplando telas de Rafael.

Sem coração, sem alma. Fria como o  
mistério.  
Uma morta que não alcançará o  
cemitério.  
Uma morta que esperará pela  
Eternidade.

Cujos olhos de pedras, cegos, porém  
brilhantes,  
sejam faróis estranhos fixos e  
alucinantes,  
símbolos da incógnita da felicidade.