

# Poética do *ser-com* em *I tu*, de Cecília Vicuña: provocações para a tradução do estrangeiro em *performance*

Eleonora Frenkel-Barretto<sup>a</sup>

## Abstract

*Este artigo discute um problema para a tradução presente em poéticas caracterizadas pelo hibridismo entre línguas, como uma poética do ser-com, lida em textos de Cecília Vicuña. A tessitura composta pela escritora, em I tu (2004), entre espanhol, inglês, quíchua, guarani, grego e latim, provoca um questionamento sobre a possibilidade de pensar um espaço de suspensão da tradução como transcodificação linguística, dando lugar ao contato entre línguas e culturas heterogêneas, cujas relações hierárquicas e de poder são subvertidas; não se traduziria de uma língua à outra, mas se provocaria a escuta do estrangeiro como dimensão ética. A criação dessa língua “outra”, diversa de todas aquelas que a compõem, é pensada como “heterotopia” (FOUCAULT, 2013), como contraespaço de contestação da homogeneização de línguas no âmbito dos Estados nacionais. Por meio desse texto que se configura como espaço literário, o leitor se traduz em tradutor, buscando a dicção, o timbre e o ritmo das línguas estrangeiras que o compõe. A reflexão leva a pensar as relações entre texto, tradução e performance, desde um grau mínimo, como o da leitura silenciosa (ZUMTHOR, 2007), às performances poéticas de Cecília Vicuña. O texto lido em voz alta e/ou a performance de poesia oral em diversos ambientes ampliam esses espaços de “tradição” (FLORES e GONÇALVES, 2017), de remissão da letra ao corpo e do corpo à letra, onde, por vezes, a compreensão do texto pode não ser o essencial, e sim a partilha sensível de um tempo de escuta.*

**Keywords:** *Cecília Vicuña; literatura latino-americana; tradução; performance.*

Recebido em: 02/03/2019

Aceito em: 03/07/2019

<sup>a</sup> Professora de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [eleonora.frenkel@gmail.com](mailto:eleonora.frenkel@gmail.com).

## Poesia : Heterotopia

Em 1973, poucos meses depois da destituição de Salvador Allende do governo no Chile, Cecília Vicuña escreve *Sabor a mí*, um livro de palavras e imagens que se articulam no intuito de organizar uma resistência cultural. A América Latina só podia falar a partir do exílio, e Vicuña tecia sua rede de pensamento, em busca da impalpável tessitura das origens e destinos das existências humanas. Naquele instante, afirma: “*El hallazgo del paraíso coincidirá con el hallazgo de un lenguaje.*”<sup>1</sup> (VICUÑA, 1973, p. 59). O aparecimento de uma linguagem se associa a esse não lugar onde predomina a felicidade, o ideal de uma sociedade que incansavelmente nos escapa. Trinta anos depois, em Buenos Aires, Vicuña escreve novamente: “*El hallazgo del paraíso co-incidirá con el hallazgo de un lenguaje.*”<sup>2</sup> (VICUÑA, 2004, p.29). A relação entre paraíso e linguagem se altera sutilmente: não estão em acordo ou são idênticos, mas afetam um ao outro, incidem um sobre o outro de modo concomitante. Poder-se-ia pensar que provocar uma nova linguagem incidiria em novas relações humanas e vice-versa?

Em *I tu* (2004), Cecília Vicuña experimenta uma linguagem que se compõe por meio da mescla de diversas línguas. A escritora se propõe ao exercício de *grammaticar*, do grego *gramma*: esboçar, escrever, pintar; e do quíchua *kellccani*: pintar, escrever.

*gramma*  
*kellccani*  
*escribir*  
*y rayar*  
*el silencio*  
*y el ruidito*  
*del lápiz*  
*son mis*  
*con se*  
*jeros* (VICUÑA, 2004, p.14)

<sup>1</sup> “O encontro do paraíso coincidirá com o encontro de uma linguagem” (tradução nossa).

<sup>2</sup> “O encontro do paraíso co-incidirá com o encontro de uma linguagem” (tradução nossa).

Escrever e riscar, no ritmo da ponta do lápis, o esboço de uma linguagem que explora os contatos e as origens singulares-plurais (NANCY, 2006) de diversas línguas, que tem sua sintaxe desfeita, seus vocábulos cortados e rearmados graficamente, abrindo possibilidade de diferentes montagens na operação de

leitura. O contato entre diversas línguas - o espanhol, o inglês, o quíchua, o guarani, o latim e o grego - se dá como na trama de um tecido, linhas de texturas várias que compõem uma imagem, signos que ressoam e insinuam sentidos.

*Awayo*

*mi*

*away!*

*Voy a tejer*

*mis tres*

*lenguas away.* (VICUÑA, 2004, p. 20)

A escritura recostura a distância entre as três línguas (espanhol, inglês, *aymara*) numa trama que envolve a similitude gráfica dos signos e a sonoridade das rimas; o texto busca “*la hermandad de los ritmos*”, “*la virtud del cog nado*”<sup>3</sup> (VICUÑA, 2004, p. 13). No “*dixio na rió*” de Vicuña, a palavra “*hermandad*” vem do latim *germen*; o germe, a origem dos ritmos que aproxima as línguas em sua diversidade.

O jogo que Vicuña propõe é um jogo erótico com a linguagem, que remete ao prazer de abrir o corpo das palavras e deixar-se penetrar por elas, sentir seu corpo e dar-se de corpo a elas. Em *Palabrramas* (2005), Vicuña relata seu primeiro encontro com a palavra, em 1966, quando se divertia com as adivinhações que compunha: “*El cuerpo de las palabras se abría para dejarme entrar y yo sentí su interior como ellas me sentían a mí. Cambiábamos de lugar con la fluidez de un gozo corporal.*”<sup>4</sup> (VICUÑA, 2005, p. 14). As adivinhações de Vicuña encontram eco em um ritual (ou jogo de rua) andino, chamado *vida michiy*, que se constitui como um jogo verbal decisivo para o conhecimento do ser. Nesse atravessamento transcultural e anacrônico, suas adivinhações se cruzam com o *palavrar*, um jogo que começa para a escritora em 1974, com a reabertura das palavras provocada pelo horror do recente golpe no Chile. Nesse momento, ecoa uma prática vigente na Índia do século V, chamada *nirukta*, que consiste em uma explicação das palavras que não tem a pretensão de ser uma etimologia científica; o *nirukta* “*explica as palavras desenvolvendo os sentidos em suas partes constitutivas e as associações verbais que podem ajudar a fixar na memória o conteúdo da palavra e os diversos aspectos da ideia que essa significa.*” (DAUMAL *apud* VICUÑA, 2017, p.

<sup>3</sup> “A irmandade dos ritmos”, “a virtude dos cognatos” (tradução nossa).

<sup>4</sup> “O corpo das palavras se abria para me deixar entrar e eu senti seu interior como elas me sentiam. Trocávamos de lugar com a fluidez de um gozo corporal.” (tradução nossa).

22). O jogo de *palavrar* se torna uma arma,<sup>5</sup> no ativismo cultural de Vicuña, para reabrir e questionar os discursos hegemônicos, ao escandir, subverter e reverter significantes e significados:

A morte e a dor dos milhões de torturados e desaparecidos era o testemunho do seu poder destruidor.

Vi o sol de *dar*, em **sol i dar i e dade** e seu contrário:

O 'soldado' de 'soldi', 'platita': o soldo para matar.

Vi a solidão do soldado e a dor do desaparecido.

(VICUÑA, 2017, p. 20)

*Adivinhações* e *palavrar* são jogos que, como o *vida michiy* e outras danças e ritos ameríndios – por exemplo, as danças de máscaras dos índios Pueblo (da América do Norte) descritas por Aby Warburg (2005) – não são apenas jogos infantis ou acessórios festivos, e sim práticas sérias e decisivas para garantir a sobrevivência (em relação à caça ou à fertilidade), bem como para responder a questões urgentes sobre o porquê das coisas e para a conformação de identidades. Sobre o *vida michiy*, Vicuña afirma:

Para eles, experimentar a formação de uma metáfora na própria carne é o nascimento da consciência e da liberdade, a identidade individual. Para mim o jogo é a evidência de uma poética da linguagem que busca criar um efeito simultâneo na vida e no ser. (VICUÑA, 2017, p. 18)

Em *I tu* (2004), Cecília Vicuña explora o jogo de *palavrar*, fazendo eco do *nirukta*, de modo a criar fábulas de origens comuns para vocábulos em diversas línguas (“*Estrella: star, latín stella, del más antiguo sta*”<sup>6</sup> (VICUÑA, 2004, p. 36), cujas associações verbais abrem novas significações e provocam outras relações, de conjugação (ou de jogo em comum) e não de subjugação:

*La lengua es la memoria de la especie, el có-digo po-éti-co de una relación:*

*El deseo e' justicia, el juguito e' la unión,*

*yuxta posición.*

*Con jugar, dice, no sub yugar.*

(VICUÑA, 2004, p. 23)

<sup>5</sup> “*Palavrar*mas: *labrar* palabras como quien labra la tierra es la única arma permitida.” (VICUÑA, 2005, p. 20), que pode ser traduzido como: “*Palavrar*mais: *lavrar* as palavras como quem lavra a terra é a única arma permitida.” (VICUÑA, 2017, p. 21).

<sup>6</sup> “*Estrela: star, latim stella, do mais antigo sta*” (tradução nossa).

Há aí uma conjugação entre ética e poética, entre a linguagem que se cria e o efeito que se quer na vida: a proposição de *com* versar, compor coletivamente; a busca de uma sintaxe “*com unal*”, desarmando e rearmando a língua dentro da língua; o sonho de uma “*com vivência*”:

*imaginar la vida, y no la destrucción, actuar por un instante como un ser in divi dual/com unal, sería el salto cuántico de la humanidad, escoger*

*con tinuar, el tenue tejido del con.*

(VICUÑA, 2004, p. 29)

Assim se escreve *I tu*, em uma língua que não é nem o espanhol nem o inglês, e sim uma linguagem intermediária, “legível” ou “ilegível” com base nas línguas que a compõem, uma ponte verbal inexistente e possível entre elas. Vicuña conta que *I tu* nasce da reverberação da palavra *instan*, cujas origens e usos singulares em espanhol e inglês lhe permitem perceber a potência de seus contatos e diferenças. O verbo *instar* aparece em espanhol no século XV, significando “*urgir, presionar, rogar y exigir*”; em inglês, *instar* possui diversas significações, como “*forma o figura, ‘to stud with stars’ (llenar de estrellas) o ‘to be evenly balanced, to stand upon.’ También designa el estado larval de un insecto durante la metamorfosis.*” (VICUÑA, 2004, p. 34). A palavra *instan* se apresenta, para a escritora, como “*hatunsimi*”, uma palavra prenhe, da qual saem muitas outras, conforme o vocabulário quíchua do século XVII. O que resulta, então, dessa mútua penetração entre as línguas?

*word*

*loom*

*star*

*estrella*

*interior*

*el*

*e*

*star.* (VICUÑA, 2004, p. 15)

<sup>7</sup>“Forma ou figura, ‘to stud with stars’ (preencher de estrelas) ou ‘to be evenly balanced, to stand upon.’ Também designa o estado larval de um inseto durante a metamorfose.” (tradução nossa).

A poesia se torna um espaço “*com ún*”, “um não-lugar para o encontro” (VICUÑA, 2004, p. 20; tradução nossa). A dimensão utópica que promove a incidência entre linguagem e paraíso se revela na potência de provocar o contato, o encontro, o

enfrentamento de singularidades diversas que coexistem como tal, por vezes em processos de desconstrução, transformação ou hibridação, mas sem deixar de ser heterogêneas.<sup>8</sup> Mais do que *u-topos*, poder-se-ia falar em *hetero-topos*, em vez de não lugar, a poesia como “outro lugar”, como as *heterotopias* pensadas por Foucault: “espaços absolutamente outros”, “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*.” (FOUCAULT, 2013, p. 20-21).

Em *I tu*, a poética de coexistência da heterogeneidade (e da singularidade-plural) das línguas se constitui como *contraespaço* aos territórios que separam línguas nacionais centralizadas,<sup>9</sup> expondo a complexidade de processos de colonização e imposição cultural, caracterizados pela tentativa de extermínio linguístico (no caso de línguas ameríndias originárias, desde os primeiros séculos de colonização da América); pela hierarquização entre sistemas linguísticos e culturais dominantes e minoritários (vinculada também à hegemonia econômica e política exercida pelos EUA em relação à América Latina, em tempos modernos e pós-modernos); pela homogeneização de línguas e identidades nacionais, definindo o monolinguismo (quando muito o bilinguismo)<sup>10</sup> como norma de Estado, o que escamoteia a diversidade cultural e linguística coexistente em uma nação.

Foucault explica que “o que de mais essencial existe nas heterotopias” é que “elas são a contestação de todos os outros espaços” e que haveria duas maneiras de exercer essa contestação: “criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão” ou “criando outro espaço tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado” (FOUCAULT, 2013, p. 28); um exemplo desta última maneira seria no Paraguai, onde os jesuítas fundaram “uma colônia maravilhosa onde a vida por inteiro era regulamentada, onde reinava o regime mais perfeito do comunismo, pois as terras e os rebanhos pertenciam a todos.” (FOUCAULT, 2013, p. 29). O espaço poético de *I tu* seria esse “espaço outro” onde “o ser do *com*” – a essência do ser como coessência – se daria, enfrentando todos os espaços de individualismo, autoritarismo, dominação, subjugação.

### *I tu e uma poética do ser com*

<sup>8</sup> Deleuze e Guattari refletem sobre a dinâmica de territorialização e desterritorialização que se observa em processos criativos, em que elementos heterogêneos (som, cor, textura, gesto, etc.) integram a composição, e afirmam: “O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixarem de ser heterogêneos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 141)

<sup>9</sup> A noção de centralização pode ser lida com Bakhtin, quando fala das forças de unificação e centralização das ideologias verbais: “A categoria da linguagem única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e da centralização linguística, das forças centrípetas da língua. A língua única não é dada, mas, em essência, estabelecida em cada momento da sua vida, ela se opõe ao discurso diversificado. Porém, simultaneamente ela é real enquanto força que supera este plurilinguismo, opondo-lhe certas barreiras, assegurando um certo *maximum* de compreensão mútua e centralizando-se na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (habitual) e da literária ‘correta.’” (BAKHTIN, 2010, p. 81).

<sup>10</sup> E haveria que se pensar na condição de “diglossia”, em que se estabelecem diferenças de *status* sociopolítico entre as línguas ou dialetos.

A “consciência do palavrado”, segundo Vicuña, tem a ver com “assumir coletivamente/escolher juntos o ser.” (VICUÑA, 2005, p. 108; tradução nossa) O tênue tecido do *com*, que Vicuña incita a continuar, faz reverberar a filosofia de Jean-Luc Nancy, quando diz que “*la existencia es con: o nada existe.*” (NANCY, 2006, p. 20) Nancy chama a atenção para o fato de que *ser* é *ser com*; necessariamente nos tocamos quando existimos e nos tocar é o que nos torna “nós” (“*nosotros*”); ao mesmo tempo, “a lei do tato é a separação” e, mais ainda, “é a heterogeneidade das superfícies que se tocam.” (NANCY, 2006, p. 21; tradução nossa). Ser, portanto, é coexistir com o que nos é heterogêneo.

Nancy propõe uma reflexão para “refazer a ontologia fundamental”, com determinação a partir do “singular plural das origens”, ou seja, a partir do “ser-com” (NANCY, 2006, p. 42; tradução nossa). O “ser singular plural” quer dizer que a essência do ser é coessência. Origem e sentido são também, essencialmente, coexistência e participação: “*El origen es junto con los otros orígenes, participación de origen*” (NANCY, 2006, p. 29) e “*el sentido mismo es la participación del ser*”<sup>11</sup> (NANCY, 2006, p. 18). Para o filósofo, a questão ontológica é o *ser social*: “*La cuestión del ser y del sentido del ser se ha vuelto la cuestión del ser-con y del estar-juntos (del sentido del mundo)*” (NANCY, 2006, p. 51). O ser somente se poderia dizer desta maneira singular: “somos”; *ego sum* seria *nos sumus* e este “nós” (“*nosotros*”) se diz dos homens para todos os entes com os quais “somos”, para toda a existência como ser-essencialmente-com (Cf. NANCY, 2006, p. 49; tradução nossa).

Nesse sentido, a poética de Vicuña propõe não apenas uma coexistência de línguas, mas uma convivência de cosmogonias, de modos de explicar e compreender a vida, e uma intensa relação entre os seres humanos e não humanos, orgânicos e inorgânicos. Em notas que escreve para o livro *La Wik’uña*, Vicuña (1990, p. 105) afirma: “*nacía en la tierra la convivencia y la conmovición. El com brotaba como un frijol. Com-partir, com-prender, moverse juntos en una y otra dirección.*”<sup>12</sup> Na ontologia do ser-uns-com-outros, pensada por Nancy, o “*com*” é o primeiro traço do ser”, o traço da singularidade plural das origens. (Cf. NANCY, 2006, p. 77; tradução nossa)

A ontologia do ser-com é uma ontologia dos corpos, afirma Nancy, de todos os corpos: “*inanimados, animados, sensibles, parlantes, pensantes, pesantes*”; a linguagem é o incorpóreo, ou

<sup>11</sup> “A origem é junto com as outras origens, participação de origem” e “o sentido mesmo é a participação do ser” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “Nascia na terra a convivência e a comoção. O *com* brotava como um feijão. Com-partilhar, com-preender, mover-se juntos em uma e outra direção.” (tradução nossa)

seja, a fala é corporal, enquanto voz audível ou traço visível, mas o que se diz é incorpóreo; não está no mundo ou dentro do mundo como um corpo, mas é, no mundo, o fora do mundo – ou um mundo outro. Esse incorpóreo expõe os corpos conforme a seu ser-uns-com-outros: nem isolados nem confundidos, mas sim *entre eles* como origens. A linguagem é o que expõe a singularidade plural; nela, tudo que existe se expõe em seu sentido, ou seja, como participação originária, segundo a qual o existente se relaciona com o existente. O indivíduo, diz Nancy, é uma intersecção de singularidades, a exposição discreta de sua simultaneidade. Por isso, não haveria “a” linguagem, mas sim línguas, e falas, e vozes, uma participação originariamente singular das vozes, sem a qual não haveria nenhuma voz (Cf. NANCY, 2006, p. 100-101; tradução nossa).

A linguagem está, também, essencialmente, no “com”: *“Porque una palabra no es lo que es sino entre todas las palabras, y una lengua no es lo que es más que en el ‘con’ de las lenguas.”*<sup>13</sup> (NANCY, 2006, p. 102-103). Toda fala é simultaneidade de, ao menos, duas falas, a que diz e a que escuta. Nesse sentido, a poética de *I tu* promove uma escuta recíproca: *“el gramma/ticar/de un/recipro/car”* (VICUÑA, 2004, p. 12), o rabiscar e tecer a possibilidade do encontro, da partilha e da interpenetração de signos cujos sentidos se fazem ao ser *com*. *“El sign/o/no es/ si no/insi/nua/t/ción”* (VICUÑA, 2004, p. 9). Há um esvaziamento do sentido *em si* do signo, para explorar a palavra como “forma vibratória”, como ressonância que cria um espaço de escuta, de convívio; palavras como *“actos de unión y de separación”* (VICUÑA, 1996, p.6). Os signos insinuam e significam, também, segundo sua situação e suas relações diferenciais.

Nancy chama a atenção para a necessidade de distinguir como a linguagem, cada vez, com cada significação, expõe o *com* e se expõe ela mesma [a linguagem] como o *com*,<sup>14</sup> inscreve-se e se *ex-creve* em si até se esgotar, vazio de significação; neste, devolve-se toda significação à circulação do sentido, ao trânsito de um ao outro, na medida em que o sentido do que se diz não consiste em que algo seja apenas dito, mas que, para ser dito, ressoe novamente em quem o diz, voltando desde outra perspectiva, como “outra origem de sentido”. Nancy (2006, p. 103; tradução nossa) dirá que “o sentido é a passagem e a participação de origem em origem, singular plural”. Nesse trânsito de um ao outro, não haveria “tradução” no sentido da

<sup>13</sup> “Porque uma palavra não é o que é se não entre todas as palavras, e uma língua não é o que é mais que no ‘com’ das línguas.” (tradução nossa).

<sup>14</sup> Como afirma Nancy: *“El lenguaje es el elemento del con como tal; el espacio de su declaración – y ésta, como tal, vuelve a todos y a nadie, vuelve al mundo y a su co-existencia.”* (NANCY, 2006, p. 104), o que pode ser traduzido como: “A linguagem é o elemento do *com* como tal; o espaço de sua declaração – e esta, como tal, retorna a todos e a ninguém, retorna ao mundo e à sua coexistência”. (tradução nossa).



conservação de uma significação (inclusive alterada), mas sim no sentido de uma “transdução”, que Nancy pensa como um tensionamento de origem-de-sentido a origem-de-sentido.<sup>15</sup> Transdução como transformação de energia, como distensão de potências significantes. Vicuña (2004, p. 20) postula: “la palabra se esfuma y queda la conexión un continuo desplazamiento, una transformación.”<sup>16</sup>

### Tradução : Tradicção - da letra ao corpo

¿Adónde/la leche/ de una/ teta com/ún?/ ¿milk/del trans/late?  
(VICUÑA, 2004, p. 18)

<sup>15</sup> “El sentido de una ‘transducción’, de un estiramiento y de una tensión de origen-de-sentido a origen-de-sentido.” (NANCY, 2006, p. 102-103), que pode ser traduzido como “O sentido de uma “transdução”, de um alargamento e de uma tensão de origem-de-sentido a origem-de-sentido.” (tradução nossa).

<sup>16</sup> “A palavra se esfuma e fica a conexão um contínuo deslocamento, uma transformação.” (tradução nossa).

<sup>17</sup> Pode-se pensar com Alain Badiou, quando diz que “um acontecimento estabelece um tempo singular a partir de sua fixação nominal.” (BADIOU, 2002, p. 84).

<sup>18</sup> O problema que colocam: “pensar as possibilidades de tradução daquilo que não está na língua – sistema de comunicação – mas atravessa a língua – órgão do corpo – na forma da poesia, ou seja, aquilo que na poesia é corpo.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 341).

<sup>19</sup> Transcriação: “operação radical” que se aparta de “toda tradução-mediação” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 104).

A partir da caracterização de uma poética do ser em com/ún das línguas - origens singulares de uma pluralidade que coexiste -, proponho pensar alguns problemas de tradução. Poder-se-ia pensar o conceito de transcriação (CAMPOS, 2006) quase como obviedade, se a proposição fosse traduzir *I tu*, em especial sua primeira parte, “*gramma kellcani*”, que inicia com os seguintes versos: “*alba saliva/el instan/time bending/tongue/madre/del habla/imán/del gen*” (VICUÑA, 2004, p. 9). “Alba”, primeira luz do dia - origem -, palíndrome de “habla”, a fala que, ao nomear, fixa o tempo,<sup>17</sup> cria o instante. “Instan”, essa palavra prenhe, da qual saem muitas palavras, “alquimia do nome”, anota Vicuña na segunda parte do livro; alquimia em busca do elixir de uma vida em comum; “o instante é o ser do estar?”, pergunta Vicuña (2004, p. 19); a fala cria o instante e a partilha das vozes. “Time bending tongue”, o tempo de criar as dobras, ou os desdobramentos, da(s) língua(s), o vazio e a potência das significações. “Imán”, apresentada no “*dixio/na/río*” ao final do livro, como palavra oriunda do latim: “adimas. *El diamante imantando el brillar*” (VICUÑA, 2004, p. 36). “Imán del gen”, que pode ser lido também como *imagem*; a palavra, estrela, corpo que produz energia, que fixa o tempo e cria a imagem. Traduzir esses versos<sup>18</sup> seria, necessariamente, transcriá-los, fazer da aparente impossibilidade de tradução uma potência de recriação e apartar-se da noção de tradução estritamente como mediação,<sup>19</sup> como diz Haroldo de Campos (2006, p. 35): “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. A recriação não privilegia a tradução do significado, e sim do

signo, de sua fisicalidade ou materialidade, suas propriedades sonoras e visuais. Na recriação de “*gramma kellcani*”, haveria que se lidar com a combinação de diversas línguas, com as fábulas de origem ou etimologias não científicas, com os neologismos, palíndromos, quebras de palavras e disposição gráfica dos signos nos versos. Também nesse sentido, como destaca Campos, para recriar há que se ler atentamente, desmontar o texto lido para poder remontá-lo:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2006, p. 43).

Porém, não proponho, neste momento, uma tradução crítica nem a crítica de uma tradução dos versos de Vicuña. Gostaria de pensar que sua poética convida a um modo singular de tradução cultural, em que o leitor é provocado a experimentar a dicção de línguas estrangeiras, buscando, em seu corpo, o ritmo e o timbre do que lhe é estranho. Ao considerar essa operação de leitura, reflete-se também sobre outro modo de tradução, do texto ao corpo, uma *tradicção*, como denominam Flores e Gonçalves (2017).

Walter Benjamin (2001, p. 211) afirma que a tarefa do tradutor é “liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação”, fazendo irromper as “barreiras apodrecidas da própria língua” e deixando-se “abalar violentamente pela língua estrangeira”. Se pensamos que a operação de leitura é também uma ressignificação do texto,<sup>20</sup> sua tradução em *performance*, quiçá possamos pensar a vocalização das línguas nele emaranhadas como um modo radical de provocar esse abalo do estrangeiro na(s) língua(s) que se tocam.

Pensar o leitor como tradutor (a compreensão e a interpretação também como tradução)<sup>21</sup> implica abrir a reflexão sobre essa leitura-tradução como *performance*. Paul Zumthor (2007, p. 69) postula que “a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero”. No entanto, mesmo aí, há

<sup>20</sup> “Performar é ressignificar.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 272).

<sup>21</sup> “A compreensão é mais uma vez definida como tradução, e o ‘leitor é traduzido em um tradutor.’” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p.115).

um corpo que lê, que percebe sensorialmente o texto e confere corporeidade às palavras, dando-lhes peso, densidade, textura, espessura.<sup>22</sup> O que na *performance* oral aparece como realidade experimentada, na leitura silenciosa, seria da ordem do desejo (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Na perspectiva de Zumthor, é o modo de leitura que confere estatuto estético ao texto literário, ou seja, “um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura” (ZUMTHOR, 2007, p. 24). A leitura se apresenta, ao mesmo tempo, como “absorção e criação”, como decifração de um código gráfico e como sua tradução-*performance* no corpo e com o corpo,<sup>23</sup> que pode ser atravessado pela voz,<sup>24</sup> criando um ambiente sonoro, um espaço-tempo de escuta, também “fato poético”, como afirma Zumthor (2007, p. 84).

Há que se considerar que o grafocentrismo que predomina nas concepções de literatura moderna resulta da imposição cultural que se dá nos processos de colonização da América, subjugando as tradições orais, em que poesia, corpo e rito estão intimamente relacionados e nas quais não haveria poesia sem voz. Do mesmo modo, a leitura puramente visual, solitária e silenciosa é oriunda de uma tradição cristã medieval, que pretendia estabelecer uma conexão direta, sem mediação corporal, entre o leitor (o crente) e o texto (a palavra divina) (Cf. ZUMTHOR, 2007, p. 68). Parte da tradução cultural promovida por Cecília Vicuña está em que sua poética textual se conjuga a uma poética corporal que encena ritos originários - onde a voz, para além (ou aquém) da palavra significante, o corpo e a comunidade de ouvintes são fundamentais - no ambiente da arte contemporânea, o que promove uma experimentação sensível dessas práticas ameríndias e um ato de descolonização.

A ideia é que, na poética textual de *I tu*, o contato entre línguas sem tradução e a provocação de sua dicção promovem uma tradução em *performance* do estrangeiro no corpo do leitor; o texto propõe uma leitura que se desloca estritamente da compreensão para ser um convite à vocalização de sons não significantes, como em tradições originárias. Jerome Rothenberg, em seus estudos de etnopoésia, aponta que uma de suas grandes dificuldades de tradução da poesia seneca para o inglês era que “muitos dos sons não eram, no sentido exato, ‘palavras’”; na verdade, a maioria das canções seneca traduzidas por Rothenberg eram, “na realidade, *sem* palavras”

<sup>22</sup> “O poema se joga, em cena, como *performance*, no interior de um corpo, como leitura.” (ZUMTHOR, 2007, p. 61).

<sup>23</sup> “No corpo o sentido se performa.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p.52).

<sup>24</sup> “A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele.” (ZUMTHOR, 2007, p. 83-84).

(ROTHENBERG, 2006, p. 38 e 46). Flores e Gonçalves (2017, p. 251) apresentam o exemplo de “cantos novos” traduzidos pelo povo kisêdjê, que incorporam cantos dos brancos e de outras tribos; os kisêdjê são capazes de apreciar esteticamente “cantos que não fazem sentido”, por serem jogos sonoros (“palavras de música”), ou porque não compreendem bem a língua, ou porque “entendem as palavras, mas não o que elas querem dizer”. O que se destaca é que:

Há algo nessa prática tradutória que parece recusar a compreensão do texto como fundamento de base, mesmo que uma boa parte dos cantos sejam compreensíveis; tudo indica que mais importante que a comunicabilidade imediata é a nova função que esses cantos podem assumir na tribo, porque são formas mudadas em novos corpos. (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 251)

Outro exemplo é o dos esquimós e de povos da costa noroeste da América, onde a poesia-canção está constituída por “melodias sem palavras”, refrãos de sílabas sem sentido, coro sem significado. Nesses exemplos analisados, afirmam Flores e Gonçalves:

O menosprezo pelas palavras é encontrado também em canções emprestadas, cantadas numa língua que não é compreendida e na qual as palavras (que são geralmente mal pronunciadas) têm apenas valor de um coro que poderá ser conectado a certa emoção, determinada pelo uso da canção. (FLORES; GONÇALVES, 2017, p.54)

Esse menosprezo pelas palavras estaria na menor relevância conferida à compreensão do que significa o texto e na maior força atribuída à criação do espaço de escuta, por meio da vocalização, do contato e da troca promovida numa comunidade de ouvintes. Como aponta Zumthor (2007, p. 63), a voz, “em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva.” Vicuña explora as palavras como “*formas vibratorias en el espacio y el tiempo*” e como estruturas de sentido em um duplo sentido: sentir e significar; se não se compreende, dá-se a sentir. Assim se poderia pensar novamente a conjugação ética e poética, na medida em que se coloca uma proposição de como lidar com a diferença do que não se compreende, a diversidade de concepções de mundo, permitindo-se experimentá-las mesmo sem compreendê-las, evitando imposições etnocêntricas.

### Estar à escuta ou o contágio da voz

Jean-Luc Nancy (2007, p. 18), ao refletir sobre a escuta, discute sua singular relação com o sentido sensato (que distingue do sentido sensível) e entre a acepção de “entender” e “compreender”, como se todo “entender” fosse também um “entender dizer” e, inversamente, em todo “dizer” (ou em todo discurso) houvesse também um “entender” e, no fundamento deste, uma escuta. Nancy sugere que “talvez seja preciso que o sentido não se conforme com ter sentido (ou ser *logos*), mas que além disso ressoe”, e afirma também que, “se ‘entender’ é compreender o sentido [...] escutar é tender a um sentido possível e, em consequência, não imediatamente acessível” (NANCY, 2007, p. 18).<sup>25</sup> O verbo “tender” traduz do espanhol a expressão “*estar tendido hacia*”, ou seja, “inclinarse em direção a” ou “ter a disposição de”. Aquele que escuta “tende a” ou se “direciona a” aquilo que emite o som e se abre a um sentido que está para além desse som. “A escuta se dirige a – ou é suscitada por – aquilo onde o som e o sentido se mesclam e ressoam um no outro ou um pelo outro” (NANCY, 2007, p. 19). O som que se escuta de modo musical tende a ser escutado como sentido ressonante, no qual o sensato se encontra na própria ressonância e nada mais. Som e sentido são, assim, remissões que se propagam no espaço ondem ressoam, ao passo que ressoam “em mim”. Sentir é “sentir-se sentir”, ou seja, revela uma estrutura reflexiva, e estar à escuta é tender a um acesso ao si mesmo:

Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* dentro e fora, estar aberto *desde* fora e *desde* dentro, e por conseguinte de um ao outro e de um no outro. A escuta constituiria assim a singularidade sensível que expressa de modo mais ostensivo a condição sensível ou sensitiva (*aistética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (NANCY, 2007, p. 33-34).

A escuta (se) abre à ressonância, e a ressonância (se) abre ao si mesmo, sendo esse o espaço mesmo de remissão do som e do sentido. A disposição para a escuta como escuta de si – como disposição a ingressar em uma espacialidade que, ao mesmo tempo, ressoa de fora para dentro e de dentro para fora, que é, simultaneamente, remissão de som e sentido(s) que me penetra(m) –, “essa disposição profunda”, dirá Nancy (2007, p. 55), “é uma relação com o sentido, uma tensão em

<sup>25</sup> Todos os fragmentos do texto de Nancy, *A la escucha* (2007), apresentados a seguir, são traduzidos pela autora do artigo.

direção a ele: mas em sua direção com completa anterioridade à significação, sentido em estado nascente, em um estado de remissão para o qual não está dado o fim desta última (o conceito, a ideia, a informação)”.

Abrir a escuta teria a ver com deixar-se penetrar pelas ressonância de um querer dizer anterior a qualquer intenção de significação, como arrebatos verbais que irrompem quando não haveria nada que enunciar, ao amar ou sofrer, por exemplo; seriam “enunciações sem enunciado”, ou a voz, que, com base na leitura de Jacques Lacan, é diferente das “sonoridades falantes (significantes)” (NANCY, 2007, p. 59). Pensar a voz como pura ressonância possibilita pensar o sentido para além da significação (ultrasentido), o corpo como caixa ou cubo de ressonância do ultrassentido e a “considerar o ‘sujeito’ como aquilo que, no corpo, está ou vibra à escuta – ou frente ao eco - do ultrasentido” (NANCY, 2007, p. 64). “A escuta está à escuta de outra coisa que o sentido em seu sentido significante” (NANCY, 2007, p. 66). Uma escuta musical na qual o sintático se sobrepõe ao semântico e em que a dicção se evidencia. A dicção, por sua vez, “é o eco do texto no qual este se faz e se escreve, abre-se a seu próprio sentido, bem como à pluralidade de sentidos possíveis.” (NANCY, 2007, p. 73).

A escrita literária, em seu conceito moderno (“elaborado desde Proust, Adorno e Benjamin e até Blanchot, Barthes e a ‘arquiescritura’ de Derrida” – NANCY, 2007, p. 72), é entendida como voz que ressoa, como ressonância do sentido para além da significação. A dicção do texto (seu ritmo e seu timbre) não é apenas um modo de falar ou de significar, mas também um modo de mostrar (*dictare, dicere*), dizer em voz alta, dar ao dizer seu tom, seu estilo (sua tonalidade, sua cor, sua aparência – sua materialidade, sua tatibilidade), torná-lo sonoro, exclamá-lo e fazê-lo exclamar-se. O ritmo é a pulsão do texto, e o timbre é a ressonância do som. O sentido, aqui, é remissão, repercussão e reverberação e, como tal, é – como o sonoro – da ordem da participação, da partilha ou do contágio:

A comunicação não é a transmissão, mas a partilha que constrói sujeito: a partilha sujeito de todos os ‘sujeitos’. Desdobramento, dança e ressonância. O som em geral, é, antes de tudo, a comunicação nesse sentido. Em primeiro lugar, não comunica nada, a não ser ele mesmo. (NANCY, 2007, p. 84).

A poética de *I tu* seria um convite à escuta de uma voz;<sup>26</sup> uma abertura a um sentido possível, cujo sentido é a provocação de sentidos. A leitura como escuta implicaria a disposição ao toque, ao atravessamento do corpo pela vibração de palavras que se fazem musicais, por não se entender a língua estrangeira ou por serem jogos sonoros e gráficos. O mais relevante não estaria na tradução semântica, mas nessa tradição, nesse modo de dizer o texto, de performar e ressignificar, bem como no contato, na partilha sensível do texto nessa remissão ao(s) corpo(s) que leem e escutam.

Há outro aspecto da tradição, com base na leitura de Flores e Gonçalves (2017, p.29), que se refere à “fundação de tradições novas” e que remete à concepção barroca da tradução como “apropriação transgressiva da tradição” (CAMPOS, 2011, p. 125). Nesse sentido, a poética de Vicuña parece somar-se a escrituras que promovem uma lógica alternativa à aquela definida por Cornejo Polar em sua análise sobre o indigenismo latino-americano, segundo a qual o indígena aparece, desde as crônicas da conquista a narrativas do século XIX-XX, como “matéria de um ato de ‘tradução’” que o narrador realiza para o leitor; “ato pelo qual se assume, por um lado, que o referente foi transferido a outro ‘código e, por isso, interferido, mas também, por outro lado, que o ‘tradutor’ é suficientemente capaz e sua ‘tradução’ suficientemente fiel para oferecer uma imagem certa da realidade indígena.” (POLAR, 1994, p. 724; tradução nossa). Como “matéria de um ato de ‘tradução’”, o indígena teria que ser decifrado e assimilado a um código de sinais reconhecível pelo estrangeiro colonizador.

A poética de Vicuña não se proporia à tradução dos códigos ou à representação de línguas e culturas indígenas nos padrões narrativos da literatura ocidental, como o romance indigenista, por exemplo, mas sim a um atravessamento de uma concepção etnocêntrica do literário, por meio da distensão dos seus limites, de modo a incorporar formas que remetem a uma memória da poesia oral ameríndia. O texto de Vicuña promoveria a experimentação de uma poética que se aproxima de um rito indígena de vocalização, seja no âmbito da leitura individual – como leitor que dá corpo ao texto e que se dá de corpo a ele, que o interpreta, que o performa<sup>27</sup> – seja em diversas *performances* orais que a artista realiza em universidades, museus ou galerias de arte, instaurando, como

<sup>26</sup> Paul Zumthor (2007, p. 87) propõe pensar “a leitura do texto poético como escuta de uma voz.”

<sup>27</sup> Nesse sentido, Flores e Gonçalves propõem pensar a tradução “como um dom dos corpos”: “a troca da poesia poderia ser uma troca de promessas: o poeta, o aedo, o bardo, o xamã, o exu, o *performer* entrega a obra e na obra uma promessa de mundo; nessa promessa o jogo se encena de ainda lançar mundos no mundo, abrir brechas no mundo dado; ao leitor, ouvinte, corpo que joga, caberia a contrapromessa *i n t e r m i n á v e l*: interpretar, nos dois sentidos de uma interpretação, fazer o jogo da hermenêutica, fundar sentido nas promessas de mundo, sim, analisar, descrever, pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo, mas mais, incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou *interpres*, *inter-pretium* – mediação, comércio, mensagem) da música. Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é performático.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 23-24).

gesto de descolonização, práticas historicamente banidas na América Latina pelo processo colonial.

Com essa reflexão, quero fazer eco ao que afirmam Flores e Gonçalves (2017, p. 23) quando dizem que “a tradução em sua etimologia – levar além, atravessar, conduzir ao outro lado – bem poderia ser um bem caduco.” Creio que a poética de Cecília Vicuña permite pensar a tradução para além do atravessamento de fronteiras: a tradução como transcrição, como crítica, como abalo da língua, como tradição - *performance* e fundação de novas tradições; tradução como interpretação, como experimentação; e, inclusive, a tradução como xamanismo.

Manuela Carneiro da Cunha (1998, p. 12) remete a Kenneth Kensinger, em 1995, a aproximação entre xamãs, tradutores e profetas. O tradutor, como o xamã, seria alguém que “liga mundos cortados entre si” (CUNHA, 1998, p. 16) ou que “aproxima domínios diferentes, aparentemente incomunicáveis”, como o afirmam Flores e Gonçalves (2017, p. 176), também recuperando Cunha e Viveiros de Castro:<sup>28</sup> “O xamã é a figura capaz de cruzar barreiras corporais para assumir a perspectiva de outros seres para traduzir e interpretar essa experiência numa prática xamânica, ou seja, num papel de interlocutor entre diferentes esferas sociais.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 251)

Em 2010, Cecília Vicuña realizou uma *performance* poética no *Native Spirit Festival*, em Londres, preenchendo a sala de um canto de pássaro, como o do *japiim*, combinando sons corporais, a voz, o sopro, a palavra em língua inglesa, em espanhol, possivelmente em mapudungun, num belo poema sonoro que, para além de comunicar um sentido, coloca em contato os distantes mundos dos espectadores sentados em um auditório - imbuídos de uma cultura europeia, urbana - e o da cultura mapuche, onde poesia e rito se vinculam à natureza, à canção, ao corpo, à dança. “*Las sílabas inconexas tienen relación con los antepasados*”, diz o poema, sublinhando seu gesto de descolonização, revertendo a imposição cultural Europa-América, ao provocar na comunidade que a escuta a experiência de um rito poético-sonoro.

A poeta-xamã-*performer* Cecília Vicuña não traduz de uma língua a outra para fazê-las se entender mutuamente, mas as faz conviver, como origens singulares que coabitam

<sup>28</sup> Em *A inconstância da alma selvagem*, capítulo “Xamanismo e sacrifício” (CASTRO, 2014).



em sua heterogeneidade. Como o pássaro *japiim*, ela cria “pontes ilusórias entre formas de ser” (CUNHA, 1998, p. 16), configurando aquela busca inicial de uma linguagem que co-incida com o/no paraíso. Seu corpo se torna ator utópico, ao performar, como xamã, uma “comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Vicuña prescinde das máscaras, da tatuagem ou da pintura para instalar seu corpo (e o dos espectadores) em outro espaço, onde se desarmam as fronteiras da intolerância entre línguas e culturas e onde o antropocentrismo cede lugar a uma sorte de ecocentrismo. A *performance* de Vicuña instala-nos nessa heterotopia por meio da voz (*phoné*), uma força vibratória fora da palavra, que torna comum homens e animais.<sup>29</sup> Em seu poema sonoro, Vicuña traduz/performa, em sua voz, não apenas as línguas estrangeiras, mas também sons da natureza e o choro de suas irmãs ruminantes, as vicunhas.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, W. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. *Clássicos da Teoria da Tradução*, Florianópolis, v.1, p. 189-215, 2001.

CAMPOS, H. de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CUNHA, M. C. da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, Abril 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 2007.

<sup>29</sup> Pensar em Aristóteles e o ponto na “Política que assinala a passagem do *zoon politikon* ao *zoon logon echon*”: distingue os homens dos animais em relação à *phoné*. “A voz lhes é comum, a destinação da voz humana à palavra os distingue” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 275).

FLORES, G; G.; GONÇALVES, R. T. *Algo infiel. Corpo, performance, tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

NANCY, J.L. *A la escucha*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ser singular-plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena libros, 2006.

POLAR, A. C. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1994, Volume 2: Emancipação do discurso, p. 720-738.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

VICUÑA, C. *Palavramais*. Tradução de Ricardo Corona. Curitiba: Medusa, 2017.

\_\_\_\_\_. *Palabramas*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

\_\_\_\_\_. *I Tu*. Buenos Aires: Tsé Tsé, 2004.

\_\_\_\_\_. *Palabra e Hilo/Word & Thread*. Tradução de Rosa Alcalá. Otley: Morning Star Publications, 1996.

\_\_\_\_\_. *La Wik'uña*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. *Sabor a mí*. Inglaterra-América Latina: Beau Geste Press, 1973. Edição bilingue.

WARBURG, A. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Tradução de Jason Campelo, *Concinnitas*, v. 1, n. 8, p. 6-29, Julho 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## Abstract

### Poetics of “being-with” in I tu, by Cecília Vicuña: considerations on translation as performance

*This article discusses a translation problem presented in poetics characterized by the hybridism among languages, as the poetics of being-with, read in texts by Cecília Vicuña. The plot composed by the writer, in I tu (2004), among Spanish, English, Quechua, Guarani, Greek and Latin, provokes both a great challenge for an eventual translation and a questioning about the possibility of thinking a space for the suspension of translation as linguistic transcoding, giving rise to the contact between heterogeneous languages and cultures, whose hierarchical as well as power relations are subverted; it would not be a translation from one language to another, but it would provoke listening to the foreigner in an ethical dimension. The creation of this “other” language is thought of as “heterotopia” (FOUCAULT, 2013), as a counter space for contestation of linguistic hegemony; and from this text turned into literary space, the reader turns himself into a translator, searching for the diction, timbre and rhythm of the foreign languages involved. Reflection leads to thinking about the relationships between text, translation and performance, from a minimal degree, such as that of the silent reading (ZUMTHOR, 2007), to the poetic performances by Cecília Vicuña. The text read aloud and/or the performance of oral poetry in diverse environments amplifies these spaces of “tradicção” (FLORES and GONÇALVES, 2017), of remission of the letter to the body and of the body to the letter, where, sometimes, the understanding of the text may not be the essential component, but instead the sensitive sharing of a listening time.*

**Keywords:** Cecília Vicuña; latin american literature; translation; performance.