

Perdi o poema, como sempre...: tradução, perda e endereçamento em Luis Rogelio Nogueras e Silvina Ocampo

Catarina Lara Resende Ribeiro
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Brasil
catalararr@gmail.com

Resumo: A tradução é mote para a análise de alguns gestos poéticos e aspectos da vida e obra da escritora argentina Silvina Ocampo e do poeta cubano Luis Rogelio Nogueras. O artigo concentra-se em dois poemas que orbitam em torno da perda e sua relação com a tradução: “Pérdida del poema de amor llamado ‘Niebla’”, de Nogueras, um “não-poema” (Aguilera 2016: 43) que versa sobre a memória e a irrepetibilidade, e o poema “Como siempre”, de Ocampo, que tensiona poesia, carta e tradução a partir do endereçamento. Cada um a seu modo, ambos os autores e poemas são implacáveis nas provocações que perturbam as noções de autoria, gênero textual, origem, “poesia” e “tradução” — essa última tomada como relação radical de autonomia e jogo, em seu aceno ao intraduzível.

Palavras-chave: Silvina Ocampo, Luis Rogelio Nogueras, intraduzibilidade, poesia latinoamericana, século XX

He perdido el poema, como siempre...: traducción, pérdida y alocución lírica en Luis Rogelio Nogueras y Silvina Ocampo

Resumen: La traducción es el hilo conductor para el análisis de algunos gestos poéticos y aspectos de la vida y la obra de la escritora argentina Silvina Ocampo y del poeta cubano Luis Rogelio Nogueras. El artículo se centra en dos poemas que giran en torno a la pérdida y su relación con la traducción: «Pérdida del poema de amor llamado ‘Niebla’», de Nogueras, un «no poema» (Aguilera 2016: 43) que trata sobre la memoria y lo irrepetible, y el poema «Como siempre», de Ocampo, que crea tensión entre la poesía, la carta y la traducción a partir de la alocución lírica. Cada uno a su manera, tanto los autores como los poemas son implacables en las provocaciones que perturban las nociones de autoría, género textual, origen, «poesía» y «traducción» —esta última entendida como una relación radical de autonomía y juego, en su alusión a lo intraducible—.

Palabras-clave: Silvina Ocampo, Luis Rogelio Nogueras, intraducibilidad, poesía latinoamericana, siglo XX

I have lost the poem, as always...: translation, loss, and lyric address in the works of Luis Rogelio Nogueras and Silvina Ocampo

Abstract: Translation serves as the starting point for an analysis of certain poetic gestures and aspects of the life and work of Argentine writer Silvina Ocampo and Cuban poet Luis Rogelio Nogueras. The article focuses on two poems that revolve around loss and its relationship to translation: “Pérdida del poema de amor llamado ‘Niebla’” by Nogueras, a “non-poem” (Aguilera 2016: 43) that deals with memory and irreproducibility, and

Ocampo's poem "Como siempre," which creates tension between poetry, letters and translation through lyric address. In their own ways, both the authors and the poems are relentless in their provocations, which challenge the notions of authorship, textual genre, origin, "poetry" and "translation"— the latter understood as a radical relationship of autonomy and play, in its nod to the untranslatable.

Keywords: Silvina Ocampo, Luis Rogelio Noguerras, untranslatability, Latin American poetry, 20th century

Fecha de recepción: 22/ 04/ 26

Fecha de aceptación: 05/ 06/ 26

Pérdida del poema de amor llamado “Niebla”

Para Luis Marré

Ayer he escrito un poema magnífico
lástima
lo he perdido no sé dónde
ahora no puedo recordarlo
pero era estupendo
decía más o menos
que estaba enamorado
claro lo decía de otra forma
ya les digo era excelente
pero ella amaba a otro
y entonces venía una parte
realmente bella donde hablaba de
los árboles el viento y luego
más adelante explicaba algo acerca de la muerte
naturalmente no decía muerte decía
oscura garra o algo así
y luego venían unos versos extraordinarios
y hacia el final
contaba cómo me había ido caminando
convencido de que la vida comienza de nuevo
en cualquier esquina
por supuesto no decía esa cursilería
era bueno el poema

lástima de pérdida

lástima de memoria (Nogueras 1977: 38).¹

“Como siempre” [fragmentos]

(...)

En una carta

se puede divagar ¿verdad?

Es lo que hago.

Facilita, poder no decir nada,

las probabilidades de poder decir algo.

No comprendo muy bien esta frase

pero siento que he querido decir algo profundo

que vos entre todas las personas del mundo

comprenderás y aplaudirás tal vez

para darme confianza,

lo que más se necesita en la vida.

(...)

Si te encontrara ahora por milagro, te diría:

— Tengo una carta que escribí,

pero no te la mandé...

—¿Por qué no me la mandaste?

—No sé.

—No me gusta.

—Vacilé pero después

pensé que te la mandaría

para que supieras que pensaba en vos.

Tengo los cajones llenos de cartas

¹ “Perda do poema de amor chamado “Névoa””: Ontem escrevi um poema magnífico/ pena/ perdi não sei onde/ agora não consigo lembrar/ mas era estupendo/ dizia mais ou menos/ que estava apaixonado/ claro dizia de outro jeito/ tô dizendo era excelente/ mas ela amava outro/ e então vinha uma parte/ realmente bela onde falava/ das árvores do vento e depois/ mais pra frente explicava algo sobre a morte/naturalmente não dizia morte dizia/ escura garra ou algo assim// e depois vinham uns versos extraordinários/ e chegando no fim/ contava como eu tinha ido caminhando/ por uma rua deserta/ convencido de que a vida começa de novo/ em qualquer esquina/ evidente que não dizia essa cafonice/ era bom o poema/ pena a perda/ pena a memória (Nogueras 2024: 5-6)

que nunca te mandé.
Pero ahora como un castigo
de no haberte mandado
las que podía mandarte
no encontré tu dirección...
No la encontré en ninguna parte.
Te digo la verdad.
Y me contestarías:
—Como siempre...
Pero esta vez, Dios mío,
no me ofendería.
No tengo tu dirección ahora tampoco...
(...)
¡Dios mío, si con una dirección ubicua
pudiera orientar esta carta
de modo que llegara a su destino!
Tampoco te la mandaría
y oíría tu voz
como en un eco contestarme:
—Como siempre.
Oigo en este momento un avión
que pasa por el cielo.
Pienso en los minutos de permanencia
que hay en este mundo, son pocos.
Y moriría, ya muerta no me lo creerías;
volvería a morir al oírte
porque existen muchas posibles muertes
como existen muchas posibles vidas,
la vida de las cartas,
la vida de los sueños,
la vida de las imágenes,
la vida de las palabras que no se dijeron...



como siempre.

(Ocampo 2002 [1996]: 658-663)

Começo de cara com os dois “poemas-guia” deste artigo, para que fiquemos, antes de tudo, com a leitura. De hemisférios opostos e separados por algumas décadas no nascimento, seus autores— o cubano Luis Rogelio Nogueras (1944-1985) e a argentina Silvina Ocampo (1903-1993)— não formam uma dupla exatamente óbvia, mesmo no cenário latinoamericano. Os poemas, porém, ambos escritos na década de 1970, de pouco revelam traços profundos compartilhados, que aproximam os autores, alguns aspectos de suas trajetórias e meu breve comentário ao redor das ideias de perda, endereçamento, leitura, escrita e tradução.

O idioma é também um elemento compartilhado (ambos os poemas escritos em espanhol), mas opto por iniciar com um poema traduzido e o outro não, na tentativa de encenar um primeiro encontro entre as línguas que continua a ecoar ao longo do texto. Fica também o desencontro: “Como siempre” ainda não foi traduzido ao português, e nossa tradução de “Pérdida...” é especialmente frágil, recente etc., logo restam ambas as línguas “em falta”, nenhuma eleita, e os binômios original-tradução “incompletos”. Seus pares perdidos, quem sabe).

Notas biográficas de praxe: Luis Rogelio Nogueras nasceu em La Habana, capital cubana, em 1944— até onde se sabe, já que Nogueras mudava a procedência e o ano de nascimento em algumas publicações e entrevistas (às vezes declara que nasceu em El Vedado, ou em 1945, por exemplo). Mesmo as informações biográficas mais primárias são instáveis no poeta de múltiplas alcunhas —“Whichy” ou, por causa do cabelo ruivo, “El rojo”, “Cabeza de zanahoria”...— e múltiplas ocupações, sempre orbitando ao redor da escrita: foi jornalista, roteirista, militante, editor, além de um dos fundadores, em 1966, da ainda ativa revista *El Caimán Barbudo*, suplemento do jornal *Juventud Rebelde* vinculado a jovens artistas cubanos, como o famoso trovador e amigo de Nogueras, Silvio Rodríguez.

Um dado biográfico mais afim às provocações de Whichy talvez seja a menção que recebe no hilário (e útil!) inventário de poetas homossexuais do personagem Ernesto San Epifanio em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño (2006). Foi o único dos poetas da Revolução Cubana “salvo”, isto é, descrito positivamente —como “um encanto e uma ninfa com espírito de bichona desvairada”, ou de “maricón juguetón”, em espanhol (2006: 89). Ainda jovem, Nogueras foi também personagem ou referente em livros anteriores a *Los detectives*, como *Fuera del juego* (1968), de Heberto Padilla, e *El Cazador* (1986), de Raul

Luis, e como autor participava ativamente dos diálogos, brincadeiras e provocações inter/extratextuais, transformando autores e amigos em peças de seus livros engenhosos.

Já em termos biográficos estritos, as informações não são tantas quando se leva em conta a força da obra de Luis Rogelio e o prestígio até internacional que rapidamente alcançou nas primeiras décadas de produção (a aparição nos romances atesta). Muitos dados são contraditórios, misteriosos ou orbitam no limite da ficção. Há, sem dúvidas, uma combinação de fatores (com componentes não-intencionais, estéticos, políticos etc., que abordaremos brevemente), mas fato é que Noguerras se manteve fiel às “falsidades” (falsas antologias, traduções, citações...) que o ligam a Borges, ainda que nunca o tenha mencionado (“admiração secreta”, sugere o professor Oscar S. Aguilera [2015: 108]).

A influência é mais um de seus paradoxos, já que sua conexão com o movimento nicaraguense e a pegada conversacional situariam-no, *na verdade*, mais na linha da antítese borgiana, próximo da antipoesia dos abertamente admirados Nicanor Parra, Ernesto Cardenal e César Vallejo, para citar alguns. Aguilera sugere que Borges seria não só admiração, mas ingrediente secreto que garantiria justamente seu caráter distintivo nessa “linhagem” como “uno de los poetas más sobresalientes del conversacionalismo” (Arcos 1999: 38).

As admirações de “El rojo” eram mesmo vastas, mesclando “mestres” e colegas, e em geral, declaradas: James Joyce, Fernando Pessoa, Janis Rainis, Haroldo de Campos, Nancy Morejón, Vladimir Bogomolov, Julio Cortázar..., além de uma miríade de poetas obscuros, desconhecidos ou inventados, porosidade que investiu sua poesia de um estilo bastante singular. Consegue combinar ou manejar a profunda erudição literária e a simplicidade do conversacional; o rechaço tanto aos “temas sociais”, cada vez mais exigidos pela Revolução ao longo de seus anos de atividade, quanto à poesia excessivamente metafísica e universalista, na linha de Lezama Lima; o vínculo diligente aos grandes mestres e cânones da poesia hispanoamericana, em especial, e a postura vanguardista radical, zombeteira, crítica de uma ideia de literatura “com L maiúsculo”.

De volta aos fatos... sabemos, sim, que “Pérdida del poema de amor llamado Niebla”, poema que abre este artigo, é parte de seu segundo livro, *Las quince vidas del caminante* (1977). É um dos muitos em que versa sobre a perda, a memória, a origem e, ainda que de maneira pouco explícita, sobre a tradução. Em nada saudosista, há uma espécie de nostalgia galhofeira da origem nesse “não-poema” (Aguilera 2016: 43, tradução nossa), um poema com centro gravitacional fora de si mesmo (está em outro poema, que já não existe, ou talvez nunca tenha existido). O verso “perdi não sei onde”, sem maiores alusões ao momento de escrita ou de perda, deixa o leitor entre a perda de um papel físico (ou de um arquivo, temor

da era digital, em leitura anacrônica) e a perda de um poema que, como tantos, existiu virtualmente, sem sequer ter sido escrito ou mesmo simbolizado. Um poema perdido e indefeso, nos rincões do inconsciente, quando ainda não tinha palavras...?

Nessa espécie de palimpsesto imaterial, o poema “no vale por si mesmo, sino por el otro, ‘Niebla’” (Aguilera 2016: 43), poema “presente-ausente”, se podemos dizer, “roubando” a expressão de J. Lacan para a carta roubada do conto de E. A. Poe. Na leitura de Lacan, a carta é “o verdadeiro sujeito do conto” (1998: 33), mesmo que seu conteúdo permaneça um enigma:

Ela está aí, dissimulada numa espécie de presença-ausência. Ela está aí, mas não está aí, ela só está aí em seu valor próprio, em relação a tudo que ela ameaça, a tudo o que ela viola, a tudo que ela escarnece, a tudo o que ela põe em perigo ou em suspenso (1985: 250)

A perda, explícita desde o título do poema de Nogueras, aparece algo mais encoberta no poema de Silvina, mas lá está: o endereço perdido da segunda pessoa a quem o eu-lírico se dirige (“No encontré tu dirección”, no verso já citado), as cartas não enviadas, palavras não ditas e (nota biográfica inevitável) uma grande perda subjacente: “Como siempre” foi um dos dois poemas de Silvina dedicado à Victoria Ocampo, sua irmã mais velha, logo após sua morte, em 1976 (ironicamente, só publicado pela primeira vez em 1996, com a morte da própria Silvina).

Sob o risco de incorrer no clichê crítico e mercadológico de apresentar Silvina a partir das credenciais familiares, é preciso explicar que Victoria era a irmã mais velha com a qual Silvina compartilhava um laço mais profundo que o familiar: o da escrita. Ocorre que Victoria não era apenas escritora, mas *A* irmã escritora, isto é, uma das maiores articuladoras culturais e literárias da Argentina na primeira metade do século XX, cujos célebres correspondentes iam de Virginia Woolf a Mahatma Ghandi. Foi fundadora da proeminente revista *Sur*, com a qual Silvina teve uma relação inconsistente, publicando textos mas permanecendo, como em tantos aspectos de sua vida, em um lugar algo marginal, sem pertencer propriamente a nenhum dos grupos que compunham a revista.²

A caçula de família era mais dada à ficção e à descrição (é como costuma ser descrita, mas depende do que se queira com “descrição”: de Victoria e sua imagem de bronze, há

² Podlubne explora a lateralidade típica de Silvina e do escritor e amigo José Bianco e a partir das maiores forças da revista em meados do século XX: por um lado cerne da plena consolidação da autonomia literária na Argentina; por outro, palco do debate com a moral humanista. S. Ocampo, ainda que concordasse com a maioria da *Sur* em aspectos como o antiperonismo ferrenho, em geral não subscrevia a nenhuma das duas tendências. Ver mais em: Podlubne, Judith (2011).

pouco drama e exposição na vida pessoal. Os episódios mais sensacionalistas envolvem Silvina, que não frequentava eventos sociais nem manejava as relações culturais e públicas como Victoria, mas cujo “mistério” estava sempre na ponta da língua das más línguas).

Prolífica poeta e, mais famosamente, contista, Ocampo também se cercou de correspondentes interessantes: foi grande amiga de Borges, Manuel Puig, Sylvia Molloy... e casou-se com Bioy Casares —difícil dizer que estava realmente “à margem” do sistema literário, sim, mas diante dos colegas ilustres, fato é que recebeu atenção editorial e crítica sempre mais tímida ou difusa (as traduções apenas recentes de sua obra no Brasil corroboram de alguma maneira essa ideia).

O paradoxo sempre acompanhou Silvina: pouco falava em rótulos (e nos interessa manter essa postura), mas seus textos e sua existência, em geral, acenam para o proibido, o desvio, e, principalmente, para a contradição: provoca a normatividade e o gênero (sexual e textual), como quando demora a revelar a que a paixão violenta de seu conto-carta “Carta perdida em uma gaveta” (Ocampo 2019) envolve duas mulheres, mas nunca aborda um tema tabu ou social como “mensagem”, deixando em suspenso moral e perversão; teve opiniões políticas bastante conservadoras, ligadas à família patrícia, apesar de conseguir escrever vozes das mais diversas classes e idades sem o paternalismo da irmã, declaradamente feminista; foi da pintura para a literatura passando por dramaturgia, tradução, roteiro, carta, e recusou em certa medida as obrigações e modos esperados de uma mulher de seu tempo e classe social (a ousadia na escrita é um dos exemplos), ainda que tenha vivido sempre como herdeira, pouco envolvida em ações sociais e políticas.³

Sua figura, assim, por um lado “secreta”, mas sempre em evidência, também faz jus à “presença-ausência”, se podemos alargar a expressão, característica também de seus escritos. A carta, inclusive, é elemento importante na poética de Ocampo, explorado em suas ambiguidades estruturais, como lembra Nora Bouvet: “presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición y realidad-ficción” (2006: 64). Ocampo corrobora ainda a relação da carta com uma ideia de “gênesis”, “origem” ou aprendizagem da escrita:

³ S. O. não era atuante na militância nem não abordava questões sociopolíticas tão diretamente como a irmã, mas não se abstinha de declarar certas posições éticas. Quando perguntada se estava de acordo com a censura de *Lolita*, em 1959, dá essa resposta sagaz e se dirige aos “leitores”: “Cómo podría creer que un poder político deba censurar obras literarias? Para arbitrariedades, basta con los premios. *Lectores*: algunos de los cuentos de hadas más famosos no fueron censurados; sin embargo, hay en ellos bestialidad e incesto. Que una princesa tenga amores con un pájaro azul que la visita por la ventana; que un rey (creo que era un rey) esté desesperadamente enamorado de su hija y quiera casarse con ella, a toda costa, no llama la atención de un niño. Los niños saben lo que la censura, a veces, no quiere saber: que la realidad de un libro es diferente de la realidad de la vida.” (Ocampo 2023: 159).

Yo creo que la mejor manera de aprender a escribir es escribiendo cartas [...]. Además, las cartas son como una concentración de lo que ocurre cuando escribís un cuento, un poema: *la distancia que existe entre lo que querés expresar y lo que no podés llegar a expresar* [grifo meu] (Ocampo 1974: 6-7).

Essa relação é corroborada pelo arquivo de Silvina, onde, segundo o responsável E. Montequín (2025), conservam-se numerosas cartas nunca enviadas —não só rascunhos de respostas a entrevistas ou cartas de conhecidos, mas cartas com histórias e notícias inventadas, sem destinatário ou intenção de envio claros. Silvina afirma que, quando criança, escrevia cartas a amigas reais, compulsivamente, ainda que nem sempre as enviasse (as cartas, de histórias policialescas e fantásticas que ninguém conseguia decifrar chegavam a preocupar sua mãe, que perguntava incessantemente a quem ela escrevia cartas tão longas [Ocampo 1982]). Também gostava das redações de colégio, declara, como exercício de criatividade que tentava dobrar às suas vontades: “Yo insistía en alejarme del tema dado por la maestra. Yo elegía los míos”. (Ocampo 1982: 15-16).

Aí temos o lugar privilegiado que a carta ocupava em sua relação com a escrita: não só elemento de comunicação ou de intimidade, nem traço compartilhado de época, mas parte primordial e constitutiva de sua obra e poética particulares. Na mesma entrevista, Ocampo (1982) afirma: o melhor que escreveu Flaubert foram suas cartas.

De maneira geral, a origem da configuração epistolar se confunde com a da própria escrita, em manifestações como as cartas aos mortos, comuns no Egito Antigo e tantas outras civilizações, e que ainda persistem nas homenagens fúnebres (seja em cartas privadas, públicas, postadas). As cartas são praticamente onipresentes também no repertório dos escritores do século XX, é verdade, mas aqui Silvina acena para uma característica da obra de Flaubert (fala do outro, fala de si) que se apresenta com mais força em alguns escritores, diante dos quais a linha entre epistolaridade e literatura resiste com especial bravura a ser traçada. “En Flaubert, el gesto de escritura es de naturaleza epistolar y la escritura privada, original y fundadora de lo literario”, coloca Bouvet (2004: 124), lembrando do funcionamento epistolar que aparece nas dedicatórias do autor. “El acto intransitivo de escribir no puede entonces constituirse en contra de “escribir a” (2004: 124).

Nesses casos, as cartas, ainda que associadas à aprendizagem, não são meros “modelos” educativos, laboratório, arquivo pessoal, mas um “mundo literário” à parte, como coloca Nora Catelli sobre as cartas de Virginia Woolf: “Yo creo que la correspondencia de Woolf forma un mundo (literario) aparte de su propia literatura; no estoy segura de que haya sido su laboratorio estilístico. Al menos en función de sus novelas” (Catelli 1993: 26).

Podemos pensar, assim, no flerte de Ocampo com uma “poética da rasura”, que reitera a constante reversibilidade, bastante contemporânea, inclusive, entre processo e obra. Se as cartas, rascunhos, textos íntimos ou não “oficiais” não são apenas laboratório, o poema “finalizado” está também sempre em aberto, e é, em alguma medida, a própria rasura. Pese o desejo de imortalidade do autor e suas estratégias de duração, “a poesia é mortal”, como escreve Marcos Siscar (2021: 13), e “Como siempre” aponta para sua própria fragilidade ao associar o trânsito da carta à tradução, à poesia, à repetição (Como siempre...), à morte.

“Presença-ausência” chama ainda a relação das irmãs Ocampo: paradoxal, marcada por afastamentos e aproximações, pela presença algo espectral de Victoria na vida e nos textos de Silvina, pela impermanência (“Pienso en los minutos de permanencia/ que hay en este mundo, son pocos”, ao final do poema, que recupera momentos compartilhados e outros que ficaram por viver). A eternidade da morte coloca o irrepetível da vida com muita força em cena: a morte deixa os vivos, mais do que nunca, *sin dirección*, como o eu-lírico, desnortado, que não encontra o endereço no poema. Entre o endereçamento como correspondência em aberto e a evocação mais direta de um destinatário conhecido (muitas vezes coincidem em poemas de S. O.), o pronome de segunda pessoa impera em “Como siempre” e evoca esse remetente virtual, simultaneamente Victoria Ocampo, leitor e marca do vazio que sustenta qualquer endereçamento.

Um “poema-carta” sobre cartas que não podem ser enviadas. Outro poema não-poema, um poema sobre um poema que não pode ser reescrito. O que se endereça então nesses... poemas? Se a carta não pode ser enviada, se o poema foi perdido... O endereçamento não tem endereço, é o próprio como “caminho do carteiro”, levando a palavra em trânsito: “as voltas que o texto pode dar, até ser lido, até saltar do envelope, se saltar”, escreve T. Lopez (2023: 22) em comentário sobre o endereçamento em Ana Cristina Cesar (para quem as cartas eram, sem dúvida, “mundo literário à parte”). Em Nogueras e Ocampo, o endereçamento é “mensagem na garrafa” lançada ao mar, como Armando Freitas Filho coloca na apresentação da *Correspondência Incompleta*, da mesma Ana C (1999: 12).

A expressão também poderia se referir, quem sabe, ao *O Texto-Catarina*, da portuguesa Maria Gabriela LLansol. Lucia Castello Branco (2022) parte d'A Carta Roubada e da leitura de Lacan para pensar esse e outros textos-carta de LLansol. Sua proposta de leitura parte de tomá-lo não como carta com destinatário, carta que chega a alguém. Não há um destinatário específico: trata-se de um endereçamento que tem como destino qualquer um que se deixe “ser lido pela letra” (2022: 199). Sujeito que se deixa dividido, algo passivo diante do sujeito do inconsciente exigido pela textualidade. Assim como no poema de

Ocampo, o eco de um destinatário de carne e osso não impede o poema de seguir seu destino em direção a esse Outro.

Há endereçamento também em “Pérdida del poema...”, mesmo que não tão explícito pelo mote da carta e pronome de segunda pessoa. O nono verso traz a expressão “ya les digo” (“tô dizendo”, na nossa tradução), expressão informal, bastante usada oralmente em Cuba. Nesse caso, tem um valor modal de “reafirmação do que foi dito” (Brenes-Peña 2020: 902), expressa a convicção do falante sobre a verdade do que enuncia e remete a uma situação de conversa —pressupõe um outro, outros. Mesmo que a expressão cristalizada não remeta diretamente a um destinatário, certamente tem em conta o leitor —leitores, a julgar pela segunda pessoa do plural.

O tom conversacional aparece também no final da primeira e da última estrofes do poema, quando o eu-lírico, entre o rememorar solitário e a tentativa de convencimento do interlocutor. A expressão “ya les digo” é incisiva no afã de recuperar ou não deixar que se perda a cada vez mais frágil memória daquela existência, daquele poema “excelente”, e parece também se “defender” de uma possível crítica do leitor/interlocutor: “naturalmente não dizia morte/ dizia escura garra ou algo assim”; “evidente que não dizia essa cafonice”. A ironia é triunfante sobre o poema magnífico cujos restos materiais são, na verdade, um conjunto de “cafonices”, de clichês (o grande poema perdido é igual a todos os outros ou pior: vento, morte, paixão, poesia...).

Nítida também é a provocação de Nogueras à pretensão de grandiloquência literária, uma de suas críticas constantes. Em março de 1966, o primeiro número de *El Caimán Barbudo* publica o manifesto “Nos pronunciamos”, em que rechaçava, por um lado, “la mala poesía que trata de justificarse con denotaciones revolucionarias, repetidora de fórmulas pobres y gastadas”, mas também “la mala poesía que trata de ampararse en palabras ‘poéticas’, que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre fuera de sus circunstancias” (Alomá 1966: 11). “Escura garra ou algo assim”.

Vários outros poemas de Luis Rogelio Nogueras jogam com o pronome de segunda pessoa, como um de seus mais conhecidos, “Ama al cisne salvaje” (“Para ser tuyo/ tendría que morir” [1981: 34]), e outro “não-poema”, “Acerca de un breve poema que lo hizo inmortal” (1981: 35), ambos do premiado *Imitación de la Vida* (1981). Esse trata também de uma espécie de “perda” do próprio poema: o palimpsesto, nesse caso, se escreve sobre um poema originalmente escrito para uma destinatária, mas tão modificado por outros leitores, críticos e autoridades (cheios de opiniões especializadas, técnicas e referências a autores canônicos), que se torna irreconhecível (lembramos que as cutucadas a esse tipo de

postura em nada se confunde com um desprezo pela tradição ou pela erudição). Tampouco o leitor conhece esse “original”, senão pela paráfrase:

Sí; parece que, después de todo,
resultó ser un gran poema.
Pero me consta que no eran ya más
los claros y sencillos versos dedicados a tus ojos,
escritos en el lenguaje de la vida
para que sólo tus bellos y oscuros ojos los leyeran.
No era ya *su* poema.
(Nogueras 1981: 36-37)

Ainda, o poema que versa sobre o poema premiado e “traducido a todos los idiomas” (1981: 35) é de outro poeta, uma terceira versão que conta a saga desse “gran poema” (qual?). Outro eu-lírico assume a voz nesse “paratexto” ou tradução das duas primeiras versões, a original e a “adulterada”, em um único poema (o poema original era “breve”, assegura o título, enquanto a “tradução” que chega ao leitor soma mais de 60 versos [Aguilera 2016]).

Esse terceiro poema é triádico também no endereçamento, já que a destinatária é sempre a mesma, mas um segundo eu-lírico assalta o poema e termina “devolvendo-o” à musa e autor originais— “*su* poema”. Se lido como carta, carta de amor, especialmente, pouco importa o que diga o poema, mas que diga ao insubstituível “você” (todas as cartas de amor são vazias e ao mesmo tempo cheio de intenção, escreve Roland Barthes, puramente expressivas, “variações de um mesmo tema musical: penso em você” [1991: 32]). A busca pelo outro não é de correspondência completa, fechada, mas de relação. O endereçamento nos poemas de Nogueras é lançado assim, como um dardo, sutil e certeiro, não com endereço certo, mas

como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar, com a estratégia de irritação e sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas (Pedrosa 2018: 104).

Esse “trânsito” nos leva a um comentário do mencionado Siscar sobre a tradução d’A famigerada passante de Baudelaire por M.G. Llansol, autora também mencionada há pouco:

“a poesia é transeunte” (2021: 13), escreve, em uma brilhante inversão que aproxima a poesia da tradução a partir de sua fragilidade histórica compartilhada. “Não é a perenidade da poesia que ajuda a entender a historicidade da tradução” (2021: 13), mas a experiência de passagem associada à tradução que deve contemplar também a poesia. Como a tradução, a poesia está sempre sujeita ao abandono, à derivação, enfim, à perda. “A poesia atravessa e chega, mas pode eventualmente não chegar” (2021: 13) (como as cartas, como qualquer endereçamento, como siempre).

Os poemas de Nogueras e Ocampo parecem encenar justamente essa vulnerabilidade (do poema, da vida), e não à toa mobilizam a tradução também “como evidência da mortalidade de qualquer texto” (Siscar 2017: 28). Podemos pensar que, se não há um “original” disponível, um “modelo” a ser transferido, já que aqui não estamos falando de traduções *nesse* sentido, a alusão (nostálgica, irônica) a esse modelo, ao poema original ou às cartas não enviadas, reativa o sentido da tradução como versão ou “modulação de uma tópica remetendo a um texto (...)” (Siscar 2017: 28), da maneira que uma tradução pode reativar os sentidos de um texto para o leitor (Llansol restitui a tópica da modernidade em Baudelaire com seu gesto, sugere Siscar, reacendendo pontos embotados pela cristalização da leitura). A tradução e a gênese poética são iluminadas nesse gesto de “traduzir” o que nunca chegou a se materializar.

Siscar aponta em Llansol e coloca em ação a postura diante da prática tradutória que ele mesmo reivindica: “gestos interpretativos” que requisitam uma política da tradução e seu lugar de “legítima produção de sentido” (2017: 13) Ainda que aqui, novamente, não estejamos analisando traduções, mas poemas (se formos incorrer em categorias), temos a tradução na linha da “liberdade de escrita” que Siscar atribui a Llansol: “Traduzir é executar (como se diz em música) determinada tópica: é o gesto de reler, de dar corpo, de reinventar (...)” (2017: 38).

Em termos de “política da tradução”, outra figura particularmente interessante para nossa reflexão é a canadense Anne Carson (e novamente cruzamos hemisférios), professora de grego, poeta, tradutora, performer... e classicista de formação. Eros é um dos motes de sua obra (questão central de sua tese de doutorado, *Eros, o doce-amargo* [2022]), tomado não apenas em sua ligação direta à paixão, ao desejo amoroso ou erótico, mas como pulsão de vida, força animadora que convoca o corpo e encarna também seu paradigma de tradução: em concepção ampla (e abordada de maneira resumidíssima aqui), buscar a falta constitutiva no texto, agir como amante e poeta e jogar com os limites desse contato privilegiado com o texto que é a *tradução*. Tampouco conseguiremos abordar essa camada, mas Ocampo e Nogueras certamente têm as obras muito atravessadas por Eros, seja no teor

erótico mais explícito ou na medida em que sustentam um projeto poético mais amplo que compreende não só a feitura de um poema, mas a tradução, a leitura, a crítica etc. imbrincados e atravessados por uma “força animadora” que mobiliza o corpo e o desejo na criação).

Leitura, desejo e tradução são constantemente associados em Carson, tomadas como experiências-limite e do limite, falta e desbordamento, na medida em que desmontam qualquer ideia de completude ou “origem” estável. Entre amante e amado, diz Carson, entre autor e leitor (o tradutor seria algo entre autor e leitor?), sempre se é confrontado por limites (do corpo, do corpo do texto). No caso da tradução, as brechas do original, sempre já faltoso, ganham ainda outro giro com a diferença de idiomas e culturas e os problemas específicos da “transposição”. Na concepção e “manifesto” de Carson, o tradutor não deve tentar suprir ou suprimir essas faltas, mas se render, engatar no jogo, perseguir a falta (“lack”, em inglês) inerente ao próprio original —e isso pode exigir reimaginar o texto, modificá-lo drasticamente, ceder a uma catastrofização da tradução” (Carson 2023: 173). O empenho, o gesto, parece querer transmitir a perda inerente à tradução na própria tradução, e assim permite o texto preserve algo mais fundamental, “os gritos”,⁴ como diz no caso da “tarefa ao tradutor de Antígona” (prefácio de *Antigonick*, sua tradução bem pouco ortodoxa de Antígona [2013]). Incorporar o limite permite a ida ao limite —é nessa busca desejante, e não na correspondência palavra a palavra em que sua fidelidade reside.

Helena Martins (2018) destaca o papel “constitutivo” da tradução no trabalho da canadense ao comentar *Autobiografia do vermelho* [1998], livro no qual Carson traduz a *Gerioneida*, fragmentos do poeta Estesícoro supostamente datados de VI a.C, sob uma série de procedimentos anacrônicos e poéticos que muito escapam a transposição de idiomas (e não exploraremos aqui). Carson convida o leitor a ir até as fontes ao passo que provoca a “verdade” da fonte, da “origem”, mostra também seu aspecto de construção, de aleatoriedade. Chama a atenção para o procedimento crítico e convida ao leitor a que participe, conjecture com ela. As informações “falsas” são invenções verdadeiras, e não simples paródia, como lembra Martins: correspondem a um gesto tradutório que busca esses “gritos” (traduzir não o que Estesícoro *escreve*, mas o que ele *faz*, ou executa, com Siscar) e imbrica tradução, escrita e leitura: “O papiro rasgado abre sempre a possibilidade de conjecturas sobre o material perdido. É como se Carson dissesse: todos os papiros vêm rasgados, e não há limite para as conjecturas” (2018: 715). Quiçá algo da “leitura

⁴ Na tradução de Ismar Tirelli Neto: “Cara Antígona/ tomo como a tarefa de quem traduz/ impedir que jamais perca os seus gritos” (Carson 2017).

palimpsestosa” (e o palimpsesto é de papiro ou pergaminho), “em que um texto se superpõe a outro sem dissimulação, deixando entrever sua transparência e proximidade.”⁵

Evidente que essas noções de tradução não são novidade ou exclusividade de Carson ou Llansol, mas remontam desde Cícero e São Jerônimo a Benjamin e à noção hoje compartilhada de que a tradução é ato poético e gesto singular de leitura (no contexto brasileiro, lembremos que Nogueiras era admirador declarado de Haroldo). Os exemplos são muitos, especialmente pós-psicanálise, uma das grandes frentes ocidentais desestabilizadoras do lugar-comum das dicotomias que muitas vezes regem as práticas tradutórias: não mais o texto carrega a “verdade” de seu discurso, nem possui um sentido único, mas a verdade desponta do discurso como revelação, e o sentido dá lugar à significação, como colocou Barthes. A primazia do significante sobre o significado conduz ao *jogo* (que não se opõe ao trabalho)⁶ da escrita, da leitura, da tradução, cujo “(...) objetivo não é apreender algo, fixando-o em categorias fechadas”, escreve Davi Pessoa Barbosa ao comentar textos de Clarice Lispector para *o Jornal do Brasil*, “mas muito mais tocar algo como gesto de liberdade, como gesto de traduzibilidade” (Barbosa 2017: 114). Pessoa exemplifica a noção de dispêndio em Lispector, ligada ao não-saber (excesso, não apagamento de saber), ao não entendimento e à experiência-limite, com um texto que nos devolve à Antígona de Carson, intitulado “O grito”: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito!”. (Lispector 1999: 81 como citada em Pessoa 2017: 114).

Traço essa amálgama bem simplória sobre (se podemos chamar assim) tradução para delinear um certo modo de concebê-la, aqui pouco delimitado em termos teóricos, atravessado por autores vários, mas que coincide em tomar o “traduzir” em sentido amplo, para além da transposição de idiomas, como parte de projetos poéticos que compartilham também da obsessão pela perda, falta, a rasura, o não-entendimento e o esquecimento... A tradução, nesse sentido, é aqui tomada em relação radical de autonomia e caráter de “jogo”, em seu aceno ao intraduzível: não o que não é ou não pode ser traduzido “não o que não se traduz, mas o que não cessa de (não) traduzir”, a frase conhecida de Bárbara Cassin (2018: 17). Esse movimento remete a uma ideia de gênese poética que a transposição de idiomas permite acessar de modo privilegiado. A intraduzibilidade aponta, no limite, para o indizível

⁵ Citação palimpsestosa: conheci a expressão de Philippe Lejeune no texto de Chiarelli (2016: 90), que o cita a partir de Genette (1982: 41).

⁶ Barthes, especialmente o “último Barthes”, é acusado de ceder ao “jogo livre”, desbunde ingênuo do significante, mas tende a insistir na dimensão do “trabalho”, que também consideramos aqui —apesar da palavra estar bastante contaminada hoje em dia, não pensemos no sentido utilitarista: “o texto é ‘jogo’ e, simultaneamente, ‘trabalho’” (Barthes 2004: 65).

e para a busca incessante por essa linguagem impossível (*perdida*, diria Benjamin?), movida pelo desejo do vislumbre poético: “uma tentativa— *poiética*— feita por alguém que espera, ainda, um dia poder ver. Algo”, como Ricardo Aleixo escreve em seu livro *Modelos Vivos* (2010: 11-12).

O “gesto de traduzibilidade” de Nogueras e Ocampo convoca o leitor a esse jogo e pede sua participação criadora quando oferece lacunas e o coloca sempre entre posições, algo *voyeur*, algo terceiro elemento, tomando parte nas triangulações que animam o poema; seja entre o eu-lírico remetente de Silvina e seu interlocutor direto, posição que o leitor assume ou intercepta, ou com o eu-lírico de Nogueras, que tenta reconstruir seu poema sob o testemunho dos leitores, recorrendo ao único leitor do poema “original”: o próprio autor.

Mais do que citações, já que todas as palavras parecem incertas, esse único leitor do poema original e autor de sua paráfrase-poema evoca sensações, impressões sobre o poema original: “magnífico”, “estupendo”, “excelente”, “versos extraordinarios”, “era bueno el poema”. À medida que o novo poema transcorre, ganha corpo próprio, não como substituto, mas fruto dessa impossibilidade de reproduzir o poema perdido. O crítico Oscar Aguilera aproxima esse processo à tal gênese do poema, como a pensava Nogueras: “se trata sempre recuperar uma lembrança, uma sensação, uma ideia, já inexistentes ou embaçados, que eram em si mesmos refratários a uma “tradução” em palavras: irrepetíveis, intraduzíveis (2016: 45, tradução nossa). O poema original é embaçado, enevoadado; é mesmo “Niebla”, como diz o título.

Seguindo com Whichy, a tradução aparece também associada à irrepetibilidade— à repetição, na verdade—em um de seus últimos poemários, *El último caso del inspector* (2009 [1983]. O livro, que traz vários poemas já publicados, sob outra roupagem, no anterior *Imitación de la vida*, supostamente não inclui nenhum poema de autoria de Nogueras, mas sim traduções ou reproduções de outros poetas, mais ou menos obscuros, mais ou menos inventados. As proclamadas traduções sequer são de Nogueras, então menos autor que voz impessoal de um editor discreto, que sequer se apresenta para além de uma dedicatória, mas parece ter preparado a seleção e as pequenas biografias que acompanham a curiosa antologia, um poema por autor.

A tradução do poema “Ah-Kinich Kakmo”, do poeta Ah-quoc (?), por exemplo, é do indigenista Carlos Rojas, enquanto o poema de W. S. T. Hillip Zen Eugen Jahra tem uma tradução direta do zênico feita por Augusto del Pino, com direito ao original na nota de rodapé. Entre os 16 poetas selecionados, há um austríaco, um alemão, dois russos; um italiano, um francês e um inglês; o presidente do menor país do mundo, Simbeck, um autor

anônimo, dois de autoria incerta; um poema escrito em latim, outro em árabe e outro pertencente à tradição maia; uma única poeta, a japonesa Miki Taisuki, e seu poema “Oración por el hijo que nunca va a nacer” (2009: 77).

Elementos centrais da obra de Nogueras compõem o livro: a diligência e a provocação ao cânone e a qualidade “comunicante”; a narratividade, que lembra seu amor pela novela policial (o poema que dá título ao livro é uma pequena novela policial em verso. Esse amor é forte conexão com Silvina Ocampo, ela que escreveu com Bioy Casares a novela policial *Los que aman, odian* [1946] e era muito afeita a mobilizar elementos policialescos, especialmente nos contos); o caráter lúdico, de jogo, que coloca o leitor como “inspetor” na busca por desvendar esse caso longo, infinito, da poesia com a tradução. É justamente a incerteza da autoria, entre poetas inventados ou esquecidos, tradutores mascarados e uma voz fantasmagórica que organiza a antologia, que obriga o leitor a rever todas essas categorias e a própria ideia de “origem”.

Luis Rogelio só aparece nomeado no último poema, “Eternoreternógrafo”, e como “não-autor”: “Ya nadie pone en duda hoy que Luis Rogelio Nogueras, el “autor” del célebre poema “Eternoreternógrafo”, no existe” (2009: 83). A autoria é atribuída a Wilfredo Catá, um dos heterônimos de Nogueras envolvido em sua complexa rede de pastiches e apócrifos. No livro de Raul Luis, *El Cazador*, mencionado no início desse artigo, a presença de Whichy é na verdade a desse heterônimo (o personagem-escritor Pastor Urrutia Moreno faz uma dedicatória a Wilfredo Catá). Anterior a *Los detectives salvajes*, *El Cazador* é também uma antologia real-fictícia de poemas, relatos, depoimentos..., e mais um dos destinos incertos dos poemas e poetas de Nogueras (mais um imbricamento entre os Luis e Luis: o poeta Giovani Cino e seu poema “Celos” aparece primeiro em *El último caso del inspector*, depois em *El Cazador*, com data de morte ligeiramente diferente; depois volta aparecer no livro de Nogueras *La forma de las cosas que vendrán* [1989], agora sob a afirmativa de que é, na verdade, pseudônimo do verdadeiro autor do poema, um alemão).

A tradução-criação, o jogo com a autoria e “la idea de que la poesía no se rige por una concepción unidireccional del tiempo” (Aguilera 2016: 39) aparecem com o auge da graça dos poemas de Nogueras em “Eternoreternógrafo”, engenhosa máquina do tempo de poetas, suas paisagens e leituras. É de uma elegância inventiva que lembra o comentário do amigo e escritor Guillermo Rodríguez Rivera sobre a poesia de Luis Rogelio Nogueras “la más imaginativa, la más perfecta [sic] de los últimos tiempos, en el ámbito de Cuba” (Rivera 1995: 35):

El joven poeta murmuró cerrando el libro
de Apollinaire:
“Este sí es un poeta...”
Y Apollinaire, el soldado polaco Wilhelm
Apollinaris de Kostrowitzky,
enterrado hasta la cintura en el fango de la trinchera
cerca de Lyon,
mirando la noche estrellada del 4 de agosto
de 1914,
la tierra seca, florecida de estacas y alambre de púas,
sembrada de minas esa noche de 1914,
mirando las bengalas azules, rojas, verdes
en el cielo envenenado por los gases
apretó el húmedo librito de Rimbaud mientras
sobre su cabeza pasaban silbando los obuses.
(Nogueras 2009: 83)

E depois de Rimbaud seguimos nessa viagem de retorno (exclusivamente masculina, é verdade) passando por Villon, Homero, os poetas de 5.000 A.C, até um homem na caverna de Chou-Tien que “gruñó los versos que le dictaba desde el futuro/ un joven poeta que murmuraba cerrando un libro/ de Apollinaire” (Nogueras 1983: 86).

A rede de Ocampo tecida entre realidade e ficção, entre tradução e criação, é também emaranhada, cheia de procedimentos da rasura: ela era dada à reescrita, publicava várias versões de um poema em um mesmo livro, traduzia os próprios poemas e adaptava textos para o cinema, repetia personagens... além de seu diálogo intertextual com outros escritores, como lemos na dedicatória de Borges a ela no emblemático “Pierre Menard...”). Victoria tinha certas reservas quanto às narrações de Silvina sobre a infância, por causa da indistinção entre memória e fantasia, e o poema “Como siempre” começa justamente na tônica da rememoração/invenção (talvez mais solene que em Nogueras, mais marcada pelo luto), com a evocação de Mademoiselle Bonaissou e um capítulo da infância de Silvina (o eu-lírico, portanto, muitas vezes remete diretamente à autora) transcorrido em Paris: a professora francesa, costume das famílias argentinas abastadas da época, ensina ao eu-lírico que deve se referir à irmã como “Marreine”, palavra até então desconhecida, que gera uma confusão entre o francês e o espanhol (a sintaxe “torta”, entre línguas, se tornaria uma das marcas celebradas da escrita de S. O.):

Pensé que ese marraine equivalía
a decir mi reina en francés,
con algunos retoques ortográficos preparándome ya antes de saber escribir
a mis futuros asiduos errores ortográficos.
(Ocampo 2002: 658)

Entre a experimentação com a linguagem e os “assíduos erros ortográficos”, aparece a relação “estrangeira” de Ocampo com a língua materna: como Manuel Puig, Cortázar e outros escritores de famílias abastadas da época, foi educada nos idiomas “nobres”, francês e inglês. Com certa dificuldade de se expressar em castelhano, frequentemente relatada em entrevistas e textos, Silvina acaba por inaugurar modos inéditos de mobilizar a voz narrativa e seus desdobramentos:

Su escritura no nace, como la de tantos otros narradores “modernos”, de un gesto de recelo, de resistencia a los poderes de la comunicación discursiva, sino de un “temblor” provocado por la resistencia de la lengua (“propia”, “materna”) a dejarse usar (Podlubne 2006: 6).

Em permanente embate com essa língua estranha e própria, S. O. parece compartilhar da dúvida misteriosa que imprime em muitos contos: “Quem narra?” (e, especialmente nos textos-carta, “Para quem narra?”). Se a escrita literária já tende a tornar estranha a língua própria, porque faz vacilar o sentido, no seu caso há um duplo deslocamento pelo idioma: “instante ilocalizable en el que la imposibilidad de escribir a partir de una lengua dada se torna la ocasión de que, disfrazada de sí misma, una conciencia sonámbula escriba en una lengua por siempre extraña” (Podlubne 2006: 6). Uma escrita nascida de uma língua sempre estranha... uma escrita a modo de tradução?

Ocampo também tinha intimidade com a prática tradutória, na concepção tradicional. Apesar da língua materna-estrangeira, verteu sempre para o espanhol, seja do inglês, especialmente poetas líricos, Andrew Marvell, ou do francês, a exemplo do franco-uruguayo Jules Supervielle. Seu trabalho mais conhecido e extenso foi provavelmente a publicação de mais de 500 poemas de Emily Dickinson, que Borges descreve no prólogo como uma “venturosa transmigração” (1985: 12), aludindo a sua tradução “ao pé da letra”, estratégia de estranhamento, e respeito quase “espiritual” de Ocampo por Dickinson e (em muitas ocasiões, Silvina mencionou a relação profunda que mantinha com a obra de Emily e a “rara comunicación” (2023: 106) que sentia como sua leitora e tradutora, realmente com tom de

conexão divina). Essa espécie de “fusão” entre tradutora e autora, que confunde ou provoca as ideias de criação/tradução/original aparece também nos poemas de autora da própria Ocampo: em *Lo amargo por lo dulce* (1962) (e o título convoca algo do *Eros*, de Carson), por exemplo, lê-se na nota de rodapé de um dos poemas: “No sé si este poema es originariamente mío o si es una traducción del inglés (...) si algún lector lo reconoce, le agradecería que me lo señale” (1962: 37).

A tradução aparece como tópica e procedimento em “Como siempre”, explicitamente em um fragmento não citado no início deste artigo, no desenrolar de mais uma cena de infância, o batismo do eu-lírico. A “madrinha” abana-se com um leque e traz de presente “um misterioso amor lírico” (presente difícil, mas “o mais importante de todos” (2002: 660), reconhece S. O., marcando a herança da escrita entre as irmãs mais velha e mais nova). As “invenções da memória” (título da autobiografia em verso livre da caçula, publicada postumamente, *Inversiones del recuerdo* [2006]) começam a se misturar a tempos futuros e outras lembranças (“después, porque hay suspenso em mi memoria/ como el cine” [2002: 661]), a outro leque com o qual “tu” se abanava nos verões em San Isidro, na casa da família. Em um entrecruzar complexo de temporalidades, a destinatária viria a escrever no leque, em letra azul ou violeta, um longo poema em francês, traduzido “ao vivo” pelo eu-lírico: “Del África ardorosa al Asia voluptuosa/ todo el mundo distante, hondo, casi difunto” (2002: 661), começa, e segue por alguns bons versos.

Esse leque com escrita poderia remeter a um leque comemorativo ou publicitário, peça comum nos anos 20, se vamos pela cena realista, ou a uma transcrição física sobre um suporte peculiar. O leque (“pantalla”) do poema, porém, parece mais um enorme leque de fantasias, no qual se escreve ou inscreve a memória entrecortada por entre os longos versos do tal poema em francês. De qualquer maneira, subjaz um rastro, simultaneamente marca e perda:

Recuerdo que la pantalla tenía *rayitas*
de color marfil
y que el texto francés se perdía
por momentos entre las *rayitas*,
con un perfume a flores de níspero.
Ésta es mi traducción:
(Ocampo 2002: 661, grifo nosso)

E em português (2002: 661, tradução e grifo nossos): "Lembro que o leque tinha *risquinhos* de cor marfim/ e que o texto em francês se perdia às vezes entre os *risquinhos*/, com um perfume de flores de nêspira./ Esta é a minha tradução". E daí segue a versão em espanhol feita pelo eu-lírico para o poema em francês.

S. O evoca, então, outro poema presente-ausente, parte de uma memória presente-ausente. Parece querer ir em direção a esse "original", ao momento irrecuperável, irrepetível com a irmã que desencadeia os versos, e tenta trazê-lo ao presente do poema pela tradução —mas claro, subjaz o traço de um original já algo oculto, já *riscado* desde o princípio. O texto se perdia nas ranhuras do leque, por entre as invenções da memória, evocando novamente a gênese da poesia e da escrita: recuperar uma lembrança, uma sensação, já perdidos ou enevoados, intraduzíveis em si mesmos. A tradução "palimpsestosa" do "texto em francês" evoca a impossibilidade de um retorno completo ao texto ou ao instante "originais", como siempre...

É um poema de uma nostalgia irônica que aponta para o indizível, para a perda, para a morte, em última instância, como vimos, mas não como apelo trágico: o "envio" se realiza, paradoxalmente, nesse novo poema sendo escrito "à medida em que se lê". Se "Como siempre" pode sugerir em uma primeira camada a frustração de um sintoma repetido, os obstáculos no encontro com o outro (a repreensão da irmã, as dificuldades na relação), se prova um poema saudoso, mas jocoso, capaz de dar humor à busca obsessiva e idealizada de retorno ao passado, que muitas vezes se exacerba diante da morte. Frente à perenidade da perda, um "eco" insistente responde, como um pulsar de vida— "como siempre"...

¡Dios mío, si con una dirección ubicua
pudiera orientar esta carta
de modo que llegara a su destino!
Tampoco te la mandaré
y oiré tu voz
como en un eco contestarme:
—Como siempre.
(Ocampo 2002: 662)

"Se com um endereço ubíquo/ eu pudesse orientar esta carta/ de modo que chegasse ao seu destino!/", lamenta o eu-lírico antes do corte: "Tampouco te enviaria" (tradução nossa). A carta "ideal", a carta que chega a seu destino —ideal de completude da comunicação, o "destino" como a total fusão e compreensão da mensagem entre remetente

e destinatária— nunca seria enviada, admite. Admite que sabe que o retorno ao passado (o “gesto de traduzibilidade” que liberta esse retorno, sua elaboração e presentificação pela linguagem) só pode se dar no poema, porque essa carta não tem endereço, mas destinação ou destino (chega a quem tem que chegar, inclusive à própria autora enlutada). Essa é a “tradução” de Ocampo.

De volta à carta e ao artigo de Castello Branco, vale notar que ele considera também a publicação e circulação d'*O Texto-Catarina*, de Llansol, “um texto-carta de amor que passou pelo menos 23 anos *en souffrance*, à espera de um legente”,⁷ escreve. Nesse sentido, alguns textos de Silvina e Nogueras, cada um à sua maneira, restaram também à espera, diante de momentos de recepção instáveis, marcados pela insistência na escrita e em projetos poéticos nem sempre bem recebidos.

A pesquisadora Adriana Mancini elege a década de 1970 como ilustrativa para mostrar o desencontro entre as publicações da obra de Ocampo e sua recepção (Mancini 2003). No início da década, S. O. já tinha publicado os importantes *La furia y otros cuentos* [1959] e *Las convidadas* [1961], logo publica *Los días de la noche* [1970], um livro de poemas, a reedição de *La furia* e de *Autobiografía de Irene* [1948], além de aparecer em numerosas antologias fora da Argentina, com prólogos ilustres de Borges e Calvino —enfim, uma fase de produção relevante e já experiente, mas que não se traduz em crítica e público. O jornalista Marcelo Pinchon-Rivière, em nota de 1974, faz um esforço de divulgação e diz esperar que o “milagre” [a fama de Borges e Bioy] também chegue a Silvina. Por uma combinação de fatores difícil de precisar, concordam os críticos (desde a circulação mais tímida de Silvina no circuito literário até a experimentação formal e temas radicais na época), ainda hoje ecoa o título de outra nota de Pinchon-Rivière (1975): “Quem se lembra de Silvina Ocampo?”.

Como Nogueras, provocava Ocampo seu próprio “mito biográfico” em entrevistas e alfineta suas dificuldades editoriais:

Publicar? Cada vez me interesa menos. Será cierto? Pronto será la escritora más leída de Buenos Aires. Sabés por qué? Porque no me reeditan. En ninguna librería hay libros míos, y los lectores, si tengo suerte, pensarán que mis libros son preciosos. El cuento mejor de Henry James, el que más me gustó, fue uno que mis olvidos y mis recuerdos transformaran.... (Ocampo 2023: 374).

⁷ Sobre o “legente” e a “legência” em Llansol, ver outro texto de Castello Branco: “A essa outra forma de leitura— aquela que se abre para fora de si mesma— Llansol denominará legência. A legência como a melhor forma de amor... ao texto” (2011: 202).

Whichy, ao contrário de Silvina, foi celebrado em maior unanimidade já desde os primeiros livros, e logo assumiu um lugar não só de promessa, mas de prestígio diante de poetas consagrados. Sua relação com a política cultural da Revolução, porém, como a de tantos outros poetas cubanos, tornou-se progressivamente amarga, à medida em que o regime exigia abordagens e temas cada vez mais sociais, ligados diretamente aos ideais revolucionários. Compartilhou com Roque Dalton, poeta salvadorenho, a “lua de mel entre arte e Revolução” (Flores 2017: 136) e logo a queda das máscaras dessa paixão.

O declínio da “lua de mel” se delineou em 1971, quando “el Consejo Nacional de Cultura le obligó al ostracismo”, como escreveu Jesús García Sanchez na antologia póstuma de poemas de LRN *Hay muchos modos de jugar* (García Sánchez 2007: 17). Depois do poemário *Cabeza de zanahoria* [1967], o próximo livro de poemas viria só dez anos depois (*Las quince mil vidas del caminante* [1977]), seguido pelo vencedor do Prêmio Casa de las Américas, *Imitación de la vida* (1981), e o último publicado em vida, *El último caso del inspetor* [1983]. É de 1971 o poema, publicado também postumamente, que versa sobre o início dessa fase sombria:

Es de noche
las arañas tejen en las sombras de sus redes
asesinas.
Es de noche
escribo para mañana
mis palabras vencen
sobre el silencio del mundo
(Nogueras 2005: 290)

Um autor com lugar privilegiado no “establishment” cultural do regime, brilhantemente projetado em seus primeiros anos —o que o teria levado a essa década de “ostracismo”? Outro caso “multifatorial”, ainda que ligado a alguns acontecimentos específicos. Flores associa seu recolhimento inicial à série de episódios que começou com uma crítica em *El caimán barbudo* em 1968 e culminou na prisão de Hector Padilla por suas ideias contrarrevolucionárias em 1971. A discordância entre muitos intelectuais e as políticas culturais do regime começavam a ganhar desdobramentos mais agressivos.

Nesse sentido, além da maior vigilância quase instaurou no país na década de 1970 e a cobrança cada vez maior por uma literatura que colaborasse diretamente com a ideologia e iconografia revolucionárias, o sucesso de Whichy teria levado à inveja e ao boicote por

alguns funcionários da Cultura no regime (os depoimentos de amigos corroboram). Seus poemas eram vistos por uma parcela de intelectuais e políticos como “pequenoburgueses”, porque tratavam de temas políticos e sociais de maneira menos dogmática e por sua uma experimentação formal mais ousada, fora a perseguição pessoal. Flores ainda levanta a possibilidade de que Whichy tivesse medo das possíveis implicações e interpretações sexuais, ou homossexuais, de seus muitos poemas eróticos. No auge da crise do HIV, nos anos 1970 e 80, mesmo para um poeta com fama de mulherengo a homofobia no governo cubano então não era simples paranoia.

Sua morte repentina, em decorrência de um câncer fulminante aos (ou em torno de) 40 anos, em 1985, é mais uma informação embaçada da biografia: não se deu em circunstâncias tão extremas e rocambolescas quanto a de Dalton, mas, como a morte de vários outros da geração, ficou cercada de mistério e suspense. O escritor Pedro Flores (2017) não deixa passar despercebida a nota oficial do Governo cubano quando da morte de Whichy— nota brevíssima e cheia de erros. A estranheza do descaso para com um poeta consagrado leva Flores a especular, citando a autobiografia do cubano Reinaldo Arenas, sobre as “condiciones bastante turbias” da morte de Noguerras, “no se sabe si por el SIDA o si por la policía castrista (Arenas 1992: 115 como citado em Flores 2017: 136).

Como escreve Raul, o HIV foi também uma das suposições que rondaram a morte prematura do jovem Whichy. O amigo Rivera (2009), a ex-namorada Felicia Cortiñas (2009) e outros amigos próximos, porém, dão testemunho sobre o adoecimento que precedeu a morte de Noguerras mas negam veementemente a possibilidade do HIV. O suspense em torno da doença (que seria mesmo câncer, dizem os amigos, mesma causa de falecimento da mãe de LRN) teria se dado pela decisão da família de não contar o diagnóstico ao próprio Luis. A morte, tônica de muitos poemas, não foi assunto de sua passagem final, segundo Cortiñas (2009: 136): “Ele nunca falou de sua morte. Claro que sabia que ia morrer, mas nunca disse nada”.

Seja como for, o mistério prevalece e gerou ainda outras conjecturas: o suicídio, por exemplo, como sugere o escritor Raúl Tapánes López quando inclui Whichy entre os poetas cubanos suicidas que comenta em um artigo de 2009. Além do período tenso que favorecia todas as especulações, o jogo literário de LRN pode ter contribuído para essa miríade de “ficções” sobre sua vida e morte. Ao revés, sem dúvida as últimas narrativas sobrepostas contribuíram para seu lugar de autor “secreto”, algo “esquecido”, de “culto” (Ocampo compartilha dessas inscrições). “Para él todo era un juego, excepto la literatura”, na bela frase de Felicia [2009: 130]]

Apesar dos momentos duros vividos a partir da década de 1970, não quero sugerir que a última década de Whichy tenha sido irremediavelmente trágica. Durante o “ostracismo”, ainda que afastado das páginas de Cuba, Luis Rogelio publicou várias novelas policiais, escreveu roteiros, viajou a convite de universidades, trabalhou em editoras e escreveu os poemas que retornariam em suas publicações no final da década de 1970. Nesse sentido, como Ocampo, não deixou nunca de escrever, publicar ou de tomar parte em uma vida literária, fosse por constrangimento da crítica ou da política. Apesar das situações bastante distintas, pensemos em como essas relações instáveis de publicação e recepção não se traduziram em paralisia para nenhum dos dois. Seguiram escrevendo “para mañana”, e os textos “en souffrance” seguem chegando a novos leitores (ainda há poemas inéditos de Ocampo em seu arquivo, por exemplo, e tanto ela quanto Nogueras tiveram muitos livros póstumos lançados e livros anteriores seguem sendo reeditados. Fora os tantos textos já publicados e eternos, que felizmente nunca cessam de chegar).

Há palavras que permanecem não ditas, cartas não enviadas. Há poemas perdidos—e alguns à espera. Em Nogueras e Ocampo, a origem da escrita mesma é remetida a uma linguagem perdida que cada texto se esforça por restituir, ainda que plenamente consciente de que se tratará sempre, no limite, de uma tradução, como a lemos aqui. A busca do irrepetível é um então um animador, rota de escape do penar paralisante da memória em função desse vislumbre poético. Ainda que sofra a perda, a escolha do eu-lírico, nos dois casos, é pela força vibrante do irrecuperável, da ausência perene que se realiza, paradoxalmente, no “eternorretornógrafo” no qual engrenam esses poemas mortais, sendo escritos “ao vivo”, diante do leitor.

Os versos finais do poema “Pérdida...” retomam o segundo verso, que diz apenas “lástima” (na associação mais direta, dó, compaixão, pena pela perda do poema). Já no fim do poema que nasce das cinzas do primeira, a pena retorna, com indícios de uma abertura de sentidos, em “lástima de pérdida”, penúltimo verso. Fechando o poema —e é aqui que o sentido realmente ganha nuances e consagra a ironia sacana que provoca desde o início do poema— “lástima de memoria”: permanece a compaixão, o dó, o lamento por essa memória falha, sim; com a construção coloquial “lástima de”, o verso ganha a ideia de desperdício (até material, como se diria “lástima de dinero!” para um gasto fútil, por exemplo) —e aí está a perda novamente (perda paradoxal, associada a sobra, ao resto). O desperdício é o que se usa em excesso e também o resto, o gasto, como o irrepetível está para a repetição.

Esse resto aparece ainda na faceta mais pejorativa nesse bojo da lástima, no que a palavra se associa a um estado deplorável, estropeado, desgraçado, em condições péssimas

(como se diria, para um carro, um médico ou um poema, “é uma lástima, ou “hecho una lastima”, em espanhol). A “lástima”, tão múltipla, carrega ainda seu deboche e sua trágédia: um estado lastimável é um estado patético, tanto “ridículo”, vergonhoso, na adaptação moderna da palavra, quanto comovente, emocionante (*pathos*). O poema se expõe, se entrega: patético, lotado de clichês; patético, em seus afetos graves, de morte e perda; e nada disso, porque não se leva a sério e opera por outra lógica de valoração: dessacraliza essa memória patética, pesarosa e obstinada em reconstituir, e assume a desgraça com todos os sentidos esgarçados da graça (cômico, espirituoso, elegante).

As definições e camadas de sentido de “lástima” em português são bastante próximas do espanhol, mas o uso da palavra é mais formal ou arcaico, por isso optamos pela mais coloquial “pena” na tradução. A tentativa considera que, além de compartilhar a ideia principal, da compaixão ou lamento, a “pena” também ganha nuances de sentido, ainda que outras. Nos versos finais, assume lugar também de verbo e coloca em jogo a memória e o poeta que penam, sofrem (sofrem!, em um lamento irônico, bem-humorado, sutilmente canastrão) nessa busca impossível por uma linguagem que só pode ser encontrada por sua escrita, sua pena.

Nesse caso, trata-se de uma tradução bastante convencional, mas não deixa de se orientar por essa força do intraduzível que Noguerras mobiliza com tanta simplicidade. Terminemos com Carson: “No intraduzível, na palavra que se emudece em trânsito, há algo que nos atrai de modo enlouquecedor” (2023: 155)... e não digo mais nada porque como escreveu Ocampo, “Facilita/ poder no decir nada/ las probabilidades de poder decir algo” (2002: 659).

Referências Bibliográficas:

- Aguilera, Osmar Sánchez (2015). “Noguerras al trasluz de una admiración secreta: Borges o la radiografía de una gradación en el campo literario cubano (ca. 1960-1970).” *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 6/12: 108-120.
- (2016). “La traducción en el origen de la poesía: algunas marcas distintivas del proyecto poético de Luis Rogelio Noguerras.” *Alea: Estudios Neolatinos* 18/1: 35-53.
- Aleixo, Ricardo (2010). *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida.
- Alomá, Orlando et al (1996). “Nos pronunciamos.” *El Caimán Barbudo* 1:11.

- Barbosa, Davi Pessoa (2017). "A escritura anacrônica de Clarice Lispector: tarefa de traduzibilidade". *Revista Letras* 95: 109-122.
- Arcos, Jorge Luis (1999). "Las palabras son islas (Introducción a la poesía cubana del siglo XX)". *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas.
- Barthes, Roland (1991). *Fragments de um Discurso Amoroso*. Hortência dos Santos (trad.). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- (2004). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bolaño, Roberto (2006). *Os detetives selvagens*. Eduardo Brandão (trad.). São Paulo: Cia das Letras.
- Borges, Jorge Luis (1985). "Prólogo". Dickinson, Emily. *Poemas*. Silvina Ocampo (trad.). Barcelona: Tusquet.
- Bouvet, Nora (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Branco, Lucia Castello (2022). "A escrita feminina n'O Texto-Catarina". *Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA/UFF* 14/ 28: 197-211.
- (2011). *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Carson, Anne (2022). *Eros, o doce-amargo*. Julia Raiz (trad.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- (2017). "the task of the translator of antigone". Tirelli Neto, Ismar (trad.). *Escamandro*. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson>. Acesso em 28/06/2026.
- (2023). Variações sobre o direito de permanecer calado. *Sobre aquilo em que mais penso*. Sofia Nestrovski (trad.). São Paulo, Editora 34: 153-181.
- Cassin, Barbara e outros (2018). *Dicionário dos intraduzíveis (...)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- Catelli, Nora (1993). "Prólogo". Woolf, Virginia. *Cartas a mujeres*. Susana Constante (trad.). Barcelona, Lumen: 101-102.
- Cesar, Ana Cristina (1999). *Correspondência incompleta*. Freitas Filho, Armando; Buarque de Hollanda, Heloísa (eds.). Rio de Janeiro: Acroplano.
- Chiarelli, Stefania (2016). "De labirintos, corações e bibliotecas: encenações da leitura na ficção de Adriana Lunardi". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 48: 87-100.
- Cortiñas, Felicia. "Entrevista". González, Diany Castaños. *Lo blanco más allá de la luz: historia de vida de Luis Rogelio Nogueras* [Tesis de diploma en Periodismo, Universidad de

la Habana]. Repositorio Institucional- Biblioteca Virtual de Género en Cuba. Disponível em: https://bibliotecadegenero.redsemlac-cuba.net/wpcontent/uploads/2019/09/09_FCOM_CGD_BMA.pdf. Acesso em: 18/07/2026.

Flores, Pedro (2017). “El último caso del inspector Noguerras (algunos apuntes sobre la obra de Luis Rogelio Noguerras)”. Soler, Nieves Pascual; Del Pino, Ángeles Mateo (eds). *Cartografía del limbo. Devenires literarios de La Habana a Buenos Aires*. Madrid, Editorial Verdun: 131-146.

Lacan, Jacques (1985). *O Seminário: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

--- (1998) [1956]. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar: 11-66.

López, Raul Tapánes (2009). “El bello país de la muerte. Siete poetas suicidas cubanos”. Disponível em: rtl.atwebpages.com/ensayo-poetas-suicidas-cubanos.html. Acesso em 18/07/2026.

Lopez, Talissa Ancona (2023). “Curioso caminho: o endereçamento deslizante de Ana Cristina Cesar”. Siscar, Marcos (ed.), *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento*. Campinas, Asa da Palavra: 21-32.

Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Cali: Norma.

Martins, Helena Franco (2018). “Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson”.

Campinas: *Remate de Males* 38/2: 703-725.

Noguerras, Luis Rogelio (1977). *Las quince mil vidas del caminante*. La Habana: UNEAC.

--(1981). *Imitación de la vida*. La Habana: Casa de las Américas.

-- (2009) *El último caso del inspector*. Rosário: Editorial Último Recurso.

-- (2005). *Hay muchos modos de jugar*. Neyda Izquierdo Ramos (comp.). La Habana: Letras Cubanas.

-- (2024). *Luis Rogelio Noguerras*. Catarina Lara Resende (trad.). Editoria Ficticia. Disponível em: www.instagram.com/p/CsejgzuUfm/?img_index=4&igsh=MXFhenQ5NHhqaW42dg==. Acesso em 12 /07/2026.

Ocampo, Silvina (1962). *Lo amargo por lo dulce*. Buenos Aires, Emecé.

-- (1996). “Como Siempre”. *Diario de poesía*, n. 38.

-- (2002). *Poesía Completa* (I y II). Buenos Aires: Emecé.

-- (2019). *A fúria e outros contos*. Deorsola, Livia (trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

-- (2023) *El dibujo del tiempo* (E. Montequín, ed.). Buenos Aires: Lumen, 2023.

Pedrosa, Celia e outros (2018). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- Pichon-Rivière, Marcelo. (1974). "Así es Silvina Ocampo". *Panorama*, n. 25, p. 6-7.
- (1975) "¿Quién se acuerda de Silvina Ocampo?". *Confirmado*. 10 dec. 1975, p. 36-37.
- Podlubne, Judith (2006). "Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a Viaje olvidado)". *Orbis Tertius* 11/1: 1-10.
- . (2011). *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora.
- Rivera, Guillermo Rodríguez (1995). "Prólogo", Víctor Casaus et al. (ed.). *El cisne salvaje: Homenaje a Luis Rogelio Noguerras*. La Habana, Letras Cubanas: 37-38.
- (2009). "Entrevista". González, Diany Castaños. *Lo blanco más allá de la luz: historia de vida de Luis Rogelio Noguerras* [Tesis de diploma en Periodismo, Universidad de la Habana]. Repositorio Institucional- Biblioteca Virtual de Género en Cuba. Disponible em: https://bibliotecadegenero.redsemlac-cuba.net/wpcontent/uploads/2019/09/09_FCOM_CGD_BMA.pdf. Acesso em: 18/07/2026.
- Sánchez, Jesús García (2007). "Prólogo". Noguerras, Luis Rogelio. *Hay muchos modos de jugar*. Madrid, Visor: 7-26.
- Siscar, Marcos (2021). "A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol leitora de Baudelaire". Siscar, Marcos; Cardozo, Mauricio Mendonça; Moraes, Marcelo Jacques de. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras. 11-49.
- Ulla, Noemi (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Catarina Lara Resende é mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ (apoio CAPES/Faperj), com pesquisa sobre as relações entre desejo e leitura, especialmente nos contos-carta de Silvina Ocampo. É doutoranda na mesma instituição atualmente trabalha na tradução de *El último caso del inspetor*, de Luis Rogelio Noguerras. Publicou recentemente o artigo "Voz que vacila: desejo, triangulação e tradução nas vozes de Silvina Ocampo" (2025).