

Entre canto e corpo: a prática poética de ser muitos, uma entrevista com Guilherme Gontijo Flores

Guilherme Gontijo Flores

Entrevistadores:

Carla dos Santos e Silva Oliveira (UERJ/CAPES)

Márcia Fráguas (UERJ/CAPES)

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior (UERJ/PDSE/CAPES)

A pedido do professor Guilherme Gontijo Flores, no dia 7 de novembro de 2024, nós, Carla Oliveira, Márcia Fráguas e Paulo Cesar Junior, marcamos uma chamada de vídeo para a realização da presente entrevista. Encantados com a iniciativa de trazer esse diálogo para o mais perto possível, Carla (Rio de Janeiro), Márcia (São Paulo), e Paulo Cesar (Paris – onde realizava seu estágio doutoral) aguardávamos, com ansiedade, Gontijo (Curitiba), que chegou alguns minutos depois por conta de um mal-entendido no planejamento do horário, do qual ninguém teve culpa, cabe dizer. Sua primeira resposta foi extensa e antecipava, como Tamara Kamenszain costumava dizer sobre a capacidade premonitória da poesia¹, quase tudo o que havíamos planejado perscrutar nas dez perguntas preparadas, que acabaram por deixar de fazer sentido. Terminado o encontro, em que outras questões acabaram se encadeando, nós presumíamos ter três gravações da conversa. Checamos a primeira, e nada – áudio inexistente. Checamos a segunda, e havia apenas meia hora de fala. Somente a terceira gravação se mostrou íntegra – a feita de Paris por nosso glorioso colega Paulo Cesar –, o que nos presenteou com alguns bons minutos de pânico até essa descoberta. Houve, ainda, falhas nesse único áudio que fizeram com que a transcrição fosse uma espécie de epopeia particular. Mas todo o trabalho transcorreu com muita alegria. Fizemos algumas adaptações devido às normas de nossa revista, mas tentamos manter o frescor da conversa tão proveitosa que tivemos.

¹ Em *El libro de Tamar*: “la capacidad anticipatoria que parece tener la escritura en general y la poesía en particular” (Kamenszain, 2020, p. 51).

A escolha de exibir esses bastidores se deve à inequívoca convergência com a tônica das palavras a seguir, cujo empenho é a defesa da exuberância do que é falho, presente na voz de Nelson Cavaquinho, citada por Gontijo. Conversamos, evidentemente, acerca do ofício de tradução em suas diferentes práticas e mistérios, sobretudo tendo em vista os textos da Antiguidade, que impelem um sem-número de desafios. O tradutor tem seus segredos – como o que contou Gontijo, certa vez, sobre as ressonâncias de um ritmo antigo criado por Anacreonte –, que subsistem na canção “Amigo”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos²; por isso lhe inquiremos acerca das possíveis atualizações das poéticas do passado. Em seguida, abordamos os fazeres coletivos em suas múltiplas experiências, que nos parecem bastante significativas, em uma contemporaneidade sedenta por identificação. O corpo, essa entidade paradoxal discutida em tantas obras do poeta, também foi um tópico medular desta entrevista. Nesse sentido, vem à tona a figura de um professor que canta e dança ao ensinar lírica antiga, em um aceno à ilha de Lesbos. Além disso, falamos sobre as implicações políticas de suas produções artísticas, assunto pouco apetente para Gontijo em sua juventude, mas que, neste momento, é compreendido como algo a ser encarado com rigor, como convém a um mundo cada vez menos afeito a complexidades.

Convém, também, por fim, apresentar o nosso generoso entrevistado. Guilherme Gontijo Flores nasceu em Brasília, em 1984. É licenciado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutor em Estudos Literários pela Universidade de São Paulo – esse último título obtido por meio do trabalho de tradução das “Odes”, de Horácio. É poeta, tradutor, crítico, performer e professor de latim na Universidade Federal do Paraná. Entre seus livros estão: *brasa enganosa* (Patuá, 2013), *Tróia* (Patuá, 2015), *l’azur Blasé* (Kotter/Ateliê, 2016), *ADUMBRA* (Contravento, 2016), *Naharia* (Kotter, 2017), *Algo infiel* (Cultura e Barbárie/n-1, 2017 – em parceria com Rodrigo Tadeu Gonçalves), *carvão : : capim* (Editora 34, 2018), *A mulher ventriloquada: um limite da linguagem em Arquíloco* (Zazie, 2018), *História de Joia* (Todavia, 2019), *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (Kotter/Patuá, 2020), *A Mancha* (FDT, 2020 – em parceria com Daniel

² O nome do ritmo antigo é dímeter jônico menor anaclástico. E essa passagem se encontra na entrevista “A Epopeia de Gilgâmesh e a oralidade com Guilherme Gontijo Flores” do programa Ciência e Letras.

Kondo), *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022 – em parceria com o artista francês François Andes), *Potlatch* (Todavia, 2022), *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]* e *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]* (Relicário, 2022 – ambos em parceria com André Capilé). Como tradutor, publicou: *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton (Editora UFPR, 2011-2013), *Elegias de Sexto Propércio* (Autêntica, 2014), *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017), *Epigramas de Calímaco* (Autêntica, 2019), *Obra completa*, de Rabelais (Editora 34, 2021-2023) e *Obras completas de Arthur Rimbaud* (Clube de Literatura clássica, 2024). Foi um dos organizadores e tradutores da antologia *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017). Também foi coeditor da revista *escamandro: poesia tradução crítica*. Nos últimos anos, tem trabalhado com tradução e performance de poesia antiga, atuando no grupo Pecora Loca. Por suas traduções, recebeu os prêmios APCA (2013 e 2017), Jabuti (2014), Paulo Rónai da Fundação Biblioteca Nacional (2015) e da Embaixada da França no Brasil (2024).

Esperamos que vocês, leitores, gostem tanto desta entrevista como nós.

Carla, Márcia e Paulo Cesar.

PALIMPSESTO

1) Ao fim de “O gênero do som”, Anne Carson se refere a alguns de seus críticos, que costumam condená-la pelo entrecruzamento de textos de distintas épocas e culturas em suas proposições ensaísticas. Carson, de certo modo, defende essa suposta “ingenuidade etnográfica”: “Acredito que exista um lugar para ingenuidade na etnografia, mesmo que seja apenas com a intenção de irritar” (Carson, 2020, p. 136). Como pesquisadora de poesia que tem muito interesse pela tradução de textos antigos, penso não ser possível ignorar, dentro desse âmbito do seu trabalho, suas excelentes notas de aberturas, especialmente as introduções de *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017) e *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017), cujos apelos contemporâneos impõem alguns impasses no que diz respeito à aproximação com o leitor da atualidade. Nesses trabalhos, você desempenha a tarefa de localizar os autores traduzidos em seus respectivos tempos, levando em conta os regimes discursivos em questão, mas é muito feliz no objetivo de inserir essa produção poética nas discussões

caras ao nosso tempo. Poderia falar um pouco sobre a escrita desses paratextos no que se refere à estratégia escolhida para apresentar a poesia da Antiguidade ao público de hoje?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Eu respondo essa pergunta fundamental, para mim mesmo, de modos variados. Principalmente na área de Estudos Clássicos, não só no Brasil, mas em termos globais, eu tenho cá para mim que essa questão é muito moldada por um pensamento ainda aspirante à Ciência, conformado pela grande ideologia do século XIX. E esse pensamento, com frequência, tende a querer dar forma a uma mente do passado, impondo-se a si mesmo uma proibição total do anacronismo, em que passa a ser preciso explicar as coisas do passado segundo as regras de seu próprio modelo e de seus próprios conceitos. Dessa forma, toda a intervenção do presente é vista como um anacronismo que prejudica, deforma e, em última análise, estraga mesmo o escrutínio rigoroso do passado. Mas, por outro lado, sinto que os pensamentos teóricos de linguagem dos últimos 70 anos, e da Antropologia – uma área que me é muito cara – já tentaram responder a isso de modo mais eficiente, postulando a ideia de que é sempre uma diferença que está em contato. Em outros termos: só posso estudar os clássicos porque não sou um dos clássicos. Qualquer tentativa que não considere essa premissa me parece fadada ao fracasso, porque postula uma ideia de pureza que não tem como ser realizada.

Na verdade, nós fazemos as perguntas para o passado e, se quisermos ser sérios nesse trabalho – e aqui eu me coloco –, temos de colocar o anacronismo como condição, e não como um defeito do pensamento. Só posso perguntar anacronicamente. A questão ética é como colocar a pergunta anacrônica, assumindo o anacronismo como condição desse pensamento. Como, por exemplo, pensar a Antiguidade em termos de questão de gênero. Essa é uma questão que só pode vir de agora, não virá da própria Antiguidade. Mas o interessante é lançar essa pergunta que nos inquieta agora e ver como a Antiguidade nos responderá. Ela vai responder dizendo: “a sua pergunta não procede, porém tenho outras coisas a dizer”. E quando ela diz essas outras coisas, a partir da nossa pergunta, acho que algo emerge. Não é propriamente a Antiguidade nem é propriamente a nossa vivência contemporânea, mas um tensionamento. Não é harmônico, não é uma *Alfhebung*. É antes uma relação tensionada com o passado.

É significativo vocês terem me feito essa pergunta a partir da Anne Carson, que é, para mim, uma figura muito cara por ser um dos nomes que faz isto de um modo impressionante – falo dessa coragem de fazer suas indagações através de um anacronismo, de relações inesperadas, de historicidades cruzadas, que é de onde alguma coisa nova pode surgir. Se fizermos sempre a mesma pergunta, num suposto critério de ciência, as respostas serão as mesmas. Uma pergunta permite inúmeras respostas, mas, se não mudarmos o próprio modo de perguntar e de articular a interação, as respostas serão mais ou menos previsíveis. E acho que a área de Clássicas, às vezes, peca nesse anseio de ser científica, fazendo perguntas científicas. E nem sempre isso vai nos ajudar por uma série de questões. Vejam: eu adoro ciência. A pandemia nos ensinou que temos de defender o pensamento científico com unhas e dentes; mesmo nós, das Humanas, que não exatamente transitamos por um raciocínio científico. Mas temos que reconhecer que ele tem limitações para várias abordagens. Outras epistemes precisam de abordagens diferentes. Então, as introduções nos meus livros de tradução são modos de articulação para quem vai ler também fruir das perguntas que me fiz, das perguntas que nasceram antes e durante o próprio processo de tradução. A introdução a Safo, por exemplo, insiste nisso. São vários corpos. Há uma historicidade implicada nesse trabalho: se a pessoa lê só o texto, ela não vai aparecer; mas a experiência com esses textos me faz traduzir partindo disso e me inserindo na tradição, que é uma coisa estranha. Então eu sou um corpo sáfico a mais. A tradição não está acabada, ao contrário do que presume certa tendência contemporânea, que olha para os antigos como algo já terminado. Podemos nos colocar em uma tradição que é constituída por rupturas, deslocamentos. E foi trabalhando com textos sáficos que pensei nisso, porque traduzia para cantar, para performar. Isso pode não aparecer de modo inequívoco no livro, mas eu queria colocar em algum lugar; então entra na introdução, nas notas.

A resposta está ficando longa, mas um último detalhe. Na minha dissertação, cito um texto do Georges Mounin em que há uma frase de efeito do Dominique Aury que é: “a nota de rodapé é a vergonha do tradutor” (Mounin, 1986, p. 10-11 *apud* Gontijo Flores, 2008, p. 114). Endossei isso na dissertação de mestrado, que é o estudo e a tradução das *Elegias* de Propércio, e lá eu falava sobre tentar fazer poucas notas, porque a tradução poética deveria de sobreviver sem a nota. Já na minha tese de doutorado, citei a mesma passagem para falar que mudei de ideia. A nota de rodapé pode ser a experiência poética.

Confio cada vez mais nisto: não há uma oposição entre a articulação acadêmica, reflexiva, intelectual e a experiência poética; elas não são experiências de ordens diferentes. A nota pode ser o trampolim da experiência poética. Não acredito mais nessa ideia de uma tradução poética que sobrevive por si própria. São os modos que vão se articulando que produzem isso, como uma performance. Um determinado poema pode funcionar no papel e não funcionar na voz, ou vice-versa. Ou um poema pode se abrir depois de ouvirmos uma aula sobre ele, ou de lermos um comentário, um ensaio. Então, acredito mais nessa interação entre a experiência poética bruta, a leitura do poema em voz alta, em papel, cantado – como for – e uma experiência intelectual que desdobra o poema por seus possíveis contextos, para perguntas do presente, para hesitações ou para explicações. E acho que a experiência poética ressoa dessas duas coisas.

PALIMPSESTO

2) Em diversas ocasiões, seja em falas públicas ou em entrevista para periódico universitário, até mesmo na orelha de *Epopéia de Gilgamesh: ele que o abismo viu* (Autêntica, 2017), obra traduzida por Jacyntho Lins Brandão³, você defende uma compreensão bem demarcada sobre o acontecimento da poesia, que não se aparta da mais longa experiência humana na linguagem. Em outras palavras, o poema ocorre tanto na conversa cotidiana, quanto nos textos em prosa, a todo instante, sempre rasurando a ideia de origem. Nesse diapasão, para você, a poesia é constituída de uma matéria imemorial, que, a despeito das circunstâncias de incipiência de registros, sobrevive, insistentemente, na língua. Seu grupo Pecora Loca, coletivo organizado em torno da prática tradutória e da performance, é uma demonstração, entre teoria e prática, dessa perspectiva. Você poderia dar algum exemplo, tendo em vista o trabalho de tradução dos textos antigos, de como essas poéticas antigas subsistem – e podem ser atualizadas – em relação às poéticas do presente?

GUILHERME GONTIJO FLORES

³ A fala em questão foi concedida a Renato Farias, no programa “Ciência e Letras”, e a entrevista à *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, da UNESP.

Eu entendo que a tradução tem um lugar privilegiado por dar formas para a gente pensar o passado, principalmente para as pessoas que não têm como acessar a língua original; mas também para quem tem como acessá-la. Isso porque a tradução manipula nossa sensibilidade em relação a esse material do passado; no caso do grego e do latim, um passado bastante distante. Então gosto de fazer essas introduções que, de algum modo, ficam com um pé em cada lugar e acabam traindo os dois lugares. Acho que é um modo de posicionar muito claramente o lugar de onde posso traduzir, sem medo e sem vergonha desse lugar.

Acabei de escrever uma pequena introdução para o último volume das obras de Horácio, que deve, se tudo der certo, sair no ano que vem. Horácio foi um dos escritos mais amplos do seu tempo, no sentido de que foi da poesia mais baixa e coloquial até os píncaros do mais sublime. Então, olhando para Horácio, temos a dimensão quase completa das variedades da língua literária da sua época, e os filólogos concordam sobre isso. Quando vou traduzir, o que estava argumentando é: eu fui mais amplo que Horácio, porque os limites da língua literária do meu tempo são mais amplos que os do tempo dele. Se eu seguisse os limites dados pela linguagem objetivamente usada por Horácio, não conseguiria passar a sensação de amplitude para o leitor contemporâneo: vou talvez tocar numa avaliação puramente filológica e científica, mas a poética trabalha com uma questão afetiva e estética. É sensorial e histórica. Então eu precisei ampliar: o meu “baixo” é mais baixo que o do Horácio, o meu “alto” é talvez mais alto do que a poesia contemporânea hoje se permite ser “alta”. E ainda usei mais detalhes. Por exemplo, num dos livros do Horácio, eu tirei a pontuação; em outro coloquei a pontuação. Usei recursos da poética contemporânea para criar a amplitude que encontro lá. Ele usa a amplitude que tem, e eu preciso usar a amplitude que tenho.

Acho que uma série de colegas vai falar que estou fazendo uma grande bobagem. Talvez até esteja, mas não estou muito preocupado com isso. Penso que os frutos se colhem, ou não, depois. Preciso cometer esse gesto, preciso realizar esse movimento, que é um modo de lançarmos perguntas ao passado. Mas às vezes o passado é que nos inquire; e nós, de algum modo, temos de dar a resposta ao passado. Talvez não seja a resposta que o passado quer de nós, mas não é um problema. Algo vai surgir.

PALIMPSESTO

3) Ainda sobre o ofício tradutório, chama a nossa atenção a distinção das proposições que fundamentam os projetos *Seu dedo é flor de lótus* (Editora 34, 2023), que se ocupa da poesia amorosa do Antigo Egito, e *Uma A Outra Tempestade* (Relicário, 2022), que se dedica às obras *The Tempest*, de William Shakespeare, e de *Une Tempête*, de Aimé Césaire. No primeiro, os versos são transcritos da linguagem hieroglífica, cujo atributo lacunar suscita um encadeamento de especulações, que terminam por questionar a concepção de texto original. No segundo, que conta com a parceria de André Capilé, os textos canônicos em questão são abordados a partir do aparato teórico desenvolvido por vocês, a “tradução-Exu”, pensamento fundado nessa figura importante das religiões de matrizes africanas. Você poderia comentar em que consistem as diferenças e as semelhanças entre essas duas práticas tradutórias?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Eu diria que o senso comum imagina a tradução como um método eficiente de transmutação de uma obra de uma língua para outra. Mas diria também que praticamente qualquer pessoa que já traduziu mais de uma obra, principalmente se tiver traduzido mais de uma língua, como é o meu caso, percebe que a tradução literária precisa – não estou falando de tradução de um texto burocrático, jurídico, médico etc. – de um campo experimental, no sentido mais etimológico, de fazer experimento e de, portanto, não ter uma definição *a priori*. É preciso estabelecer uma relação com o texto original e, a partir dessa assunção de que lugar eu traduzo, produzir uma tradução. Ou seja, eu nunca sei como vou traduzir o próximo livro, porque, em primeiro lugar, não sei que livro é esse; em segundo, a relação vai se produzir quando começar a traduzir. Mesmo que eu tenha alguma ideia antecipada do que posso oferecer naquela tradução, é a relação experimental que se estabelece.

Então, *Uma A Outra Tempestade* veio na esteira de um curso *on-line* que eu tinha dado com o André Capilé – “Tradução-Exu”⁴ – na pós-graduação aqui da UFPR, durante

⁴ O curso está disponível no YouTube em:

https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLiQe1fMZ4rR8y9AsHmjaTU8YbwVJhJrDP&ab_channel=GuilhermeGontijoFlores. Acesso em 27 nov. 2024.

a pandemia. E quando nós terminamos a última aula, em tom de brincadeira, falamos que poderíamos fazer uma tradução-exu de *Uma Tempestade*, do Aimé Césaire, porque considerávamos esse trabalho como um patrono da tradução-exu, feito a partir d'*A Tempestade*, de William Shakespeare. O que aconteceu foi que todos aqueles encontros, conversas e o fato de começarmos a escrever emergiram como uma fundamentação teórica, mas também corporal. Assim que abrimos um arquivo de *Google Docs*, começamos a traduzir freneticamente durante um mês, um podendo alterar a tradução do outro, sem pedir desculpas, licença, nada. Então foi um gesto também simbiótico de confiança: uma tradução a quatro mãos, que não traduzimos juntos, linha por linha. Na verdade, um ia traduzindo uma passagem, o outro lia depois e podia fazer o que bem quisesse. Então, se eu traduzisse primeiro, e depois o Capilé alterasse alguma coisa, eu não teria como saber o que ele alterou, a não ser que eu tivesse guardado o trecho na minha memória. O que eu poderia fazer era reagir ao texto tal como alterado pelo Capilé e promover outra alteração que, em geral, iria para um “ponto c”. Se eu fiz “a”, ele fez “b”, iria para “c”, e assim por diante. Ou seja, não tinha retorno: era sempre um para frente. Então nós tínhamos dois originais simultâneos, dois tradutores simultâneos, podendo fazer intervenção contínua: prática completamente experimental que foi se determinando ao longo dessas semanas.

Nós não sentamos antes e falamos “vai ser assim, ou assado”, “essa é a ordem”, “tal personagem é teu”, “tal personagem é meu”. Não foi pré-estabelecido, mas algo que foi emergindo de um *frisson*. Os nossos horários são diferentes: Capilé é mais noturno, eu sou mais diurno. Então, muitas vezes, nos pegávamos no contratempo um do outro: quando um estava parando, o outro estava começando. Ou, às vezes, os dois traduzíamos ao mesmo tempo, um vendo o cursor do outro. Tudo isso, para mim, foi uma parte fundamental para a chegada na experimentação de *Uma A Outra Tempestade*, que saiu como um livro híbrido. Ao mesmo tempo, tem assinatura e não tem, é tradução e não é tradução, que é o lugar da tradução-exu, que está nesse limite da categoria.

Já os poemas egípcios, conforme eu escrevi no posfácio, vêm de uma relação de longa data com textos que li ainda na graduação, na tradução do Emanuel Araújo, do *Escrito para a Eternidade: a literatura no Egito Faraônico*, que me comoveram profundamente e que me deixaram sempre com a pulga atrás da orelha: “eu poderia, um dia, tentar traduzir isso, é tão bonito. Acho que conseguiria dar algum tipo de

contribuição”. Isso foi há quase 20 anos. Sempre que topava numa livraria com mais um material nas línguas que conheço, ia comprando: gramáticas de egípcio, dicionários de egípcio, catálogo de hieróglifo etc. Fui construindo uma bibliografia e relendo esses textos em traduções variadas. Até que comecei a estudar o egípcio para poder traduzir. Não virei um egiptólogo. Já esqueci tudo, na verdade: estudei só para isso, não para virar um especialista. E, quando comecei a traduzir, percebi duas coisas que marcaram esse acontecimento: a primeira é a minha limitação pessoal de conhecimento do egípcio e o fato de que o filólogo em mim estava livre, porque falei: “Eu não sei isso. Vou seguir as coisas muito mais como quem está tateando”. A isso se somava o fato de que o nosso conhecimento de egípcio é muito menor do que o conhecimento que temos de grego e de latim. Então, uma parte era a minha limitação pessoal, outra parte era a limitação do estado da questão hoje. Há mais espaços vazios para preencher do que no mundo grego e romano. Então me dei a liberdade de preencher essas lacunas, a partir de uma relação muito visceral e afetiva que tinha estabelecido com esse texto ao longo do tempo. Por fim, decidi publicar como um livro meu: ele está publicado na categoria de literatura contemporânea. No caso de inscrição de prêmios, foi inscrito como livro de poesia contemporânea brasileira. Não deu em nada. Não foi nem semifinalista. Provavelmente porque as pessoas que avaliaram pensaram: “Ah, inscreveram esse livro na categoria errada, devia estar na tradução”. Uma reação que não reconhece o que estou afirmando; o que, para mim, não é um grande problema, porque estou trabalhando nessas áreas limítrofes; estou querendo testar, estou querendo experimentar mesmo. Quando a tradução pode ser alterada a ponto de eu chamar a obra de *minha*. E, quando sinto que não posso, como no caso da Safo, em que chamo *a tradução de minha, mas não a obra*. Então não pretendo determinar um modo de traduzir, mas quero, a partir de cada um desses experimentos, fruir a tradução como um modo de vida, um modo de construção de um corpo e de um saber. Um saber que é corporal e intelectual, que é linguístico, mas também poético.

Então é, realmente, caso a caso. Esses dois projetos têm duas trajetórias bem distintas, mas que terminaram em assinaturas mais fortes da minha parte em algum nível: uma partilhada com o Capilé e a outra solo. Mas os dois me parecem ser frutos de uma ideia de tradução que pode, ou deveria pelo menos, ser pensada mais vezes em nossa

cultura como um modo de ação, e não só como uma prática objetiva. Posso traduzir para produzir outra coisa, e não apenas para produzir uma tradução no sentido do mercado editorial. Então acho que essa diferença do próprio experimento, no sentido de em que lugar a assinatura fica, já nos diz muito dessa potencialidade.

Enfim, também não inovei nada nisso tudo. Tudo o que estamos fazendo alguém já fez antes. Trata-se de testar coisas que já vi como experimentos que me parecem produtivos, mas que, digamos, têm uma tradição muito pequena. Estou me esforçando para tornar isso potencialmente mais incorporado à nossa cultura. É talvez o gesto político de variar os modos de pensar e, portanto, variar os modos de traduzir.

PALIMPSESTO

4) Percorrendo sua produção autoral, na poesia e na prosa, é notável o caráter multidisciplinar de seus trabalhos. Em *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022), livro concebido em parceria com François Andes, e *A Mancha* (FDT, 2020), obra que conta com as ilustrações de Daniel Kondo, podemos destacar a entrada em cena das artes visuais a serviço da tematização de um tema premente, que é a questão ambiental. Como funciona, para você, o processo criativo realizado em cooperação com esses artistas de outros âmbitos? E como essas outras linguagens ditam (ou não) a dinâmica investigativa e poética das suas produções artísticas?

GUILHERME GONTIJO FLORES

É parecido com o que falei sobre a tradução. É experimental mesmo, não predefinido, e se estabelece como as relações humanas. Acho fenomenal trabalhar a dois ou a três, eu adoro. Vejo algumas pessoas com um pouco de medo, porque sentem que são privadas da sua ipseidade, daquilo com que elas se identificam e se caracterizam. Sou muito fascinado com a ideia de perder isso, de exatamente ter que produzir algo que não é marcado só pela minha experiência subjetiva e histórica. Acho que isso já vem da tradução e talvez tenha sido até moldado pela experiência de ser tradutor desde a graduação, de ter traduzido sem parar por muito tempo. Porque traduzir, na verdade, é trabalhar junto. Você tem que olhar para um texto que não é teu e falar: “o que eu faço com esse texto que não é meu, como respondo a ele com alguma dignidade, com alguma responsabilidade?”.

Eu diria que escrever junto é um deleite. E tenho feito isso cada vez mais e adorado a experiência dessa perda do controle total, do controle final do objeto. Não em nome de um “vale tudo”, mas em nome da ideia de uma espécie de sujeito coletivo que emerge da experiência de mais sujeitos. Não se trata de uma composição coletiva desprovida de sujeitos, mas, sim, do surgimento de um sujeito que não é nenhum dos indivíduos. É um esforço conjunto que produz uma subjetividade, um “eu” que ali enuncia e que não é nenhum “eu” em que você vai conseguir apontar corporalmente. Eu já fiz um livro com o Marcelo Ariel, o *Arcano 13*, que tem a forma de um renga. Tenho o *Entre costas duplicadas desce um rio*, com os desenhos do François Andes, que são um desbunde, incríveis, maravilhosos; e também traduzido para o francês pela Emilie Audigier. Diria que esse livro tem o trabalho de um outro poeta, que é o Marcello Kawase, que fez o *design*. Ele foi o responsável pelo diálogo entre o meu trabalho e o do François, com a tradução da Emilie. De modo forte, forte como um objeto, acho que o resultado final depende muito do Marcelo, mesmo: é muito mais do que os poemas isolados. Acho que a questão é exatamente esta: se os poemas fossem colocados numa plaquete, talvez nem se sustentassem tão bem. Eles se sustentam só nesse diálogo mesmo.

A Mancha, por exemplo, foi uma ideia do Daniel Kondo. Foi ele quem me propôs a ideia, mostrando algumas ilustrações que já tinha prontas. E eu tive um sonho, meses depois de ele ter me feito essa proposta; sonhei com o poema inteiro. Meus filhos eram pequenos, fui lá, dei café, fiz um monte de coisa e, como era um sábado, falei para a família: “gente, agora preciso sumir por uma hora e pouco, porque tenho um poema inteiro na cabeça, mas ele só vai tomar forma quando o transcrever. Preciso do ato da transcrição, se isso demorar mais um pouco, ele vai sumir.” Senti que ele já estava perto de sumir, porque já tinham se passado umas duas horas do momento em que eu tinha acordado. Mas o sonho vem da provocação do Daniel, só pode existir por causa disso. Depois nós fizemos o *Coestelário*, que ficou no *Instagram*: uma série de homenagens para os mortos de 2020. Era uma troca contínua: eu dava opinião nas imagens dele e também tinha que adaptar o texto pelo que ele tinha pensado.

Isso de ter que produzir a partir da dimensão do outro é uma coisa que me fascina intensamente, porque acho que me tira de mim. Acho que sair de si é muito saudável, é de uma saúde incrível em tempos em que nós somos cada vez mais incentivados a sermos

“o que somos”. Eu não sei o que eu sou, não estou interessado em ser “o que eu sou”, algo assim, quase que enclacrado em si mesmo, e sem escapatória. Eu quero ser com os outros, e ser com os outros é ser diferente com cada um: eu não sou do mesmo modo com a minha esposa e com os meus filhos, não sou igual com cada um dos meus filhos, também não sou igual com os meus pais, meus avós, meus amigos, meus alunos. Eu tenho um comportamento diferente a cada lugar, ou seja, o sujeito que eu eventualmente sou é sempre em relação a com quem estou. Poder fazer isso na escrita é uma bênção. E eu tenho sempre permitido que ela venha.

No momento, ando fazendo também alguns trabalhos para teatro. Estou adorando, porque teatro é assim no último do último degrau. Estou escrevendo junto com o Caetano Galindo, o Felipe Hirsch e a Juuar. São quatro pessoas para escrever a dramaturgia da *Avenida Paulista: da Consolação ao Paraíso*, que vai estrear em fevereiro. A gente usa material improvisado dos atores, e também tem que ser controlado por um monte de processos que já estão acontecendo com o grupo, mas que nós não acompanhamos, porque não estamos ensaiando. Ter uma visão de direção, que é do Felipe e da Juuar, e que também não cabe a mim e ao Caetano determinar. E, muitas vezes, ver o texto que você produziu e amou ser jogado fora, sem apego, com o argumento: “ó, testamos lá no palco e não deu, tchau”. Isso tudo porque o objetivo não é o meu melhor texto, que é como eu fui treinado, como poeta, para tentar fazer o melhor poema. O objetivo é fazer uma peça. E, para que essa peça funcione, não é necessário o meu melhor texto, e sim o texto que é o melhor para a peça.

Às vezes, eu preciso testar, escrever, reescrever, pedir para o Caetano revisar o meu texto, pedir para mutilarem o meu texto, para ficar do melhor modo. Às vezes nem é um de nós quatro, que somos a dramaturgia oficialmente, mas são os próprios atores, manipulando o texto em ensaios no palco, que chegam a uma forma. No fundo, você sente que fez um gesto pequeno, permitindo que alguma coisa pudesse tomar forma a partir de alguns outros gestos. Isso para mim é incrível, porque, quando chega ao final, eu nem sei direito o que fiz. É mais ou menos como em *Uma A Outra Tempestade*. No final, se alguém me perguntar “por que você escreveu essa palavra aqui?”, eu vou falar “nem sei se fui eu quem escreveu essa palavra, talvez tenha sido o Capilé, mas eu endosso!”.

Posso agora ler o texto e responder sobre o que estou lendo, mas não é a partir de uma afirmação desse domínio autoral total. É a partir de uma relação. É o que mais tem

me fascinado nos últimos tempos. Não parei de escrever meus poemas solitários, ou de ter projetos tradutórios com uma assinatura mais tradicional; mas tenho me interessado bem mais por essas possibilidades de produzir a partir de um pedido e de um diálogo: produzir junto, ser parte de uma cadeia mais complexa em que eu sou apenas um a mais.

PALIMPSESTO

5) No início de *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (Editora UFMG, 2011), a partir da citação de “Um rei à escuta”, de Italo Calvino, Adriana Cavarero define a voz como um dispositivo cuja propriedade é singular por colocar em cena “a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (Cavarero, 2011, p. 16). Os versos de “Vinheta”, de sua plaquete *Ranho e sanha* (Círculo de poemas, 2024), enfatizam, também, essa lógica: “Antes de tudo um tímpano ressoa./ Ele está dentro da garganta.// Entre pele e mucosa/ aquilo grita// por tanta coisa dita/ a carne também// pausa/ canta// vive entre/ ranho e sanha” (Gontijo, 2024, p. XX). Você sente que o corpo, em se tratando dos estudos de poesia dentro dos espaços acadêmicos, já vem ocupando o lugar que merece?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Acho que talvez nós fiquemos diante de um aparente paradoxo que é o seguinte: o corpo é, ao mesmo tempo, aquilo que é o mais óbvio ululante – todo mundo sabe o que é um corpo e que eu, paradoxalmente, tenho um corpo, isto é, sou aquilo que tenho. É meio estranho. Vou voltar a esse ponto daqui a pouco. Ao mesmo tempo, nosso modelo educacional, em geral, é tão abstratizante que prescinde do corpo; daí vêm as aulas de educação física lá, para compensar. Mas, quando temos aula de literatura, ninguém nos ensina, por exemplo, a ler em voz alta. É como se não fosse relevante. Quando temos aula de redação, ninguém nos ensina a falar em público. Quando temos que ler poesia, somos ensinados a interpretar poesia. Ninguém nos ensina a ser cativado pelo padrão rítmico de um poema, ou a ver a força encantatória da linguagem. Ao mesmo tempo, o corpo está em qualquer lugar: você abre o *Instagram* e o que mais tem é um *softporn* ali, expondo corpos. Esse corpo é sempre como uma imagem distante, um objeto outro; e ainda mais nas áreas intelectuais. Na academia, sinto que nós temos uma virada que está em curso

ainda, mas é uma virada curiosa. Por exemplo, o Capilé foi me ver dar aula recentemente, estava aqui para um evento e assistiu a uma aula da disciplina de Lírica Antiga para uma turma de uns 30, 40 alunos. No meio da aula, eu canto, bato o pé, danço, porque é o único modo que tenho de incorporar o corpo à aula e ao saber. Há uma série de questões que não posso só falar abstratamente; preciso fazer algo, precariamente que seja. Não sou dançarino, nem cantor, nem músico profissional, mas faço, porque algo se instaura, entre o óbvio e o invisível, simultaneamente.

Tem uma ruptura, que acho que é o que deveríamos colocar, e isso está no *Algo Infiel*, num dos capítulos, que é o fato de que costumamos usar a frase “eu tenho um corpo, o corpo é meu”. No entanto, o corpo é o que somos. Porque, se tirarmos o corpo que é meu, o que sobra? Alguém pode acreditar em alma, mas cadê a alma sem o corpo? Quer dizer, o que fará ela neste mundo em que nós estamos? Temos uma relação que não pode ser simplificada. Eu sou um corpo e, no entanto, a relação que tenho com o corpo é de tê-lo. Ao mesmo tempo, há um descompasso entre ser um corpo e ter um corpo: nós somos esse descompasso, e ele é o que o mais gosto de ver nas práticas corporais. Porque esse descompasso é o reconhecimento de uma voz singular, a voz de cada indivíduo que existe. Não um poema, mas o poema naquela voz, naquela garganta; naquela garganta que hoje pode estar inflamada. Porque, para mim, o corpo é também exatamente o lugar em que algo quebra. Não essa máquina perfeita, não o corpo da técnica idealizada, portanto, não a voz do *The Voice*; não o corpo dos atletas que ganharam medalha de ouro nas Olimpíadas, mas aquele corpo que quebra o joelho e que estala, aquela garganta que falha. Porque é disso que nós somos feitos, desse descompasso, do “eu tentei fazer aquilo, e o meu corpo não foi”, “tentei cantar melhor, mas sou um cantor limitado”.

Tudo isso, para mim, conforma experiências muito poderosas de poética. Não é à toa que Elza Soares, que, do ponto de vista medicinal, tinha um problema nas cordas vocais, era uma grande cantora na história do Brasil. Não é à toa que outros que não vão ser considerados grandes cantores são, ao mesmo tempo, muito interessantes como cantores: Bob Dylan, nos Estados Unidos, com aquela voz que, poderíamos dizer, sem pudores, é horrível. E, no entanto, algo acontece. Aqui, Nelson Cavaquinho. Uma voz assim que você fala: “Meu Deus, como esse homem virou cantor?”. Qualquer pessoa de bom senso bateria no ombro dele e diria: “Não faça isso da sua vida, está tudo errado”. E, no entanto, tenho um prazer enorme em ouvir a voz de Nelson Cavaquinho cantando.

Desse prazer, os nossos modelos de análise objetiva, puramente estética, não dão conta. É algo afetivo de uma presentificação de um corpo inacabado, incompleto, fraturado, cindido mesmo. Ainda falta na academia mais pensamento sobre esse corpo. Entra muito corpo, mas é o corpo do performer: mostra-se a foto do performer, o vídeo do performer, mas não o corpo que racha e pede novas performances, e que estarão sempre diferenciadas; porque esse corpo está se alterando, está morrendo, está envelhecendo. Tudo isso me interessa, e como a própria máquina de sentido, que é o ser humano, depende desse corpo, que está sempre produzindo coisas outras e falhando em relação a si mesmo. O ato falho é um ato-corpo.

Tem outra coisa que acontece e que não consegui teorizar bem até hoje, mas o pessoal da Pecora Loca usa para fazer muita piada comigo. Eu sou o pior de memória do grupo, então eu troco a letra com muita frequência. Só que eles já perceberam que eu tenho uma habilidade compensatória. Vou contar aqui. Desde que me dou por gente, troco “relógio” por “óculos”; são dois apetrechos menores de vestimenta, que interferem no modo de organização do corpo, mas têm uma parte importante também para essa troca, que é o fato de que as duas palavras caem em uma tônica em “o”. Essa troca então se dá por afinidade semântica, mas também por vizinhança sonora. Voltando para as letras cantadas na Pecora Loca, o fato é que, quando eu canto, sempre troco a letra sem alterar na performance a melodia. Canto na mesmíssima melodia, de modo que a palavra trocada vai ter o mesmo número de sílabas e o acento no mesmo lugar da palavra original. Ou seja, nada mais precisa ser alterado para que eu mude o texto. Logo, quando o texto depende de mim para a performance, tudo pode acontecer, nada é tão confiável. Então também me interessa esse corpo que não decora tão bem e, no entanto, faz a performance. Tem dia que a voz está cansada e não consegue chegar naquela nota ou não consegue prolongar a respiração por tanto tempo. Tudo isso me interessa como a arte da performance e me interessa como um lugar para pensar a poesia.

Ou, para inverter, serve para pensar a tradução e a poesia, porque também traduzo ou escrevo a partir de acontecimentos corporais que não domino. Por mais que exista técnica da poesia e eu seja um obcecado pelas técnicas variadas da escrita, algo emerge no poema, ali onde eu não controlo, ali onde não sou um sujeito inteiro que domina tudo, mas um corpo se organiza: sou guiado pelo ritmo do meu poema e escrevo segundo o

ritmo que o poema me impõe. Esse ritmo é a organização de um corpo. O poema, então, organiza o meu corpo, e um texto sai desse corpo que foi organizado pelo poema, embora costumemos dizer “eu escrevi o poema”. Se alguém me perguntar depois, direi: “Eu escrevi um poema, mas vários poemas que escrevi se escreveram através do meu corpo, foram organizados ritmicamente pelo meu corpo, que então respondeu textualmente a essa organização”. Às vezes foi um processo consciente, mas, às vezes, não. Às vezes foi uma obsessão mental.

Paul Valéry, ao falar do seu poema “O cemitério marinho”, diz que ele começou quando estava andando e ouvia o ritmo do decassílabo em francês, aí voltou para casa para escrever. Ou seja, primeiro vem um ritmo, e isso impõe que o corpo o responda. Isso, para mim, é pensar talvez um pouco mais radicalmente não só o dia em que o poeta vai à frente, ou um cantor faz dessa forma ou de outra, mas como um corpo é a condição para que algo possa tomar forma.

PALIMPSESTO

6) Em sua entrevista, em 2018, para o canal Livrada!, você comenta que todo autor aspira à polissemia, mas que haveria um limite para essa multiplicidade de sentidos. E acrescenta, ainda, que “[...] É preciso barrar a obra para que ela não seja usada para fins terríveis” (Flores, 2018). Nessa mesma hermenêutica, percebemos uma tendência crescente na arte contemporânea em que escritores reconhecem o valor intrínseco do contexto cultural e político na expressão artística, desafiando a visão da crítica literária tradicional de que uma obra-prima deva ser sutil e implícita. Diante disso, de que maneira você acredita que o autor possa integrar esse posicionamento sem que a obra engajada se reduza a um manifesto político?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Completamente. Eu me achava uma pessoa bem apolítica na minha juventude, mas, a cada momento que passou, eu me percebi mais demandado por uma ação política e por algum tipo de reação política. O que percebi com os anos é que a política é mais complexa e muito mais viva do que somos ensinados. Então eu me achava apolítico, porque provavelmente tinha uma visão muito simplória, e desconfio que, à medida que a visão foi ficando mais sofisticada, percebi como eu era, sim, político, querendo ou não.

Uma coisa que lembro de me ensinarem, na graduação, era esse grande consenso de que as obras melhores são complexas, sofisticadas e polissêmicas. Trata-se de uma visão um pouco ainda estrutural de que quanto mais sentidos, melhor; e, de fato, é um pouco isso, pois o que nos faz retornar a uma obra é a sua complexidade. Mas esse retorno não pode ser esvaziado, deve antes ser a descoberta de mil coisas que não foram vistas, que uma obra tem.

Por outro lado, esse aprendizado político me fez perceber que, por si só, a polissemia não interessa. Polissemia, todo o acontecimento de linguagem tem. Aumento da polissemia é interessante, sim; mas, se ela permitir que uma obra seja usada com os piores fins, eu, pelo menos, não quero essa polissemia. Porque, por mais que a obra não seja o que, como autor, eu quero dela, ainda assim eu ficarei sendo responsável por ela. É outro dos paradoxos da assinatura. A obra não é o que quero: ela é parecida. A metáfora recorrente de ter filhos: põe-se no mundo, e a obra vai fazer o que ela quiser. É um pouco isso, de fato, mas a resposta continua sendo minha. Há também uma enorme diferença, porque, no caso dos filhos, eles é que responderão pelo que fizerem; enquanto a obra não vai responder nada – quem vai responder sou eu. Então acho que passa a haver uma demanda ética sobre até que ponto quero simplesmente ser polissêmico, ou até que ponto posso jogar com a própria linguagem. Isso é um problema para o qual não tenho resposta objetiva, e que faço, novamente, no experimento. A cada poema que eu escrevo, dou uma olhada e penso “isso pode ir para um lado que eu consideraria terrível, pode ser manipulado por um fascista?”. Se sim, preciso corrigir. Agora, é claro, o fato de que eu tento corrigir não quer dizer que o sucesso é garantido. Pode ser que daqui a 50, 100 anos, eu já morto, o texto possa ser usado para fins nos quais eu nem conseguiria pensar. Isso é o que faz uma obra no mundo da textualidade, da escritura. Mas vou tentar, como a mim mesmo, protegê-la ao máximo.

Obviamente, para finalizar esta conversa, diria também que há o estar no tempo. Olho para o meu próprio modo de pensar algumas coisas de 10, 15 anos atrás e percebo, hoje, que eu talvez estivesse dando esse espaço que não deveria – pequeno que seja, mas estava. Então há um cuidado, que pode ser sempre reativo, reativado para pensar as obras. Lembro quando usaram o poema “Viva Vaia”, do Augusto de Campos, para vaiar a presidenta Dilma. E aí eu pensei: “Hum, não é isso”. Claramente isso não estava no

horizonte do Augusto, mas um poema que só tem as palavras “viva” e “vaia” não diz a quem você pode ou não pode vaia. Ele elencou a própria vaia como “viva vaia”, aí é o contexto que tem que suplementar tudo. Nessas horas, desconfio que o texto que diz pouco, em termos textuais, pode ser mais manipulado do que um que tenta se encaminhar um pouco. Isso talvez esteja no cerne do porquê, cada vez mais, tenho feito poemas mais discursivos, mais alongados, que vão se encaminhando para um lugar mais ou menos determinado. Isso acontece porque sinto que, quando você explicita pouca coisa ou joga mais com a polissemia, acaba dependendo mais do que vão fazer com o poema, do que com que o texto diz. Ele dá muita abertura. É a poesia rigorosa e tensa que eu tento fazer não pretende deixar espaço demais.

Claro, eu quero que as pessoas me contem coisas sobre poemas que fiz e que eu nem imaginava. É um dos prazeres que tenho na vida. Quando alguém lê um poema já é raro; se ainda te responde sobre o poema, mais raro ainda; mas aí ela vem e te diz uma coisa sobre a qual não pensou absolutamente nada. No entanto, olhando de volta para o poema, faz todo sentido. Adoro quando isso acontece, acho magnífico, e, às vezes, incorporo na minha própria leitura do poema. O poema não é a resposta do que quis na hora que fiz. Ele é um efeito da minha própria relação quando retorno a ele. O que eu fiz já está no passado. O poema que leio agora é o que importa, mesmo que seja meu e do passado. Isso me interessa. Então eu tento diminuir essa gama, não controlar nem tentar dar resposta *a priori*, porque, quando a literatura faz isso, mata a experiência da obra. Mas também não vou dar de barato, como dizem hoje em dia, não vou dar de barato o poema para fazerem o que quiserem.

REFERÊNCIAS

ANDES, François; FLORES, Guilherme Gontijo. *Entre costas duplicadas desce um rio*. Belo Horizonte: Ars et Vita, 2022.

CARSON, Anne. “O gênero do som”. Tradução de Marília Garcia. *Revista Serrote*, Instituto Moreira Salles, n. 34, março, 2020.

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. *A uma outra tempestade*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CARVALHO, Raimundo; FLORES, Guilherme Gontijo; JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa; NETO, João Ângelo Oliva. *Por que calar nossos amores: poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DÁLIO, Sheila; DA SILVA SANTOS, Fabiano Rodrigo. Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. *Miscelânea: Revista De Literatura e Vida Social*, Assis, v. 32, p. 491–501, 2023. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2370>. Acesso em: 03 nov. 2024.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Tradução do Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAFO. *Fragments completos/Safo*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7CUH7F/1/dissertacao_guilherme_gontijo_flores.pdf. Acesso em: 30 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo; KONDO, Daniel. *A Mancha*. São Paulo: FDT, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. S02E40: Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. Youtube, 15 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJQKOaPpfDk>. Acesso em: 04 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Ranho e sanha*. São Paulo: Círculo de poema, 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Seu dedo é flor de lótus*. São Paulo: Editora 34, 2023

FLORES, Guilherme Gontijo. LIVE: Traduzindo Rimbaud, com Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Bravo. Youtube, 24 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FT9Q6FqHKVk>. Acesso em: 04 nov. 2024.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editota, 2020.

Carla dos Santos e Silva Oliveira: graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (Faculdade da Cidade, 2012), e em Letras – Língua Portuguesa e suas Respectives Literaturas – (UERJ, 2024). Mestra em Letras, com especialidade em Literatura Brasileira (UERJ/CAPES, 2022). Atualmente, é doutoranda na área de Estudos Literários (UERJ/CAPES), com pesquisa em torno das poéticas da contemporaneidade. Atuou como redatora, revisora e hoje é professora de Literatura no Pré-vestibular Social

do Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Públicas do Rio de Janeiro. Integrou o corpo curatorial da revista *garupa*, entre 2019 e 2022. Desde janeiro de 2023, integra o corpo editorial da Revista *Palimpsesto*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: carlaoliveiraletras@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Márcia Cristina Fráguas: Bacharela e Licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2016), Mestra em Literatura Brasileira (2021) pela mesma Universidade. Autora do livro *It's a Long Way: o exílio em Caetano Veloso* (Garota FM books). Atualmente, é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ, contando com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior: graduado em Letras - Habilitação: Português - Francês e Respectivas Literaturas (Bacharelado e Licenciatura Plena) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Também é Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela UERJ. Atualmente, é Pós-Graduando no curso de Especialização em Ensino de Francês (EEFRA) pelo Colégio Pedro II (CPII) e Doutorando em Letras (Unidade de Formação e Pesquisa: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela UERJ, com período sanduíche na Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, realizado no âmbito do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Membro do Grupo de Estudos Sartrianos (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. Editor de Seção da Revista *Palimpsesto*. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>