

Entre chant et corps : la pratique poétique d'être plusieurs, un entretien avec Guilherme Gontijo Flores

Guilherme Gontijo Flores

Intervieweurs:

Carla dos Santos e Silva Oliveira (UERJ/CAPES)

Márcia Fráguas (UERJ/CAPES)

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

À la demande du professeur Guilherme Gontijo Flores, le 7 novembre 2024, nous, Carla Oliveira, Márcia Fráguas et Paulo Cesar Junior, avons organisé un appel vidéo pour réaliser cet entretien. Charmés par l'idée de rendre ce dialogue aussi proche que possible, Carla, depuis Rio de Janeiro ; Márcia, depuis São Paulo ; et Paulo Cesar, depuis Paris – où il effectuait son séjour doctoral –, nous attendions avec impatience Gontijo, à Curitiba, qui est arrivé avec quelques minutes de retard en raison d'un malentendu sur l'horaire, dont personne n'était responsable, il faut le préciser. Sa première réponse fut longue et, comme Tamara Kamenszain le disait souvent à propos de la capacité prémonitoire de la poésie¹, anticipait presque tout ce que nous avions prévu d'explorer dans les dix questions préparées, qui en ont perdu leur pertinence. À la fin de notre rencontre, au cours de laquelle d'autres sujets se sont enchaînés, nous pensions avoir trois enregistrements de la conversation. Nous avons vérifié le premier : aucun son. Le deuxième : seulement une demi-heure d'enregistrement. Seul le troisième enregistrement, fait depuis Paris par notre glorieux collègue Paulo Cesar, s'est avéré complet, nous épargnant plusieurs minutes de panique avant cette découverte. Cependant, même ce fichier comportait des défaillances, rendant la transcription semblable à une épopée personnelle. Mais tout ce travail s'est déroulé dans la bonne humeur. Nous avons fait quelques adaptations, en raison des

¹ Dans *El libro de Tamar*: « la capacidade antecipatória que parece tener la escritura en general y la poesía en particular » (Kamenszain, 2020, p. 51).

normes de notre revue, mais avons tenté de conserver la fraîcheur de cette conversation si enrichissante que nous avons eue.

Le choix de révéler ces coulisses repose sur une convergence évidente avec le ton des mots qui suivent, lesquels défendent l'exubérance de ce qui est imparfait, présente dans la voix de Nelson Cavaquinho, citée par Gontijo. Nous avons, bien sûr, discuté du métier de traducteur dans ses différentes pratiques et mystères, notamment en ce qui concerne les textes de l'Antiquité, qui posent une infinité de défis. Le traducteur a ses secrets, comme celui qu'il a partagé un jour sur les résonances d'un rythme ancien créé par Anacréon, qui subsistent dans la chanson « Amigo », d'Erasmio Carlos et Roberto Carlos² ; nous lui avons donc posé des questions sur les possibles actualisations des poétiques du passé. Nous avons ensuite abordé les pratiques collectives dans ses multiples expériences, qui nous semblent particulièrement significatives dans une contemporanéité avide d'identification. Le corps, cette entité paradoxale discutée dans tant d'œuvres du poète, fut également un sujet central de cet entretien. Ainsi, est apparue la figure d'un professeur qui chante et danse pour enseigner la poésie lyrique antique, un clin d'œil à l'île de Lesbos. Nous avons également parlé des implications politiques de ses productions artistiques, un sujet peu attrayant pour Gontijo dans sa jeunesse, mais qui est aujourd'hui abordé avec rigueur, comme il se doit dans un monde de moins en moins enclin aux complexités.

Il convient enfin de présenter notre généreux interviewé : Guilherme Gontijo Flores est né à Brasília en 1984. Il est licencié en Lettres par l'Université Fédérale de l'Esprit Saint, maître en Études Littéraires par l'Université Fédérale de Minas Gerais et docteur en Études Littéraires par l'Université de São Paulo, avec la traduction des *Odes*, d'Horace. Il est poète, traducteur, critique, performeur et professeur de latin à l'Université Fédérale du Paraná. Parmi ses livres figurent : *brasa enganosa* (Patuá, 2013), *Tróíades* (Patuá, 2015), *l'azur Blasé* (Kotter/Ateliê, 2016), *ADUMBRA* (Contravento, 2016), *Naharia* (Kotter, 2017), *Algo infiel* (Cultura e Barbárie/n-1, 2017 – en partenariat avec 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 – en

² Le nom du rythme ancien est le dimètre ionique mineur anaclostique. Et ce passage se trouve dans l'interview « A Epopeia de Gilgámesh e a oralidade com Guilherme Gontijo Flores », dans l'émission de télévision « Ciência e Letras ».

partenariat avec Daniel Kondo), *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022 – en partenariat avec l'artiste français François Andes), *Potlatch* (Todavia, 2022), *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]* et *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]* (Relicário, 2022 – les deux en partenariat avec André Capilé). En tant que traducteur, il a publié : *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) et *Obras completas de Arthur Rimbaud* (Clube de Literatura clássica, 2024). Il a été l'un des organisateurs et traducteurs de l'anthologie *Por que calar nossos amores? Poesia homerótica latina* (Autêntica, 2017). Il a également été coéditeur de la revue *escamandro : poesia tradução crítica*. Ces dernières années, il s'est consacré à la traduction et à la performance de poésie antique, avec le groupe Pecora Loca. Pour ses traductions, il a reçu les prix APCA (2013 et 2017), Jabuti (2014), Paulo Rónai de la Fondation Bibliothèque Nationale (2015) et de l'Ambassade de France au Brésil (2024).

Nous espérons que vous, lecteurs, apprécierez cet entretien autant que nous.
Carla, Márcia e Paulo Cesar.

PALIMPSESTO

1) À la fin de « O gênero do som », Anne Carson fait référence à certains de ses critiques, qui ont souvent tendance à la condamner pour le croisement de textes issus de différentes époques et cultures dans ses propositions essayistiques. Carson, d'une certaine manière, défend cette supposée « naïveté ethnographique » : « Je crois qu'il y a une place pour la naïveté en ethnographie, même si ce n'est que pour le plaisir d'irriter » (Carson, 2020, p. 136). En tant que chercheuse en poésie avec un grand intérêt pour la traduction de textes anciens, je pense qu'il est impossible d'ignorer, dans ce cadre de votre travail, vos excellentes préfaces, notamment les introductions aux *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017) e *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017), dont les appels contemporains imposent certains dilemmes quant à leur rapprochement avec le lecteur d'aujourd'hui. Dans ces travaux, vous accomplissez la tâche de situer les auteurs traduits dans leurs époques respectives, en tenant compte des régimes discursifs en question, tout en réussissant brillamment à insérer cette production

poétique dans les débats chers à notre époque. Pourriez-vous parler un peu de la rédaction de ces paratextes, en ce qui concerne la stratégie choisie pour présenter la poésie de l'Antiquité au public contemporain ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je réponds à cette question fondamentale, pour moi-même, de plusieurs manières. Principalement dans le domaine des études classiques, non seulement au Brésil mais aussi à l'échelle mondiale, je pense que cette question est encore très influencée par une pensée aspirant à la scientificité, conforme à la grande idéologie du XIX^e siècle. Cette pensée tend souvent à vouloir donner une forme à un esprit du passé, en s'imposant une interdiction totale de l'anachronisme, où il devient impératif d'expliquer les choses du passé selon les règles de leur propre modèle et de leurs propres concepts. Ainsi, toute intervention du présent est vue comme un anachronisme qui compromet, déforme et, en fin de compte, nuit à l'examen rigoureux du passé. Cependant, je ressens que les pensées théoriques sur le langage des 70 dernières années, ainsi que l'anthropologie – un domaine qui m'est cher – ont déjà tenté de répondre à cela de manière plus efficace, en postulant l'idée qu'il s'agit toujours d'une différence en contact. En d'autres termes : je ne peux étudier les classiques que parce que je ne suis pas un classique. Toute tentative qui ne prend pas en compte cette prémisse me semble vouée à l'échec, car elle postule une idée de pureté irréalisable.

En réalité, nous posons des questions au passé et, si nous voulons être sérieux dans ce travail – et ici je m'inclus –, nous devons considérer l'anachronisme comme une condition et non comme un défaut de la pensée. Je ne peux poser des questions qu'anachroniquement. La question éthique est alors : comment poser cette question anachronique, en assumant l'anachronisme comme condition de cette pensée ? Par exemple, réfléchir à l'Antiquité en termes de questions de genre. Cette question ne peut venir que de maintenant, elle ne vient pas de l'Antiquité elle-même. Mais ce qui est intéressant, c'est de poser cette question qui nous préoccupe aujourd'hui et de voir comment l'Antiquité y répondra. Elle répondra en disant : « Votre question n'est pas fondée, mais j'ai d'autres choses à dire ». Et lorsque l'Antiquité dit ces autres choses, à partir de notre question, quelque chose émerge. Ce n'est pas exactement l'Antiquité, ni

exactement notre expérience contemporaine, mais une tension. Ce n'est pas harmonieux, ce n'est pas une *Aufhebung*. C'est plutôt une relation tendue avec le passé.

Il est significatif que vous m'ayez posé cette question en partant d'Anne Carson, qui est, pour moi, une figure très chère, car elle est l'une des personnes qui fait cela d'une manière impressionnante : je parle de ce courage d'explorer ses interrogations à travers un anachronisme, des relations inattendues, des historicités croisées, d'où peut émerger quelque chose de nouveau. Si nous posons toujours la même question, en suivant un supposé critère scientifique, les réponses seront les mêmes. Une question permet de nombreuses réponses, mais si nous ne changeons pas notre façon même de poser les questions et d'articuler les interactions, les réponses seront plus ou moins prévisibles. Et je pense que le domaine des études classiques pêche parfois par cet excès de désir de scientificité, en posant des questions scientifiques. Cela ne nous aide pas toujours pour une série de raisons. Voyez-vous : j'adore la science, la pandémie nous a appris que nous devons défendre la pensée scientifique avec acharnement, même nous, dans les sciences humaines, qui ne fonctionnons pas exactement selon un raisonnement scientifique. Mais il faut reconnaître que ce raisonnement a des limites pour plusieurs approches. D'autres épistémès nécessitent des approches différentes. Ainsi, les introductions dans mes livres de traduction sont des moyens d'articulation permettant aux lecteurs de savourer les questions que je me suis posées, celles qui sont nées avant et pendant le processus de traduction. L'introduction à Sappho, par exemple, insiste là-dessus. Il y a plusieurs corps. Une historicité est impliquée dans ce travail : si quelqu'un lit seulement le texte, elle ne sera pas présente. Mais l'expérience de ces textes me pousse à traduire à partir de cette perspective et à m'insérer dans la tradition, qui est quelque chose d'étrange. Je deviens ainsi un corps sapphique de plus. La tradition n'est pas achevée, contrairement à ce que suppose une certaine tendance contemporaine, qui regarde les anciens comme quelque chose de déjà terminé. Nous pouvons nous insérer dans une tradition constituée de ruptures, de déplacements. Et c'est en travaillant avec les textes sapphiques que j'ai réfléchi à cela, car je traduais pour chanter, pour performer. Cela peut ne pas apparaître de manière explicite dans le livre, mais je voulais l'inclure quelque part ; c'est donc entré dans l'introduction, dans les notes.

Ma réponse est longue, mais un dernier détail : dans mon mémoire, je cite un texte de Georges Mounin où il y a une phrase marquante de Dominique Aury : « La note de bas

de page est la honte du traducteur » (Gontijo Flores, 2008, p. 114 *apud* Mounin 1986, p. 10-11). J'avais soutenu cela dans mon mémoire de maîtrise, qui portait sur l'étude et la traduction des *Élégies* de Properce, où je disais qu'il fallait limiter les notes, car la traduction poétique devait survivre sans elles. Mais dans ma thèse de doctorat, j'ai cité ce même passage pour dire que j'avais changé d'avis. La note de bas de page peut devenir une expérience poétique. J'ai de plus en plus confiance en cela : il n'y a pas d'opposition entre l'articulation académique, réflexive, intellectuelle et l'expérience poétique ; elles ne relèvent pas d'ordres différents. La note peut être le tremplin de l'expérience poétique. Je ne crois plus à l'idée d'une traduction poétique qui survivrait seule. Ce sont les modes d'articulation qui produisent cela, comme une performance. Un poème peut fonctionner sur le papier et pas à l'oral, ou inversement. Ou encore, un poème peut s'ouvrir après avoir suivi un cours à son sujet, lu un commentaire ou un essai. Je crois donc davantage à cette interaction entre l'expérience poétique brute – la lecture du poème à haute voix, sur papier, chantée, peu importe – et une expérience intellectuelle qui déploie le poème à travers ses contextes possibles, pour répondre aux questions du présent, pour des hésitations ou des explications. Et je pense que l'expérience poétique résonne de ces deux dimensions.

PALIMPSESTO

2) À plusieurs reprises, que ce soit dans des discours publics, dans une interview pour une revue universitaire ou même sur la quatrième de couverture de *Epopeia de Gilgámesh: ele que o abismo viu* (Autêntica, 2017), ouvrage traduit par Jacyntho Lins Brandão³, vous défendez une conception bien définie de l'événement poétique, qui ne se dissocie pas de l'expérience humaine la plus ancienne dans le langage. En d'autres termes, le poème se manifeste aussi bien dans les conversations quotidiennes que dans les textes en prose, à tout moment, brouillant sans cesse l'idée d'une origine. Dans cette perspective, pour vous, la poésie est constituée d'une matière immémoriale qui, malgré les circonstances liées aux débuts de l'écriture, persiste avec insistance dans la langue. Votre collectif Pecora Loca, organisé autour de la pratique de la traduction et de la performance, illustre parfaitement cette vision entre théorie et pratique. Pourriez-vous donner un exemple, en

³ La déclaration en question a été accordée à Renato Farias, dans l'émission « Ciência e Letras », et dans l'interview à *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, de l'UNESP.

tenant compte du travail de traduction des textes anciens, de la manière dont ces poétiques d'autrefois subsistent – et peuvent être actualisées – en relation avec les poétiques contemporaines ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je pense que la traduction occupe une position privilégiée, car elle nous permet de penser le passé, notamment pour ceux qui n'ont pas accès à la langue d'origine ; mais aussi pour ceux qui y ont accès. Cela parce que la traduction manipule notre sensibilité face à ce matériau venu du passé ; dans le cas du grec et du latin, un passé très éloigné. J'aime donc écrire des introductions qui, d'une certaine manière, gardent un pied dans chaque monde, tout en trahissant ces deux mondes. Je pense que c'est une façon de positionner très clairement l'endroit d'où je traduis, sans peur ni honte de cet endroit.

Je viens d'écrire une micro-introduction pour le dernier volume des œuvres d'Horace, qui devrait, si tout va bien, être publié l'année prochaine. Horace était l'un des écrivains les plus complets de son époque, dans le sens où il a écrit aussi bien de la poésie basse et familière que des sommets du sublime. En observant Horace, nous obtenons presque une vue d'ensemble des variétés de la langue littéraire de son époque, ce sur quoi les philologues s'accordent. Quand je traduis, ce que j'affirme, c'est que j'ai été plus large qu'Horace, car les limites de la langue littéraire de mon époque sont plus étendues que celles de son temps. Si je respectais les limites imposées par le langage objectivement utilisé par Horace, je ne pourrais pas transmettre une sensation d'amplitude au lecteur contemporain : je vais peut-être aborder une évaluation purement philologique et scientifique, mais la poétique s'inscrit dans une dimension affective et esthétique. Elle est à la fois sensorielle et historique. J'ai donc dû élargir : mon « bas » est plus bas que celui d'Horace, et mon « haut » est peut-être plus haut que ce que la poésie contemporaine s'autorise à être aujourd'hui. J'ai également utilisé d'autres procédés. Par exemple, dans l'un des livres d'Horace, j'ai supprimé toute ponctuation ; dans un autre, je l'ai ajoutée. J'ai utilisé des ressources de la poétique contemporaine pour créer cette amplitude que je retrouve chez lui. Lui, il utilise les ressources de son époque, et moi, j'utilise celles de la mienne.

Je pense que certains collègues diront que je fais une énorme bêtise. Peut-être ont-ils raison, mais cela ne m'inquiète pas vraiment. Je crois que les fruits de ce travail se

récoltent, ou non, plus tard. J'ai besoin de faire ce geste, de réaliser ce mouvement, qui est une façon de poser des questions au passé. Mais parfois, c'est le passé qui nous interroge, et nous devons, d'une certaine manière, lui répondre. Peut-être que cette réponse n'est pas celle que le passé attend de nous, mais ce n'est pas grave : quelque chose en naîtra.

PALIMPSESTO

3) Concernant encore le travail de traduction, je suis frappé par la distinction entre les propositions qui sous-tendent les projets *Seu dedo é flor de lótus* (Editora 34, 2023), consacré à la poésie amoureuse de l'Égypte ancienne, et *Uma A Outra Tempestade* (Relicário, 2022), qui s'intéresse aux œuvres *The Tempest*, de William Shakespeare, et *Une Tempête*, d'Aimé Césaire. Dans le premier projet, les vers sont transcrits à partir de la langue hiéroglyphique, dont l'attribut lacunaire suscite une chaîne de spéculations remettant en question la conception même de texte original. Dans le second, réalisé en collaboration avec André Capilé, les textes canoniques en question sont abordés à partir de l'appareil théorique que vous avez développé, la « traduction-Exu », pensée fondée sur cette figure importante des religions afro-descendantes. Pourriez-vous expliquer quelles sont les différences et similitudes entre ces deux pratiques traductives ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je dirais que le sens commun imagine la traduction comme une méthode efficace pour transposer une œuvre d'une langue à une autre. Mais je dirais aussi que presque toute personne ayant traduit plus d'une œuvre, surtout si elle a traduit à partir de plusieurs langues, comme c'est mon cas, se rend compte que la traduction littéraire nécessite – et ici je ne parle pas de traductions de textes administratifs, juridiques, médicaux, etc. – un champ expérimental, au sens le plus étymologique, c'est-à-dire d'expérimentation, sans définition *a priori*. Il faut établir une relation avec le texte original en assumant d'où l'on traduit et produire une traduction. En d'autres termes, je ne sais jamais comment je vais traduire le prochain livre, d'abord parce que je ne sais pas quel livre ce sera, et ensuite parce que la relation se crée au moment de la traduction. Même si j'ai une idée préconçue de ce que je peux offrir dans cette traduction, c'est la relation expérimentale qui s'impose.

Ainsi, *Uma A Outra Tempestade* est né dans la foulée d'un cours en ligne que j'avais donné avec André Capilé – « Tradução-Exu »⁴ – dans le cadre de la formation postuniversitaire ici à l'UFPR, pendant la pandémie. À la fin du dernier cours, en plaisantant, nous avons dit que nous pourrions réaliser une traduction-Exu de *Une Tempête*, d'Aimé Césaire, car nous considérions cette œuvre comme une sorte de patron de la traduction-Exu, élaborée à partir de *The Tempest*, de William Shakespeare. Ce qui s'est passé, c'est que toutes ces rencontres, ces conversations et le fait de commencer à écrire ont émergé comme une fondation théorique mais aussi corporelle. Une fois le *Google Docs* ouvert, nous avons traduit frénétiquement pendant un mois, chacun pouvant modifier la traduction de l'autre sans demander de permission ni s'excuser. C'était un geste symbiotique de confiance : une traduction à quatre mains, mais non réalisée ensemble ligne par ligne. En réalité, l'un traduisait un passage, l'autre le relisait ensuite et pouvait y apporter toutes les modifications souhaitées. Si je traduais d'abord, et que Capilé modifiait quelque chose, je ne savais pas ce qu'il avait changé, sauf si j'avais mémorisé le passage. Je pouvais simplement réagir au texte modifié et proposer une autre modification, généralement vers un « point c ». Si j'ai fait « a », et que Capilé a fait « b », cela devenait « c », et ainsi de suite. Il n'y avait pas de retour : c'était toujours un mouvement en avant. Nous avons donc deux originaux simultanés ; deux traducteurs simultanés capables d'intervenir continuellement : une pratique totalement expérimentale qui s'est définie au fil des semaines. Nous ne nous sommes pas assis auparavant pour dire : « ce sera comme ci ou comme ça », « voici l'ordre », « tel personnage est pour toi », « tel personnage est pour moi ». Ce n'était pas prédéterminé, mais quelque chose qui a émergé d'un frisson. Nos horaires étaient différents, Capilé est plutôt nocturne, tandis que je suis plutôt diurne. Souvent, nous nous retrouvions à contretemps l'un de l'autre : quand l'un s'arrêtait, l'autre commençait. Parfois, nous traduisions en même temps, chacun voyant le curseur de l'autre. Tout cela a été pour moi une étape essentielle dans l'expérimentation de *Une Autre Tempête*, qui a pris la forme d'un livre hybride. À la fois signé et anonyme, traduction et non-traduction, il occupe la position de la « traduction-Exu », à cette frontière des catégories.

⁴ Le cours est disponible sur YouTube sur le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLiQe1fMZ4rR8y9AsHmjaTU8YbwVJhJrDP&ab_channel=GuilhermeGontijoFlores. Consulté le 27 nov. 2024.

Quant aux poèmes égyptiens, comme je l'ai écrit dans la postface, ils proviennent d'une relation de longue date avec des textes que j'ai découverts pendant mes études de premier cycle, dans la traduction d'Emanuel Araújo de *Escrito para a Eternidade: a literatura no Egito Faraônico*. Ces textes m'ont profondément touché et m'ont toujours laissé avec cette question en tête : « Un jour, pourrais-je essayer de traduire cela ? C'est si beau. Je pense que je pourrais apporter une certaine contribution. » Cela remonte à presque 20 ans. À chaque fois que je tombais sur un nouveau matériel dans les langues que je connaissais dans une librairie, je l'achetais : grammaires d'égyptien, dictionnaires d'égyptien, catalogues de hiéroglyphes, etc. J'ai ainsi construit une bibliographie et relu ces textes dans différentes traductions. Finalement, j'ai commencé à étudier l'égyptien pour pouvoir les traduire. Je ne suis pas devenu égyptologue. En fait, j'ai tout oublié : j'ai étudié uniquement dans ce but, pas pour devenir spécialiste. Et lorsque j'ai commencé à traduire, j'ai réalisé deux choses qui ont marqué ce processus : la première est ma propre limitation en termes de connaissance de l'égyptien, et le fait que le philologue en moi était libre, car je me disais : « Je ne connais pas cela ; je vais suivre les choses de manière tâtonnante. » À cela s'ajoute le fait que notre connaissance de l'égyptien est bien inférieure à celle que nous avons du grec ou du latin. Ainsi, une partie des limitations provenait de ma propre personne, et l'autre partie, de l'état actuel de la question. Il y a plus de lacunes à combler que dans le monde grec ou romain. Je me suis donc permis de combler ces lacunes à partir d'une relation très viscérale et affective que j'avais développée avec ces textes au fil du temps. Finalement, j'ai décidé de publier cette traduction comme un livre à moi : il est publié dans la catégorie de littérature contemporaine. Dans le cadre de l'inscription à des prix, il a été soumis comme un livre de poésie contemporaine brésilienne. Cela n'a rien donné. Il n'a même pas atteint les demi-finales. Probablement parce que les personnes qui ont évalué ont pensé : « Ah, ce livre a été inscrit dans la mauvaise catégorie, il devrait être dans celle des traductions. » Une réaction qui ne reconnaît pas ce que j'affirme, ce qui, pour moi, n'est pas un gros problème, car je travaille dans ces zones frontalières ; je veux tester, je veux expérimenter. Tester jusqu'à quel point une traduction peut être modifiée au point que je puisse appeler *l'œuvre mienne*. Et jusqu'où je ne peux pas aller, comme dans le cas de Sappho, où je peux appeler *la traduction mienne, mais pas l'œuvre*. Ainsi, je ne prétends pas déterminer une méthode de traduction, mais à travers chacun de ces projets, je veux savourer la

traduction comme un mode de vie, un mode de construction d'un corps et d'un savoir. Un savoir qui est à la fois corporel et intellectuel, à la fois linguistique et poétique.

C'est donc, en réalité, du cas par cas. Ces deux projets ont des trajectoires bien distinctes, mais qui se terminent par des signatures plus affirmées de ma part à un certain niveau : l'une partagée avec Capilé et l'autre en solo. Mais les deux me semblent être le fruit d'une idée de la traduction qui peut, ou devrait au moins, être envisagée davantage dans notre culture comme un mode d'action, et pas seulement comme une pratique objective. Je peux traduire pour produire autre chose, et pas seulement pour produire une traduction au sens du marché éditorial. Je pense donc que cette différence liée à l'expérimentation elle-même, à la manière dont la signature se situe, en dit déjà beaucoup sur ce potentiel.

Bref, je n'ai rien innové dans tout cela. Tout ce que nous faisons a déjà été fait auparavant. Il s'agit d'expérimenter des choses que j'ai vues comme productives, bien que leur tradition soit assez restreinte. Je m'efforce de faire en sorte que cela devienne potentiellement plus intégré dans notre culture. C'est peut-être le geste politique de varier les façons de penser et, par conséquent, de varier les façons de traduire.

PALIMPSESTO

4) En parcourant votre production littéraire, tant en poésie qu'en prose, on remarque le caractère multidisciplinaire de vos travaux. Dans *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022), ouvrage conçu en collaboration avec François Andes, et *A Mancha* (FDT, 2020), une œuvre accompagnée des illustrations de Daniel Kondo, on peut souligner l'intégration des arts visuels au service de la thématization d'un sujet urgent : la question environnementale. Comment fonctionne, pour vous, le processus créatif mené en coopération avec ces artistes issus d'autres domaines ? Et comment ces autres langages influencent-ils (ou non) la dynamique exploratoire et poétique de vos productions artistiques ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

C'est assez similaire à ce que j'ai mentionné à propos de la traduction. C'est véritablement expérimental, non prédéfini, et cela s'établit comme les relations humaines. J'adore travailler à deux ou à trois, je trouve cela phénoménal. Je vois certaines personnes

qui en ont un peu peur, car elles ont l'impression d'être privées de leur ipséité, de ce qui les identifie et les caractérise. Pour ma part, je suis fasciné par l'idée de perdre cela, d'être contraint de produire quelque chose qui ne porte pas uniquement la marque de ma propre expérience subjective et historique. Je pense que cela vient déjà de la traduction et a peut-être même été façonné par l'expérience d'être traducteur depuis la licence, d'avoir traduit sans relâche pendant longtemps. Parce que traduire, en réalité, c'est travailler ensemble. Il faut regarder un texte qui n'est pas le sien et se demander : « Que faire avec ce texte qui n'est pas à moi ? Comment y répondre avec une certaine dignité, avec une certaine responsabilité ? »

Je dirais qu'écrire ensemble est un vrai délice. Et j'ai fait cela de plus en plus souvent, adorant l'expérience de cette perte du contrôle total, du contrôle ultime de l'objet. Ce n'est pas pour autant un « tout est permis », mais plutôt l'idée de faire émerger une sorte de sujet collectif à partir de la contribution de plusieurs sujets. Ce n'est pas une composition collective dépourvue de personnalités, mais bien l'apparition d'un sujet qui dépasse chacun des individus. C'est un effort conjoint qui produit une subjectivité, un « je » qui s'exprime et qui n'appartient à aucun « je » que l'on pourrait identifier corporellement. J'ai déjà coécrit un livre avec Marcelo Ariel, *Arcano 13*, qui prend la forme d'un renga. Puis il y a eu *Entre costas duplicadas desce um rio*, avec les dessins de François Andes, qui sont époustouffants, incroyables, merveilleux ; ce livre a aussi été traduit en français par Émilie Audigier. Ce livre est également marqué par le travail d'un autre poète, Marcello Kawase, qui a conçu le *design*. C'est lui qui a établi le dialogue entre mon travail, celui de François et la traduction d'Émilie. D'une certaine manière, le résultat final, en tant qu'objet, dépend fortement de Marcello : cela dépasse de loin les poèmes pris isolément. Je pense que la question est exactement celle-ci : si les poèmes étaient placés dans une plaquette, peut-être qu'ils ne tiendraient pas aussi bien. Ils ne tiennent que dans ce dialogue.

A Mancha, par exemple, était une idée de Daniel Kondo. C'est lui qui m'a proposé l'idée, en me montrant quelques illustrations qu'il avait déjà prêtes. Et quelques mois après sa proposition, j'ai fait un rêve : j'ai rêvé du poème entier. Mes enfants étaient petits à l'époque, alors je me suis levé, je leur ai donné le petit-déjeuner, j'ai fait plein de choses, et comme c'était un samedi, j'ai dit à ma famille : « Écoutez, j'ai besoin de disparaître pendant une heure ou un peu plus, parce que j'ai tout un poème en tête, mais il ne prendra

forme que si je le transcris. J'ai besoin de l'acte de transcription, sinon, si j'attends trop, il va s'évanouir. » Je sentais déjà qu'il était sur le point de disparaître, parce que deux heures s'étaient écoulées depuis mon réveil. Mais ce rêve, il est venu de la provocation de Daniel, il n'aurait pu exister autrement. Ensuite, nous avons fait *Coestelário*, publié sur *Instagram* : une série d'hommages aux défunts de 2020. C'était un échange continu : je donnais mon avis sur ses images, et je devais aussi adapter le texte à ses idées.

Ce fait de devoir produire à partir de la vision de l'autre est quelque chose qui me fascine profondément, car cela m'amène à sortir de moi-même. Et je pense que sortir de soi est extrêmement sain, surtout à une époque où l'on est constamment encouragé à « être soi-même ». Je ne sais pas ce que je suis, et je ne suis pas intéressé par cette idée de « rester soi-même », comme si on était enfermé en soi, sans échappatoire. Je veux être avec les autres, et être avec les autres, c'est être différent avec chacun : je ne suis pas le même avec ma femme qu'avec mes enfants, et je ne suis pas non plus le même avec chacun de mes enfants. Je ne suis pas le même avec mes parents, mes grands-parents, mes amis ou mes élèves. Mon comportement change selon le contexte ; en d'autres termes, le sujet que je suis, si jamais je le suis, est toujours en relation avec ceux qui m'entourent. Pouvoir faire cela dans l'écriture est une bénédiction. Et je me suis toujours permis de laisser cela advenir.

En ce moment, je travaille aussi sur des projets pour le théâtre. J'adore ça, parce que le théâtre est l'ultime degré d'adaptation. J'écris avec Caetano Galindo, Felipe Hirsch et Juuar. Nous sommes quatre à écrire une dramaturgie intitulée *Avenida Paulista : de Consolação à Paraíso*, qui sera créée en février. Nous utilisons du matériel improvisé par les acteurs, mais nous devons aussi respecter un grand nombre de processus déjà en cours avec le groupe, auxquels nous ne participons pas, car nous ne sommes pas aux répétitions. La vision de la mise en scène, qui est celle de Felipe et de Juuar, ne nous appartient pas non plus, à moi et à Caetano. Et souvent, il faut voir le texte que vous avez produit et adoré être rejeté, sans attachement, avec l'argument : « On a testé sur scène, et ça ne marche pas. Au revoir. » Tout cela parce que l'objectif n'est pas d'écrire mon meilleur texte, ce à quoi j'ai été formé comme poète : essayer de produire le meilleur poème possible. L'objectif ici est de créer une pièce de théâtre. Et pour que cette pièce fonctionne, ce n'est pas nécessairement mon meilleur texte qui compte, mais le texte qui est le meilleur pour la pièce. Parfois, je dois tester, écrire, réécrire, demander à Caetano

de réviser mon texte, ou même le laisser être mutilé pour qu'il soit à son meilleur. Parfois, ce ne sont même pas nous, les quatre auteurs officiels de la dramaturgie, mais les acteurs eux-mêmes, en manipulant le texte pendant les répétitions, qui trouvent la forme finale. En fin de compte, vous avez l'impression d'avoir fait un geste minuscule, permettant à quelque chose de prendre forme à partir d'autres gestes. C'est incroyable pour moi, parce qu'à la fin, je ne sais même plus vraiment ce que j'ai fait. C'est un peu comme dans *Uma A Outra Tempestade*. À la fin, si quelqu'un me demande : « Pourquoi avez-vous écrit ce mot ici ? », je répondrais : « Je ne sais même pas si c'est moi qui l'ai écrit, peut-être que c'était Capilé, mais j'approuve ! »

Je peux maintenant lire le texte et répondre sur ce que je lis, mais pas à partir d'une affirmation d'autorité totale en tant qu'auteur. C'est à partir d'une relation. C'est ce qui me fascine le plus ces derniers temps. Je n'ai pas cessé d'écrire mes poèmes solitaires ni de mener des projets de traduction avec une signature plus traditionnelle, mais je m'intéresse beaucoup plus à ces possibilités de création à partir d'une demande, d'un dialogue : créer ensemble, faire partie d'une chaîne plus complexe où je ne suis qu'un élément parmi d'autres.

PALIMPSESTO

5) Au début de *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (Editora UFMG, 2011), à partir de la citation de « Un roi à l'écoute » d'Italo Calvino, Adriana Cavarero définit la voix comme un dispositif dont la propriété est singulière, car elle met en scène « la lnette, la salive, l'enfance, la patine de la vie vécue, les intentions de l'esprit, le plaisir de donner une forme propre aux ondes sonores » (Cavarero, 2011, p. 16). Les vers de « Vinheta », de sa plaquette *Rancho e sanha* (Círculo de poemas, 2024), soulignent également cette logique : « Avant tout un tympan résonne./ Il est dans la gorge.// Entre peau et muqueuse/ cela crie// pour tant de choses dites/ la chair aussi// pause/ chante// vit entre/ morve et fureur. » (Gontijo, 2024). Pensez-vous que le corps, en ce qui concerne les études de poésie dans les espaces académiques, occupe déjà la place qu'il mérite ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je pense que nous nous trouvons peut-être face à un paradoxe apparent, à savoir : le corps est à la fois ce qu'il y a de plus évident, de plus éclatant : tout le monde sait ce

qu'est un corps et que, paradoxalement, j'ai un corps, c'est-à-dire que je suis ce que j'ai. C'est un peu étrange. Je vais revenir sur ce point dans un instant. En même temps, notre modèle éducatif, en général, est tellement abstrait qu'il fait abstraction du corps ; c'est là que les cours d'éducation physique interviennent pour compenser. Mais lorsqu'il s'agit de cours de littérature, par exemple, personne ne nous apprend à lire à haute voix. Comme si cela n'avait aucune importance. Quand nous avons des cours de rédaction, personne ne nous enseigne à parler en public. Quand nous devons lire de la poésie, on nous apprend à l'interpréter. Personne ne nous apprend à être captivés par le rythme d'un poème ou à percevoir la force incantatoire du langage. Pourtant, le corps est partout : ouvrez *Instagram*, et ce qui abonde, c'est une sorte de *softporn*, exposant des corps. Ce corps reste toujours une image distante, un objet extérieur ; et encore plus dans les sphères intellectuelles. À l'université, j'ai l'impression qu'il y a une transformation en cours, mais c'est une transformation curieuse. Par exemple, Capilé est venu me voir donner un cours récemment, il était ici pour un événement, et il a assisté à un cours sur la Lyrique Antique, devant une classe de 30 à 40 élèves. En plein milieu du cours, je chante, je tape du pied, je danse, car c'est le seul moyen que j'ai d'incorporer le corps au cours et au savoir. Il y a une série de questions que je ne peux pas aborder uniquement de manière abstraite : je dois faire quelque chose, aussi précaires soient mes tentatives. Je ne suis ni danseur, ni chanteur, ni musicien professionnel, mais je fais ce que je peux, car quelque chose s'instaure, entre l'évident et l'invisible, simultanément.

Il y a une rupture, que nous devrions souligner, et c'est ce que j'évoque dans *Algo Infiel*, dans l'un des chapitres : nous utilisons souvent l'expression « j'ai un corps, le corps est à moi ». Pourtant, le corps est ce que nous sommes. Car si nous retirons le corps qui est mien, que reste-t-il ? Certains peuvent croire en l'âme, mais où est l'âme sans le corps ? Que ferait-elle dans ce monde où nous vivons ? Nous avons une relation qui ne peut pas être simplifiée. Je suis un corps et, en même temps, ma relation au corps est celle de le posséder ; en même temps, il y a un décalage entre être un corps et avoir un corps : nous sommes ce décalage, et c'est ce que j'aime le plus observer dans les pratiques corporelles. Car ce décalage est la reconnaissance d'une voix singulière, celle de chaque individu. Pas un poème, mais le poème dans cette voix, dans cette gorge ; dans cette gorge qui peut être enflammée aujourd'hui. Pour moi, le corps est aussi précisément l'endroit où quelque chose se brise. Pas cette machine parfaite, pas le corps de la technique idéalisée, donc pas

la voix de *The Voice* ; pas le corps des athlètes médaillés d'or aux Jeux Olympiques ; mais ce corps qui se casse le genou et qui craque, cette gorge qui flanche. Car c'est de cela que nous sommes faits, de ce décalage, de ce « j'ai essayé de faire cela, et mon corps n'a pas suivi ; j'ai essayé de mieux chanter, mais je suis un chanteur limité. »

Tout cela, pour moi, constitue des expériences très puissantes de poétique. Ce n'est pas par hasard qu'Elza Soares, qui, du point de vue médical, avait un problème aux cordes vocales, était une grande chanteuse de l'histoire du Brésil. Ce n'est pas non plus par hasard que d'autres, qui ne sont pas considérés comme de grands chanteurs, sont en même temps très intéressants en tant que tels : Bob Dylan, aux États-Unis, avec cette voix que l'on pourrait, sans retenue, qualifier d'horrible. Et pourtant, il se passe quelque chose. Ici, Nelson Cavaquinho. Une voix qui vous fait dire : « Mon Dieu, comment cet homme est-il devenu chanteur ? ». Toute personne sensée lui aurait tapé sur l'épaule et dit : « Ne fais pas ça de ta vie, c'est complètement faux ». Et pourtant, j'éprouve un immense plaisir à écouter la voix de Nelson Cavaquinho chanter. Ce plaisir, nos modèles d'analyse objective, purement esthétique, ne peuvent pas l'expliquer. C'est quelque chose d'affectif, une présentification d'un corps inachevé, incomplet, fracturé, même scindé. Il manque encore, dans le milieu académique, une réflexion approfondie sur ce corps. On parle beaucoup du corps, mais c'est le corps du performer : on montre la photo du performer, la vidéo du performer, mais pas le corps qui se fissure et réclame de nouvelles performances, toujours différenciées ; car ce corps est en constante transformation, il meurt, il vieillit. Tout cela m'intéresse, et comme la machine de sens qu'est l'être humain dépend de ce corps, qui produit sans cesse des choses autres et échoue face à lui-même. L'acte manqué est un acte-corps.

Il y a autre chose qui se passe et que je n'ai pas réussi à bien théoriser jusqu'à aujourd'hui, mais que les membres de Pecora Loca utilisent pour beaucoup plaisanter à mon sujet. Je suis le pire du groupe en ce qui concerne la mémoire, donc je change souvent les paroles. Mais ils ont déjà remarqué que j'ai une habileté compensatoire. Je vais vous en parler. Depuis que je suis petit, je confonds « montre » (*relógio*) avec « lunettes » (*óculos*) ; ce sont deux accessoires vestimentaires mineurs, qui influencent l'organisation du corps, mais il y a aussi une raison importante à cet échange : les deux mots ont en portugais une tonique en « o ». Cet échange se fait donc par affinité sémantique, mais aussi par proximité sonore. Pour revenir aux paroles chantées dans Pecora Loca, le fait

est que, lorsque je chante, je change toujours les paroles sans modifier la mélodie de la performance. Je chante exactement sur la même mélodie, de manière à ce que le mot remplacé ait le même nombre de syllabes et la même accentuation que le mot original. Autrement dit, rien n'a besoin d'être modifié pour que je change le texte ; ainsi, quand le texte dépend de moi pour la performance, tout peut arriver, rien n'est vraiment fiable. Ce corps qui ne mémorise pas si bien, mais qui pourtant réalise la performance, m'intéresse aussi. Certains jours, la voix est fatiguée et n'arrive pas à atteindre une note ou à prolonger la respiration assez longtemps. Tout cela m'intéresse en tant qu'art de la performance et comme un espace pour réfléchir à la poésie.

Ou, pour inverser, cela sert aussi à réfléchir à la traduction et à la poésie, car je traduis ou j'écris également à partir d'événements corporels que je ne maîtrise pas. Même si la poésie possède une technique et que je suis obsédé par les techniques variées d'écriture, quelque chose émerge dans le poème, là où je n'ai pas de contrôle, là où je ne suis pas un sujet entier maîtrisant tout, mais un corps s'organise : je suis guidé par le rythme de mon poème et j'écris selon le rythme que le poème m'impose. Ce rythme est l'organisation d'un corps. Le poème, alors, organise mon corps, et un texte émerge de ce corps qui a été organisé par le poème, bien qu'on dise souvent : « J'ai écrit le poème ». Si quelqu'un me demande plus tard, je dirai : « J'ai écrit un poème, mais plusieurs poèmes que j'ai écrits se sont écrits à travers mon corps, ils ont été organisés rythmiquement par mon corps, qui a ensuite répondu textuellement à cette organisation ». Parfois, c'était un processus conscient, mais parfois, non. Parfois, c'était une obsession mentale.

Paul Valéry, en parlant de son poème « Le Cimetière marin », raconte qu'il a commencé à l'écrire alors qu'il marchait et entendait le rythme de l'alexandrin en français ; puis il est rentré chez lui pour écrire. Autrement dit, le rythme vient d'abord, et cela impose que le corps réponde au rythme. Pour moi, cela permet de penser, peut-être de manière un peu plus radicale, non seulement au jour où le poète prend la parole ou à la façon dont un chanteur interprète une chanson, mais aussi à comment un corps est la condition pour qu'une forme puisse émerger.

PALIMPSESTO

6) Dans votre interview, en 2018, pour la chaîne Livrada!, vous commentez que tout auteur aspire à la polysémie, mais qu'il y aurait une limite à cette multiplicité de sens.

Vous ajoutez également que « [...] Il faut freiner l'œuvre pour qu'elle ne soit pas utilisée à des fins terribles » (Flores, 2018). Dans cette même herméneutique, nous observons une tendance croissante dans l'art contemporain, où les écrivains reconnaissent la valeur intrinsèque du contexte culturel et politique dans l'expression artistique, défiant la vision de la critique littéraire traditionnelle selon laquelle un chef-d'œuvre devrait être subtil et implicite. Dans ce contexte, de quelle manière pensez-vous qu'un auteur puisse intégrer cette position sans que l'œuvre engagée ne se réduise à un manifeste politique ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Tout à fait. Je me considérais comme une personne assez apolitique dans ma jeunesse, mais, au fil du temps, je me suis rendu compte que j'étais de plus en plus appelé à agir politiquement et à réagir face aux défis politiques. Ce que j'ai compris avec les années, c'est que la politique est beaucoup plus complexe et vivante que ce qu'on nous enseigne. Donc, je pensais être apolitique parce que j'avais probablement une vision très simpliste ; mais à mesure que ma compréhension devenait plus sophistiquée, je réalisais à quel point j'étais, malgré moi, politique. Une chose dont je me souviens avoir appris, durant mes études de premier cycle, c'est ce grand consensus selon lequel les meilleures œuvres sont complexes, sophistiquées et polysémiques. C'est une vision encore un peu structurale : plus une œuvre a de sens, mieux c'est. Et, effectivement, c'est un peu vrai, car ce qui nous pousse à revenir à une œuvre, c'est sa complexité. Mais ce retour ne doit pas être vain ; il doit consister en la découverte de mille choses non encore perçues qu'une œuvre contient.

D'un autre côté, cet apprentissage politique m'a fait comprendre que, en soi, la polysémie n'a pas d'intérêt. Toute manifestation du langage est polysémique. Certes, l'augmentation de la polysémie est intéressante, mais si elle permet qu'une œuvre soit utilisée à des fins terribles, alors, pour ma part, je n'en veux pas. Car, même si l'œuvre n'est pas ce que je veux en tant qu'auteur, j'en resterai tout de même responsable. C'est un autre des paradoxes de la signature. L'œuvre n'est pas ce que je veux : elle en est une sorte de reflet. On peut comparer cela à la métaphore récurrente d'avoir des enfants : on les met au monde, et ils font ce qu'ils veulent. C'est un peu cela, en effet, mais la responsabilité reste mienne. Il y a toutefois une grande différence, car, dans le cas des enfants, ce sont eux qui répondront de leurs actes ; alors que l'œuvre, elle, ne répondra de

rien : c'est moi qui en porterai la responsabilité. Alors, je pense qu'il émerge une exigence éthique concernant jusqu'à quel point je veux simplement être polysémique, ou jusqu'à quel point je peux jouer avec le langage lui-même. Voilà un problème auquel je n'ai pas de réponse objective, et que je tente de résoudre, une fois encore, par l'expérimentation. À chaque poème que j'écris, je le relis en me demandant : « Cela pourrait-il être détourné d'une manière que je trouverais terrible, être manipulé par un fasciste ? ». Si oui, je dois corriger. Bien entendu, le fait que j'essaie de corriger ne garantit pas le succès. Il se peut qu'un jour, dans 50 ou 100 ans, après ma mort, le texte soit utilisé à des fins que je n'aurais même pas imaginées. C'est ce qui arrive à une œuvre dans le monde de la textualité, de l'écriture. Mais je ferai tout mon possible pour la protéger.

Évidemment, pour conclure cette réflexion, je dirais qu'il y a aussi la notion de temporalité. Lorsque je repense à ma façon de concevoir certaines choses il y a 10 ou 15 ans, je réalise aujourd'hui que je laissais peut-être une place que je n'aurais pas dû : même petite, elle était là. Il y a donc une vigilance nécessaire, une vigilance que l'on doit réactiver sans cesse pour réfléchir aux œuvres. Je me souviens quand le poème « Viva Vaia » d'Augusto de Campos a été utilisé pour huer la présidente Dilma. Et je me suis dit : « Hum, ce n'est pas ça ». Clairement, ce n'était pas dans l'horizon d'Augusto, mais un poème qui ne contient que les mots « viva » et « vaia » ne dit pas qui on peut ou ne peut pas huer. Il a désigné la huée elle-même comme « vive huée », et c'est donc le contexte qui doit tout compléter. Dans ces moments-là, je me dis qu'un texte qui dit peu, textuellement parlant, peut être davantage manipulé qu'un texte qui essaie de s'orienter un peu. C'est peut-être là l'origine de ma tendance croissante à écrire des poèmes plus discursifs, plus longs, qui s'orientent vers une direction plus ou moins définie. Cela vient du sentiment que, lorsque l'on explicite peu ou que l'on mise davantage sur la polysémie, on dépend davantage de ce que l'on fera du poème que de ce que le texte dit. Cela laisse trop d'ouverture. Et la poésie rigoureuse et tendue que j'essaie de créer ne cherche pas à laisser trop d'espace.

Bien sûr, je veux que les gens me racontent des choses sur mes poèmes auxquelles je n'avais jamais pensé. C'est l'un des plaisirs que j'ai dans la vie. Quand quelqu'un lit un poème, c'est déjà rare ; si en plus il vous répond à propos du poème, c'est encore plus rare ; et alors, si cette personne vous dit quelque chose à laquelle vous n'aviez absolument pas pensé, mais qui, en relisant le poème, fait tout à fait sens, c'est magnifique. J'adore

quand cela arrive. Parfois, j'intègre ces interprétations à ma propre lecture du poème. Le poème n'est pas la réponse de ce que je voulais au moment de l'écrire. Il est le reflet de ma propre relation lorsque je le redécouvre. Ce que j'ai fait est déjà du passé. Le poème que je lis maintenant est ce qui compte, même s'il est de moi et du passé. Cela m'intéresse. Alors, j'essaie de réduire cette amplitude, sans la contrôler, ni chercher à fournir des réponses *a priori*, car lorsque la littérature fait cela, elle tue l'expérience de l'œuvre. Mais en même temps, je ne vais pas, comme on dit aujourd'hui, laisser le poème aux autres pour qu'ils fassent ce qu'ils veulent.

RÉFÉRENCES

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

CARSON, Anne. "O gênero do som". Traduction de Marília Garcia. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles, n. 34, mars, 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*. Traduction 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*, n. 32, 491-501, 2023. Disponible en : <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2370>. Consulté le : 3 nov. 2024.

Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh. Traduction d'Acádio, introduction et commentaires de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte : Autêntica, 2017.

Fragmentos completos/ Safo. Traduction, introduction et notes 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. Disponible en : https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7CUH7F/1/dissertacao_guilherme_gontijo_flores.pdf. Consulté le : 3 nov. 2024.

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

FLORES, Guilherme Gontijo. S02E40: Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. Youtube, le 15 jul. 2018. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=xJQKOaPpfDk>. Consulté le : 3 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Rancho 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, le 24 oct. 2024. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=FT9Q6FqHKVk>. Consulté le : 04 nov. 2024.

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

Carla dos Santos e Silva Oliveira: Diplômée en Communication Sociale avec une spécialisation en Journalisme (Université de la Ville, 2012) et en Lettres – Langue Portugaise et ses Littératures Respectives – (UERJ, 2024). Elle est titulaire d'un Master en Lettres, spécialisé en Littérature Brésilienne (UERJ/CAPES, 2023). Actuellement, elle prépare un Doctorat dans le domaine des Études Littéraires (UERJ/CAPES), avec une recherche axée sur les poétiques contemporaines. Elle a travaillé comme rédactrice, correctrice, et aujourd'hui, elle enseigne la Littérature dans le cadre du Programme Préparatoire Universitaire Social du Syndicat des Travailleurs des Universités Publiques de Rio de Janeiro. Elle a fait partie de l'équipe curatoriale de la revue Garupa entre 2019 et 2022. Depuis janvier 2023, elle est membre de l'équipe éditoriale de la revue Palimpsesto, du Programme de Troisième Cycle en Lettres de l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: carlaoliveiralettras@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Márcia Cristina Fráguas: Titulaire d'une Licence et d'un Diplôme d'Enseignement en Histoire obtenus à l'Université de São Paulo (2016) et d'un Master en Littérature Brésilienne (2021) de la même université. Elle est l'auteure du livre *It's a Long Way: o exílio em Caetano Veloso* (Garota FM Books). Actuellement, elle prépare un doctorat en Théorie de la Littérature et Littérature Comparée à l'UERJ, bénéficiant d'une bourse

d'études accordée par la CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior: Titulaire d'une Licence en Lettres - Spécialisation: Portugais - Français et leurs Littératures Respectives de l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ). Il est également titulaire d'un Master en Lettres (Unité de Formation et de Recherche : Études de la Littérature - Ligne de Recherche : Théorie de la Littérature et Littérature Comparée) de l'UERJ. Actuellement, il suit un cursus de Spécialisation en Enseignement du Français (EEFRA) au Collège Pedro II (CPII) et est Doctorant en Lettres (Unité de Formation et de Recherche : Études de la Littérature - Ligne de Recherche : Théorie de la Littérature et Littérature Comparée) à l'UERJ, avec un séjour doctoral de type « Sandwich » à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, réalisé dans le cadre du Programme de Doctorat-sandwich à l'Étranger (PDSE), financé par la Coordination pour le Perfectionnement du Personnel de l'Enseignement Supérieur (CAPES). Membre du Groupe de Recherche Sartrien (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. Éditeur de la Revue *Palimpsesto*. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>.