



CORPO E MEMÓRIA EM POÉTICAS TRANSFRONTEIRIÇAS DE VICUÑA E BUENO

BODY AND MEMORY IN VICUÑA AND BUENO'S CROSS- BORDER POETICS

Eleonora Frenkel Barretto¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo: O objetivo geral do texto é aproximar as poéticas de Cecilia Vicuña e Wilson Bueno por seu aspecto transfronteiriço, marcado pela mescla de línguas originárias ameríndias e coloniais em suas composições. A perspectiva crítica aponta para a operação de leitura, para a performance dos textos que provocam a dicção e a corporeidade de leitores. Notadamente, a poética de Vicuña funda-se na intrínseca relação entre o texto e o corpo, sendo a vocalização um ato de criação. Os “quase-poemas” de Vicuña, textos que se colocam como uma possibilidade que se realiza apenas em performance, inspiram a criação de uma videoperformance que propõe a tradução, uma tradução em performance, de um fragmento da narrativa *Mar Paraguayo*.

Palavras-chave: Poesia; Performance; Memória; Cecilia Vicuña; Wilson Bueno.

Abstract: *The general objective of the text is to approximate the poetics of Cecilia Vicuña and Wilson Bueno due to its cross-border aspect, marked by the mixture of Amerindian and colonial languages in their compositions. The critical perspective points to the operation of reading, to the performance of texts that provoke the diction and embodiment of readers. Notably, Vicuña's poetics is based on the intrinsic relationship between the text and the body, with vocalization being an act of creation. Vicuña's "quasi-poems", texts that pose themselves as a possibility that is realized only in performance, inspire the creation of a video performance that proposes the tradução, a translation into performance, of a fragment of the Mar Paraguayo narrative.*

Keywords: Poetry; Performance; Memory; Cecilia Vicuña; Wilson Bueno.

¹ Endereço eletrônico: eleonora.frenkel@ufsc.br.

Este artigo parte do questionamento sobre como ler poéticas transfronteiriças que nos expõem ao contato com uma combinação singular de diversas línguas, como é o caso do quíchua usado por Vicuña em seu livro de poemas *I tu* (2004), combinado ao inglês e ao espanhol; ou, o guarani usado por Wilson Bueno na narrativa *Mar paraguayo* (1992), misturado com o português e o espanhol. Além de articular línguas originárias ameríndias com línguas colonizadoras, essas poéticas criam “não-línguas” que resultam da combinação singular de diversas línguas que escapam de suas respectivas normativas ou, que trapaceiam o poder da linguagem, criando espaços de contestação² ao monolinguismo estatal e à ficção das identidades nacionais únicas e centralizadoras.

As questões que se apontam aqui são: como lidar com a estrangeiridade e a estranheza combinadas nessas poéticas? Como lê-las? Como entendê-las? Como senti-las? À parte os glossários e elucidários que os poetas possam propor em seus respectivos livros, vou procurar explorar duas hipóteses para responder às questões.

A primeira é a de que essas textualidades nos convocam à escuta de um sentido mais sensível do que inteligível. Como diz Nancy (2007), escutar é captar ou deixar-se surpreender pela sonoridade e não tanto pela mensagem: “Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido” (NANCY, 2007, p. 20; trad. da autora).³ O quanto somos capazes de escutar aquilo que não compreendemos? Numa perspectiva ética, o quanto somos capazes de sentir o que é estranho, estrangeiro, diferente e aceitar que continue assim, sem querer traduzi-lo de forma a anexá-lo ou convertê-lo ao conhecido, ao familiar? O quanto as políticas colonialistas são capazes de fazê-lo? As poéticas transfronteiriças em questão convidam à

² Sobre a poética de Vicuña como *contraespaço*, ou heterotopia, com base na leitura de Foucault, ver: FRENKEL-BARRETTO, 2021, p. 17-18.

³ “Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido.” (NANCY, 2007, p. 20)

escuta de outras línguas que não a própria e ao contato e contágio com as mesmas (e pelas mesmas), e, como aponta Bárbara Cassin (2014, p. 9; trad. da autora): “línguas diferentes desenham no fundo mundos diferentes”.⁴ Há, então, diversos mundos que se tocam e interpenetram nessas poéticas.

A segunda hipótese é a de que as poéticas transfronteiriças convidam à tradição⁵ – à tradução do texto no (e pelo) corpo do/da leitor/a. Segundo Sylvia Molloy (2018, p. 23), “para o monolíngue, não há mais do que uma língua a partir da qual se pensa um único mundo, e o diferente sempre se dá – se é que se dá – perigosamente, em tradução”. Em países latino-americanos, como o Brasil e o Chile, que forjaram o monolinguismo a partir do extermínio linguístico e do genocídio cultural, ler a língua colonial atravessada, abalada, pelas línguas menores é expor-se ao risco de lidar com o diferente sem tradução interlingual, mas numa tradução corporal, do texto em performance.⁶ Este seria o caso da leitura do “portunhol selvagem”, ou do portuñari (PEREIRA, 2020, p.22), de Wilson Bueno e Douglas Diegues. O mesmo vale para a poesia e as performances orais plurilíngues de Vicuña, que abalam a hegemonia linguística do inglês como a língua de migrantes latino-americanos e de seus ancestrais.

⁴ “Lenguas diferentes dibujan en el fondo mundos diferentes” (CASSIN, 2014, p. 9)

⁵ Como aponta Nodari (2017, p. 13), ao prefaciar o livro de ensaios de Flores e Gonçalves: “A tradição aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do *corpo à letra*”, que implica, por sua vez, também um movimento inverso e complementar, da letra ao corpo.

⁶ Vale lembrar o questionamento de Paul Zumthor (2014, p. 36): “em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos?”; para tal pergunta, Zumthor (2014, p. 38) aponta a hipótese de que “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” e, posteriormente, distingue vários tipos de performance e estabelece uma gradação, onde a “leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero.” (ZUMTHOR, 2014, p. 68)

Na performance de Vicuña em “The poetry Project at St. Mark’s Church”, em 1995, a artista canta, sussurra, navega por registros sonoros e move-se de maneira imprevisível entre línguas;⁷ ela lê o poema Basura:

...Basura sa liva
Basura sa liva
Ba su basura
Basura soy qori
Qori wantu
(VICUÑA, 2018, p.127)

Vicuña cria o jogo de palavrar – abrir as palavras, recombina-las, gerar novas associações verbais e significações, inventar fábulas de origens comuns para vocábulos em diversas línguas, buscar a “hermandad de los ritmos”.⁸ No jogo entre espanhol, inglês e quíchua, lemos “qori” que significa “ouro” e “wantu”, que remete a “leito”; em espanhol, *qori wantu* pode ser traduzido para *litera de oro*, que, por sua vez, brinca com a palavra “litter”, em inglês, “basura”, em espanhol.

Nesse entrelaçamento sonoro, há uma forte convocação da memória. Conta-se que no enfrentamento entre o inca Atahualpa e Francisco Pizarro, em 1532, em Cajamarca, que resultou na queda do Império incaico nas mãos de invasores espanhóis, Atahualpa era conduzido em “*litera de oro*, sentado em enorme trono, também de ouro”.⁹ Com armas de fogo e caravelas, os espanhóis massacraram os indígenas e prenderam Atahualpa, que prometeu “um quarto cheio de ouro e dois de prata como recompensa por sua liberdade”.¹⁰

⁷ Nas palavras de Alcalá (2018, p. 11), que assiste à performance: “She’s not Reading – at least not in the usual sense; instead, she sings, chants, whispers, navigates a registry of sounds swiftly moving between languages (Spanish and English, perhaps others I don’t recognize).” [Ela não está lendo – ao menos não no sentido convencional; ao invés disso, ela canta, entoar, sussurra, navega um registro de sons movendo-se rapidamente entre línguas (Espanhol e Inglês, talvez outras que não reconheço); tradução da autora].

⁸ Para ler mais sobre o tema, ver: FRENKEL-BARRETTO, 2019, p. 415.

⁹ “Litera de oro, sentado en enorme trono, también de oro.” (LÓPEZ, 2004, p. 92)

¹⁰ “Un cuarto lleno de oro y dos de plata como rescate por su libertad”. (LÓPEZ, 2004, p. 92)

O conquistador do Peru, Francisco Pizarro, aceitou essa oferta, iniciando-se a caravana de ouro até o santuário de Pachacamac. Oriundos dos templos e palácios incas chegaram numerosos e variados adornos e objetos de ouro: figuras antropomorfas e zoomorfas, diademas, pingentes e braceletes, imitações de plantas, máscaras variadas, placas e outros objetos de grande valor artístico.

O cronista do Peru, o inca Garcilaso de la Vega em sua obra “Comentarios Reais” indicou que os espanhóis obtiveram uma recompensa pelo inca Atahualpa de 13.000 libras de ouro, ou seja, 1.326.000 pesos de ouro, e 520.000 marcos de prata pelo seu resgate. A parte real foi de 100.000 pesos de ouro e 100.000 pesos de prata.

O tesouro que Atahualpa entregou como recompensa superava o total da produção anual de ouro na Europa.¹¹ (LÓPEZ, 2004, pp. 92-93; trad. da autora)

Atahualpa foi processado e executado em 1533. O poema nos faz remeter a esse episódio em que os detentores de imensas riquezas, para além do ouro, são subjugados e tornados lixo, resto, escória na sociedade colonial escravocrata. Esse jogo poético de palavras nos coloca em contato com a diversidade de línguas e a pluralidade de memórias de que carecemos. Ao passo em que nos mostra a condição plurilíngue da humanidade e descobre entrelaçamentos entre línguas e culturas, a poética de Vicuña también dá a ver a desintegração da linguagem, as cicatrizes históricas, os traumas. Em carta a Rosa Alcalá, Vicuña conta como surge em sua poética esse trabalho com as partículas de línguas que se recombina, lembrando que Vicuña se exila depois do golpe militar no Chile, passando a viver a língua inglesa como migrante, exilada em Londres e EUA.

¹¹ “El conquistador del Perú, Francisco Pizarro, aceptó este ofrecimiento, iniciándose la caravana de oro hacia el santuario de Pachacamac. Procedentes de los templos y palacios incas llegaron numerosos y variados adornos y objetos de oro: figuras antropomorfas y zoomorfas, diademas, pendientes y brazaletes, imitaciones de plantas, máscaras de mucha variedad, placas y otros objetos de gran valor artístico. El cronista del Perú, el inca Garcilaso de la Vega en su obra ‘Comentarios Reales’ señaló que los españoles obtuvieron un rescate por el inca Atahualpa de 13.000 libras de oro, o sea, 1.326.000 pesos de oro, y 520.000 marcos de plata por su rescate. El quinto real fue de 100.000 pesos de oro y 100.000 pesos de plata. El tesoro que entregó Atahualpa como rescate superaba el total de la producción anual de oro en Europa.”

O golpe desintegrou a linguagem...a desintegração de seu discurso começou quando aquele golpe de machado nos infligiu. Se vamos ser transformados em lixo e refugo, tudo bem, eu assumo essa posição, sou lixo e refugo, e essa é a minha linguagem, o fragmento explodido.¹² (VICUÑA e ALCALÁ, 2018, p. 26; trad. da autora)

Essa desintegração da língua, ou do pertencimento a ela, pode ser lida na fala da marafona do balneário de Garatuba, em *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno; ela é uma mulher que tece e alinhava suas memórias numa grande renda ñanduti, uma teia multilíngue onde se desfazem as fronteiras entre o espanhol, o português e o guarani, mas onde se marcam também as tensões e as dores dos conflitos nessas zonas fronteiriças.

Ñemomirihá. Ñemomiri. En mi idiona nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomiri. Ñemomirihá. [...]
Aqui en el balneário de Guaratuba ninguno que hable, nadie, ninguém, mi idioma que no sea el demorado silêncio de las siestas calcinadas por el estio (BUENO, 1992, p. 17-18)

Ñemomiri é humilhação e Ñemomirihá é humildade. É como se a língua nativa da marafona trouxesse a marca da humilhação e da solidão. Ela, que se diz “bagulha”, “borracha”, “chutada das lanchonetes” (Bueno, p. 30, 65 e 67) é também divindade: ...“una madre grande y imensa madona Macunaíma, índia, pajé, **tupã**.” “Mi mar? Mi mar soy yo. Iyá.” (BUENO, 1992, p. 66 e 73)

Tupã é o guardião do mar e Iyá a divindade aquática dos guaranis, duende da água. A marafona se conecta com a memória ancestral das vozes guaranis através do ato de tecer e narrar: “todo enovelo e narro” (Bueno, 1992, p. 51). Tudo se desdobra a partir do vocábulo ñe’ê, a palavra-alma. Uma história dentro de outra história, contadas como um jogo de jogar, um jogo de criação de mundos:

¹² “The coup desintegrated language... the desintegration of my speech began when that axe blow was inflicted on us. If we are to be made into litter and cast-offs, then fine, I assume that position, I am garbage and a cast-off, and that is my language, the exploded fragment.”

“Ñe’ê. Una estôria dentro de outra estôria dentro de outra estôria aún.” (BUENO, 2018, p. 156)

No mito de criação Mbyá Guarani, ñamandu cria as palavras-alma e depois aqueles/as que irão conhecê-las: os pais e as mães das palavras-almas. Ñe’eng, ñe’ê é a porção divina da alma que se encarna no ser humano uma vez engendrado, como explica León Cadogán. Ñe’ê significa linguagem humana e se aplica também ao cantar das aves ou sons de alguns insetos. Expressa o vínculo entre o divino, o humano, o animal. Como diz Josely V. Baptista, os guaranis do Guairá são “um povo que celebrava a palavra como o vínculo fundamental entre o homem e o universo” (2018, p. 17). Douglas Diegues destaca também a importância da palavra e do canto para os guaranis:

Para los guaraní, la palabra siempre fue tan importante quanto el aire, el agua, el fuego, el cielo y la tierra. La palabra se abre como flor em meio a las tinieblas. La palabra puede ser cultivada como um camino. La palabra puede iluminar las tinieblas del korazon humano. El nacimiento de um canto es considerado el acontecimiento mais importante en la vida de um Mbyá, um Paï Tavyterã ou um Avá Katu Eté. Non existem fronteiras entre arte, vida, canto, danza, oración. (DIEGUES, 2022, p. 110)

Nesse sentido, a narrativa de W. Bueno me parece explorar o discurso da marafona como tessitura de memórias onde se escutam as palavras guaranis. Como conto, como fábula e como canto:

Morangú, morangú: pero antes que sobrevenga morir, y será mañana, yo cantarê, detrás de mi bola-cristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contarê, a lo primeiro feligrés, una fábula, morangú morangú, una fábula de amor, raconto, que sea sublime. (BUENO, 1992, p. 30)

A poeta tecedora C. Vicuña também combina o canto, a poesia, o conto, a memória oral. Ela vê a palavra como a tecedora vê sua fibra. Em seus poemas, cria tessituras do *com*, do com-jugar entre línguas e estas, assim como os quipus,

configuram artefatos nemotécnicos, artes da memória. Como diz em *Palabra e Hilo* (1996): “A tecedora vê sua fibra como a poeta sua palavra” e “Falar é alinhar e a linha tece o mundo.”¹³ (VICUÑA, 1996, p.6-7; trad. da autora)

A poesia de Vicuña se completa em suas performances orais e nelas a artista explora o desaparecimento vibratório da palavra. O jogo de palavarar, traduzido com o corpo, resulta na mobilização de energias vocais que criam um espaço-tempo para a escuta de sussurros, murmúrios, cantos, relatos, para a partilha sensível de memórias. As palavras exploradas como “formas vibratórias no espaço e no tempo” são poesia-performance e carregam a dimensão das tradições orais originárias, anteriores ao grafocentrismo colonialista. A palavra não está fixa na página do livro. Como aponta Alcalá, Vicuña move e recria o texto na leitura: “O modo como ela reimagina e anima o texto através do canto, do improvisado e da alteração, em performance, de seus poemas impressos.”¹⁴ (ALCALÁ, 2018, p. 13; trad. da autora)

O procedimento de Vicuña remete ao que Rothenberg chamara, em 1975, de “uma poesia de performance”, a partir das canções de indígenas Sêneca que traduz para o inglês. A partir dessa experiência com a poesia-performance dos Sêneca, Rothenberg reflete sobre sua poética:

Minha performance é este soar do poema: é a renovação do poema, a animação do poema. [...] busquei meu modelo do poema-como-performance (o poema em ação) no domínio do que vim a chamar de ‘etnopoética’.
(ROTHENBERG, 2006, p. 92)

Vicuña denomina essa complementariedade entre poesia e performance como *quasars*, a poesia como performance, que promove o encontro de temporalidades ao trazer a força de tradições orais originárias banidas para o

¹³ “Hablar es hilar y el hilo teje al mundo”; “La tejedora ve su fibra como la poeta su palabra”.

¹⁴ “The ways she re-imagines and animates the text by singing, improvising, and altering, in performance, her printed poems.”

presente e abrir frestas no bloco duro da hegemonia cultural grafocêntrica. Os *quasars* são quase *per*, quase *form*; são “nada” até que aconteçam em voz. Como diz a poeta: “Eu chamei as performances *quasar* porque elas eram quase *per*, quase *form*/Elas eram, em si mesmas, nada em formação.”¹⁵ (VICUÑA, 2018, p. 126; trad. da autora). Alcalá explica que é através da performance que a ideia ou poema no papel se torna o que Vicuña chama de *quasar*, algo por acontecer:

Vicuña escreve que seu *quasar* procura “uma forma antes da forma”, acrescentando: “Um poema só se torna poesia quando sua estrutura/é feita não de palavras, mas de forças”. O *quasar* não é algo tangível – um poema ou uma história para ser contada – mas um processo de descobertas que permite que os elementos evolutivos da performance se manifestem. Vicuña também se referiu aos *quasars* como “ainda-não-poemas” ou “quase-poemas”, o que sugere que o que se manifesta nessas apresentações orais revela fios que podem mais tarde ser puxados para o desenho futuro de um poema escrito. Como resultado, o poema às vezes se move da performance para a página, em vez do movimento convencional da página para a performance. A performance, em outras palavras, fornece a urdidura e a trama sobre a qual qualquer texto pode – ou não – ser tecido; e, ao mesmo tempo, na performance, todos os textos estão sujeitos a mudanças, todos são precários e “prestes a” acontecer, todos são fios a serem tecidos em tecidos maiores e contínuos, que são os mundos interconectados que habitamos.¹⁶ (ALCALÁ, 2018, p. 16; trad. da autora)

O poema se move para a performance e esta se move para o poema; no trabalho de Vicuña, uma não existe sem a outra. Essa convocação do corpo à

¹⁵ “I called the performances quasars because they were quasi per, quasi form/They were nothingness itself in formation.”

¹⁶ “Vicuña writes that her *quasar* looks ‘for a form before the form’, adding, ‘A poem only becomes poetry when its structure/is made not of words but forces.’ The *quasar* is not a tangible thing – a poem or story to be told – but a process of discovery that allows the evolving elements of the performance to manifest. Vicuña has also referred to the *quasars* as ‘not-yet poems’ or ‘quasi poems’, which suggests that what manifests in these oral performances reveals threads that may later be pulled into the future design of a written poem. As a result, the poem sometimes moves from performance to page, rather than the conventional movement from page to performance. Performance, in other words, provides the warp and weft upon which any text may – or may not – be woven; and at the same time in performance, all texts are subject to change, all are precarious and ‘about’ to happen’, all are threads to be spun into a larger, continual textiles, which is the interconnected worlds we inhabit.”

leitura me parece uma característica da poética transfronteiriça de Bueno. Essa escritura que se move entre línguas e que desacomoda o/a leitor/a exige um novo exercício corporal, uma abertura à escuta, como já dito, como a pensa J. Luc-Nancy, como uma escuta musical, quando o texto ecoa e se abre a uma pluralidade de sentidos possíveis, por vezes à beira, à margem do sentido significante.

...itacupupú, chiã chiã, tiní, chiní, sus águas de pura agonia, paraguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, iguasu, ipaguasú, ai que sangre pissada, tuguivai, donde já las moscas, mberú, mberú, mberúñaró... (BUENO, 1992, p. 25)

Há significados das palavras que se perdem, mas há um sentido sonoro, metéxico,¹⁷ da ordem da participação e do contágio. Há uma dicção do texto, que implica um ritmo e um timbre que, como aponta Nancy, é a ressonância do som. O sentido aqui é a remissão, a repercussão, a reverberação. Não importa tanto o que comunica, mas como cria um espaço sonoro de partilha de escuta, de sensibilização. “A comunicação não é a transmissão e sim a partilha que constrói sujeito: a partilha sujeito de todos os ‘sujeitos’.”¹⁸ (NANCY, 2007, p. 84; trad. da autora)

Não entender pode abrir as portas para outras formas de imaginar, disse Vicuña.¹⁹ E, como afirma Didi-Huberman (2011, p. 60-61): “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer

¹⁷ Nancy (2007, p. 27) diz que “lo visual sería tendencialmente mimético y lo sonoro tendencialmente metéxico (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio), cosa que tampoco significa que esas tendencias no coincidan en ninguna parte.” [“O visual seria tendencialmente mimético e o sonoro tendencialmente metéxico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que não significa tampouco que essas tendências não coincidam em nenhum lugar.” Trad. da autora].

¹⁸ “La comunicación no es la transmisión, sino la partición que construye sujeto: la partición sujeto de todos los ‘sujetos’.”

¹⁹ “Not understanding opened the door to other forms of imagining.” (VICUÑA, 2018, p. 44)

política.” O que se coloca é o desafio político de imaginar novas formas de constituir comunidades para além das noções de identidade e fronteira com as quais até então se produz a soberania. Essa nova compreensão da comunidade, de acordo com Preciado (2020, p. 184), deverá incluir todos os seres vivos, visando um novo equilíbrio planetário.

A partir dessas reflexões, desenvolvemos, no âmbito do projeto de extensão em arte e cultura intitulado *Experimentextos: Laboratório de Tradução e Performance*,²⁰ uma videoperformance que promove um movimento do texto ao corpo, uma tradição em performance que imagina a personagem de *Mar paraguaio* como um ser em devir, sem identidade fixa, que se conecta com sua ancestralidade e animalidade através do ato de tecer. Como a aranha tece sua teia, ela narra sua memória. A aranha-mulher-divindade que tece esta teia narra parte de sua memória numa não-língua que lhe é própria e alheia. A videoperformance *ñandurenimbó* explora as leituras, a dicção do texto que se desloca entre línguas e as desfaz de suas normativas.²¹

A performance mediada pelo vídeo perde a dimensão da taticidade, perde a corporeidade, o peso, o calor, o volume do corpo e de sua expansão, a voz. Mas, se inscreve, de algum modo, no que Zumthor chamara de “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo

²⁰ O projeto e a ação em particular visam consolidar modos de articulação entre pesquisa e extensão. Para conhecer o projeto de extensão, pode-se acessar o perfil no instagram: @experimentextos.ufsc

²¹ A videoperformance teve direção de Eleonora Frenkel e André Du Vide, performance e voz de Vivianne Moureau. A gravação foi realizada na praia da Armação, em Florianópolis. Em guarani, ñandu é aranha e é também o verbo sentir e o substantivo sentimento. Ñandurenimbó é a teia da aranha; seria a tessitura da narrativa. Na performance, são explorados os gestos de tecer, sentir, narrar e as possibilidades de leitura performática da poética transfronteiriça, que mescla as línguas portuguesa, espanhola e guarani. Como lidar com a dicção desse texto estrangeiro, que evidencia a estrangeiridade em nós? Esse ser em devir habita um entrelínguas, seu devir-mar está também em se tornar uma imensidão, que transborda fronteiras, que engole as bordas, para torná-las parte de si. A videoperformance pode ser acessada em: https://www.youtube.com/watch?v=LhEi_LaeBM0&t=37s (Acesso 22/06/2023).

curso hegemônico da escrita” (2014, p. 18) e ativar essa energia é uma forma de evocar a pluralidade de memórias que nos constituem.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018.

BUENO, Wilson. *Mar paraguaio*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CASSIN, Barbara. *Más de una lengua*. Trad. Vera Waksman. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIEGUES, Douglas. Poética guaraní en las fronteras do Brasil com Paraguay y Argentina. In: AMARANTE, Dirce Waltrick; GUERINI, Andréia; LIBRANDI, Marília (orgs.). *As línguas da tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022, p. 102-111.

FRENKEL-BARRETTO, Eleonora. Cecilia Vicuña, o baile de los chinos e as sementes ancestrais de futuro. *Revista Linguagem & Ensino*. n. 1, v. 24, p. 13-28, 2021.

FRENKEL-BARRETTO, Eleonora. Poética do ‘ser’-com em ‘I tu’, de Cecilia Vicuña: provocações para a tradução do estrangeiro em ‘performance’. *Gragoatá*, n. 49, v. 24, p. 413-431, 2019.

LÓPEZ, Javier Ocampo. *Tesoros legendarios de Colombia y el mundo*. Bogotá: Plaza & Janés, 2004.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Trad. Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

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

NODARI, Alexandre. Tradizer. In: FLORES, Guilherme G.; GONÇALVES, Rodrigo T. (Fotografias de Rafael Dabul). *Algo infiel. Corpo, performance e tradução*. Desterros [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 13-16.

PEREIRA, Guilherme C. M. *Wilson Bueno, um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas*. 2020. 191f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. Trad. Gustavo Teramatsu; Wagner Nabarro. In: AGAMBEN, G. et.al. (orgs.). *Sopa de Wuhan*. Pensamento contemporâneo em tempos de pandemia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editoria SIESTA, 2020, p. 163-185.

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

VICUÑA, Cecilia; ALCALÁ, R. *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña*. Nova York: Ugly Duckling Presse, 2018.

VICUÑA, Cecilia. *Palabra e Hilo/Word & Thread*. Trad. Rosa Alcalá. Otley: Morning Star Publications, 1996.

VICUÑA, Cecilia. *I Tu*. Buenos Aires: Tsé Tsé, 2004.

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

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 16 de janeiro de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 06 de junho de 2023.