

# CÂMARA DE ECO:

## NOTAS SOBRE O RITMO NA OBRA POÉTICA DE MIRTA ROSENBERG

– SHEYLA M. V. MIRANDA

### RESUMO

Pensando o ritmo como a dimensão que organiza no poema a configuração da subjetividade, “o movimento da voz na escritura”, como propõe o teórico francês Henri Meschonnic (2006, p. 43), este artigo analisa o modo como o ritmo é articulado na obra da poeta e tradutora argentina Mirta Rosenberg (1951-2019), sobretudo em seus dois primeiros livros, *Pasajes* e *Madam*.

**Palavras-chave:** Mirta Rosenberg; Ritmo; Poesia argentina; *Pasajes*; *Madam*.

### ABSTRACT

*Reflecting on the rhythm as an organizing dimension that configures the subjectivity in a poem – “the voice’s movement in writing”, as defined by the french theorist Henri Meschonnic (2006, p. 43) – this article analyses how rhythm is articulated in the works of the Argentinian poet and translator Mirta Rosenberg (1951-2019), especially on her first two books, Pasajes and Madam.*

**Keywords:** Mirta Rosenberg; Rhythm; Argentinian poetry; *Pasajes*; *Madam*.

“Yo no sé: si sueño, soy”

Mirta Rosenberg

**A** via de acesso à obra de Mirta Rosenberg não é expressa, uma estrada plana com placas de sinalização instaladas a cada tantos quilômetros: vá por aqui, vire à esquerda neste verso. É preciso dar voltas, insistir; passar uma e outra vez pelo mesmo ponto, as pontuações, ouvir as rimas internas, o jogo de aliterações e assonâncias, o carrossel de remissões cruzadas, o som a alertar o sentido, a hesitação prolongada entre o som e o sentido de que falava Paul Valéry (1960, p. 637), ambos operando num contínuo que move a língua, que a estende para incorporar outro idioma e outras vozes. É um terreno cumulativo, o da poética de Rosenberg, e para decodificar seu campo de forças, mais que nada, talvez seja preciso ouvir. Tenho tentado escutar seus sinais.

## GENEALOGIAS DE UM RITMO

A obra de Mirta Rosenberg é inédita no Brasil e nunca foi publicada em outros países de língua portuguesa, ainda que figure em numerosas antologias em inglês, francês e alemão. Só um de seus poemas está traduzido para o nosso idioma – a versão em português de “Una elegía”<sup>1</sup>, assinada pelo poeta e tradutor brasileiro radicado em Berlim Ricardo Domeneck, foi publicada em 2014 na revista eletrônica *modo de usar & co.*<sup>2</sup> Rosenberg é, portanto, uma autora praticamente anônima neste país vizinho à sua Argentina natal, daí a necessidade da breve apresentação que se segue.

Mirta Rosenberg nasceu em 1951 em Rosário, província de Santa Fé, e ainda morava na cidade margeada pelas águas amarronzadas do Rio Paraná quando publicou seu primeiro livro, *Pasajes*, em 1984. Publicou outros oito livros: *Madam* (1988), *Teoría sentimental* (1994), *El arte de perder* (1998), *Poemas* (2001), *El árbol de las palabras* (2006), *El arte de perder y otros poemas* (2015), *Cuaderno de Oficio* (2016) e o mais recente deles, publicado em outubro de 2018, *El árbol de las palabras – Obra reunida 1984/2018*. Vale destacar que o título de seu último livro retoma o da obra lançada em 2006, e o célebre verso de Elizabeth Bishop traduzido ao espanhol nomeia duas de suas obras. Rosenberg é mesmo uma autora de reiteraões, remissões internas, repetir como que para fixar o que não se pode deter: seiva de árvore, fluxo de palavra. Morreu em 28 de junho de 2019, seus últimos anos espelhando uma vida inteira dedicada à poesia: depois das cinco da tarde dedicava-se à tradução literária, antes aos poemas que escrevia à mão nos pequenos cadernos que colecionava.

Em 1986, a autora passou a integrar o conselho editorial do *Diário de Poesía*<sup>3</sup>, revista literária em que publicou muitas de suas traduções, como por

[1] Poema do livro *El Arte de Perder*, publicado em 998 (cf. ROSENBERG, 2006, p. 169).

Colocar Rosenberg em versalete.

[2] Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/06/mirta-rosenberg.html>

[3] Publicação trimestral criada em 1986 e editada até 2011, foi uma das principais revistas literárias da Argentina e surgiu no momento em que uma série de títulos independentes voltaram a circular no país no contexto da abertura democrática – a ditadura militar vigorou no país entre 1976 e 1983. Por quase duas décadas, o *Diário de Poesía* publicou poetas argentinos contemporâneos, além de muitas traduções do inglês, sobretudo de autores modernistas. Rosenberg participou da fundação do título e se manteve ativa na publicação até seu último número.

[4] Em seu ensaio destinado a pensar o ritmo e a rima, Pound diz que “uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa, se é que se destina a provocar certo prazer”. (POUND, 1976, p. 14).

[5] Na tradição da poesia de língua inglesa, a unidade métrica não é a sílaba e sim o pé, que é composto de duas ou mais sílabas. Marianne Moore subverteu esse padrão até então dominante, escrevendo inclusive versos de uma só palavra, por exemplo no trecho de “The Fish”, publicado em 1918: “*The barnacles which encrust the side/ of the wave, cannot hide/ there for the submerged shafts of the/ sun,/ splitlike spun/glass, move...*”.

[6] No texto “La Página Maestra, Traducir Poesía” (2016, p. 244), Rosenberg define três passos essenciais para verter poemas para outra língua: “Escuchar. Interpretar. Traducir”.

[7] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre. Traduzo para o português os trechos de entrevistas e de citações do espanhol para melhor fluidez do texto.

exemplo as que fez de textos de Emily Dickinson, Marianne Moore, Katherine Mansfield, Hilda Doolittle, Stevie Smith, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Anna Swir, Denise Levertov e Kay Ryan. Desde o início de sua trajetória como tradutora, iniciada concomitantemente com sua atividade poética, Rosenberg publicou sobretudo traduções de poesia, e sobretudo de poesia escrita por mulheres em língua inglesa, mas também se dedicou a verter para o espanhol poemas de autores como W.H. Auden, D.H. Lawrence, James Laughlin, Seamus Heaney. Todos esses nomes a quem dedicou o tempo e a meditação que a tradução exige parecem conformar para Rosenberg uma espécie de cânone estrangeiro particular, cujos critérios primordiais para o pertencimento poderiam ser a valorização de rimas tecidas com o “leve elemento de surpresa” defendido por Pound<sup>4</sup>, caso de Emily Dickinson, artesã máxima das *off-rhymes*, inexatas, perturbadoras; a acentuação e uso do *enjambement* inventivos ao modo de cada autor e a contrapelo de seu tempo, por exemplo Marianne Moore, de quem se pode dizer que transitou de atenção acentual para uma atenção silábica<sup>5</sup>.

Evidentemente não é possível dizer que todos estes poetas traduzidos se encaixam em uma mesma zona de interesses, que partem de uma mesma premissa ou que lidam com os mesmos procedimentos poéticos. Mas se pode supor que o fato de que os tenha escolhido para *trasladar*<sup>6</sup> a seu idioma dá pistas do que é eixo para sua poética – “Às cegas, o ritmo é tudo”, escreveu num dos poemas de *Pasajes*. “Meu primeiro livro se chama, de fato, *Passagens*. Como se eu tivesse sabido, mas não o sabia, que aquele era o começo de um percurso, de uma viagem”, comentou a autora em entrevista ao jornal *Clarín*<sup>7</sup>.

O ritmo parece ser também o que configura uma forma de dizer novas posições, novas vozes de mulher, porque sua obra também integra as vozes das muitas poetas que traduziu. Se o ritmo é o que organiza no poema a configuração da subjetividade, os sentidos vacilantes do eu, como formula Henri Meschonnic (2006, p. 43) – “o ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito” –, a construção rítmica de Mirta Rosenberg é a via arterial que tomo para me aproximar de sua poética, supondo que esta sondagem possa me levar a compreender as muitas articulações que estão em jogo no momento em que desponta no cenário literário argentino (e por isso as análises são concentradas em poemas dos primeiros livros), o contexto histórico e as questões de gênero que atravessam os textos, a noção de tradução como atividade não apenas paralela à criação poética, mas capaz de alimentá-la, de dilatar suas fronteiras.

## SISTEMA DE ÊNFASE

Dos 20 poemas do livro de estreia de Rosenberg – alguns deles longos, espriados por três ou quatro páginas –, três têm o mesmo nome, “Pasaje”

(somados, vão dar no plural "Pasajes", o já mencionado título da obra publicada em 1984):

PASAJE

Ahora soy la madre,  
amante,  
la Blanca que construye  
hijos  
con sus aguas dadas  
a la luz del mundo  
y a la sombra

que sonrío en la carne de las piedras  
cuando nacen de la sombra  
de mi carne.

(...)

(ROSENBERG, 2006, p. 22)

PASAJE

No es desmateria  
el furor  
o el dolor de esta piedra  
que hasta el cuerpo guarda.  
Inorgánica  
consiste por amor  
o por temblor  
de no poder amar  
lo suficiente  
y no acaba con el centro  
que la irradia. Cascada  
permanece, quebrada,  
facetada,  
destella para que oigas  
que habla  
y que no habla.

(...)

(ROSENBERG, 2006, p. 34)

PASAJE

Un dedo demora  
por amor a  
la luz;





Jogando com a ênfase nas consoantes /l/ e /v/ e na vogal /u/, Rosenberg imprime agilidade a este fragmento ao encadear sete adjetivos referentes às “palavras que seguem planas”, nas quais se apoiará para chegar à ação, num movimento entre o pensamento e o ato, o interno e o externo. A “hebra”, a linha que desfiada (“devanada”) serve para a mulher tecer o véu que revela (“devela”) a entrada, uma trança através da qual se pode vislumbrar um caminho, um acesso: finalmente a que diz, a que arma, e até trapaceia (“trampa”). Torcidas (“combardas”), exploradas em seus múltiplos sentidos, enfatizadas, palavras como “devanar” e “velo” operam no poema a inauguração um espaço de potência para a o sujeito que se enuncia.

### ABERTURAS, REPOSICIONAMENTOS

Sobre o ritmo disse Émile Benveniste que é “literalmente uma maneira particular de fluir” (2006, p. 367). Um de seus leitores mais atentos, Henri Meschonnic (1982, p. 43) observa essa premissa na densa teoria que desenvolveu sobre o ritmo, na qual defende que este não pode ser só mais uma subcategoria da forma, “o ritmo é um movimento da voz na escritura, com ele não se ouve só o som, mas o sujeito”. Antes, Octavio Paz (1982, p. 64) colocou que o ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias, que “é como um ímã”: “Ao reproduzi-lo [o ritmo] – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – [o poeta] convoca as palavras. Um estado de abundância verbal segue-se à esterilidade (...)”. Paz diz também que, dada sua potência ritualística, o ritmo é capaz de costurar presente, passado e futuro. Segundo Meschonnic, o ritmo também é capaz de distinguir o caráter político e sócio-histórico da inscrição da voz do sujeito.

Os procedimentos sonoros e visuais experimentados por Rosenberg em sua estreia – e que são retomados e trabalhados desde novas perspectivas no decorrer de sua obra, sempre com a marca de sua dicção de reverberações internas – são também formas de dizer a Argentina dos anos 1980.

A ditadura durou consideravelmente menos em território argentino do que no Brasil – sete anos lá, entre 1976 e 1983, e 21 anos aqui, entre 1964 e 1985. Mas os indicadores apontam que foi a mais violenta da América Latina. O último número oficial divulgado (em 2006, no governo de Cristina Kirchner) informa que 8.368 pessoas foram vítimas do regime militar, entre desaparecidos, mortos e sequestrados. No entanto, organizações de direitos humanos, como as Avós da Praça de Maio, afirmam que esta cifra é muito maior: cerca de 30 mil pessoas teriam sido vitimadas pela repressão do governo do general Jorge Rafael Videla<sup>9</sup>.

Campos férteis da arte argentina, o cinema, as artes visuais e a literatura foram desarticulados diante dos episódios de repressão sangrenta, perseguição

[9] Apenas para efeito comparativo, o Chile divulgou a informação de 4.299 vítimas da ditadura militar, que lá vigorou entre 1973 e 1990. No Brasil, foram 434 vítimas, segundo o relatório final da Comissão da Verdade, divulgado em dezembro de 2014. Ativistas brasileiros reivindicam que o número de pessoas mortas pelo regime militar foi muito maior – muitas vítimas teriam sido indígenas e trabalhadores rurais e por isso não constam na lista oficial. As informações são da reportagem “Argentina ainda discute quantas foram as vítimas da última ditadura militar”, publicada na *Folha de S. Paulo* em 01/02/2016.

política e corte de verbas para instituições culturais, numa estratégia para a desagregação da resistência:

Entre as nefastas consequências da última ditadura militar argentina, cabe mencionar, além das já tristemente conhecidas, a interrupção do fecundo desenvolvimento que a poesia experimentava nos anos 70. A censura, a clandestinidade da atividade intelectual, o exílio e o desaparecimento de escritores transformaram a literatura durante o chamado *Proceso de Reorganización Nacional*, transformação cujos efeitos também seriam sentidos na década posterior. (CABRERA, 2009, p. 29)

No livro *A palavra nômade: poesia argentina dos anos 70*, o poeta argentino Santiago Kovadloff (1990, p. 16) – ele próprio um expoente do grupo de autores que começou a publicar nos anos 70 – diz, no ensaio de abertura, “O desânimo, a confusão, a pobreza de iniciativas quebraram as vozes de muitos poetas”. E cita, na sequência, um trecho de uma carta enviada a ele pelo poeta e crítico Daniel Freidemberg, seu contemporâneo, que figura entre os autores selecionados para a antologia de poemas que compõe a segunda parte do livro:

Essa situação veio agravar-se pela falta de estímulos objetivos concretos: o definhar de grande parte da indústria editorial argentina, a sensível redução das tiragens, a proliferação de editoras estrangeiras, a invasão do mercado local pelos best-sellers, o desaparecimento de revistas literárias (mesmo que se deva reconhecer um relativo ressurgimento destas nos últimos anos [da ditadura]), o êxodo de muitos escritores, a destruição literal de “ambientes literários” e uma dura situação econômica que, por um lado, afasta grandes contingentes do público potencial e, por outro, tira do próprio poeta – oprimido pela falta de tempo e pelo excesso de preocupações materiais – a possibilidade de dedicar-se à criação.” (FREIDEMBERG *apud* KOVADLOFF, 1990, p. 17)

Entre as reações poéticas a esse contexto, Kovadloff (1990, p. 18) aponta que o “acento carregado pela poesia nos anos 70 no paradoxal e surpreendente contribui para sublinhar a concepção do real como indeterminação e imponderabilidade”. E que foram traços, tanto dos poetas que publicaram nos anos 70 quanto dos que apareceram nos anos 80, a incerteza e a ambiguidade, de modo que a subjetividade passou a se configurar de um modo difuso, nunca direto. “Interioridade e exterioridade deixam de apresentar fronteiras claras,



tornando-se difícil perceber quando o texto poético nos comunica experiências reais ou hipotéticas, vividas ou imaginadas” (KOVADLOFF, 1990, p. 19).

Rosenberg fez sua estreia como poeta em 1984, menos de um ano depois do fim do ciclo da ditadura na Argentina. A publicação de seu primeiro livro foi possível porque, no processo de distensão do ciclo de poder do regime militar, o campo literário foi se recompondo por meio de ações como os ciclos de encontros poéticos organizados pela poeta e crítica Diana Bellessi no Centro Cultural San Martín, das oficinas de criação literária ministradas por vários escritores, do surgimento de revistas literárias como a *Punto de Vista*, dirigida por Jorge Sevilla e Beatriz Sarlo, e outras menores, de fôlego curto, que duraram uma ou duas edições.

Nesse contexto de alargamento dos espaços editoriais, uma nova tendência foi se constituindo: poetisas mulheres começaram a figurar em antologias poéticas, a assinar traduções de autores consagrados, a dirigir revistas e editoras independentes. “Os livros de poesia assinados por mulheres deixaram de ser raros, uns poucos nomes em meio a uma grande lista de escritores homens, como vinha acontecendo desde a chamada *generación del cuarenta*”, explicita Alicia Genovese (1998, p. 15).

Quando questionada sobre o contexto de publicação de obras poéticas de mulheres na década de 1980, Rosenberg relembra a entrevista que ela e a Diana Belessi fizeram com Susana Thénon<sup>10</sup> em 1988, pouco depois de a autora publicar *Ova Completa*: “Agora é mais natural que uma mulher escreva e também diria que as mulheres são mais lidas. Naquele momento Susana Thénon era muito pouco conhecida. A entrevista foi muito dolorosa, ‘Esqueço as coisas, não sei o que responder para vocês’, ela dizia, e pouco depois descobrimos que ela já estava doente”<sup>11</sup>.

Outras poetisas mulheres além de Rosenberg, Bellessi e Genovese conseguiram se colocar nesta espécie de fenda aberta no mercado editorial (e no contexto político-social) da Argentina do início da década de 1980, entre elas Delfina Muschiatti, Irene Gruss, María Negroni, Dolores Etchecopar, Susana Villalba, Tamara Kamenszain<sup>12</sup>. Essa espécie de onda de autoras mulheres no cenário poético argentino implicou um reordenamento diferente da grande aparição de vozes femininas do início do século XX, que coincidiu com a inserção da mulher como novo sujeito social – o nome mais representativo deste momento foi o da poeta e jornalista Alfonsina Storni, que se tornou uma voz poética feminina/feminista de grande relevo na literatura hispano-americana<sup>13</sup>.

Antes dominante não só na Argentina, o tom marcadamente confessional já não seria a via de expressão das poetisas que começaram a publicar naquele país nos anos 80, o que faz pensar na seguinte colocação de Shira Wolosky (2001, p. 120), anotada em seu livro *The art of poetry*: “The course of women’s writing through history has therefore been highly discontinuous. Rather than

[10] Susana Thénon (1935-1991) é considerada a mais importante figura poética para a geração de autoras que passaram a publicar nos anos 1980. Thenon, que havia publicado três livros antes da ditadura militar, só voltou a lançar uma obra em 1984, ano seguinte ao fim do regime. Em 1987, publica *Ova Completa*.

[11] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

[12] Até o momento, Tamara Kamenszain é a única do grupo de autoras argentinas que passa a publicar na década de 1980 já editada no Brasil. Os livros *O Gueto* e *O Eco da Minha Mãe* foram traduzidos por Paloma Vidal e Carlito Azevedo e lançados em 2012. Em 2015, a editora 7Letras publicou da mesma autora *O livro dos divãs*.

[13] Para saber mais sobre a autora, consultar o livro *A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni*, de Nildicéia Aparecida Rocha (Ed. Unesp, 2013). Nele a autora esmiúça o panorama da produção poética na Argentina do início do século XX e discorre sobre a questão da “escrita de mulher” na obra de Storni.

building on earlier efforts and examples, each woman poet has had, until recently, to make a new beginning". No que se refere à poética de Rosenberg, a indeterminação e a difusão convocaram uma forma com traços de fricção, de camadas de sons que ecoam uns aos outros (colidem uns com os outros?), versos móveis ou distendidos que enunciam uma identidade em trânsito, em que temporalidades se chocam, interno e externo são muitas vezes indissociáveis e palavra e ação são reciprocamente dependentes:

*EL ORIGEN DE LA ACCIÓN*

*La pasión más fuerte  
de mi vida  
ha sido el miedo.*

*Creo en la palabra  
(dilo)  
y tiemblo.*

(ROSENBERG, 2006, p. 13)

## CÂMARA DE ECO

Rosenberg avança nos testes, na modulação de sua dicção em *Madam*, seu segundo livro, publicado em 1988. Na obra fica evidente a tensão entre forma constricta e conteúdo vertiginoso, os tremores de uma configuração íntima que, instável, não se revela na superfície – há um jogo de máscaras, há um jogo de vozes.

Se abandona o artifício visual de dispor um verso no exato ponto em que termina aquele que o precede, recurso que é usado em todo o *Pasajes*, em *Madam* o apreço de Rosenberg pela reiteração sonora, pelas rimas internas é ainda mais forte, como se o espaço de reverberação tivesse que estar ainda mais constricto e a mancha que ocupa o poema na página, mais definida – se todo o resto é indeterminação. A começar por seu título. Retomo a etimologia de “Madam”, originalmente a palavra francesa “Madame”, em que *ma* (= minha) e *dame* (= senhora) e *dame* (= casa), do latim *domina, domus*. *Mea Domina*, inclusive, foi dar também em Madonna. Então simplesmente minha senhora, mas também a representação artística da mãe de Deus, uma muito responsável dona de casa, além disso uma cortesã, “fina, exclusiva, bella, y ella/ recibe em casa”, são os versos que fecham o primeiro poema de *Madam* (cf. ROSENBERG, 2006, p. 61).

Neste livro, as orações são encadeadas numa pulsação distendida, com orações mais longas a ponto de que poemas sejam construídos quase sem pausas, como este:

*CUANDO es muy joven, echada,  
se debate al dirimir la suerte  
recostada en opacas ilusiones que la prenden  
a la cola del instante, y a sutiles expresiones  
donde sola, necia, la voz que habla  
no es sedante pero arrecia, pues es ella  
y es aquélla de su propia madre invitándose  
a sí misma a una conversación que cuadre  
a esta ocasión tan íntima en que en una  
se han juntado dos en sumo grado separadas  
por la vida, perpetuada como estigma  
que somete lo que prende, consumida  
en fertilidad que enciende muerte, sumándose  
a la suerte de decir, de dirimir, de ser  
la indigna. (ROSENBERG, 2006, p. 63)*

Enunciado no tempo presente (“cuando es muy joven”), o poema apresenta uma sucessão de acontecimentos que fixa a mulher “a la cola del instante”, ainda que a voz repasse, a um só tempo para si e para o interlocutor, episódios distantes no tempo da enunciação e que a levaram a ser “la indigna”. Cita o momento em que de uma fizeram-se duas: a relação sexual em que fora concebida (“invitándose a sí misma a una ocasión tan íntima”), a separação da mãe, o fato de que tenha sido consumida em uma fertilidade que, paradoxalmente, convoca a morte, e não a vida.

Rosenberg maneja o sistema de ênfase deste poema em duas frentes, como se escrevesse numa câmara de eco: os verbos colocados no presente do indicativo e a recorrência, mais uma vez, das rimas internas, que condensam no espaço-tempo do poema a duração da existência: echada/recostada, ilusiones/expresiones, necia/arrecia, conversación/ocasión, separada/perpetuada, estigma/indigna. “É certo que a rima confere um encadeamento que talvez de outra forma não fosse possível existir. Para mim, através da sonoridade, ela também confere profundidade. Além de minha leitura de [Hugo] Padeletti, fiz uma leitura profunda de Sórora Juana, com quem aprendi a trabalhar com essa matéria verbal”, disse a autora<sup>14</sup>.

Os 17 poemas de *Madam* são erguidos na tensão reiterativa dos jogos linguísticos, que orientam para dentro do texto o choque entre vozes e temporalidades. O universo íntimo que se enuncia não é datado ou ordenado, marcadamente romântico ou autobiográfico, como à primeira vista pode sugerir o subtítulo da obra, “Recortes de um diário íntimo”. E sim instável, com as marcas residuais do que se revela processo, uma sucessão de máscaras que coexistem na figura da Madam que evoca para si, inclusive, o nobre lugar do primeiro homem, a quem foi concedido o privilégio de nomear: “Madam, l’m

[14] ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

Adam” (ROSENBERG, 2006, p. 62). Ao construir um palíndromo andrógino, a voz do poema evoca para si o direito de dizer o próprio nome, de se inscrever por e na linguagem.

Na construção rítmica de Rosenberg, tão crucial para o entendimento de sua poética, há algo da ordem de um enigma que não cessa de se movimentar, de se reposicionar, que se reorganiza a cada livro ainda que em todos estejam presentes a fina presença da rima interna, as remissões cruzadas, as vozes femininas em trânsito que instauram a potência desta obra. Sigo em suas pistas.

**Sheyla M. V. Miranda** desenvolve pesquisa de doutorado sobre a obra da poeta e tradutora argentina Mirta Rosenberg no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Fases da poesia brasileira a partir dos anos 60”, ministrada pela professora Viviana Bosi, no segundo semestre de 2018. Contato: [sheyla.miranda@usp.br](mailto:sheyla.miranda@usp.br)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 2006.

CABRERA, Erika. El doble destronado: la parodia en las poetas argentinas de los años 80. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2009, vol. 38, p. 29-41.

GENOVESE, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

MALLOL, Anahí Diana. *Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores*. In: *Revista de Literatura Hispánica*, n. 52/53, p. 33-56.

KOVALDLOFF, Santiago. *A palavra nômade: poesia argentina dos anos 70*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz: (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora-Universidad Nacional de Rosario, 2013 (edição digital).

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2015.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. "Ritmo e rima". In: *A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

ROSENBERG, Mirta. *El árbol de palabras. Obra reunida 1984/2006*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006.

ROSENBERG, Mirta. *El arte de perder y otros poemas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

ROSENBERG, Mirta. *Página maestra, traducir poesía*. In: *Extra/ 1 – Lecturas para poetas*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2016.

ROSENBERG, Mirta. La poesía como pura experiencia. *Clarín*, Buenos Aires, 9 nov. 18. Entrevista concedida a Osvaldo Aguirre.

VALDÉS, García Olvido. Sobre la poesía de Mirta Rosenberg. In: *El árbol de palabras. Obra reunida 1984/2006*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006.

VALDÉS, García Olvido. Un pájaro de presa me mira con mis ojos. In: *El Arte de Perder y otros poemas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

WOSLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Oxford: Oxford University Press, 2001.